T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE MÜZİK VE MEKÂN: TOKYO VE İSTANBUL'DA PERFORMANS SANATLARI YAPILARI

DOKTORA TEZİ

Y. Mimar Özge GÜNDEM

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ayla ANTEL

HAZİRAN 2015

Özge GÜNDEM tarafından hazırlanan 20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE MÜZİK VE MEKÂN: TOKYO VE İSTANBUL'DA PERFORMANS SANATLARI YAPILARI adlı bu tezin doktora tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: : Prof. Dr. Ayla ANTEL

Üye : Doç. Şebnem ÜNAL

Üye : Yrd. Doç. Dr. Alp SUNALP

Üye : Yrd. Doç. Dr. Ebru ÖZEKE TÖKMECİ

Üye : Yrd. Doç. Dr. Tuğba ERDİL

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

İÇİNDEKİLER

ÖZET v

SUMMARY vi

ÖNSÖZ vii

KISALTMALAR LİSTESİ viii

ÇİZELGE LİSTESİ ix

ŞEKİL LİSTESİ x

1. GİRİŞ 1

1.1. Çalışmanın Amacı ve Kapsamı 1

1.2. Çalışmanın Araştırma Yöntemi 4

2. MÜZİK KAVRAMI VE TARİHÇESİ 6

2.1. Müzik Kavramı 6

2.1.1. Ses, Frekans, Duyu 7

2.1.2. Müziğin Yazım Dili 8

2.1.3. Müziğin Felsefesi 10

2.1.4. Müziğin Diğer Dallarla İlişkisi 11

2.1.5. Müzik ve Terapi 12

2.2. Müziğin Doğuşu ve Tarihçesi 14

2.2.1. Kültürel Evrim 14

2.2.2. Müziğin Araştırma Yöntemleri ve Keşifler 15

2.2.3. Doğadaki Ritm 16

2.2.4. Tarımsal Düzen 18

2.2.5. Doğu Uygarlıklarında Müzik 19

2.2.5.1. Mezopotamya'da Müzik 20

2.2.5.2. Mısır'da Müzik 21

2.2.5.3. Hint Uygarlığında Müzik 21

2.2.5.4. Çin Müziği 22

2.2.5.5. Japon Müziği 23

2.2.6. Batı Uygarlıklarında Müzik 24

2.2.6.1. Antik Yunan'da Müzik 24

2.2.6.1. Roma Uygarlığında Müzik 25
2.2.7. Erken Orta Çağ'dan Günümüze Müziğin Gelişimi 26
3. MEKÂN KAVRAMI VE TARİHÇESİ 33
3.1. Mekân Kavramı 33
3.1.1. Göçebe Düzende Mekânın Gelişimi 36
3.1.2. Tarımsal Düzende Mekânın Gelişimi 37
3.1.3. Doğu Uygarlıklarında Mekânın Gelişimi 39
3.1.3.1. Mezopotamya'da Mekânın Gelişimi 39
3.1.3.2. Mısır'da Mekânın Gelişimi 41
3.1.3.3. Hint Uygarlığında Mekânın Gelişimi 43
3.1.3.4. Antik Çin'de Mekânın Gelişimi 45
3.1.3.5. Japon Uygarlığında Mekânın Gelişimi 48
3.1.4. Batı Uygarlıklarında Mekânın Gelişimi 50
3.1.4.1. Antik Yunan'da Mekânın Gelişimi 51
3.1.4.2. Roma Uygarlığında Mekânın Gelişimi 53
3.1.5. Antikiteden Endüstri Devrimine Mekânın Gelişimi 57
3.1.6. Endüstri Devriminde Mekânın Gelişimi 62
3.2. Modern Mimariye Geçiş ve Mekânsal Değişim 64
3.2.1. Mimaride Modern Sonrası Yaklaşımlar 68
4. MÜZİK VE MEKÂN 73
4.1. Müzik ve Mimarlık İlişkisi 73
4.1.1. Müzik ve Mekân Kavramlarının Ortak Noktaları 74
4.1.2. Müzik Mekânlarının Tarihsel Gelişimi 77
4.2. Modern ve Modern Sonrası Gelişen Mimaride Müzik Mekânları 84
4.2.1. Müzik ve Mekân İlişkisi Üzerine Kurulan Yapı Çeşitleri 84
4.2.2. Müzik ve Mekân İlişkisinin Performans Sanatları Yapılarındaki Gelişimi 87
4.3. Modern ve Modern Sonrası Mimaride Performans Sanatları Binalarının Ortak Noktaları 97
4.3.1. Performans Sanatları Binalarını Yapı Türlerine Göre Sınıflandırma 98
4.3.2. Oditoryum Türleri ve Akustik Parametreler 100
4.3.3. Tasarımı Etkileyen Temel Faktörler 104
4.3.4. Performans Sanatları Binalarında Malzeme Seçiminin Önemi 107

5. TOKYO'DA GÖSTERİ VE SAHNE SANATLARI MİMARİSİ 110

5.1. Tokyo'da Modern ve Modern Sonrası Mimari 112

5.1.2. Yabancı Uyruklu Mimarların Japon Mimarisine Etkileri 116

5.2. Tokyo'daki Performans Sanatları Binalarından Örnekler 120

5.2.1. Nissei Tiyatrosu 120

5.2.2. Ulusal Tiyatro 122

5.2.3. Sogetsu Sanat Merkezi 124

5.2.4. Ulusal No Tiyatrosu 126

5.2.5. Suntory Konser Salonu 128

5.2.6. Saitama Sanat Tiyatrosu 129

5.2.7. Tokyo Opera Şehri 132

5.2.8. Za Koenji Tiyatrosu 134

5.3. Tokyo'da Modern Mimari ve Sonrası İnşa Edilen Performans Sanatları Binalarının Ortak Özellikleri 136

6. İSTANBUL'DA GÖSTERİ VE SAHNE SANATLARI MİMARİSİ 142

6.1. İstanbul'da Modern ve Modern Sonrası Mimari 143

6.2. İstanbul'daki Performans Sanatları Binalarından Örnekler 148

6.2.1. Emek Sineması 151

6.2.2. Süreyya Operası 152

6.2.3. Lütfi Kırdar Kongre Merkezi 155

6.2.4. Atatürk Kültür Merkezi 157

6.2.5. Cemal Reşit Rey Konser Salonu 160

6.2.6. İş Sanat Kültür Konser Salonu 162

6.2.7. Haliç Kongre Merkezi 164

6.2.8. Zorlu Center Performans Sanatları Merkezi 167

6.3. İstanbul'da Modern Mimari ve Sonrası İnşa Edilen Performans Sanatları Binalarının Ortak Özellikleri 170

7. DEĞERLENDİRME 176

8. SONUÇ VE ÖNERİLER 179

KAYNAKLAR 186

EKLER 199

ÖZGEÇMİŞ 238

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE MÜZİK VE MEKÂN: TOKYO VE İSTANBUL'DA PERFORMANS SANATLARI YAPILARI

ÖZET

İstanbul'daki performans sanatları yapılarının dünyadaki örneklerle karşılaştırıldıkları zaman sahip oldukları teknik donanımın yetersiz olduğu gözlemlenmektedir. Ziyaretçiler ve sanatçılar tarafından sıklıkla dile getirilen bu durum; mimari platformda henüz rekabet gerektirmeyen ve maliyetli yapı türleri olan opera, tiyatro binaları ve konser salonlarının, İstanbul şehrinde sanatsal etkinliklerin sahneleneceği mekânlardan çok, kamusal alan, konut veya alışveriş merkezi gibi yapıların inşa edilmesi nedeni ile geri planda kalmasından kaynaklanmaktadır.

Müzik ve mekân kavramlarının tarihsel gelişim süreci ve ilişkisi kapsamında ele alınan bu çalışmada; İstanbul'daki "müzik mekânları"nın nasıl daha işlevsel ve dünya standartlarına yakın bir konuma getirilebilecekleri; Avrupa, Amerika ve özellikle Japonya'nın başkenti Tokyo'da bulunan sahnelerin / salonların genel özellikleri incelenerek, ülkemizdeki salonlara örnek teşkil edecek tasarım kriterlerininin belirlenmesi ve mevcut probleme çözüm önerileri sunabilmesi hedeflenmiştir.

Tokyo ve İstanbul'da incelenen performans sanatları binaları üzerinden yapılan karşılaştırmalar sonrasında, İstanbul'da bulunan binaların mekânsal hacimlerinin kapasiteleri ve teknik verilerinin ortalamaların altında kaldığı gözler önüne serilerek, bu yapı türlerinin inşasını arttırarak mekânsal gelişimlerini sağlayacak, topluma sanat bilinci katarak insanları bu yapı türlerini daha sık kullanmaya teşvik edecek öneriler sonuç bölümünde sunulmuştur.

MUSIC AND SPACE FROM 20TH CENTURY TO THE PRESENT TIME: THE PERFORMING ARTS BUILDINGS AT TOKYO & ISTANBUL

SUMMARY

It is observed that the technical facilities of the performing arts building in Istanbul city are insufficient when it is compared with the examples from the world. The reason of this problem depends on the fact of the tremendous developing constructions of housing, shopping malls or public spaces instead of concert halls, opera houses or theatre buildings which require big investments with high cost. The visitors and artists complain about this a lot in order to have spaces which mainly serve for art. Performing arts architecture is still not a primary subject in the competitive platform of design in Turkey and stays behind as an architectural symbol of the city.

The aim of this paper is to show how the musical spaces in Istanbul can be more functional and more closer to the technical standarts of the ideal examples around the world by the analysing the buildings in Europe, America and especially the ones from Tokyo to bring solutions to the current problems in the context of the relationship of music and space.

The suggestions for providing architectural development of the performing arts buildings consist in Istanbul which present lower standarts of spatial volumes and technical qualities compared to Tokyo are stated at the results section of the thesis in order to create an awareness and make people conscious of art to encourage the usage and construction of these types of structures filled with art.

ÖNSÖZ

Müziğin hayatımdaki yerini kelimelere dökmek zor olsa da bu tez sayesinde akademik çalışmalarımı ve mesleğimi onunla kesiştirme şansına sahip olmaktan dolayı çok mutluyum. Doktora tezi yazmanın sıkıntılı bir süreç olduğunu bilen ve vurgulayan herkese inat aslında çok da keyif alarak çalıştığımı söyleyebilirim. Bu yola çıkarken kendimi hiç ummadığım bir şekilde dünyanın diğer ucunda, Tokyo'da bulmam, orada çalışmalarımı sürdürürken 9 şiddetindeki; tarihin en büyük dördüncü depremine tanıklık etmem ve sonrasında yaşadığım maceralarla birlikte renklenen hayatımda gelişen her şey çalışmama odaklanmamı sağladı. Müzik ve mimarlık arasında ikiye bölünen yaşantımı okuldan provalara mekik dokurken her ikisinin de bana neler kattığının her daim farkında olarak özümsemeye çalıştım. Bu süreçte hep yanımda ve bana destek olan kişileri burada anmazsam, yazması en keyifli metni unutan biri olarak anılma korkusu ile; öncelikle kimselere göstermediğim o en asabi hallerimden yılmayan ve hala büyüyünce iyi bir çocuk olacağıma umutla inanan aileme, ömrümü birlikte geçirdiğim can dostlarım Hande, Ahmet, Zeynep ve kardeşim Mete'ye; beni Japonya'ya gönderen ve tez sürecimin her aşamasında yanımda olan Prof. Dr. Aykut Karaman'a; Tokyo'daki danışmanım Atsushi Kitagawara'ya, MSGSÜ Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı hocalarının her birine ama özellikle sırdaşım Efe'ye, meslek hayatımı daha çekilir kılan ve her günümün kahkahasız geçmemesini sağlayan Nur'a, çoksesli müziği hayatımın bir parçası yapan değerli şefim, hocam Gökçen Koray'a ve eşsiz yetenekleri ile hayatımın, tınlayan en güzel seslerin çıktığı sahnelerde kendilerine eşlik edebilme imkanı ile mükemmelleştiği İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın tüm üye ve koristlerine, son olarak da bana bu tez çalışmasından çok evvel, yanında çalışmaya başladığım ilk günden beri koşulsuz şartsız güvenerek, ileride sahip olmak istediğim akademisyen kimliğine model olan sevgili danışmanım Prof. Dr. Ayla Antel'e ve burada ismini anamadığım tüm kıymetli arkadaşlarıma çok teşekkür ederim. Müzikle kalın...

HAZİRAN, 2015 ÖZGE GÜNDEM

KISALTMALAR LİSTESİ

BKNZ : Bakınız

M : Metre

MAKS : Maksimum

MİN : Minimum

ODİT : Oditoryum

REV : Reverberasyon

VB : Ve benzeri

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa No

Çizelge 2.1. Tarih Öncesi Çağlar.....15
Çizelge 3.1. Mimarlığın Sınıflandırılması-Tanımlanması..... 34
Çizelge 3.2. Mimarlığın Formülü..... 35
Çizelge 4.1. Müzik ve Mekân Kavramlarının Tarihsel Süreçteki Gelişim Parallelliği..... 76
Çizelge 4.2. Ian Appleton'ın Performans Sanatları Yapılarını Sınıflandırması.....99
Çizelge 4.3. Leo Beranek'in Konser Salonları Tasarım Kriterleri..... 101
Çizelge 4.4. En İyi Akustik Hacime Sahip 21 Opera Binası..... 103
Çizelge 4.5. Modern Mimari ve Sonrasında İnşa Edilen Bazı Konser Salonlarının Reverberasyon Süreleri..... 104
Çizelge 4.6. Opera Binaları İçin Plan Şeması Örneği..... 106
Çizelge 5.1. Saitama Sanat Tiyatrosu Salonlarının Teknik Özellikleri..... 131
Çizelge 5.2. Tokyo Opera Şehri Salonlarının Teknik Özellikleri..... 134
Çizelge 5.3. Za Koenji Tiyatrosunun Teknik Özellikleri..... 136
Çizelge 5.4. Tokyo'daki Sekiz Performans Sanatı Binasının Tür, Kapasite, Oturma Düzeni ve Reverberasyon Süreleri Açısından Karşılaştırılması..... 138
Çizelge 5.5. Tokyo'daki Sekiz Performans Sanatı Binasının Türlerine Göre Ortalama Özellikleri..... 140
Çizelge 5.6. Tokyo'daki Sekiz Performans Sanatı Binasının Dış Cephe Malzemeleri ve Fonksiyonel Özelliklerinden Bazıları..... 140
Çizelge 6.1. Lütfi Kırdar Kongre Merkezi'nin Teknik Özellikleri..... 156
Çizelge 6.2. Atatürk Kültür Merkezi'nin Teknik Özellikleri..... 158
Çizelge 6.3. Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nun Teknik Özellikleri..... 161
Çizelge 6.4. İş Sanat Konser Salonu Teknik Özellikleri..... 163
Çizelge 6.5. Haliç Kongre Merkezi Teknik Özellikleri..... 166
Çizelge 6.6. Zorlu Center Performans Sanatları Merkezi Teknik Özellikleri..... 169
Çizelge 6.7. İstanbul'daki Sekiz Performans Sanatı Binasının Tür, Kapasite, Oturma Düzeni ve Reverberasyon Süreleri Açısından Karşılaştırılması.....172
Çizelge 6.8. İstanbul'daki Performans Sanatları Yapılarının Kullanım Türleri, Seyirci Kapasitesi ve Oturma Düzenine Göre Sınıflandırılması 174
Çizelge 6.9. İstanbul'daki Opera Salonlarının Sahne Özellikleri.....175
Çizelge 7.1. Tokyo ve İstanbul'daki Sekiz Performans Sanatı Binasının Fonksiyon, Ortalama Kapasite ve Oturma Düzeni.....177
Çizelge 7.2. Tokyo ve İstanbul'daki Sekiz Binanın Salonlarının Fonksiyonlara Göre Dağılımı.....177
Çizelge 7.3. Tokyo ve İstanbul'da Bulunan Opera Salonlarının Sahne Teknik Özellikleri Açısından Karşılaştırılması.....178

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 2.1. : İşitme Duyusunun İşleyişi 8
Şekil 2.2. : Notalama Sistemi ve Oktav Aralığı 9
Şekil 2.3. : Koral Ses Dağılımı 9
Şekil 2.4. : John Cage "4.33" Giriş Partisyonu 10
Şekil 2.5. : Mozart Etkisi" Deney Sonuçları 13
Şekil 2.6. : Divje Babe Flüdü 16
Şekil 2.7. : Hohle Fels Flüdü 16
Şekil 2.8. : Prehistorik Çağda Yaşam 17
Şekil 2.9. : Trois Frères Mağarası'nda Bulunan "Keçiler" Betimlemesi 18
Şekil 2.10. : Asur Kralı Ashurbanipal'ın Sarayında Bulunan Mermer Kabartma (M. Ö. 7.y.y.) 20
Şekil 2.11. : Eski Mısır'da Kullanılan Bazı Çalgılar 21
Şekil 2.12. : Hint Kültürü Çalgıları 22
Şekil 2.13. : Çin Kültürünün Geleneksel Çalgıları 23
Şekil 2.14. : Geleneksel Japon Çalgılarından Bazıları 23
Şekil 2.15. : Antik Yunan Çalgıları 25
Şekil 2.16. : M.Ö. 2.Yüzyılda Pompeii'de Bulunan Rölyef 26
Şekil 2.17. : Arezzo'lu Guido'nun El Üzerinde Çalışma Yöntemini Gösteren Figür 27
Şekil 2.18. : Adolf Menzel'in "Büyük Frederic'in Sanssouci Sarayındaki Flüt Konseri" Tablosu, 1752 30
Şekil 2.19. : Edward Munch'un Çığlık Tablosu, 1893 31
Şekil 2.20. : 1920'lerde King Oliver ve Caz Grubu 32
Şekil 3.1. : 240 Milyon Yıl Önce Oluşan Sudwala Mağaraları, Güney Afrika 36
Şekil 3.2. : Çatalhöyük Neolitik Kenti'nin Üç Boyutlu İllüstrasyonu ve Planı 38

Şekil 3.3. : Irak Horsabad'da Bulunan Büyük Ur Zigguratı 1. Yapının 4 Bin Yıl Önceki Hali 2. Yapının Yenilendirilme Çalışmaları Öncesi 3. Yapının Günümüzdeki Hali 41
Şekil 3.4. : Mastaba Mezarlık Örneği 42
Şekil 3.5. : Gize, Mısır'daki Keops Piramiti Kesit ve Görünüşü 42
Şekil 3.6. : Mısır'da Bulunan Tel el Amarna Villası'nın Plan ve Eskizleri 43
Şekil 3.7. : Pakistan Mohenjo- Daro'da Bulunan Harappa Uygarlığı Büyük Hamamı 44
Şekil 3.8. : Kanchipuram, Hindistan'daki Kailasa Tapınağı 45
Şekil 3.9. : Geleneksel Çin Konut Tipleri 46
Şekil 3.10. : Çin Tapınaklarından Örnekler 1. Büyük Vahşi Kaz Pagodası, M. S. 652 2. Liuhe Pagodası, M.S. 1165 3. Büyük Beyaz Stupası, M.S. 1217 47
Şekil 3.11. : İlk Çin Hükümdarı Qin Shi Huang'ın Mezarı 48
Şekil 3.12. : Aoyama, Japonya'da Bulunan Sannai Maruyama Yerleşkesi 1. Jomon Dönemi Evi 2. Jomon Dönemi Ambarı 49
Şekil 3.13. : Budist Tapınak Çeşitleri ve Tokyo'da Bulunan Sensō-ji Tapınağı 50
Şekil 3.14. : Antik Yunan Evi ve Stoası 52
Şekil 3.15. : Antik Yunan Tapınaklarında Kullanılan Taşıyıcı Türleri 53
Şekil 3.16. : Pompeii'de Bulunan Tipik Roma Konutu 55
Şekil 3.17. : Forum Romanum, İ.Ö. 54-İ.S.117, Roma 56
Şekil 3.18. : Roma'daki Pantheon Kilisesi, M.S. 118-128 57
Şekil 3.19. : Bizans Döneminde Ayasofya Kilisesi, İstanbul 58
Şekil 3.20. : Erken, Yüksek ve Geç Gotik Dönemlerinden Fransız Katedralleri 1. St. Denis, 1140 2. Notre Dame, 1250 3. St. Maclou, 1514 60
Şekil 3.21. : Sansovino'nun Tasarladığı, Vincenzo Scamozzi Tarafından Tamamlanan Biblioteca Nazionale Marciana, 1537-1570, Venedik 61
Şekil 3.22. : Crystal Palace, Joseph Paxton, 1851, Londra 63
Şekil 3.23. : Piet Mondrian; Kompozisyon ve Şelale Evi; Frank Lloyd Wright 67

Şekil 3.24. : Brütalizm ve High Tech ve Füturizm 1. Brütalist Hunstanton Orta Okulu, 1954 2. Brütalist ve High-Tech Pompidou Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi, 1976 3. Futurist Antonio Sant'Elia; Yeni Kent Çizimleri, 1914 70
Şekil 3.25. : Team Disney, Michael Graves, 1991, Orlando 71
Şekil 3.26. : Dans Eden Evin İlham Kaynağı Olan Fred & Ginger İkilisi, 1996, Prag 72
Şekil 4.1. : Antik Yunan ve Roma Tiyatroları Arasındaki Farklılıklar 79
Şekil 4.2. : "İsabella'nın Zafer Alayı" Denis van Alsloot, 1616, Brüksel 80
Şekil 4.3. : 1. Olimpico Tiyatrosu, 1585, Vicenza 2. Farnese Tiyatrosu, 1618, Parma 81
Şekil 4.4. : 1. Viyana Grosser Musikvereinssaal Kesit 2. Boston Symphony Hall Kesit 3. Amsterdam Concertgebouw Kesit 83
Şekil 4.5. : Su Mahkemesi, 1999, Dresden 85
Şekil 4.6. : Babina'nın Mimari Müzik Temalı İllüstrasyonlarından Örnekler 87
Şekil 4.7. : Berlin Filarmoni Binası Dış Cephe ve Ana Salon 88
Şekil 4.8. : Sydney Opera Binası'nın Batı Cephesi, Denizden Görünüşü ve Çatı Örtüsü 89
Şekil 4.9. : Sydney Opera Binası Ana Konser Salonu 90
Şekil 4.10. : Clyde Oditoryumu, 1997, Glasgow 91
Şekil 4.11. : Les Espaces d'Abraxas Birinci Kat Planı 92
Şekil 4.12. : 1. Cite de La Musique Giriş Kapısı 2. Aksonometrik Perspektif 3. Kuzey Cephesinden Görünüş 4. Guthrie Tiyatrosu, Minneapolis 93
Şekil 4.13. : Walt Disney Konser Salonu Görünüş, Ana Salon ve Orkestra Kat Planı 95
Şekil 4.14. : Palau de les Arts Reina Sofia, 2005, Valencia 97
Şekil 4.15. : Konser Salonlarında Kullanılan Oditoryum Formları 100
Şekil 4.16. : Opera Binalarında Kullanılan Oditoryum Formları 101
Şekil 4.17. : Vilhelmsro Anaokulu, BIG Architects 109
Şekil 5.1. : Tokyo Sokakları 111
Şekil 5.2. : Tokyo Sokaklarından Sembolik İmgeler 111

Şekil 5.3. : St. Marry's Katedrali, 1964 ve Fuji Tv Binası, 1996, Tokyo 114
Şekil 5.4. : Nakagin Kapsül Kulesi, 1970, Tokyo 115
Şekil 5.5. : Jiyu Gakuen Myonichikan, Frank Lloyd Wright, 1922, Tokyo 117
Şekil 5.6. : Batı Sanatları Müzesi, Le Corbusier, 1959, Tokyo 118
Şekil 5.7. : 1.Hermes Binası 2. Shiseido Binası 3. Prada Binası 119
Şekil 5.8. : Nissei Tiyatrosu, Togo Murano, 1963 122
Şekil 5.9. : Ulusal Japon Tiyatrosu, Hiroyuki İwamoto, 1966 123
Şekil 5.10. : Sogetsu Sanat Merkezi Binası, Kenzo Tange, 1977 125
Şekil 5.11. : Ulusal No Tiyatrosu, 1983 127
Şekil 5.12. : Suntory Konser Salonu, Ana Sahne 128
Şekil 5.13. : Saitama Sanat Tiyatrosu, Koyama Atelier, 1994 130
Şekil 5.14. : Tokyo Opera Şehri Bünyesindeki Sahneler ve Dış Cepheden Görünüş 132
Şekil 5.15. : Za Koenji Tiyatrosu Vaziyet Planı ve Görünüş 135
Şekil 6.1. : İstanbul Hilton Oteli, 1955 145
Şekil 6.2. : Tercüman Gazetesi Binası, Topkapı, 1974 146
Şekil 6.3. : İstanbul Sapphire Binası, 2011, Tabanlıoğlu Architects 147
Şekil 6.4. : 1. Naum Tiyatrosu Don Paskal 1855 Oyun Afişi
2. Tepebaşı Tiyatrosu Kamelyalı Kadın 1904 Oyun Afişi 149
Şekil 6.5. : Goad Haritalarında Pera Bölgesindeki Tiyatrolardan Bazıları, 1905 150
Şekil 6.6. : Club des Chasseurs de Constantinople Binası ve Emek Sineması Salonu 151
Şekil 6.7. : Yıkılan Emek Sineması'nın Grand Pera Projesi Kapsamındaki Son Hali 152
Şekil 6.8. : Süreyya Operası Giriş Cephesi ve Ana Salon 153
Şekil 6.9. : Süreyya Operası Cephesi ve Kesiti 154
Şekil 6.10. : Lütfi Kırdar Kongre Merkezi, Anadolu Oditoryum Kesit ve Planı 155
Şekil 6.11. : Atatürk Kültür Merkezi Cephesi ve Sahne Kat Planı 158
Şekil 6.12. : A.K.M. Yeni Proje Vaziyet Planı ve Cepheler, 2009 159

Şekil 6.13. : Cemal Reşit Rey Konser Salonu Cephe, Ana Salon, Kesit ve Plan 160
Şekil 6.14. : İş Bankası Kuleleri Vaziyet Planı, Konser Salonu Plan ve Görünüş 162
Şekil 6.15. : 1. Haliç Kongre Merkezi Cephesi 2. Haliç Oditoryumu 3. Vaziyet Planı 164
Şekil 6.16. : 1. Zorlu Center Zemin Kat Planı 2. Görünüş 3. Büyük Salon 4. Küçük Salon 168

1. GİRİŞ

1.1. ÇALIŞMANIN AMACI VE KAPSAMI

Bu çalışmanın amacı müzik, dans ve tiyatro gibi temel sanat dallarının sergilenme mekânları olan performans sanatları yapılarını; müzik ve mekân kavramlarının tarihsel gelişimi ve ilişkisi bağlamında ele alarak, yüzyıllar boyunca kendi kültürlerine gelenekselci bir tutumla sahip çıkarak yüzlerini yakın geçmişte batıya çeviren iki ülkenin; Japonya ve Türkiye'nin, en kalabalık şehirleri olan Tokyo ve İstanbul 'da; 20. Yüzyıl'dan günümüze dek bu amaç ile inşa edilen yapı türlerini, modern mimari ve sonrasında gelişen akımlarla olan etkileşimini de göz önünde bulundurarak kapsamlıca incelemektir. Hemen her sanat dalının ortak paydası olan müzik kavramı; mimaride gösteri sanatları mekânlarının kategorilendirilebilmesi için ele alınması gereken temel sanat dalıdır.

Müziğin tarihsel gelişimi, mimarideki mekânsal gelişimlerle çoğu zaman paralel olarak ilerlediğinden, içerisinde müzikal armonilerin yer aldığı mekânlar; "sahne sanatları" türlerine dâhil olur ve gösteri merkezi, kültür sanat yapıları ya da performans sanatları binaları olarak adlandırılırlar. Opera binası, konser salonu ya da tiyatro sahnesi olarak üç ana türde ayrıştırılan bu müzik mekânlarının ülkemizdeki mimari gelişimi, Avrupa, Amerika veya Asya'daki ülkelerle kıyaslandığında geride kalmaktadır. Türkiye'de opera, bale, tiyatro, klasik müzik gibi sanat türlerine olan ilgi büyük şehirlerde yoğun olsa da, nüfusun okuma yazma oranı ve eğitim seviyesiyle doğru orantılı olarak, bu sanat dallarının mimari açıdan sergilendiği veya sahnelendiği mekânsal oluşumlar sayıca azdır. Sosyal, ekonomik, bilimsel ve kültürel anlamda daha gelişmiş ve medeni bir ülke olabilmemiz için, sanata olan ilgiyi teşvik, eğitim ve bilinçlendirme ile arttırarak sanatsal etkinliklerin çoğalmasını sağlamalıyız.

İstanbul gibi kalabalık bir şehirde kentsel alanda hızla gelişen yapılaşma içerisine sıklıkla dâhil olan konut, kamu alanları, dini yapılar veya alışveriş merkezlerinin dışında, sanatsal fonksiyonlara sahip yapıların eksikliği ve mevcut yapıların teknik

yetersizlikleri bu tezde ele alınan başlıca problemdir. Toplumun ve sanatçıların ihtiyaçlarına cevap veremeyecek niteliklerde olan az sayıdaki gösteri merkezi veya sahnesi; tarihi yapıları ve doğal güzellikleri ile günümüzde dünyanın en çok turist ağırlayan şehirlerinden birisi olan İstanbul'un en önemli kültürel noksanıdır.

Müzik mekânlarının; talepleri karşılayacak fonksiyonlarda, daha nitelikli olarak tasarlanması için belirlenmesi gereken standartların oluşturulması adına tezde incelenen örnekler; orkestra şefleri ve sanatçılar tarafından belirlenen işlevsellik açısından ideal sayılan mekânlardır ve bu hacimlerin genel özelliklerinin ortak verileri; İstanbul'daki sahne / performans sanatları binalarına model oluşturacak niteliktedir.

Yapılan araştırmalarda, konu ile ilgili ülkemizde bugüne dek yapılan çalışmaların eksik olduğu gözlenmektedir. Müzik mekânlarına ilişkin araştırmalar mimari açıdan incelenmemiş olup, bu tip yapılardaki eksiklikler veya hatalar ortaya çıkartılmamıştır. Eleştirel yazılardan öteye geçmeyen yorumlar, İstanbul'da bulunan mevcut binalarla ilgili teknik verilerin bilinmezliği ve konunun bilimsel olarak daha önce ele alınmamış olması, bu alanda var olan problemin sürdüğünü ve çözüm önerilerinin üretilemediğinin bir göstergesidir. Avrupa ülkelerinde doğan opera, bale gibi Batı sanatları; kendi topraklarından tüm dünyaya yayılarak etki altında bıraktığı farklı medeniyetlere, aynı zamanda performans sanatları mimarisinin de örneğini teşkil ederek; bu alandaki mekânsal hacimlerin nasıl kullanıldığına dair standartlar oluşturmuştur. Bu çalışmada, bugün dünyanın en gelişmiş teknolojisine sahip ülkelerinden birisi olan Japonya'nın başkenti Tokyo'da, özellikle modern mimarinin ortaya çıkmasının ardından 1950'lerden günümüze dek inşa edilen performans sanatları binalarının mekânsal gelişiminin incelenmesi ve bu doğrultuda ortaya çıkan ortak özelliklerin, ülkemizdeki mimarlar tarafından, bu tip yapıların tasarım aşamasında göz önünde bulundurulması gereken mimari kriterlerin oluşturulması için bir standart oluşturması amaçlanmaktadır.

Tez kapsamında, öncelikle müzik kavramı ve müziğin tarihsel gelişimi ele alınmaktadır. Somut belgelere dayandırılamamakla beraber müzikologların müziğin nasıl ortaya çıktığına dair teorileri, geçmişten günümüze uzanan süreçte müziğin toplumlar üzerindeki etkileri ve insan hayatındaki rolüyle beraber soyut olarak incelenmektedir. Müzik ve mekân olarak iki ana olguya bağlı olarak temellendirilen bu çalışmada; mekân kavramı ve tarihçesi göçebe düzenden başlayarak, tarımsal

düzende önemli gelişmeler sağlayan uygarlıklarla beraber irdelenecektir. Mimarinin teknolojiye bağlı olarak nasıl hızlıca geliştiği; özellikle modern mimarinin ortaya çıkmasının ardından oluşan geç modern, High-Tech ve post modern gibi diğer mimari akımlar göz önünde bulundurularak dünyanın çeşitli ülkelerinden mimari platformda önemsenen ve çoğu koruma altında olan yapı örnekleriyle pekiştirilerek örneklendirilecektir. Müziğin felsefesi ve farklı kültürlerde nasıl kullanıldığı; mekân kavramının ilkel koşullarda mimariyi doğurarak nasıl geliştiği ve bu iki öğenin birleşerek müzik mekânlarını nasıl oluşturduğu, tüm aşamaları ile birlikte gösterilecektir. Müzik ve mekân kavramlarının ayrı ayrı irdelenmesinin ardından bu iki temel olgunun ilişkisi, performans sanatları yapılarının temelini oluşturan tarihteki ilk sahnelerin ortaya çıkmasıyla başlayan süreçten günümüze kadar kısaca ele alınacak ve modern mimarinin doğuşunun ardından bu tip yapılarda oluşan çeşitliliği; diğer sanat dallarıyla olan etkileşimleri de göz önünde bulundurarak inceleyecektir. Ayrıca modern mimari ve sonrasında inşa edilen konser salonları, tiyatro veya opera binalarının ortak noktaları, tasarımı etkileyen faktörler ve bu tip yapılarda göz önünde bulundurulması gereken teknik yükümlülükler belirlenerek ideal sahne / salonlarda olması gereken veriler ortaya çıkartılacaktır.

20. Yüzyıl'ın başlarından itibaren geleneksel Japon mimarisinin aynı zamanda yabancı mimarların da etkisi altında kalarak nasıl modern mimariye geçiş yaptığını ve buna istinaden Tokyo'da son yıllarda tasarlanan gösteri sanatları binalarının nasıl bir değişim gösterdiği, Batı ülkelerinde inşa edilen benzer tasarımlardan farklılıkları, bir Asya ülkesi olan Japonya'nın geleneksel ve modern yapılardaki mimari yaklaşımı ele alınarak gözlemlenecektir.

Tokyo ile aynı yıllarda batıya dönük bir mimari oluşum yaratmaya başlayan İstanbul şehrinde, Cumhuriyet'in kuruluşu ile birlikte ortaya çıkan yeni akımlar doğrultusunda oluşan mekânlar; modern Türk mimarisinin ortaya çıkışı ve gelişimi süresince öne çıkan örnekler üzerinden, bugün İstanbul'da bulunan ve Batı sanatlarının sahnelendiği performans sanatları yapılarının mimari tutumlarına referans veren Türk mimarlığının geçmişini gözlemlemek adına incelenecektir.

Son olarak tezin ortaya çıkmasına sebep olan probleme bağlı olarak; İstanbul'daki sahne sanatları yapılarının, hangi amaçlarla ve koşullarda, ne sıklıkta kullanıldığı, teknik yetersizlikleri ve yaşanılan sorunlar ile birlikte ele alınarak mevcut örneklerin karşılaştırılması ile vurgulanacaktır. Tokyo ve İstanbul gibi iki büyük şehirdeki

performans sanatları binaları arasındaki farklılıklar; toplumsal, kültürel, bilimsel ve siyasi açıdan yorumlanarak, bu karşılaştırmalı somut çalışma sonucunda ortaya çıkan sonuç, alternatif çözüm önerileri ile birlikte yorumlanacaktır.

1.2. ÇALIŞMANIN ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Çalışmada müzik ile ilgili araştırmalar, duyu işleyişinden yola çıkılarak ve müzikologların teorileri üzerinden yorumlanarak, farklı kaynaklarda okumalarla sağlanmıştır. Mekânın tarihsel gelişim süreci ise MSGSÜ Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı öğretim üyeleri tarafından verilen ders içerikleri esas alınarak; tarihte iz bırakan büyük uygarlıklar, eserler ve mimarlar üzerinden örneklenerek hazırlanmıştır.

Bu çalışma; İstanbul ve Tokyo şehirlerinde özellikle 1950 yılı ve sonrasında inşa edilen gösteri / performans sanatları yapılarını mekânsal açıdan somut bir şekilde gözlemleyerek yapılmıştır. Problem belirlendikten sonra amaçlanan farklılıkları sunabilmek adına Tokyo'da uluslararası ün kazanmış mimarlar tarafından tasarlanan sekiz ayrı bina, Tokyo Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olan mimar Prof. Atsuhi Kitagawara tarafından bu çalışmada incelenmek üzere önerilmiş olup, her biri tasarım, teknik donanım, malzeme, form, lokasyon, fonksiyonalite ve estetik gibi kavramlar üzerinden ele alınarak detaylıca incelenmiştir. Tokyo'da bulunan ve yabancı mimarlar tarafından tasarlanan çeşitli kültürel yapılar da o dönemdeki Batı etkileşimini anlamak açısından araştırılmıştır. Çalışmada sunulan sekiz farklı yapı, tarafımca ziyaret edilmiş ve fotoğraflanmıştır. Danışmanlarımla birlikte belirlediğimiz kriterlere bağlı olarak, tüm yapılar hakkında gerekli teknik bilgilere ve proje detaylarına ulaşmak üzere idari ofislerde çalışan uzman veya teknisyenler ile görüşülerek, çalışma için esas önem taşıyan teknik data elde edilmiştir. Literatür taraması yaptıktan sonra elde edilen verilere bağlı olarak; müzik, mekân ve bu ikilinin ilişkisi üzerine yazılmış çeşitli yabancı ve yerli kaynaklardan elde edilen bilgiler de referans vermek koşulu ile yorumlanmıştır.

İstanbul'da bulunan sekiz performans sanatı binası; kullanım sıklıklarına bağlı olarak tez danışmanım Prof. Dr. Ayla Antel ile birlikte incelenmek üzere seçilmiş olup tarafımdan, seyirci ve müzisyen olarak iki ayrı kimlik ve bakış açısı ile irdelenmiştir. Tezin esas problemini oluşturan, İstanbul'da bulunan salon / sahnelerin yetersiz durumunu gözler önüne sermek ve Türkiye'deki performans sanatları yapılarının tasarım standartlarını değiştirecek bir şablon önerebilmek adına, mevcut sahnelerin

çoğunda sanatçı olarak faaliyet gösterme şansına sahip olmuş olmam; sahne arkasında yaşanan problemleri ve aksaklıkları tarafsızca gözlemlememi ve mimari planlamalardaki hataları inceleyebilmemi sağlamış olup; tezin araştırma yöntemini olumlu bir şekilde etkilemiştir. İstanbul'da bulunan ve tez kapsamında yer alan örneklerin mimari projeleri ve teknik detaylarına ulaşma zorluğu, çalışma sırasında karşılaşılan en büyük sorun olmuştur. Mevcut binaların tarihi geçmişleri, salon, sahne, sahne arkası, akustik veriler gibi teknik özellikleri hakkında bilgi edinememe durumu; tezin savunduğu problemi destekler nitelikte bir engel teşkil etmiştir.

Batı ülkelerinde mimari platformda önem kazanmış binalar ve onların tasarım standartları incelenirken, Tokyo'daki modern mimari ve sonrasında inşa edilmiş olan sekiz farklı performans sanatı binasının ortak özellikleri ile, İstanbul'da bulunan sekiz sahnenin genel özellikleri çizelgeler eşliğinde karşılaştırılarak, ortaya çıkan sonuçlar ile problemin vurgulanması sağlanmıştır.

2. MÜZİK KAVRAMI VE TARİHÇESİ

Hayatımızın en vazgeçilmez parçalarından biri olduğunun farkına bile varmadığımız bir etki... Kalabalık ve gürültülü şehir yaşantısının keşmekeşinin içerisinde zaman zaman kulağımıza çalınan bir parça değil o. Gündelik hayatın tüm gürültüsünün birleşerek ortaya çıkarttığı, inanılmaz derecede kalabalık çoksesli bir koro; ya da periyodik aralıklarla tekrarlayarak tınlayan, doğanın ritmik kalp çarpıntısı. Yeryüzündeki tüm seslerin kulağa hoş gelebilmesini mümkün kılan, her ulusu, her dini, her rengi ve dili aynı paydada kesiştirebilen kelime o: Müzik

2.1. MÜZİK KAVRAMI

Müzik kelimesi Antik Yunan'da sanat anlamında kullanılan ve diğer sanat dallarını da kapsayan türler için kullanılan "Mousike" sözcüğünden türemiştir. Müzik; sesin insanlar tarafından keşfedilip çeşitli amaçlar için farklı yöntemlerle kullanılması sonucunda ortaya çıkmış olan bir anlatım sanatıdır. İnsanoğlunun keşfettiği ilk enstrüman aslında doğuştan sahip olduğu kendi sesidir. Var olanı bilmenin temeli olan kavramlar, anlatmak istediklerimizi düşünsel olarak ifade etmek için kullandığımız disiplinlerdir. Müzik bir davranış biçimi ve bilimidir. Niteliğini kendi kültüründen, etkileşimde bulunduğu diğer dallardan ve çevresel koşullarından bağımsız olarak ele alıp kendisini sınıflandırıcı bir tanım yapmak imkânsızdır.

"...sanat her zaman özgüne gereksinim gösterir, özgünle güçlenir, özgünün üzerine kurulur. Ancak özgün, özellikli ya da kişilikli olan şey yapıt olmaya hak kazanmıştır. Her sanatçı kendi sanatını genel olanın ötesinde arıyor, her sanatçı kendi sanatını yaratmaya çalışıyor. Buna göre her yapıt, somutlaşmış yapısı içinde bireysel bir bütünlüktür, özneli kendinde taşıyan ya da öznellikleri olan bir bütünlüktür, özel özellikleri olan bir bütünlüktür". (Timuçin, 1987)

Müzikle ilgili tanımlamalar bulunduğu çağa göre değişkenlik gösterir. Bu durumda müziğin; ilkel çağlardan itibaren, toplumsal gelişmelerle birlikte büyüyen serüvenini

müzik tarihini göz önünde bulundurarak incelenmesi ve tanımlanması daha doğru olacaktır. Çünkü içinde bulunduğu kültürden kaynağını alan müzik, farklı kültürlerde farklı anlamlar taşımaktadır.

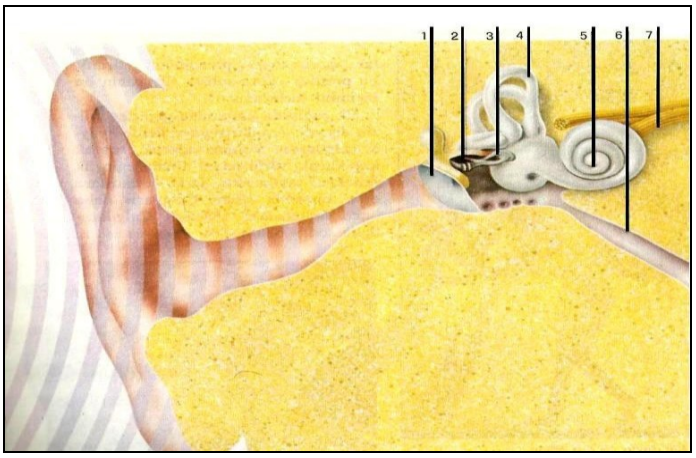
2.1.1. Ses, Frekans, Duyu

"Ses; kulaktan sinirsel etkileme yoluyla beyne ulaşıp oluşan işitme olayıdır". (Yener, 1983)

İnsan kulağı, sesi kendi titreşim sınırları içerisinde alabilir. Kulak zarı tarafından iç kulağa iletilen titreşimler sonucunda beyin, sesi işitmemizi sağlar. (Bknz. Şekil 2.1) Sesin titreşim sayısı olan frekans, sesin inceliğine veya kalınlığına bağlı olarak değişkenlik gösterir. İnce seslere "tiz", kalın seslere "pes" denir ve bu seslerin titreşen kaynağının açıklığına "amplitüd"denir. Müziği oluşturan ana kavramlar tonalite (ses-akor ilişkisi), dinamik (sesin şiddeti), ritm (belirli bir düzende tekrarlanan ses dizisi) ve ses rengidir. Bu elemanlar bir araya geldiklerinde müzik bütünlüğü sağlanır. Frekans, hareketin birim zamandaki tekrar sayısıdır ve titreşen bir cisimde telin boyu, gerginliği, kesiti ve cinsine göre değişir. Bir tele dokunduğumuz zaman etraftaki hava molekülleri titreşir ve ses bu sayede dalga dalga yayılarak insan beynine ulaşır. Frekansı ölçmek için bir olayın belirli bir zaman aralığında kendini kaç kere tekrar ettiği sayılır ve çıkan sayı zaman aralığına bölünür. Hertz (Hz) ile ifade edilen frekans birimi, saniye başına düşen devir sayısını gösterir.

"İnsan kulağı, genel olarak saniyede 20'den az, 20.000'den çok olan ses titreşimlerine karşı duyarlı değildir. Bu nedenle günümüz insanı, ortalama olarak saniyedeki titreşim sayısı 20 ile 20.000 arasında olan sesleri duyabilmektedir." (Sazak, 2008)

Her canlının işitme aralığı farklıdır. Örneğin gece avlanan ve karanlıkta görme yetisi az olan bazı kuş türlerinin ve balıkların duyu algıları çok daha fazla gelişmiştir. İnsan kulağının duyamadığı tizlikteki sesleri bile duyabilirler ve bu sayede avlanmaları kolaylaşır. İşitme aralığı yarasalarda 100.000, yunuslarda 150.000 hertze kadar çıkabilmektedir. Sonar (Sound Navigation And Ranging) aleti günümüzde ses dalgalarını yayarak istenilen cismin ya da canlının boyutunu, uzaklığını ya da dip mesafesini ölçmek, batık gemilerin aranması, petrol kaynaklarını araştırma veya tıpta çeşitli hastalıkların tedavisini gidermek gibi birçok alanda kullanılmaktadır.



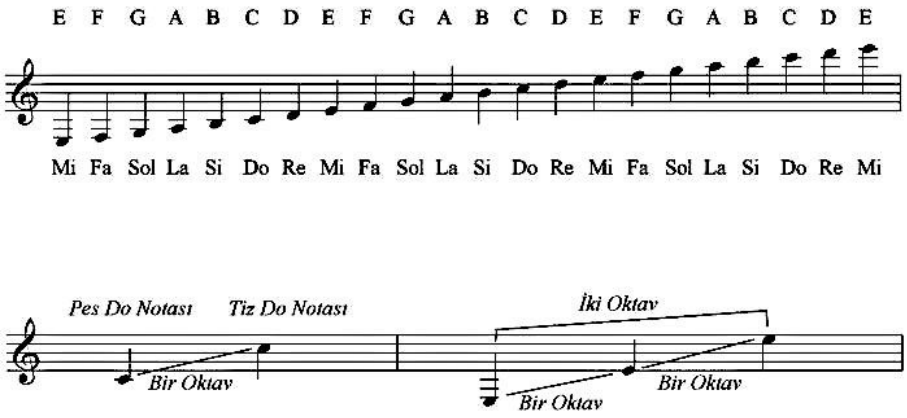
Şekil 2.1. İşitme Duyusunun İşleyişi

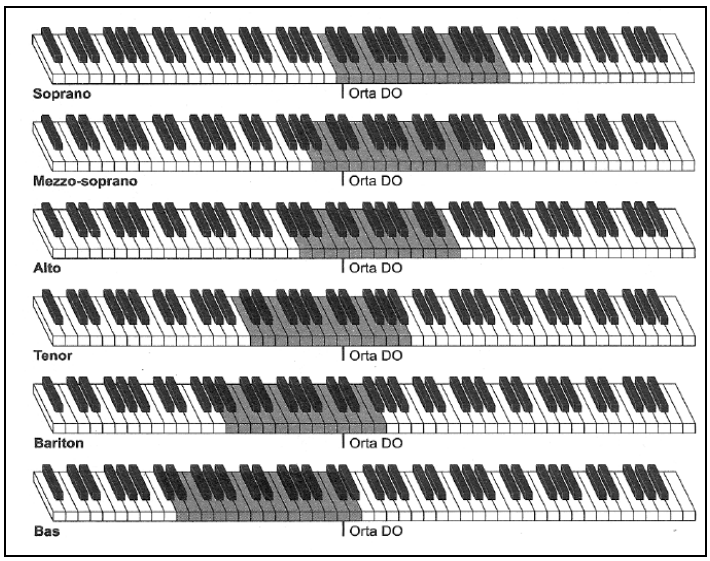
1.Kulak zarı 2. İç zar 3. Kemikler 4. Kanallar

5. İç kulak 6. Östaki borusu 7. İşitme siniri

2.1.2. Müziğin Yazım Dili

Müzik; kişiler tarafından yaratılabilir, okunabilir veya işitilebilir. Duyulan sesin özellikleri ise yüksekliğine, tınısına, şiddetine, sürekliliğine ve vurgusuna göre değişir. Bugün kullanılan solfej (okuma) sistemine göre sesler düzenli ve düzensiz olarak ikiye ayrılır. Düzenli sesler 7 nota ve aralarındaki seslerden oluşur. Bu notalar hem Latin harfleriyle hem de hecelerle yazılır. Müziğin yazıya dökülmesi için kullanılan ilk araç portedir. Beş paralel çizgi ve dört aralıktan oluşur. Notalar portedeki çizgilerin hem üstüne hem de aralarına yazılabilir. (Bknz. Şekil 2.2.) Portedeki notalar daha yukarı yerleştirildikçe, sesler tizleşir. Aynı ismi taşıyan iki ses arasındaki sekiz notalık aralığa oktav (sekizli) denir. İsimleri bir olan bu notaların yükseklik dereceleri ayrıdır. (Serçe ve Çoğulu, 2010)

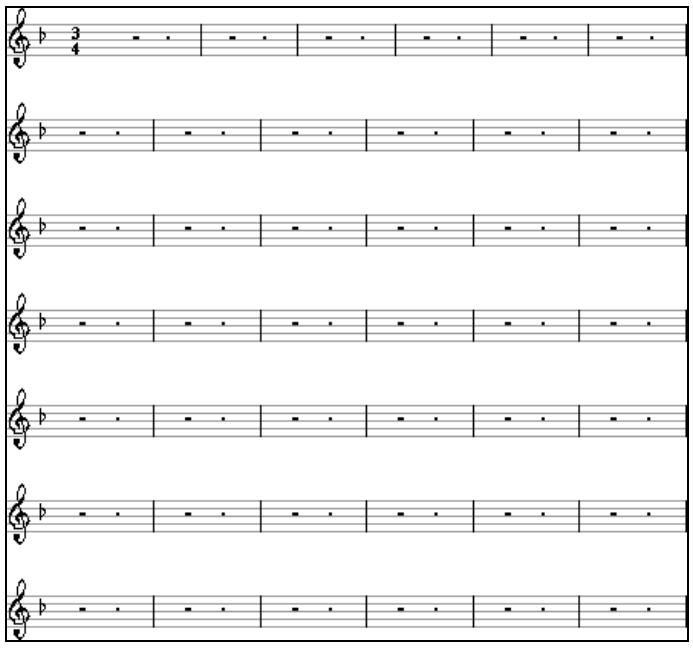
İnsan sesleri inceliğine göre birbirinden ayrılır. Kadınlarda en inceden en kalına doğru soprano, mezzosoprano ve alto olarak gruplandırılırken erkeklerde ise tenor, bariton ve bas olarak ayrılır. (Bknz. Şekil 2.3.)

Şekil 2.2. Notalama Sistemi ve Oktav Aralığı



Şekil 2.3. Koral Ses Dağılımı

Müzik, teknik olarak insan kulağıyla duyulmadığı sürece var sayılmaz. Teorik olarak herhangi bir tınıya ve frekansa sahip olmayan sessizlik bile bir müzik türü olarak nitelendirilebilir. ABD'li besteci ve filozof John Cage'in (1912 -1992), 1952 yılında bestelediği; üç bölümden oluşan ve müzisyenlerin 4 dakika 33 saniye boyunca hiç çalmadıkları meşhur bestesi "4'33", çeşitli müzik türlerine karşılık olarak ortaya çıkan ve "sessizliğin" organize bir ses sanatı olduğunu savunan bir müzik türü olarak kabul edilir. Cage müziğin sadece sesle, gürültüyle değil aynı zamanda sessizlik ile de yapılabileceğini öne sürer. (Bknz. Şekil 2.4.) Dinleyicilerin eserin icrası esnasında sessizliğin sesini duymasını amaçlayan Cage; etraftaki seslerin oluşturduğu armoninin de bir müzik eseri olabileceğini kanıtlamıştır ve eserin ilk performansı sergilendikten sonra şöyle demiştir:

*"*Bir noktayı kaçırdılar. Sessizlik diye bir şey yoktur. Sessizlik diye düşündükleri şey rastlantısal seslerle doluydu, ancak onlar dinlemeyi bilmiyorlardı. Birinci bölüm boyunca dışarıdaki rüzgârın kımıltılarını duyabilirdiniz. İkincide, yağmur taneleri damda pıtırtıya başladı. Üçüncüdeyse insanlar bu kez kendileri konuşmaya, dışarı çıkmaya ve bu sırada türlü, ilginç sesler çıkarmaya başladılar". (Önder, 04.07.2013)



Şekil 2.4. John Cage "4.33" Giriş Partisyonu

2.1.3. Müziğin Felsefesi

Müzik kavramının net bir ifadesi olmasa da teorisyenlerin tanımlamaları kendi içinde bir bütünlük oluşturmaktadır. Konfüçyüs, Platon, Pyhtagoras, Goethe, Marx gibi ünlü düşünürlerin betimlemelerinden yola çıkarak müziğin matematiksel bir alt yapısı olduğunu, insan bedeninden ve zekâsından üreyen ritm ve armoninin birleşerek, toplumların kültürel ve sosyal anlamda olgunlaşmasına yardımcı olan bir araç olduğunu söyleyebiliriz. Platon (MÖ. 427–347) "Ritm ve armoni, insan ruhunun derinlerinde, ruh ve beden arasında duran, vücudun zarafetini ve insan zekâsını öne çıkaran doğru yolda olunduğunun tek ve en güçlü göstergesidir " derken Konfüçyüs (MÖ. 552–479) "Üstün insan, müziği, kültürün mükemmelleşmesi yolunda kullanan insandır. Müzik yaygınlaştığında, insanlar arzularına ve ideallerine ulaştığında, büyük ulusların ortaya çıktıklarını görebiliriz" der. (Tarman, 2006) Her müzik eserinin kendi içinde bir felsefesi ve estetiği vardır. Estetik kaygı ve anlayıştan uzak bir besteci ya da müzisyen düşünülemez. Özgünlük müziğin esasıdır ve özgünlük kazanmanın ön koşulu da müziğin dilini, felsefesini, estetiğini tanıyıp anlamlandırabilmektir.

"Platon müziğin eğlenceden ibaret olmadığını, ruhani bir boyutunun olduğunu söylemiştir. Platon'a göre müzik, insan ruhunu sakinleştiren, dinginleştiren bir sanattır. Ona göre melodi; söz, makam ve ritim karışımıdır. Sözleri müziğin efendisi olarak tanımlar. Müzik eğitiminin insanı yücelttiğini ve düzeni sağladığını savunur". (Eyüboğlu ve Cimcoz, 1995)

Toplumsal farklılıklar, müziğin çeşitliliğini arttırmakta ve kültürel değerlere göre her bölgede değişkenlik göstermektedir. Müziği mantıksal olarak inceleyen bilim dalı olan müzikoloji; müzik sanatını fiziksel, psikolojik, estetik ve kültürel fenomen olarak araştırmayı hedefler. Müzik sanatını anlayabilmek için müzik tarihini bilmek gerekir. İnsanlık tarihindeki evrimle beraber gelişen müzik, kendi tarihini bilimsel ve kültürel bir dille yazmaktadır. Matematik, fizik, zaman, mantık ve doğa gibi nesnelliklerle beslenen müzik, en basit anlamıyla "gürültü" olarak algıladığımız işitsel bir varlıktır. Varoluşunun temel dayanağı ilkellik ve doğadır.

2.1.4. Müziğin Diğer Dallarla İlişkisi

Seslerle birlikte gerçekleştirilen bir anlatım sanatı olan müzik; müzikbilimciler tarafından teorik olarak üç bölümde incelenir. Ahmet Say'a (1935 -) göre bunların ilki olan tarihsel müzikbilim; çalgı bilgisi, ikonografi, seslendirme bilgisi, müzik yazıları bilgisi, kaynakça bilgisi, biyografi, form bilgisi, terminoloji, stil bilgisi gibi gibi başlıkları kapsar. Notasyon özellikleri, müzisyenlerin yaşamları ve çalışma biçimleri, çalgıların yapılışı, müziğin yapılanması, ritm, armoni, melodi gibi birçok olgu bu başlıkta incelenir. Diğer bir yöntemse sistematik müzikbilimdir. Burada da; akustik, işitme ve çalgı fizyolojisi, işitme ve müzik psikolojisi, müzik sosyolojisi ve pedagojisi, müzik felsefesi veya estetiği gibi temel öğeler araştırılır. Son yöntem olan "kullanım için müzikbilim" ise çalgı yapım bilgisi, müzik eğitimi, müzik eleştirisi gibi kavramları inceler ve müzikbilimi, dilbilim, edebiyatbilim, sanat tarihi, tiyatrobilim gibi diğer yan bilimlerin desteği ile beslenip gelişir. (Say, 1994) Kısacası müzik kendi başına bir anlatım sanatı olarak değil; sanatın diğer dallarıyla etkileşim içerisinde olan bir gerçekliktir.

Tarihsel gelişimde sanat akımlarına bakarsak, ortaya çıkan yeniliklerin edebiyat, resim, plastik sanatlar, mimari ve müzikte aynı dönemlerde etkili olduğunu görmekteyiz. 19.Yüzyıl'da "renk senfonisi" ve benzeri kavramlar resim ansiklopedisine girerken, neredeyse tüm tiyatro ve sinema eserlerinde müzik mevcuttur. Romantizm, sürrealizm, klasisizm gibi nice üslup diğer sanat dalları gibi

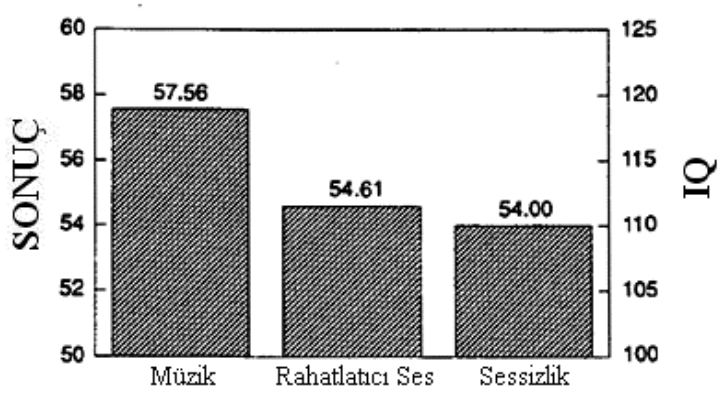
müziğin de gelişimini etkiler. Çoksesli müziğin doğuşu, konçertoların veya operanın keşfi gibi müzikte ortaya çıkan yenilikler de mimari, resim, heykel gibi diğer sanat dallarını etkilemiştir. Sanat kategorisindeki tüm ana ve alt başlıklar yüzyıllar içerisinde birbirleri ile doğal ve ritmik bir ilişki sürdürürler ve birinde oluşan / gelişen durumun diğerlerini etkilemiş olması son derece olağandır.

2.1.5. Müzik ve Terapi

Eski uygarlıklarda dahi bir terapi yöntemi olarak da yararlanılan müzik, kişilerin ruh sağlığını iyileştirip dinginleştirirken, zihinsel olarak da fayda sağlamaktadır. Bebeklik çağından itibaren müzik dinlemenin veya müzikle ilgilenmenin çocuklarda sosyal ifade yeteneğini geliştirdiği, estetik ve yaratıcı düşünme kabiliyetini ve algılama becerilerini arttırdığı görülmektedir. Müzik; otistik çocukların iletişim kurmasını sağlamak, kadınların doğum anında sancılarını hafifletmek, inme veya travmatik beyin hastalıkları geçiren kişilerin tedavisine yardımcı olmak, Alzheimer hastalığı olan yaşlı kişilerde anlık odaklanma sağlamak ve anıların canlandırılmasına yardımcı olmak, madde bağımlısı, down sendromlu, kanserli, şizofren veya paranoyak, anksiyete ve kaygı bozuklukları yaşayan hastalar için tıpta sıklıkla kullanılan bir tedavi yöntemidir. Sesle iyileşme süreci ilk defa 1896'da, Amerikalı doktorların belli türde müziklerin düşünce süreçlerini iyileştirdiğini ve kan akışını hızlandırdığını bulmasıyla ortaya çıkmıştır. İkinci dünya savaşının ardından yaralı askerler için bir rehabilitasyon tedavisi olarak da kullanılan müzik; Peter Guy Manners'ın (1935- 2009) insan vücuduna daha sağlıklı hücreler oluşturmak için titreşimler vermek üzere tasarladığı makinenin ardından terapi amaçlı daha sık kullanılmaya başlamıştır. 1947 yılında Fransa'da Alfred Tomatis (1920 -2001) ses ve duyu üzerine çalışmaya başlar ve elektronik kulaklıklar vasıtası ile algılama, duyu problemleri yaşayan kişilere çeşitli sesler dinleterek zihinsel ve fiziksel beceri kazandırır. Bu yöntem 1957 yılında resmileştirilerek tıpta "Tomatis Metodu" olarak adlandırılır. (URL-1, 2013)

1993 yılında Nature dergisinde yayımlanan makalede ortaya çıkan ve "Mozart Etkisi adı verilen araştırma sonuçları, müziğin zihinsel becerileri arttırdığını kanıtlamıştır. (Talaşlı, 2004) Kaliforniya Üniversitesi'nden otuz altı öğrenci üç gruba ayrılmıştır. Birinci gruba sınava girmeden evvel 10 dakika boyunca Mozart'ın bir sonatı dinletilmiştir. İkinci gruba kan basıncını düşürmesi için rahatlatıcı seslerden oluşan

bir bant kaydı dinletilirken, üçüncü gruptan ise 10 dakika sessizce oturması istenmiştir. Deneklere bu dinletilerin ardından doku analizi, çoktan seçmeli matris, kâğıt katlama ve kesme becerilerini belirleyen bazı sorular verilmiştir. Sınav sonunda Mozart dinletilen öğrencilerin problem çözümüne dayanan sorularda diğer gruptakilere göre daha başarılı olduğu belirlenmiştir. (Bknz. Şekil 2.5.) Müziğin beyni uyararak insanların zihinsel gelişimine katkıda bulunduğu bilimsel açıdan ispatlamıştır. (Rauscher, Shaw ve Ky 1993)



Şekil 2.5. "Mozart Etkisi" Deney Sonuçları

Tıpta olduğu kadar eğitim amaçlı da kullanılan müzik; kendine güvenen, yaratıcı ve analitik düşünme yeteneğine sahip bireyler yetiştirmemizi sağlar. Küçük yaşta müzik eğitimi almaya başlayan, şarkı söyleyen veya enstrüman çalan çocukların duygusal ve sosyal zekâlarının yaşıtlarına göre daha ileri seviyede olduğu görülmektedir. Amerikalı psikolog Howard Gardner'ın (1943 -) 7 farklı tipten oluşan çoklu zekâ kuramına göre her insanın farklı ölçütlerde ve çeşitte zekâsı vardır. Uzamsal, sözel, sosyal zekâ gibi türlerden birisi de müziksel zekâdır.

Kısacası müzik; doğduğumuz andan itibaren istemli ya da istemsiz olarak maruz kaldığımız seslerin bütünüdür. Doğadaki ritmin bile bir gürültüsü varken, toplumların da kendilerine has sesleri oluşturması kaçınılmazdır. Müzik; ruhu besleyen ve iyileştiren, becerilerimizi geliştiren, stresi azaltan, uluslararası platformda ortak bir dil bütünlüğü oluşturan, dans, tiyatro, opera gibi sahne sanatlarıyla buluşmamızda muhakkak bir köprü rolü oynayan, farklı kültürleri ve kişileri bir araya getirip aynı paydada buluşturabilen bir sanat dalıdır.

2.2. MÜZİĞİN DOĞUŞU VE TARİHÇESİ

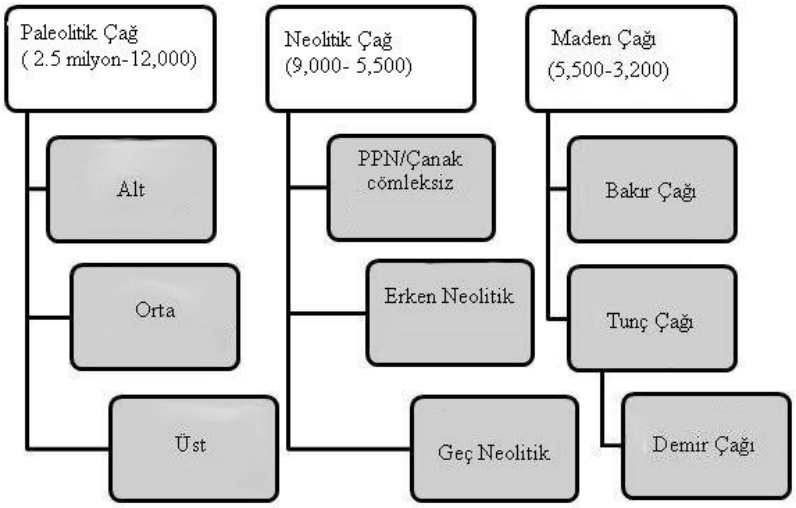
Günümüzde "Müzik ruhun gıdasıdır" diye başlar konuyla ilgili tüm söylemler. 21. Yüzyıl'da hayatımızın her evresinde, doğumdan ölene kadar süregelen bir ses-dinleti dizisidir müzik. Ninnilerle gözümüzü açtığımız dünyaya dualar, ilahiler veya marşlarla veda ederiz. En ilkel şartlarda bile içgüdüsel olarak ruha iyi geldiğine inanılan müzik ya da diğer bir deyişle ses, insanoğlunun kendinde bulduğu en önemli keşiftir. Söylenemeyen duygu veya düşünceleri daha rahat söyleyebilmek, toplumsal mesajlar vermek, zihinsel gelişimi arttırmak, keyif ve eğlence, dini ritüeller ve daha nice amaçlar için, siyasetten edebiyata hemen her alanda başka bir etkinlik ile kolayca ilişki kurabilen ve birleştirilen yegâne sanat dalıdır müzik. Şiirle, dansla, tiyatroyla, resimle, mimari ile bir bütünmüşçesine karşımıza çıkabilen müzik, en yalın ve saf hali ile bile toplumların gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Ses ile sağlanabilen tüm imkânlar, insanlık tarihiyle birlikte zaman içerisinde çoğalıp çeşitlenerek günümüz popüler kültüründe yenilenerek en son kimliğine bürünmüştür.

2.2.1. Kültürel Evrim

Kültürel evrimle birlikte zaman içinde gelişen müzik, en eski çağlardan günümüze devinip çeşitlenerek büyümüş ve farklı toplumlar tarafından da anlaşılabilir, evrensel bir dil olmayı başarmıştır. İnsanoğlunun biyolojik varlığının ortaya çıkmasıyla beraber ilkel toplumlarda müziğin nasıl keşfedildiğine dair çeşitli varsayımlar vardır. Bu varsayımların dayandığı temel nokta ise antropolojinin (insanbilim) insanlığın uygarlık evrimini üç temel çağ içinde değerlendirmesine dayanır. (Bknz. Çizelge 2.1.) Paleolitik Çağ, Neolitik Çağ ve Endüstri Çağı. (Say, 1994) Zor iklim koşullarında avcılık ve besin toplayıcılığı yapan göçebe toplulukların insan elinden çıkma ilk taş aletleri yaptığı Paleolitik Çağ'da; barınma, toplu yaşama, törenler, dini ayinler ve sanatsal etkinlikler, doğal bir güdüyle öğrenilmiş ve uygulanmıştır. Neolitik Çağ'da ise üretim, yani tarım başlamıştır. Avcılık yerine hayvancılık gelişirken çanak çömlek yapımı ortaya çıkmıştır. Çamurun güneşle olan ilişkisini keşfeden göçebe insanlar; kendi duvarlarını, konutlarını oluşturmak üzere mağaralarından çıkarak şehirciliğin temellerinin atıldığı yerleşik düzene

geçmişlerdir. Bakır, Tunç ve Demir Çağı olarak üçe ayrılan Endüstri Çağ'ında (Maden Çağı) ticaret gelişir, devlet fikri ortaya çıkar, arabalar yapılır, silahlanma teknolojisi gelişir, toplumsal ilişkiler kuvvetlenir ve sanayi gelişir. Yazının icadıyla son bulan tarih öncesi çağlarda, insanoğlunun kültürel evrimi gelişirken, bir yandan da resim, müzik, dans gibi sanatsal aktiviteler de gelişerek Yakınçağ'da varılan noktanın kaynağını oluşturur. (URL- 2, URL- 3, URL- 4, 2013)

Çizelge 2.1. Tarih Öncesi Çağlar



2.2.2. Müziğin Araştırma Yöntemleri ve Keşifler

Tarih öncesi çağlarda yapılan müziğin kaynağına ulaşabilmek için kullanılan dört ayrı araştırma yöntemi vardır. Bunlardan ilki arkeolojik kazılarda bulunan eski müzik aletleridir. Tarihte bilinen en eski enstrümanlardan birisi de günümüzde nesli tükenmiş olan bir ayı cinsinin kemiklerinden yapılma bir flüttür. 1995 yılında Slovenya'da Divje Babe mağarasında keşfedilen flütün M.Ö. 43bin ile 82 bin arasındaki bir dönemde Neandertal'ler (soyu tükenmiş insan türü) tarafından yapıldığı tespit edilmiştir. (Bknz. Şekil 2.6.) 2009 yılında Almanyada Tübingen Üniversitesi arkeologları, Hohle Fels mağarasında kuş kemiklerinden yapılmış olan, mevcudiyeti 35bin takvim yılı öncesine uzanan ve tarihte bilinen en eski flüdü keşfetmişlerdir. (Bknz. Şekil 2.7.)

Şekil 2.6. Divje Babe Flüdü

Şekil 2.7. Hohle Fels Flüdü

Diğer bir araştırma yöntemi de müzik faaliyetlerini temsil eden resim veya heykel şeklindeki arkeolojik bulgulara dayanır. Önceleri sözlü sonra da yazılı olarak anlatılan hikâyeler ve efsaneler, günümüzde hala kendi kültürel geçmişini yaşayan toplumların incelenebilmesini, antropolojik çalışmalar da araştırmalarda müziğin kökenine inebilmemizi sağlar. Müzik evrimcilerinin müziğin kökenine ve gelişimine dair teorileri genellikle ırkların hayatta kalma stratejileri ve çevreyle uyum sağlama çabalarından kaynaklandığına dayanır. Björn Merker'in şempanzelerden yola çıkan teorisine göre müzik; primatların senkronize bir şekilde neredeyse bir koro gibi benzer sesleri çıkartmasıdır. (Wallin, Merkeri, 2000)

"İnsan müziğinin doğumuna ilham veren kökenler anne ve bebek arasındaki ilişki etkileşiminin gelişimiyle oluşmuştur ". (Dissanayake, 2000)

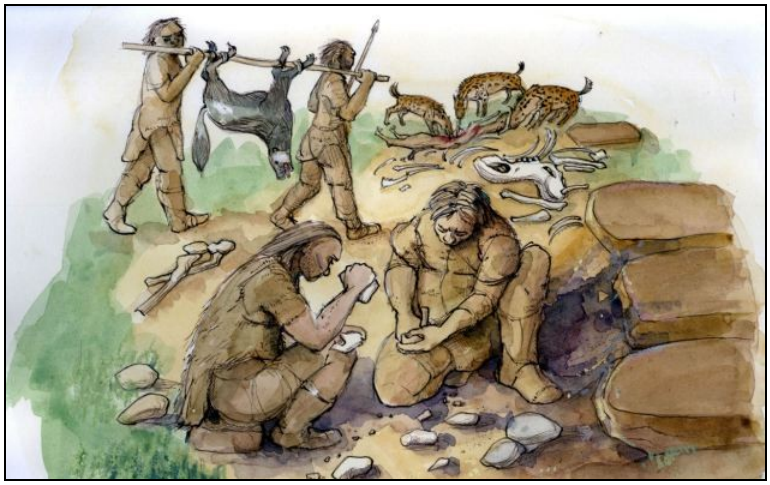
Paleolitik Çağ insanlık evriminin en zor dönemidir. Kültürün çok yavaş geliştiği bu evrede soğuk iklimlerde, mağaralarda ve kaya sığınaklarında yaşamaya çalışan insanlar daha çok besin bulma odaklı bir yaşam savaşı sürmüştür. El yapımı ilkel aletlerle avlanan ve klan yaşamı sürdüren bu topluluklar o dönemde yaklaşık otuz kişiden oluşmuştur. "Yontma Taş Devri" olarak da bilinen Paleolitik Çağ'da müzik var mıydı diye başlayan sorulara, ilkel nitelikli okların kullanılması yanıt olmuştur. Telli, vurmalı ve üflemeli çalgıların ilkel çağlarda çeşitli tesadüflerle keşfedildiğine dair tahminler yürütülmektedir.

2.2.3. Doğadaki Ritm

Müziğin ortaya çıkması için ilk çağlarda insanların kendi bedenlerini ve doğayı anlamaları gerekmiştir. Bu uzun gözlem süreci sonunda keşfedilen bir takım olaylar dizisi bizi müziğin temellerine götürür. Doğadaki döngü; mevsim değişiklikleri, gece

ve gündüz, depremler, gök gürültüsü, şimşekler ve yağmurlar, hayvanlar, bitkiler... Bu temel değişimler insanları korunmaya itmiştir. Kendilerinden daha güçlü buldukları ve açıklayamadıkları bu doğa olayları, onları çeşitli şekillerde tapınmaya yöneltmiştir. Örneğin kuraklık sonrası yağmur yağması için dua etmek veya ayin yapmak üzere bir araya gelen topluluklar, bir süre sonra hep birlikte çeşitli el, kol veya bacak hareketleriyle ve temelde benzer sesleri çıkartarak yaptıkları hareketlerle aslında dansın ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Ritm duyguları geliştikçe, daha da organize hale getirdikleri ve topluca yaptıkları bu hareketler bugünkü dans sanatının kökenidir. Ava çıkan erkeklerin hayvanları avlamak için onların çıkarttığı sesleri taklit etmeye çalışmaları; avdan döndüklerinde topluluktaki diğer kişilere hayvanı nasıl yakaladıklarını veya öldüklerini yine çeşitli sesler çıkartarak, hareketlerle anlatmaya çalışmaları ise tiyatro sanatının ortaya çıkışına dair öne sürülen teorilerdendir.

Sesi ve ritmi keşfeden insanların bundan sonraki yolculuğunda, enstrümanlar; diğer bir deyişle çalgı aletleri devreye girecektir. Bugün kullandığımız üç temel çalgı türü olan, vurmalı, nefesli (üflemeli) ve yaylı çalgıların keşfi tahminlere göre Paleolitik Çağ'da ortaya çıkmıştır. Ateş yakmak için taşları birbirlerine sürten insanlar, iki malzemenin birbirine çarptığında oluşturduğu sesi sonraları başka materyallerle (örn: toprak kap, kacak) kullanarak geliştirmiş ve vurmalı çalgıların ortaya çıkmasını sağlamışlardır. (Bknz. Şekil 2.8.)



Şekil 2.8. Prehistorik Çağda Yaşam

Yerleşik düzene geçtikleri dönemden itibaren avlanmak dışında tarım yaparken; şeker kamışlarının rüzgâr estiği zaman çıkarttığı sesi algılayıp, bir geyik boynuzunu

üflediklerinde o hayvanın çıkarttığı sesin aynısını elde ettiklerini anlamışlardır. Buradan yola çıkarak el yapımı üflemeli çalgılar yapmaya başlamış ve danslarla, ritmle, vurmalı çalgılarla birleştirdikleri müzik ayinlerine, üflemeli çalgıları da eklemişlerdir. Tarımsal düzenin getirdiği örgütlenme ve toplumsal bölünme beraberinde toprak kavgasını getirmiş, dolayısı ile savaşları doğurmuştur. Çoğu kabilenin kendine has savaş törenleri, dansları vardır. Ok ve yayı kullanmaya başlayan insanlar bu dönemde, okun yayı gererek fırladığı anda çıkarttığı titreşimli sesi algılayıp, yaylı çalgıları da keşfederek müzikal birikimlerine eklemişlerdir ve insanlık tarihinde böylece ilkel müziğin temelleri doğmuştur.

Yazının; dolayısı ile notalama sisteminin henüz ortada olmadığı bu dönemde müzik; sanattan ziyade daha çok iletişim ve eğlence aracı olarak kullanılmıştır. M.Ö. 12 bin yılından günümüze kadar varlığını sürdürebilmiş olan ve 1912-1914 yılları arasında Henri Bégouën'in üç oğlu tarafından keşfedilen; Fransa Arieges'teki Trois Frères (üç kardeş) mağarası duvarında betimlenmiş olan "keçiler" resminden yola çıkarak, Paleolitik Çağ'da ok ve yay kullanıldığını, dolayısı ile o dönemde müziğin var olduğunu söyleyemek mümkündür. (Bknz. Şekil 2.9.)

Şekil 2.9. Trois Frères Mağarası'nda Bulunan "Keçiler" Betimlemesi

2.2.4. Tarımsal Düzen

Tarımsal düzene geçişle birlikte kültürel farklılıkların ortaya çıkması sonucunda bugün İlk Çağ ve Antik Çağ müziği olarak sınıflandırdığımız müzik türleri doğmuştur. Bu dönemde Paleolitik Çağ'dan Neolitik Çağ'a geçiş yapan toplumlar artık sadece avcılık değil hayvancılık ve tarımcılık da yapmaya başlamıştır. Üretim arttıkça nüfus daha çok kentlerde toplanmaya başlamış, din ve sanat önemli unsurlar

haline gelmiştir ve böylece enerji kaynaklarının kullanımı artmıştır. Mezopotamya ve Mısır'ın Nil Vadisi'nde doğan bu ilk kültürler; Mısır, Hint, Çin ve Antik Yunan gibi antik uygarlıkların farklı şekillerde sanatsal değerler kazanmasını ve günümüze kendilerine has kültürel miraslar bırakmasını sağlamıştır.

" Geçmişin müziğini gerçeğe yakın bir tarzda tanımak için iki yol vardır: Kulak geleneği ve müzik yazısının analizi." (Selanik, 1996)

Birçok ulusun şarkıları geçmişten günümüze, kulaktan kulağa veya yazı yoluyla aktarılmıştır. Müzik tarihi; resim, heykel veya mimari gibi sanat dallarından farklı olarak yazının bulunuşuna kadar ne yazık ki kaydedilememekteydi. Çözülebilen müzik yazısının geçmişi ancak Orta Çağ'a kadar geri gidebilmektedir. Dolayısı ile müziğin diğer sanatlara göre günümüze ulaşabilmesi daha zor olmuştur. Sesi kaydetmeye yarayan fonografın keşfi bile ancak 1877'de Thomas Alva Edison (1847- 1931) tarafından yapılmıştır. Müziğin tarihsel süreçteki geçmişi; diğer sanat dallarına kıyasla, en kısa somut ve yazılı geçmişe sahip olan sanat dalıdır.

Alfabetik ya da nömatik (Neumatique) adı verilen iki farklı notalama sistemiyle bugün Çin, Hint, Yunan, Roma gibi eski uygarlıkların müziği hakkında bilgilere sahip olabilmekteyiz. Mezopotamya müziği, topraklarında varlık gösteren Sümer, Asur, Akat, Babil, Pers uygarlıklarının dışında coğrafi açıdan da merkezinde olduğu Hitit, Mısır, Yunan gibi uygarlıkların müziğinden ve çalgılarından da etkilenmiştir.

2.2.5. Doğu Uygarlıklarında Müzik

Orta Çağ'dan önceki yazılı müzik kaynaklarının olmaması, tarih öncesi ve antik dönem uygarlıklarındaki müzik geçmişine dair bilgilerin varlığını soyutlaştırmaktadır. Doğu ve Batı sentezi hemen her dönemde olduğu gibi müzikte de kendisini göstermiştir. Kendi medeniyetlerindeki gelenekleri, farklı yerleşkeleri etkileyecek kadar önemle sürdüren ve ileriye taşıyan Doğu Uygarlıkları; Batı müziğinin gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Anadolu'da kurulan Hitit, Lidya, Frigya gibi devletlerde müzik, özellikle adak adamak ya da çeşitli ritüeller gibi dini törenlerde kullanılmıştır. Orta Asya'da Çin müziği; Japon müziğini ve Doğu'da Mısır'ı etkilerken, Mısır müziği de daha sonraları Akdeniz üzerinden giderek yayılarak Avrupa ülkelerini etkilemiştir. Doğu'nun mistik ve gizemli atmosferi, Batı medeniyetlerinde tarih boyunca her alanda merakla takip edilmiş olup, müzik alanındaki yeniliklerse kendi çalgılarına adapte edilerek kullanılmıştır.

2.2.5.1. Mezopotamya'da Müzik

Coğrafi konumu açısından oldukça verimli topraklarda önemli uygarlıklara ev sahipliği yapan Mezopotamya'da Sümer, Akat, Hitit, Asur ve Babil gibi birçok toplumun etnik ve farklı kültürleri müzik tarihine katkıda bulunmuştur. Tarıma elverişli akarsu ve deltaların bulunduğu bu bölgede nüfus arttıkça siyasi örgütlenmelerin de artarak, değişik uygarlıkların burada yaşamak için savaşmalarına sebebiyet vermesi tesadüf değildir. Fırat ve Dicle nehirlerinin düzensiz akışının yaşam koşullarını kötü etkilememesi için çeşitli setler ve duvarlar inşa edilmesi gerekliliği kendiliğinden yönetim ve idare gibi toplumsal kavramları doğurmuştur. (URL-5, 2013) Burada egemenlik süren ilk uygarlık olan Sümerler'in müzikle ilişkisinin; din, savaş, düğün, cenaze, doğum, şölen gibi olaylarla kuvvetlendiği tahmin edilmektedir. Hatta Sümer dualarında rahiplere bir koronun eşlik ettiği M.Ö. 2000 yılından kalan belgelere dayandırılmaktadır. (Say, 1994)

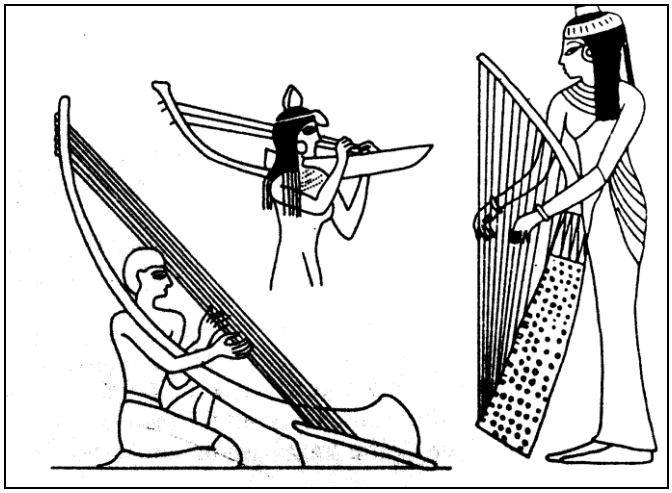
Tiğ ya da tiggi adı verilen flütler, balag, tillis, adapa gibi çeşitli vurmalı çalgılar kullanmışlardır. Lir, lut ve arp da kullanan Sümerler'den sonra Mezopotamya topraklarında yaşayan diğer uygarlıklar da aynı çalgıları değişik formlarda kullanmışlardır. (Bknz. Şekil 2.10.)

Şekil 2.10. Asur Kralı Ashurbanipal'ın Sarayında Bulunan Mermer Kabartma (M.Ö.7.y.y.)

2.2.5.2. Mısır'da Müzik

Mısır'da dinsel ve din dışı bir müzik yaşamı olduğunu, bu görkemli uygarlığın tüm evrelerini çeşitli tapınaklar veya anıtlarda resimler ve kabartmalarla tasvir ederek belgelemiş olmaları sayesinde bilmekteyiz.

Mısır'daki yaşam düzeyinin dönemin şartlarına ve diğer uygarlıklara göre daha yüksek olması; resim, heykel, dans, matematik gibi dalların yanında müzik alanında da önemli gelişmeleri beraberinde getirmiştir. Darbuka, arp, met, lut, pandora ve günümüzde kullanılan orgun atası olan su orgu, Mısır kültüründe gelişmiş ve kullanılmış olan çalgılardandır. (Bknz. Şekil 2.11.) Mısırlılar 7 sesli gam kullanmışlardır. Hristiyanlığın yayılmasıyla birlikte daha sonraları kiliselerde kullanılan çan ise yine Mısır tapınaklarında evvelce kullanılmıştır.

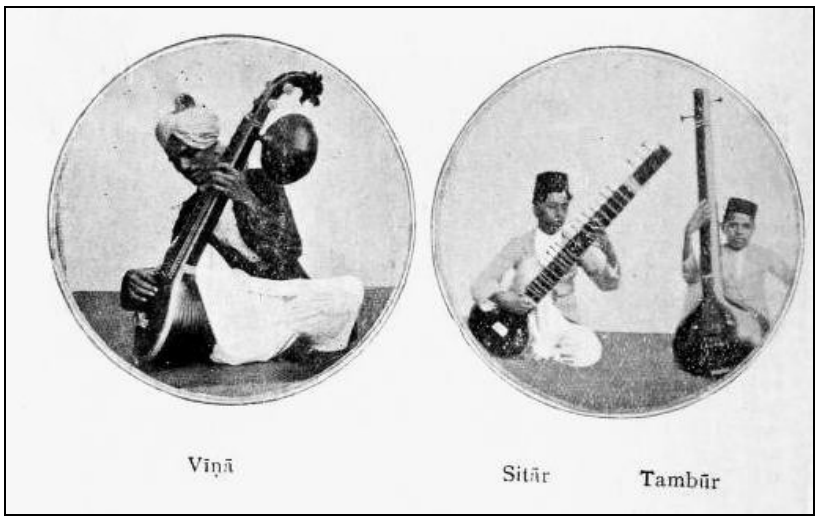


Şekil 2.11. Eski Mısır'da Kullanılan Bazı Çalgılar

2.2.5.3. Hint Uygarlığında Müzik

M.Ö. 3000 yıllarında ortaya çıkan Hint kültürünün erken evrelerinde müzik yaşamının nasıl olduğuna dair çok bulgu yoktur. Hint öğretilerini dört kitapta anlatan "Veda"ya göre müzik; Tanrı Brahman ve karısı Tanrıça Sarasvati'nin yaratısıdır. "Veda" kültürü olarak adlandırılan orta dönemde müzik; dans, söz ve mim sanatı ile sıkı ilişkilere sahiptir. Hinduizmin ana din kabul edildiği Hindistan'ın, sonraları diğer birçok uygarlık gibi Budizm'den de etkilendiği görülmektedir. M.S. 1000 yılından itibaren bugünkü geleneksel Hint kültürünü yansıtan evrede renk, espri anlamına gelen "raga" adı verilen ve 132 moddan (makam) oluşan sistemi esas alınmıştır. Tanpura, sitar, vina gibi en eski Orta Asya çalgılarına sahip olan Hint müziğinin

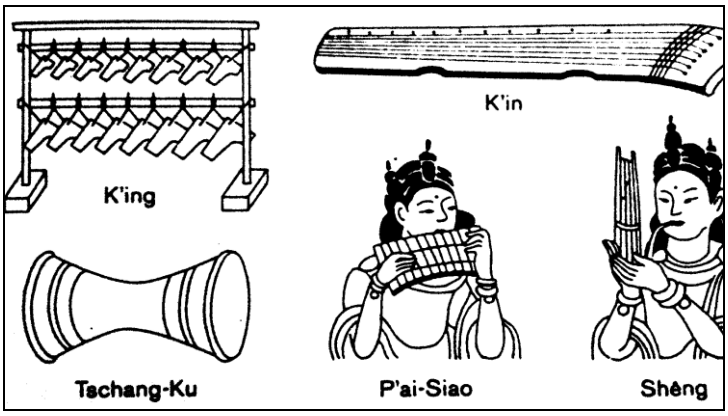
temeli doğaçlamaya dayanır ve farklı duygular için farklı ragaların kullanılmasını esas alır. (Bknz. Şekil 2.12.)



Şekil 2.12. Hint Kültürü Çalgıları

2.2.5.4. Çin Müziği

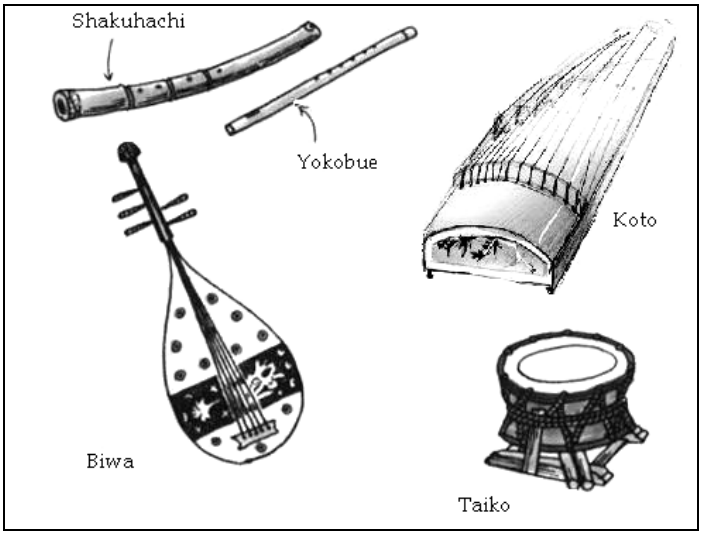
Müziğin amacının insanları eğitmek olduğuna inanılan Çin kültüründeki müzikal gelişim, Mısır'ı ve ardından Akdeniz ülkelerini de etkileyerek Avrupa müziğinin doğmasında dolaylı yoldan etkili olmuştur. Ünlü bilgin Kung Fu Tseu'nun; bilinen adıyla Konfüçyüs'ün (M.Ö.551 - 478) tarih ve müzik kitaplarını derleyerek Çin kültürünü günümüze taşımış olması da bugün Çin'in geçmişi hakkında detaylı bilgilere sahip olmamızı kolaylaştırmaktadır. Farklı hanedanlıkların hüküm sürdüğü dönemlerde Çin'de müzik kimi zaman yasaklanırken kimi zaman da daha önemli hale gelerek yaşamın bir parçası olmuştur. Yapıldıkları malzemeye göre 8 farklı grupta toplanan enstrümanlar; metal, taş, ipek telli, deri, su kabağı, toprak, bambu ve tahta çalgılar gruplarının içinde yer almıştır. (Bknz. Şekil 2.13.) Çin müziğinde temel olarak 5 ses dizisi kullanılsa da daha sonraları 7 ses dizisinden oluşan modal sistem Çin müziğine girmiştir. Tang ve Sung hanedanlıkları döneminde 300'den fazla enstrümanın eşlik ettiği bilinen saray korolarından yola çıkarak bugün Çin kültürünün müzik tarihinde önemli bir rol oynadığını söyleyebiliriz. (Selanik, 1996)



Şekil 2.13. Çin Kültürünün Geleneksel Çalgıları

2.2.5.5. Japon Müziği

Köklerini Çin müziğinden alan Japon müziği Kore gibi farklı Asya kültürlerinden de etkilenmiştir. İnsanlar Şinto dinini benimseyerek (Tanrıların Yolu) Şinto şarkılarını tapınaklarda koro eşliğinde söylemişlerdir. Japon müziği kendi içinde gruplara ayrılır: Tapınak müziği olan Gagaku, sadece sesli müzik olan ve tiyatro müziği olarak bilinen Nogaku. (URL-5, 2013) Noh, Kabuki ve Bunraku tiyatroları geleneksel Japon sanatının başlıca temsilcisidir. Tüm bu oyunlar esnasında geleneksel çalgılar sahnedekilere eşlik eder. Japon kültüründe kullanılan başlıca müzik aletleri Shakuhachi, biwa, tsuzumi, koto, shamisen ve taikodur. (Bknz.Şekil 2.14.) Modal sistem Çin'deki gibi 5 ses dizisinden oluşur ancak 12 sesli dizi de kullanılır.



Şekil 2.14. Geleneksel Japon Çalgılarından Bazıları

2.2.6. Batı Uygarlıklarında Müzik

Batı uygarlıklarının; dolayısı ile Batı sanatının kökenlerini oluşturan Girit, Antik Yunan, Etrüsk ve Roma medeniyetleri, Ege bölgesinde Asya ile Avrupa arasındaki ticaret ve kültürel etkileşimlerden de etkilenerek Batı sanatının ve müziğinin gelişerek diğer Avrupa ülkelerine de yayıldığı topraklardır. İnsan ve doğa felsefesi üzerine çalışmaların yapıldığı bu dönemlerde, müziğin felsefesi de teorisyenlerce araştırılmıştır ve din unsurunun etkisi altında oluşan Hristiyan müziği; Antik Çağ'dan Rönesans'a kadar, Orta Çağ'daki kilise baskısı ile yaklaşık bin yıllık bir kesintiye uğrasa da, Batı müziğinin temelini oluşturmuştur.

2.2.6.1. Antik Yunan'da Müzik

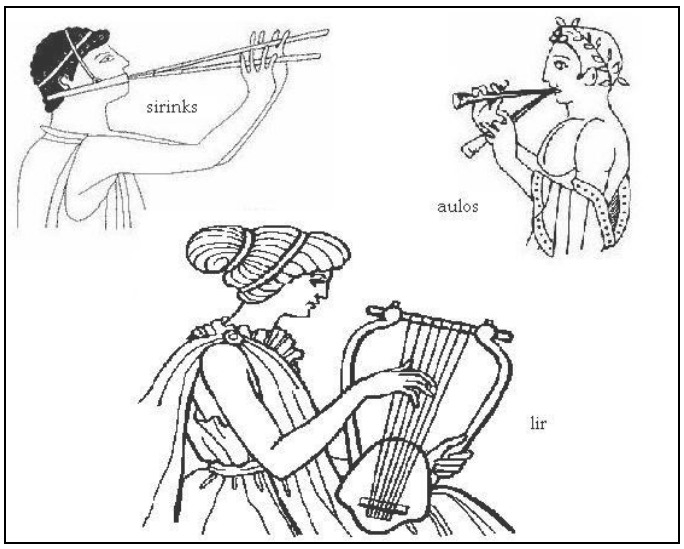
Antik Yunan dönemi; felsefenin, sanatın ve bilimin kültür beşiği sayılan; insanlık tarihinin en önemli kültürel gelişimlerinin yaşandığı ve köklerinin dayandığı varsayılan bir geçmiştir. Doğu kültürlerinden aldıkları bilgileri evrimleştirip geliştirerek Endüstri Devrimi'nin öncüleri olmuşlardır. (Say, 1994) Pythagoras, Eukleides, Platon, Aristotales, Sokrates gibi önemli düşünür ve bilim adamlarını insanlığa kazandıran Yunan kültüründe sanat oldukça önemli bir yere sahipti. Günümüz sahnelerinde kullanılan at nalı ya da yarım daire formundaki oturma planı, Antik Yunan tiyatrolarından gelmektedir. (Bknz. Bölüm 4.1.2.) Bir Yunan halk ozanı olan Homeros'un meşhur "İlyada" adlı eseri günümüzde, operaların en rağbet gören eseri olmakla birlikte o dönemde de şiirlere eşlik eden birkaç çalgı ile birlikte müzikli olarak söylenmekteydi. Müzik; festival kökenli eğlenceler, oyunlar, yarışlar, olimpiyatlar, şiir okumaları ya da tiyatro gibi tüm etkinliklerde hep çeşitli şekillerde kullanılarak var olmuştu. Hem alfabetik hem de nömatik yazı kullanan eski Yunanlılar, müziği çalgı ya da ses olarak iki ayrı şekilde ve birbirinden bağımsız 8 gam kullanarak kaydediyorlardı. (Selanik, 1996)

Pythagoras (Pisagor); evrenin bir uyumu olduğunu savunmuştur ve sayılarla, müzik de dâhil her şeyin ifade edilebileceğini söylemiştir. Ses perdesi ve tel uzunluğu arasındaki ilişkiyi keşfettiğinde, matematik ve müzik ilişkisi, kendisini takip eden kişilerce daha sıklıkla irdelenmeye başlamıştır.

Orhan Tanrıkulu yayınlanmamış "Müzik Tarihi" adlı kitabında şöyle demektedir:

"Yunan müzik kuramının kurucusu olarak bilinen Pythagoras (M.Ö. 585-519) , evreni bir armoni olarak tanımlar: Kürelerin uyumu. Bu armoninin yansıması olarak tonal kavram, gerilmiş tek bir tel (monokord) yardımıyla bölünebilir. Yorucu denemelerden sonra Pythagoras, bugün batı müziğinin temelini oluşturan aralıklarla ilgili bilgiler bırakmıştır." (Selanik, 1996)

Yunanca'da "dört el" anlamına gelen tetrakordlar, Antik Yunan müziğinin modlarının temelini oluşturur. Başlıca müzik aletleri bir çeşit lir olan çitara, aulos, ve sirinkstir. (Bknz. Şekil 2.15.) Vurmalı çalgılardan ziyade üflemeli ve telli çalgıları kullanan antik Yunanlılar; müziğin felsefesini ve matematiğini çözümleyerek onu gündelik yaşamlarının bir parçası haline getirmiş, müzik tarihinin temellerinde önemli yer edinmişlerdir.



Şekil 2.15. Antik Yunan Çalgıları

2.2.6.1. Roma Uygarlığında Müzik

Antik Yunan'dan miras kalan sanatsal değerlerin üzerine yeterli eklemeler yapamadıkları gibi, müziği materyalist bir düşünce yapısıyla; savaş, eğlence, zafer geçitleri, bando, hayvan dövüşleri gibi sanattan uzak, daha farklı niteliklerdeki etkinliklerde yozlaştırarak yaşatmayı tercih eden Romalılar, uzun bir dönem Yunan, Mısır ve Pers çalgılarını modifiye ederek kullanıp yeni çalgılar üretmemişlerdir. Arp, lir, çitara, sirinks ve aulos en sık kullandıkları enstrümanlardı. (Bknz. Şekil 2.16.)

Şekil 2.16. M.Ö. 2. Yüzyıl'da Pompeii'de Bulunan Rölyef

Müziği kanlı törenlerine alet eden ve gelişiminin duraklamasına sebep olan Romalılar; egemenlik sürdükleri topraklarda yaşayan birçok uygarlıktan etkilenerek çeşitli kültürleri kendilerine adapte ederek yaşamışlardır. Yunan'da müzik ve dans bilmek gündelik yaşantının bir parçası ve iyi bir meziyet sayılırken, Roma'da müzik ve dansa eşlik etmek alçaltıcı bir hal almıştır. Antik Roma döneminde müzik sadece tiyatro sahnesinde önemli bir rol oynamıştır. (URL-6, 2013)

2.2.7. Erken Orta Çağ'dan Günümüze Müziğin Gelişimi

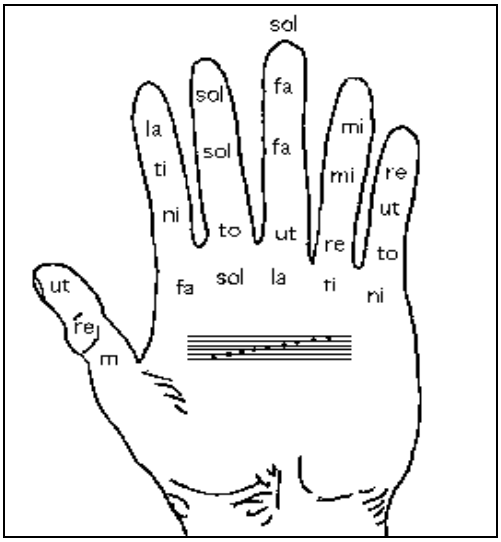
Hristiyan kilise müziğiyle başlayan dönemden günümüze dek uzanan macerasında müzik, zaman zaman gerileyip duraklasa da kültürel evrimini tamamlamıştır. Hristiyanlığın temelleri din üzerine kurulduğundan Orta Çağ felsefesi de din odaklı gelişmiştir. Buna göre, Antik çağlara göre daha yavaş gelişen müzik, Erken Orta Çağ'da dini ayinler ve törenlerde, tinsel psikolojiyi desteklemek amacıyla bir araç olarak kullanılmıştır. Bu erken geçiş döneminde çok tanrılı dönem çalgıları yasaklanırken ezgilerin daha ahlaklı olmasına karar verilmiştir.

"Başlangıçta koroya alınmış kadınlar, M.S. 578'den sonra alınmaz oldular." (Sachs, 1965)

1000 yıla yakın bir süre yoluna sadece ilahilerle devam eden müzik zaman içerisinde halk ezgileri ve çalgıları sayesinde kiliseye sızmayı başarmıştır. Papa Gregorius (M.S. 540-604) sayesinde bu katı kurallar esneklik kazanarak yeni bir müzik anlayışıyla kilisede evrimleşerek, dinsel ezgilerin yenilenmesi yoluyla sağlanmıştır.

Din dışı müzikten bahsedemeyeceğimiz Erken Orta Çağ döneminde tek sesli, durağan bir anlayış vardır ve insan sesi kutsal kabul edilir. (Say, 1994)

Müzik; Batı Roma İmparatorluğu'nun 476 yılında çöküşünden sonra başlayan bin yıllık karanlık çağda, Antik Çağ ve Rönesans arasında sıkışarak, kilisenin bağnaz egemenliği altında hayatta kalma çabası vermiştir. Bu dönemde Arezzo'lu Guido'nun (995 -1050) kilisede ilahi okuyan çocuklara ezber yapmalarını kolaylaştırmak için keşfettiği müzik yazısı yöntemi; sesleri hecelerle ifade etmek için her dizenin ilk hecesi alınarak oluşturulmuştur. Portenin başına konan anahtar sistemini de buluşlarına ekleyen Guido'nun bu metodu, günümüzde kullanılan porte sisteminin temelidir. (Bknz. Şekil 2.17.)



Şekil 2.17. Arezzo'lu Guido'nun El Üzerinde Çalışma Yöntemini Gösteren Figür

Karanlık Çağ'ın tekdüze ilahileri 10. Yüzyıl'da feodalitenin doğmasıyla son bulmuştur. Şövalyelik kavramı, toprak kavgaları ve savaşların başlaması, insanları kilisenin dini baskılarından uzaklaştırmıştır. Farklı ülkelere yolculuk yapmaya giden askerler savaş süresince ve eve dönüş yollarındaki seyahatler esnasında duydukları çeşitli halk ezgilerinden etkilenmişlerdir. 11. Yüzyıl'da Fransa'da ortaya çıkan ve "Troubadour" adı verilen gezgin halk şarkıcıları ise müziği evrenselleştirerek dilden dola dolanmasına vesile olmuşlardır. Şövalye, prens veya soylu olmayan sınıftan olan bu saz şairleri şehir şehir dolaşarak yaşadıkları ve gördükleri her şeyi müzikle anlatarak insanların ilgisini çekmeyi başarmış ve Avrupa'nın tüm kentlerine ulaşmıştır. Kilise müziğinin sıkıcı ve monoton düzeninin aksine Troubadour ezgileri oldukça neşeli ve heyecanlıdır. (Say, 1994)

12. Yüzyıl ortalarında oluşmaya başlayan Gotik akımıyla, sanat anlayışı yeniden yükselmeye başlar. Feodal düzenle birlikte ortaya çıkan şatolar, zamanla şehirler büyüdükçe kentliler tarafından kuşatılarak önemini kaybetmiştir. Burjuvazinin başladığı bu dönem; Avrupa'da mimari, resim, heykel ve müzik gibi birçok sanat dalında daha gösterişli bir atmosfere girilmesine yol açmıştır. Çoksesli müziğin temelleri yine bu dönemde atılmıştır. Organum adı verilen kilise orgu, başka bir sesin, ana sese eşlik etmesine dayalı olan iki sesli ilkel bir kontrpuandır. Organuma dayalı çoksesli müzik dönemi, Ars Antiqua (eski sanat) olarak adlandırılırken, 14. Yüzyıl'ın ilk yarısında ortaya çıkan "Motet" adı verilen ve organumun daha gelişmiş biçimi olan form ve "Kanon" denilen, sesleri tekrarlama tekniği sayesinde gelişen dönemse Ars Nova (yeni sanat) olarak adlandırılmıştır. Ars Nova şarkılarına çalgılar da eşlik etmiştir ve ilk lied bu dönemde bestelenmiştir. Orta Çağ'da sıklıkla kullanılan çalgılardan bazıları arp, lir, çitara, lavta, korno, trampet ve tamburinlerdir.

1450-1600 yılları arasında kalan dönem müziğin Rönesans'ıdır. Rönesans'taki başlıca gelişmeler enstrümanların insan sesine eşlik etmeleri ve kalan boşlukları doldurmaları, kilise müziğinin yeniden biçimlendirilmesi, enstrümantal (sözsüz) müziğin ve bu sayede dans müziğinin de gelişmesi ve tek sesli müzikten çoksesli (polifonik) müziğe geçilmesidir. Mimaride, müzikte, resimde, edebiyatta ve diğer sanat dallarında "yeniden doğuş" olarak nitelendirilen Rönesans, müzik tarihindeki yolculuğuna operanın keşfedilişine kadar devam eder. Opera; teatral sözlü oyunların müzik ve dansla birleştirilerek, dekor ve ışıklar yardımıyla da pekiştirilerek sunulduğu bir sanat türüdür. İtalyan besteci Jacopo Peri (1561 – 1633) tarafından bestelenen "Dafne" operası, 1597'de Floransa'da tarihin ilk operası olarak sahnelenmiş fakat eserin müzik partileri kaybolduğu için ne yazık ki günümüze kadar gelememiştir. 1600'lü yılların başında yine Peri'nin "Euridice" adlı oyunu, Caccini ve Cavalieri'nin oyunları ve özellikle Claudio Monteverdi'nin (1567 -1643) kendisinden önce operayı keşfeden bu bestecilerin izinden giderek bu akıma müthiş bir enerji ve yenilik katarak yarattığı eserler sayesinde müzikte Barok dönem başlamıştır. Mimarideki abartının müziğe de yansıdığı barok dönemde konçertolar, kontrast kavramı ile bütünleşerek klasik müzikte bir çığır açarak oratoryo ve kantatların doğuşunu beslemişlerdir. İlk opera binası Venedik'te halka açılırken, klasik müzik artık saraylı ve soylulara özel bir etkinlik olmaktan çıkıp halka hitap eden ve herkesin izleyip dinleyebileceği bir etkinlik olmuştur.

"Özünde saray müziği olan Barok, 17. Yüzyıl'ın sonlarında sokağa çıkmaya başlamıştır. Halka açık opera evlerinin yanı sıra, Fransa ve İngiltere'de konserlerin düzenlendiği ilk özel salonlar da yine bu döneme rastlar." (Say, 1994)

Hadım edilmiş erkek çocukların (castrato) soprano olarak aryalar söylemesi geleneği de Barok operasının önemli unsurlarındandır. Sahne mekânizmasının da geliştirildiği bu dönemde dekor oldukça önem kazanmıştır. Çembalo adlı çalgının 1709'da Floransa'da Bartolomeo Cristofori tarafından piyanoya dönüştürülmesi de tıpkı Antoni Stradivari'nin meşhur Stradivarius kemanları gibi Barok dönem enstrümanları arasında fark yaratmıştır. Johann Sebastian Bach, Antonio Vivaldi, Claudio Monteverdi, Henry Purcell, George Frederic Handel, Giovanni Pergolesi gibi önemli besteci ve müzisyenlerin eserlerinin ortaya çıktığı Barok dönem; müzikte armoninin ve kontrastın iç içe geçerek harmanlandığı inişli çıkışlı bir ruha sahiptir ve 18. Yüzyıl'ın ilk yarısına kadar hükümdarlığını sürdürmüştür. (Bknz. Şekil 2.18.) Geç Barok dönemi mimaride Rokoko olarak adlandırılan ve müzikte ise "Style Galante" olarak isimlendirilen, daha sade, içten ve dingin bir üslupla sona ererken müzikte Klasik döneme geçilmiştir.

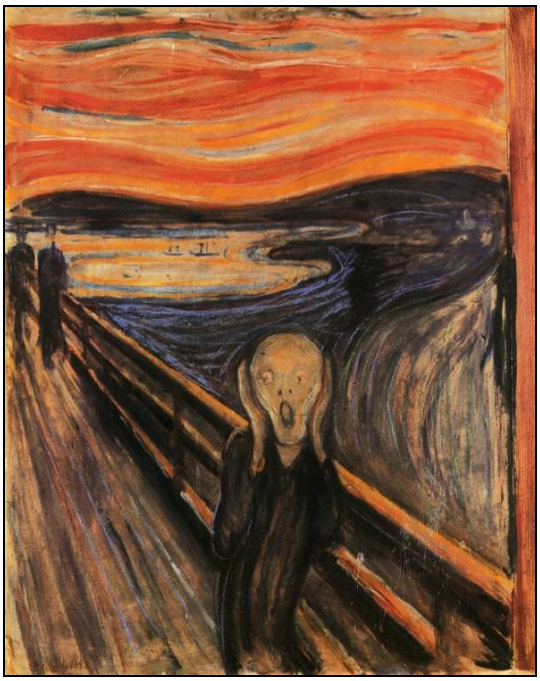
"Genelde, 17.Yüzyıl ile 18. Yüzyıl'ın ilk yarısı, Klasik çağa kadar olan süreç "Barok" olarak adlandırılmasına karşın, Barok ile Rokoko arasındaki sanat anlayışının ayrımları oldukça değişiktir. Rokoko'da renk ve ifade farkları, Barok dönemin belirgin ve sağlam çizgisine yeğlenmiş, duygusallık ve duyumsallık ön plana çıkmıştır." (Say, 1994)

Soylu sınıfına hizmet ettiği düşünülen Barok müzik terk edilirken orta sınıfa da hitap edebilecek bir müzik arayışı söz konusuydu. Rokoko'nun sadeliği Klasik döneme geçişte bir köprü oluşturmuştur ve Klasik dönem bu iki ayrı zıt kutbun bir kombinasyonunu oluşturarak burjuvazi sanat anlayışını sonlandırmıştır. Doğa bilimlerindeki gelişmeler ve Fransız Devrimi'nin (1789) doğmasına etken olan gelişmelerle güçlenen Klasik dönem, "Aydınlanma Çağı" olarak da anılmaktadır. Barok ve Rokoko'nun saray geleneğini destekleyen anlayışına tümüyle karşıt olan bu dönemde müzikte orta sınıftan oluşan bir konser toplumu doğar ve klasisizmin üç temel unsuru olan doğa, yalınlık ve tutku konuları ele alınır.

Şekil 2.18. Adolf Menzel'in "Büyük Frederic'in Sanssouci Sarayındaki Flüt Konseri" Tablosu, 1752

Avrupa müzik kültürünün en büyük güçleri olan Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven ve Joseph Haydn gibi besteciler klasik dönemin sınırlarını önemli ölçüde değiştirerek dünya tarihinin de unutulmazları arasında yerlerini almışlardır. Fransız devrimiyle birlikte ortaya çıkan demokratikleşme ve özgürlük, eşitlik kavramları her alanda olduğu gibi müzikte de yeni bir anlayışın doğmasına sebep olmuştur: Romantizm. Bu dönemde halk tabakasına inen müzik daha devrimci, vatansever ve tutkulu hale gelmiştir. Rus'ların halk ezgileri, ulusalcılık akımının da etkisiyle Avrupa'ya girerken Avusturya'da özellikle Viyana şehri, müzik okulları ve opera sahneleriyle bir kültür simgesi haline gelmiştir. Müzikte 19. Yüzyıl'a tümüyle egemen olan bu çağ kendi içinde erken, yüksek ve geç romantizm olarak ayrılarak dönemsel değişimlerden geçse de temelde benmerkezci, bireysel ve içten gelen duyguları ele alır. Carl Maria von Weber, Franz Schubert, Gioacchino Antonio Rossini, Frederic Chopin, Franz List, Richard Wagner, Giuseppo Verdi, Johannes Brahms, Gustav Mahler, Richard Strauss gibi önemli besteciler bu yüz yıl boyunca süren dönemde unutulmaz eserler üretmişlerdir.

Müzikte hemen her dönem keskin sınırlarla ve tanımlamalarla gelişimini sağlarken 20. Yüzyıl'a girildiğinde tanımsız bir hareket başlar. Eskiyi geride bırakan, teknolojik ve bilimsel gelişmelere bağlı olarak gelişen bu yeni sanat anlayışı, içerisinde birçok stili barındırır; dolayısı ile çoğulculuk özelliğiyle bilinir. Tonal müzikten ayrılarak ton dışı müziğe geçiş yapan besteciler gibi, doğa gerçekçiliğine dayanan anlayış son bulur ve güzelliğe saldırı başlar. Çirkinlik gerçektir ve bu müzik de dâhil çoğu sanat dalında şekillenmeye başlamıştır. (Bknz. Şekil 2.19.)



Şekil 2.19. Edward Munch'un Çığlık Tablosu, 1893

20. Yüzyıl'ın yeni müzik akımının en önemli keşiflerinden biri de Avusturya doğumlu ekspresyonist besteci ve ressam Arnold Schönberg'in (1874 - 1951) atonalite (tonalite karşıtı) denilen 12 ton müziğini yaratmış olmasıdır. Kromatik dizideki oniki notanın tam olarak eşitliğini ve disonansların bağımsızlığını hedefleyen bu sistem müzikte bir devrim yaratmıştır. (URL–7, 2013) 1. Dünya savaşının da verdiği etkiyle beraber geçmişe dönük bir takım arayışlar da müzikte zaman zaman barok ve klasisizme referans veren türleri ortaya çıkartmıştır. Hızlı gelen yenilik, sanatçıları ürküterek geçmişe götürmüştür. (Kütahyalı, 1981)

20. Yüzyıl'ın ilk yarısında Afrika kökenli Amerikalı zenci kölelerin ortaya çıkarttığı yeni bir müzik türü olan caz; doğaçlama odaklıdır ve Avrupalıları da zamanla etkilemeyi başarmıştır. (Bknz. Şekil 2.20) İkinci Dünya savaşı sonrası 1950'lerde Nazi rejiminin yarattığı yıkımı düzeltmek amacı ile daha yeni bir enerji anlayışı ile kendisini yenileyen müzik; rockn roll, folk ve pop gibi hareketli ve eğlenceli türlerle çeşitlenir. Nat King Cole, Elvis Presley, Frank Sinatra, Beatles gibi şarkıcı ve gruplar bu akımların öncüsü sayılırlar. Aynı dönemde sinema sektöründeki gelişmeler de film müziklerinin bestelenmesini ve bu çeşitliliğin artmasını sağlamıştır.

Sonuç olarak müziğin tarihsel serüveni ilk çağ uygarlıklarından itibaren insanlık tarihinin geçirdiği kültürel evrelerin, coğrafi şartların, politikaların, savaşların, akımların, bilimsel keşiflerin ve daha birçoklarının etkisiyle, insan doğasındaki

aidiyetini her zaman koruyarak; sözlerle, resimlerle, çalgılarla veya notalarla nesilden nesile aktarılarak günümüzde içinde bulunduğu aşamaya ulaşmıştır.

Şekil 2.20. 1920'lerde King Oliver ve Caz Grubu

3. MEKÂN KAVRAMI VE TARİHÇESİ

Sığınma güdüsüne duygularımızı eklediğimizde ortaya çıkan aidiyet hissi... Kapalılık için yola çıkılmış ve evrimleşerek açılıp saydamlaşmış alanlar. Sınırları belirleyen mülkiyet, şehirleri yaratan tümevarımcı, "içi" değiştiren tümdengelimci. Ağaçlarla, taşlarla, kamışlarla başlayan macerasına doğadaki tüm malzemeleri katarak gittikçe büyüyen çeşitliliğiyle boyutlarımızı neredeyse göğe kadar yükseltebilen, kalemlerin kâğıtlara değdiği noktada harikalar yaratabilen, insanoğlunun zekâsını ve sanatsal dehasını tarihe tıpkı bir armağanmışcasına toprağın ya da suyun üzerine konduran, bu dünyanın içinde bizlere başka dünyalar yaratan kelime o: Mekân

3.1. MEKÂN KAVRAMI

Mimarlık nedir diye başlayan konuşmalarda ortaya çıkan en klişe cevap "mekân düzenleme sanatı"dır. Evet, mimarlık bir tasarım işidir, yaşam alanlarını planlama, düzenleme ve iyileştirme gibi başlıca amaçları dışında birçok sektöre hizmet eder. Günümüzde bir sanat mesleği olup olmadığı bile tartışılır. Hayatın içindeki her "alan"ın ya da "mekânın" bir mimarlık harikası olduğunu söyleyemeyiz elbette. 21. Yüzyıl'da gittikçe artan dünya nüfusuna göre duruma bakacak olursak en gelişmiş şehirlerde bile çarpık kentleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan çirkin yapılaşma örneklerini görmekteyiz. İlkel toplumlarda barınma amacı ile içgüdüsel olarak yaratılan basit bir "ev" ya da "sığınak" olgusu bugün işyeri, müze, alışveriş merkezi, eğlence ya da gösteri merkezi ve benzeri mekânlar için yaratıcılığın sınırlarını zorlayan bir biçimde şekil değiştirip, yaşadığımız topraklardaki imgeyi ve ulusal kimliğimizi, uluslararası platformda bir gösterge olarak temsil etmeye devam ederek büyümektedir. "Mekân" tasarlamak üzerinden yola çıkılarak, mesleki anlamda "mimarlık" kelimesinin bünyesine giren bu temel kavramı anlamak için mimarinin açılımını anlamak gerekir. Peki, mimarlık nedir?

“Fransız yazar Astolphe de Custine’e (1790-1857) göre mimarlık, ulusların fizyonomisidir.” (Hasol, 2008)

Fransız sosyolog Henri Lefebvre’ye (1901- 1991) göre mekân toplumsal olarak üç şekilde üretilir: Yaşayarak, algılayarak ve tasarlayarak. Soyut ve somut mekânı birbirinden bu üçlü diyalektik ile ayırarak kavramlaştıran Lefebvre dünyayı değiştirmek için, mekânı değiştirmek gerektiğini savunur. Çağlar boyunca tartışılan mimarlık, kavram olarak ele alındığında bünyesinde birden fazla bileşeni bulundurur. Tıpkı müzikte de olduğu gibi diğer sanat ve bilim dalları ile kuvvetli bir ilişki içerisindedir. Estetik kaygısı taşır, güzel sanatlarla (resim, heykel vs.) yarışır ve kalıcılık - süreklilik hedefi vardır. Mimarlığın sınıflandırılması bilim-sanat düşünürleri tarafından her dönemde aynı temel ilkeleri esas alsa da zaman zaman farklı yorumlanmıştır. (Bknz. Çizelge 3.1.) Estetik, görsel, simgesel sanat olarak sınıflandırılabilen mimarlık tanımlamaları; ana hatlarıyla sağlamlık, kalıcılık, kullanışlılık gibi öncelikli temellere dayanır. Mimarinin tıpkı matematik ya da fizikte olduğu gibi bir formülü olması da kaçınılmazdır. Bu formül tarih boyunca çeşitli dönemlerde farklı bilim adamları tarafından bilim ve teknolojiyi birleştirerek sanatla buluşturmak, işlevin içine strüktür ve konstrüksiyonu yani mühendislik bilimlerini katmak gibi çeşitli denklemlerle sunulmuştur. (Bknz. Çizelge 3.2.)

Çizelge 3.1. Mimarlığın Sınıflandırılması-Tanımlanması (Hasol, 2011)

Dönem / Düşünür	**Mimarlığın Sınıflandırılması / Tanımlandırılması**		
Vitruvius “De Architectura" (M.Ö. 1)	sağlamlık,kullanışlılık,güzellik		
Rönesans İtalyası	süreklilik-kalıcılık, kullanışlılık,güzellik		
Sir Henri Watton,“The Elements of Architecture” (1624)	sağlamlık,kullanışlılık,güzellik		
Immanuel Kant (1724-1804)	estetik sanat: plastik sanatlar (heykel, **mimarlık**)		
W. Friedrich Hegel (1770-1831)	simgesel sanat	klasik sanat	romantik sanat
	mimarlık	heykel	resim,müzik,şiir
Maurice Nédoncelle, 1953	Görsel sanatlar: **mimarlık**, resim, heykel		

Çizelge 3.2. Mimarlığın Formülü (Hasol, 2011)

Dönem / Düşünür	Mimarinin Formülü
Antikçağ'dan beri süregelen tanımlama	Mimari = İşlev + (Strüktür + Konstrüksiyon) + Sanatsal Değer
Felix Novikov, Rusya	Mimari= (Bilim + Teknoloji) x Sanat
Bülent Özer, Türkiye	Mimari = Fonksiyon x (Strüktür + Konstrüksiyon) x Sanatsal Değer

Mimarinin eş anlamı olmamakla birlikte başlıca tanımlamalarından birisidir "mekân" kavramı. Kapalılık sağlayan her türlü oluşum için kullanılabilen bu kelime günümüz mimarisinde açık, kapalı, saydam, ya da yarı açık gibi farklı türde konstrüksiyonlar için de kullanılmaktadır. Antik dönemlerde sürekli veya süreksiz, mutlak ya da göreli olarak ayırt edilen mekân kavramı varoluşsallığa dayanmaktadır. Platon mekânı içinde bulunan nesnelerden bağımsız olarak ele alırken Aristo ise mekânı birbirleriyle etkileşime giren varlıkların oluşturduğu bir alan olarak betimlemiştir. (Güvenç, 2014) Mekânı tanımlamak için boşluk-doluluk oranlarının gözlemlenmesi gerekir. Mekân hissini uyandırabilen tek gerçeklik nesnelerdir. Kapalılık sağlaması için etrafında gözle algılanabilen sınırlayıcı nesneler bulunduran her alan mekân olarak tanımlanabilir. Yeteri kadar öğe yoksa bu alanlar boşluk olarak nitelendirilir.

"En kötü mimarı en iyi arıdan ayıran şey, mimarın kuracağı yapıyı önceden kafasında tasarlamasıdır." (Karl Marx)

Jurgen Joedicke'e (1925 -) göre mekânı sınırlandıran öğelerin farklılığına bağlı olarak mimari mekân ve doğal mekân ayırımı yaparız. Bu öğeler duvarlar, tavanlar ve döşemeler, sütunlar, kolonlar ve kirişler ise mimari mekândan söz ederiz. Bu öğeler yeryüzü, gökyüzü, ufuk, çalılık, ağaçlar ve bulutlar ise doğanın oluşturduğu, doğal mekândan söz ederiz. Mimari mekânın veya doğal mimari mekânın özel durumu olan kentsel mekânlar; sokaklar, binalar, yeşil sahalar, ağaçlar vb. öğelerle sınırlanır. (Altan, 1993) Her toplumun kültürel ve coğrafi farklılıklarına göre kendine has mekânsal özellikleri vardır. Kentsel mekân ise aynı sınırlar içerisindeki küçük mekânlar topluluğunun oluşturduğu bütündür. Öznel ve nesnel gerçekliklerden oluşan mekânlar; toplumlarda kişilerin zihinsel / bilişsel haritalarının gelişimine katkıda bulunur ve yaşam, çalışma, dinlenme, eğitim, sağlık, eğlenme vb. birçok

aktiviteyi öznelerine bölerek ayrıştırır. Mekânsal algılama; görme, işitme, koku alma ve dokunma ile gerçekleşir ve bu algılama süreci her birey için farklı işler. Zaman ve mekân ilişkisi soyut olarak kalmakla beraber mimari hacimden farklı olarak hesaplanamaz ve gözle görülemeyen fakat algılanabilen dördüncü boyut olarak tanımlanır.

Antik dönemde ritm olgusu mimarinin temelini oluşturmuştur. Birbirini tekrar eden doğa olayları gibi, yaşam alanları oluşturulurken aynı ritm; yani süreklilik kendini mekânsal anlamda göstermiştir. Kültürel farklılıkların yarattığı değişkenler yüzyıllar boyunca birçok uygarlıkta farklı stillerin kullanılmasına sebebiyet vermiş ve insanlık tarihine birbirinden farklı özel mekânları miras olarak bırakmıştır.

3.1.1. Göçebe Düzende Mekânın Gelişimi

Paleolitik Çağ'da korunma gereksinimiyle mağaralarda yaşamlarına başlayan ilkel topluluklarda zaman içerisinde mekân algısı oluşmuştur. Kaya sığınakları da denilen bu mekânların yaşam alanı haline getirilebilmesi için geçiş alanı yaratılabilecek şekilde oyularak yeniden düzenlenmesi gerekmekteydi. Tavanı çok alçak olan mağaralar genellikle içerisinde yaşamayı zorlaştırdığından daha az tercih edilirdi. Taş aletlerle sığınaklarını biçimlendiren ilkel topluluklar bu mekânlarda yemek pişirir, aletler üretir ve uyurlardı. (Bknz. Şekil 3.1.)

Şekil 3.1. 240 Milyon Yıl Önce Oluşan Sudwala Mağaraları, Güney Afrika

Avcılık ve toplayıcılık yaparak yaşamlarını sürdüren ilk insanlar zamanla yakalayıp yedikleri hayvanları evcilleştirerek beslemeyi ve onlardan elde ettikleri temel besinlerden yararlanmayı keşfettiğinde göçebe düzenin temelleri atılmış oldu. İklim şartları ve su kaynaklarına göre yılın belirli dönemlerinde konum değiştiren bu topluluklar yerleşik düzene geçene kadar yaşamlarını mağaralarda, ağaç kovuklarında, çadırlarda veya sazdan, kamıştan yapılan kulübelerde idame ettirmeye başladılar. Çadır; mekânsal seçenekler arasında en işlevsel olanıydı. İklim şartlarına uyabilen ve rahatlıkla bulunan ham maddelerden üretilerek kolayca kurulup sökülebilen bu konut türü, hayvancılıkla uğraşan topluluklar için oldukça önemli bir yere sahipti. Vitruvius; (M.Ö. 90 -20) antik çağdan günümüze dek mimarinin el kitabı olarak kullanılan meşhur De Architectura (Mimarlık Üzerine 10 Kitap) adlı eserinde şöyle yazmıştır:

"Kimisi yeşil dallar kullanırken, kimisi de dağ yamaçlarında mağaralar kazdılar; diğerleri ise kırlangıç yuvalarının yapılışını taklit ederek ince dallarla çamurdan sığınaklar yaptılar. "

Mimarlığın henüz ortaya çıkmadığı bu dönemde düzensiz ve sürekli taşınma gerektiren bu göçebe ilkel yaşam düzeni, tarımcılığın başlangıcıyla birlikte yerleşik düzene adım atmıştır. Paleolitik Çağ'da mekân, aynı zamanda sanatsal çalışmalara ev sahipliği yapmıştır. Mağaralarda bulunan resimler, oyma ve kabartmalar; ilkel insanların perspektif ve derinlik gibi entelektüel donanımları, tahmin edilenden çok daha evvel kazandıklarını göstermektedir. (Bknz. Şekil 2.9.)

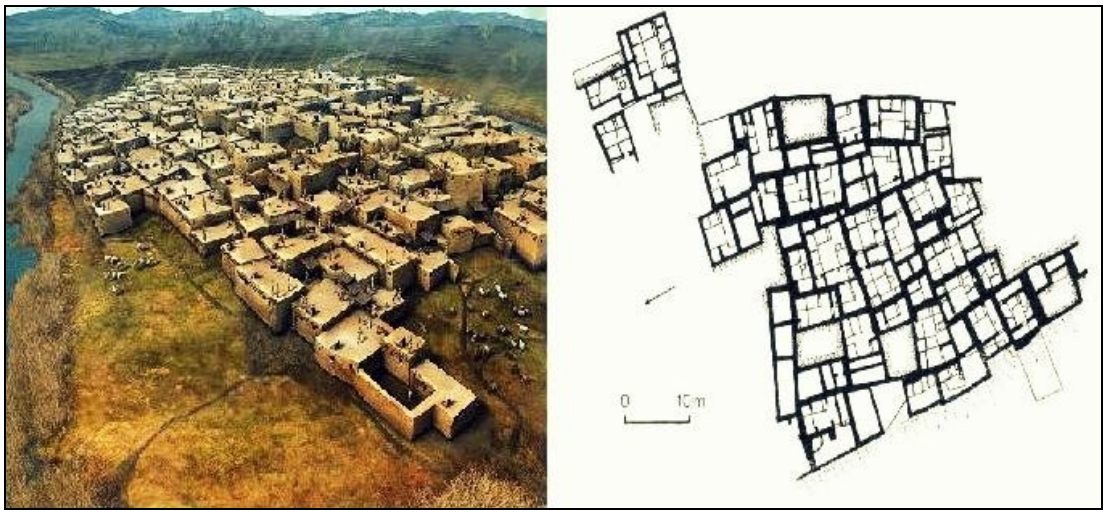
3.1.2. Tarımsal Düzende Mekânın Gelişimi

Günümüzden 12.000 yıl önce buzul çağının sona ermesiyle birlikte Ortadoğu'nun verimli topraklarında başlayan ve Neolitik dönemin başlangıcı olarak kabul edilen yerleşik düzene geçişte; tarımcılıkla beraber topraklarında mahsul yetiştirmeye başlayan insanlar göçer-yarı göçer hayatlarını geride bırakarak kalıcı bir düzen kurmaya başlamışlardır. Ilıman iklimler, avcı-toplayıcı yaşam biçimine aynı zamanda çiftçiliği de eklemiştir. Neolitik Çağ kendi içerisinde Çanak Çömleksiz ve Çanak Çömlekli olarak ikiye ayrılır. Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ'da başlarda su kenarlarında kazıkların üzerine oturtulan evler daha sonra toprağa gömülü dairesel planlı tek odalı evlere; üretim ve nüfus arttıkça atölye ve depo ihtiyaçlarıyla beraber genişleyerek avlulu evlere ve giderek çiftçi köylerine dönüşürler. Dinsel amaçlı

kamu yapılarıyla ilk anıtlar bu dönemde ortaya çıkmıştır ve ölüler genellikle evlerin altına açılan oyuklara gömülmüştür. (Konyar, 2014)

Planlı tarım, yerleşkelerin de planlı ve düzenli bir nizamda kurulmasına sebep olmuştur. Mezopotamya topraklarında evlerin zamanla birbirinden ayrılarak sokakları oluşturması doğal bir şekilde ilk kentlerin kurulmasına sebep olmuştur. Toplu yaşamanın gerektirdiği yönetim-idare sistemi ve yaşanılan toprakları genişletme ve koruma güdüsü de devletleri oluşturmuştur. Üretimin artması ticaretin doğmasına yol açmıştır ve kentler, şehirler daha düzenli bir şekilde yapılaşmaya başlamıştır. Bugüne kadar keşfedilen en eski yerleşimler Filistin'deki etrafı surlarla çevrili Eriha yerleşkesi (Jerıcho) ve Konya ilindeki Çatalhöyük Neolitik Kentidir. Çanaksız Çömleksiz Neolitik Çağ'ın en önemli yerleşkelerinden birisi sayılan Çatalhöyük evleri güneşte kurutularak elde edilen kerpiç, kamış ve ağaç kullanılarak inşa edilmiş olup, genellikle iki oda, kiler, mutfak ve depodan oluşurdu. Kapısı ve penceresi olmayan bu evlere giriş çıkışlar damdaki açıklıktan sağlanırdı. Dikdörtgen planlı evlerin avluların etrafında toplandığı bu bitişik düzene sahip olan yerleşim birimlerinde sokaklar henüz oluşmamıştır. (Bknz. Şekil 3.2.)

"İki höyükten oluşan Çatalhöyük Neolitik Kenti'nin daha uzun olan Doğu Höyüğü, M.Ö. 7400 ve 6200 yılları arasına tarihlenen 18 Neolitik yerleşim katmanından oluşmaktadır. Söz konusu katmanlarda, sosyal örgütlenmeyi ve yerleşik hayata geçişi simgeleyen duvar resimleri, rölyefler, heykeller ve diğer sanatsal öğeler yer almaktadır. Batı Höyüğü ise M.Ö. 6.200 ve 5.200 yılları arasına tarihlenen Kalkolitik Döneme ait kültürel özellikler göstermektedir." (URL- 8, 2014)



Şekil 3.2. Çatalhöyük Neolitik Kenti'nin Üç Boyutlu İllüstrasyonu ve Planı

Sosyal ve kültürel yaşamın oldukça geliştiği bu geniş dönemde din, insan yaşamında önemli bir unsur olmuştur ve ibadethane çeşitleri de konut mekânının dışında yeni

bir mekânsal alan olarak ortaya çıkmıştır. Ölüleri gömmek üzere yapılan mezarlar artık evlerin altında değil toplu mezarlardadır. Tanrısal güçlere ibadet etmek ya da adakta bulunmak için dikilen anıtlar, Neolitik tarımsal düzende ve onu takip eden Endüstri Çağ'ında, insanoğlunun Paleolitik Çağ'dan itibaren nasıl bir sanatsal gelişim gösterdiğini gözler önüne sermektedir. Tarımsal düzen sayesinde ekonomi ortaya çıkmış, iş kolları ve uzmanlık alanları doğmuş, tüketicilik üreticiliğe dönmüştür. Madenciliğin doğuşuyla ise bakır, altın, gümüş, tunç ve demir gibi doğal malzemelerin keşfedilip işlenmesi, farklı kültürlere sahip uygarlıkların hem mimaride hem de diğer sanat dallarında farklı tarzda eserler üretmesine sebep olmuştur.

3.1.3. Doğu Uygarlıklarında Mekânın Gelişimi

"Eskiçağ Tarihi, esas itibariyle Akdeniz kültür çevresinin ve bu çevreye komşu bölgelerin yazı ile başlayan en eski devirlerden (MÖ ca. 3000-2800) Avrupa Orta Çağ'ına olan süreyi içermektedir. Eskidoğu diye adlandırılan Eskiçağ grubunda Eski ÖnAsya (Mezopotamya, Anadolu, Suriye-Filistin, İran) ve Eski Mısır tarihleri yer almaktadır." (İplikçioğlu, 1990)

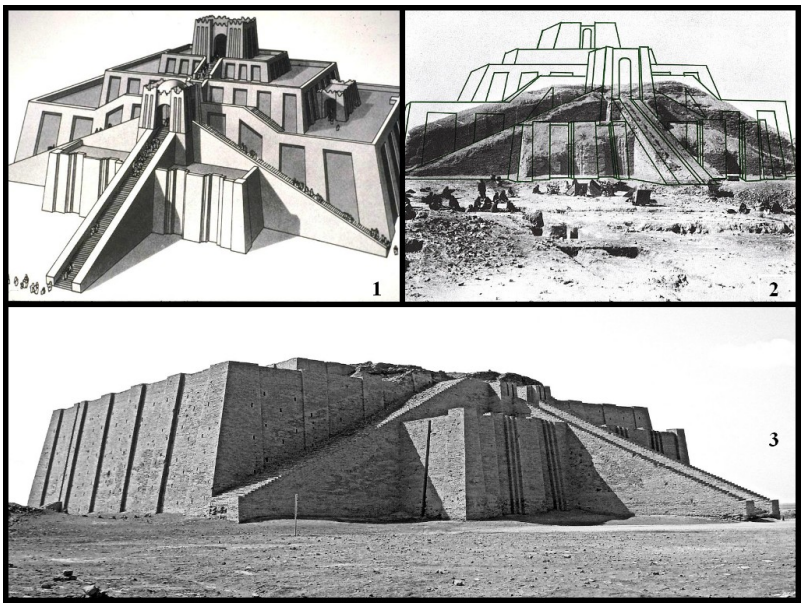
Müzik tarihinde olduğu gibi mimarlık tarihinde de Doğu- Batı sentezi ve etkileşimi paralel bir şekilde devam etmiştir. Eski Doğu uygarlıklarında ortaya çıkan kolonileşme zamanla Batı uygarlıklarını da etkilemiştir. Akdeniz, Doğu Asya, Orta ve Güneybatı Asya'ya yayılan Mısır, Mezopotamya, Asur, Babil, Sümer, Urartu, Çin ve Japon uygarlıkları gibi pek çok önemli medeniyetin mekânsal yaşam alanlarındaki keşif ve mimari uygulamalar, kendi kültürlerine miras kalacak şekilde, ancak diğer medeniyetler tarafından da kimi zaman benzer biçimlerde kullanılarak bugün geldiğimiz noktada mimarinin temelini oluşturmuşlardır. Hititler, Frigyalılar, Lidyalılar gibi, Anadolu topraklarında hüküm sürmüş olan birçok medeniyet ve kavim, günümüzde mimarinin çıkış noktası olarak kullanılan matematik ve geometri gibi oran ve kavramları antik dönemlerde kullanmış olup, Doğu mistisizmini ve felsefesini, sanatla bilimi önemseyerek geliştirerek Batı'ya aktarmıştır.

3.1.3.1. Mezopotamya'da Mekânın Gelişimi

Bugün Irak, Suriye, Türkiye ve İran devletlerinin topraklarına dağılmış olan Ortadoğu'nun en büyük medeniyetlerine ev sahipliği yapmış olan ve "bereketli hilal" olarak da bilinen verimli Mezopotamya; Fırat ve Dicle nehirlerinin arasında yaklaşık

olarak M.Ö. 12 bin yıllarında doğmuştur. Natufian'lar ile başlayan dairesel planlı yerleşkeler Hassuna ve Samarra kültürleri ile değişkenlikler göstererek gelişmeye devam etmiştir. Toprağa gömülü dairesel evler giderek dikdörtgen ve kare planlı taş dairelere dönüşmüştür. Aynı eksende dizilen boşluk ve geçitlerle kurgulanan mekânlar artık daha düzenli yerleşimler haline gelmeye başlamıştır. Katmanlar halinde birbirlerinin üzerine inşa edilen Samarra evlerinin ilk evrelerinde ilk defa payandalar kullanılmıştır. Daha sonraki evrelerde arı kovanı şeklinde düzenlenmiş konutlar bulunmuştur. Hassuna kültürünün yerini alan Halaf kültüründe ise 600 yıl boyunca dikdörtgen plandan vazgeçilerek balçık, kerpiç ya da taştan yapılan ve "tholos" denilen sivri kubbeli çatıları olan dairesel planlı evler kullanılmıştır. (URL-9, 2014)

Birçok uygarlığa ev sahipliği yapan Mezopotamya topraklarında mimari, diğer alanlarda olduğu gibi oldukça gelişmiş; mekân kavramı fonksiyonel hale gelmiştir. Su kanallarının inşa edilmesi ve zigguratların ortaya çıkması da bu gelişimin sebeplerindendir. M.Ö. 6 bin yılının başlarında güney Mezopotamya'da Obeyd döneminde ortaya çıkan ve ziggurat adı verilen dinsel tapınakların ilk örnekleri görülmektedir. Tanrıya adanan zigguratlar; iki ile yedi kat arasında değişen ve birbirinin üzerine giderek daralarak eklenen platformlardan oluşurdu. En tepesinde bir terası ya da türbesi bulunan piramitlere benzer bu yapılarda ibadet edilirdi. Her katın kendi içerisinde astrolojik bir anlamı vardı ve kutsal sayılan en üst katta tanrılara yakın olunduğuna inanılırdı. Sümer, Babil ve Asur uygarlıklarında sıkça rastlanan bu yapılar kerpiç veya tuğladan inşa edilirdi; yükseklikleri ise 30 metreye kadar çıkabilmekteydi. Kulelere katlar arasındaki basamaklar veya rampalarla çıkılırdı. (Bknz. Şekil 3.3.)

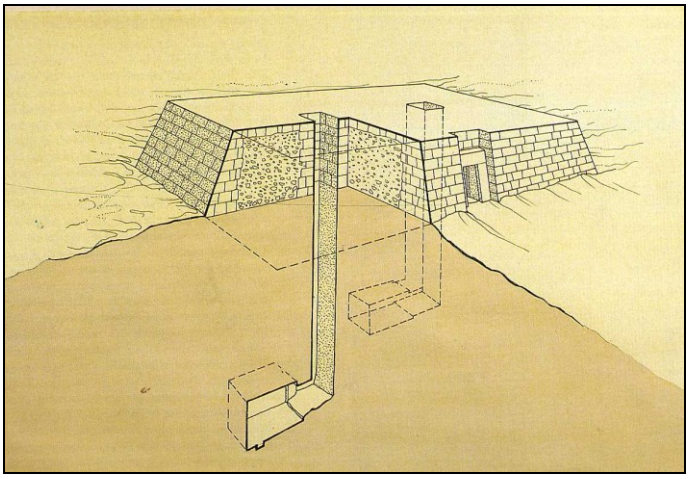


Şekil 3.3. Irak Horsabad'da Bulunan Büyük Ur Zigguratı
1. Yapının 4 Bin Yıl Önceki Hali 2. Yapının Yenilendirilme Çalışmaları Öncesi
3. Yapının Günümüzdeki Hali

3.1.3.2. Mısır'da Mekânın Gelişimi

Mısır Uygarlığı mimarlık tarihinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Mısır halkı mekânın formunu ve dik açılı organizasyonunu simetrik ve düzenli bir kent planlamasına çevirmiş, devasa boyutlardaki blokları sadelikle kullanarak güç ve estetiği yalın bir şekilde bütünleştirerek mimariye simgesellik kazandırmıştır. Antik dönemin en önemli ticaret yolu olan Nil Nehri'nin çevresinde kurulan bu uygarlık; değişmezlik, süreklilik ve sonsuzluk amacıyla topraklarına ölümsüz eserler miras bırakmıştır. Heykel, resim, rölyef, obelisk, sfenks ve kabartmalarla mimarisine yapışan diğer plastik sanat dallarını da aynı sadelikle tasarlayan Mısır'da kolosal ölçülerde dayanıklılığı esas alan ve bir aksa bağlı doğrusal yapılarda geometrik formlar ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Kerpiç ve taş kullanarak inşa ettikleri piramitler, tapınaklar, kaya mezarları, hipoje (yer altı mezarları) ve mastabalar; iç mekânda kapalı hacim kullanımının önemini vurgular. Dua yeri, ziyaret alanı ve gömülerin bulunduğu yer altı mahzenlerinden oluşan üç bölümlü mastaba adı verilen mezarlar zamanla büyütülüp basamaklar ilave edilerek piramitlere dönüştürülmüştür. (Bknz. Şekil 3.4.) Beden ölümünden sonra yeniden doğacaklarına (reenkarnasyon) inanan Mısırlılar, piramitleri krallarının ölümlerinden sonra tanrılara kavuşabilmeleri için, özellikle mumyalanan bedenlerinin korunması amacıyla bir mezar mekânı

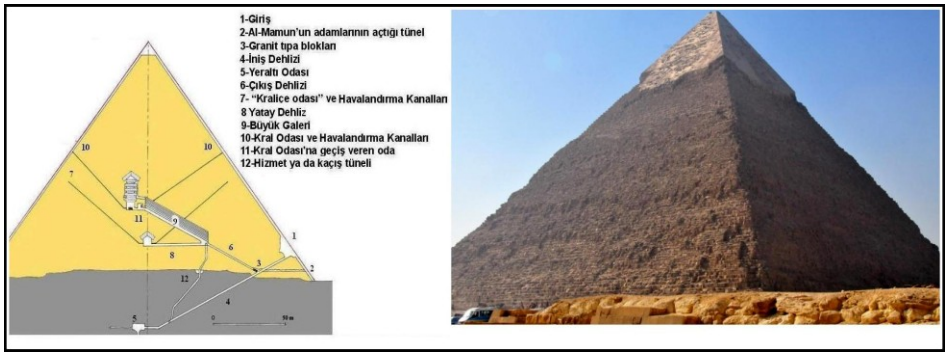
olarak inşa etmişlerdir. Üçgen yüzeyleri tepede sivrilterek birleştiren çokgen tabanlı bloklardan oluşan piramitler içerisinde mezar odaları, mezar tapınağı gibi yapı birimleri de bulundurur.



Şekil 3.4. Mastaba Mezarlık Örneği

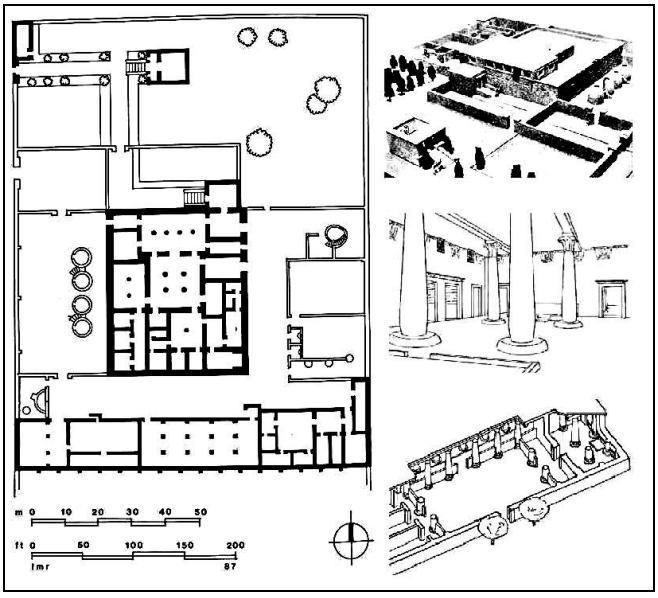
"Mısır Uygarlığı'nın Batı'nın mimari geleneklerinin gelişimine katkısı Yunanistan, Roma, Orta Çağ Avrupa'sı ya da Rönesans İtalya'sına göre belki daha belirsizdir; ancak Mısır Batı mimarlığının başladığı yerdir: Batı mimarlığının kökeni eski Mısır dini ve bilimidir." (Roth, 2000)

Kutup Yıldızı ve güneşin dik eksenine doğru konumlandırılan Giza'daki üçlü piramit grubundan biri olan Keops Piramidi (M.Ö. 2680-2560) dünyanın yedi harikasından olup da ayakta kalan tek eserdir. Taş blokların kızaklara bağlanarak ya da kütükler üzerinde yuvarlanarak taşındığı ve blokların üst üste eklenerek rampalar yardımıyla tabakalar haline getirildiği; yüz binlerce işçinin uzun yıllar çalışarak tamamladığı tahmin edilen piramitlerin sırrı günümüzde bile hala çözülebilmiş değildir. (Bknz. Şekil 3.5.)



Şekil 3.5. Gize, Mısır'daki Keops Piramiti Kesit ve Görünüşü

Sütunlardaki lotus başlıkları Yukarı Mısır'ı temsil ederken, papirüs başlıkları Aşağı Mısır'ı temsil etmekteydi. Dini mimarinin dışında Mısır'ın köyleri ve evleri hakkında edinilen bilgiler Memphis ve Teb gibi şehirlerin çamur tuğladan inşa edildikleri için zamanla yok oldukları yönündedir. Firavun Akheneton zamanında (M.Ö. 1379-1362) inşa edilmiş bir villadan kalan taşlarla rekonstrüksiyon yapılmıştır ve dönemin evleri hakkında bilgiler edinilmiştir. Buna göre Tel el Amarna'da dönemin önde gelen idarecilerinden birinin yaşadığı sanılan evin temel öğelerini avlulu bir yapı kompleksinin içerisine dağılmış olan kapıcı kulübesi, tapınak, misafir odaları, mutfak, ahırlar, ambar gibi birimlerle tanımlayabilmekteyiz. (Bknz. Şekil 3. 6.)



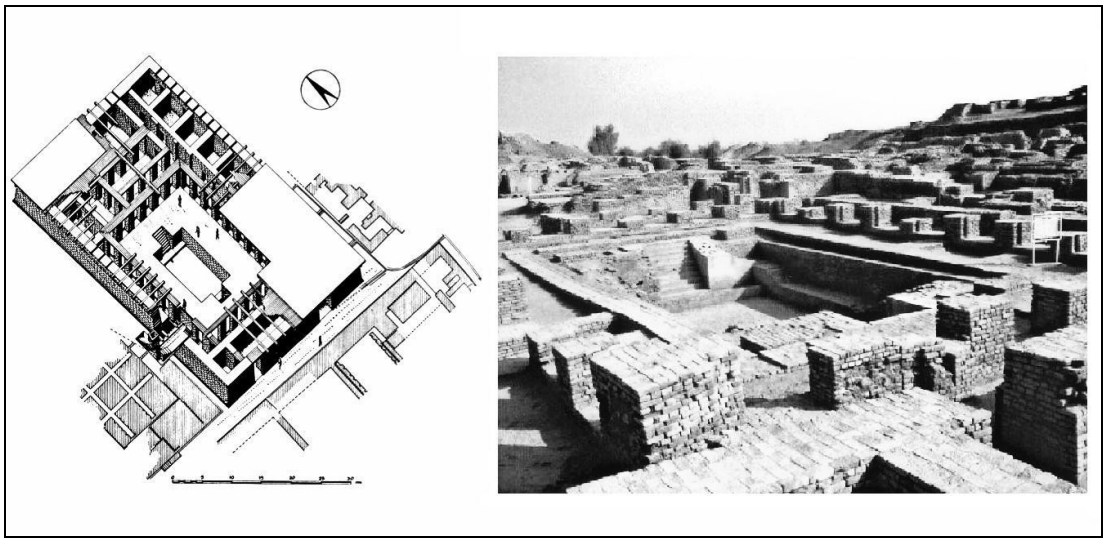
Şekil 3.6. Mısır'da Bulunan Tel el Amarna Villası'nın Plan ve Eskizleri

3.1.3.3. Hint Uygarlığında Mekânın Gelişimi

Geçmişi M.Ö. 4000'li yıllara kadar uzanan Hint Uygarlığı'nın mimari açıdan en önemli özelliği dini yapılarının karakteristiğidir. Budizm, Caynizm ve Hinduizm gibi dinler doğrultusunda gelişen Hint sanatı; kutsallık üzerinden beslenmiştir. Simgecilik; biçimlerin soyut kusursuzluğa ulaşması için kullanılmış ve mimaride özdeşleşmeyi sağlamıştır. Tanrısal mekânı yaratmak için süsleme sanatını en iyi şekilde kullanan erken dönem Hint mimarisinde heykel sanatı oldukça gelişmiştir. Altın ve gümüş işlemeciliği, fildişi oymacılığı, marangozluk gibi meslek grupları da mimari harikaların ortaya çıkmasına destek vermişlerdir.

Harappa, Vedic, Mauryan, Shunga, Andhra, Kushan, Gupta gibi güçlü imparatorluklara ev sahipliği yapan Hindistan topraklarında Mezopotamya ile

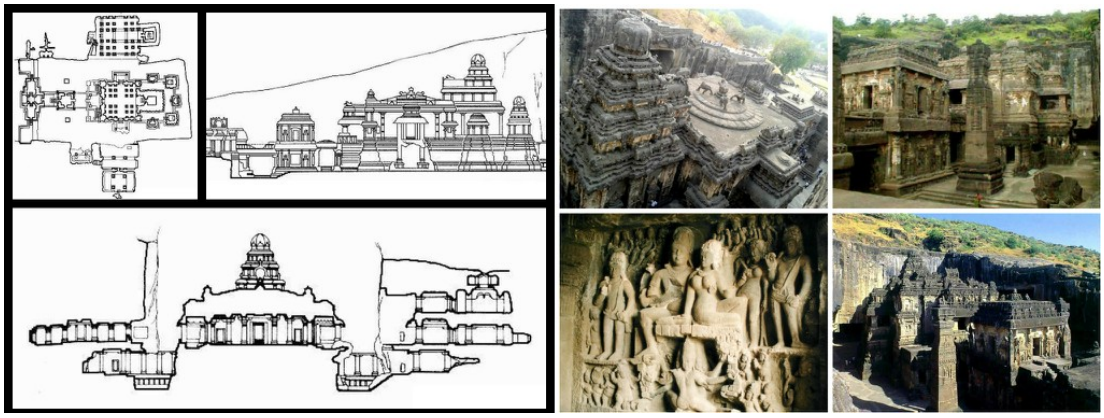
karşılıklı yapılan ticaret; sosyal ve kültürel gelişimi de beslemiştir. İndus Vadisi Uygarlığı (Harappa Uygarlığı) Güney Asya'daki en eski uygarlıklardan birisidir. Mükemmel bir kentsel planlamaya sahip olan bu Harappa dönemi boyunca tüm köyler ve kentler aynı plan şeması ile inşa edilmiş olup, su tesisatı çözümlemeleri, sulama kanalları ve kanalizasyonları son derece gelişmiştir. Evlerin neredeyse tamamı güvenliği sağlaması amacı ile kent duvarları ile çevrelenmiştir. Yollar ızgara plan sistemi ile kurgulanmış olup tüm akslar birbirini simetrik bir biçimde takip etmekteydi. Güneşte kurutulmuş çamur tuğlaların ana malzeme olarak kullanıldığı Harappa döneminde tahıl depolamak için ambar olarak kullanılan kamusal alanlar da vardı. Mohenjo-daro'da keşfedilen dünyanın en eski hamamı (the Great Bath), Hint Uygarlığı'nın kökenlerindeki kamusal alan mekân kullanımının en büyük ispatı olmuştur. (Bknz. Şekil 3.7.) Vedic döneminde hemen her tapınak ve evde çeşitli tören ve ayinler için kullanılan ateş sunakları Hint uygarlığının en vazgeçilmez dini yapı elemanlarından birisidir. Pers ve Yunan sanatından da etkilenen Mauryan döneminde, kare ya da dairesel formdaki kaideler ve üzerinde yer alan yarım küre biçimli masif dolgu bölümden oluşan "stupa" adı verilen Budist tapınakları ortaya çıkmıştır. (URL-10, 2014) M.S. 500 yılında tamamlandığı sanılan Dhamek stupası 43.6 metre yüksekliğindedir. Gupta Hükümdarlığı sırasında ahşap doğrama teknikleri kaya oymacılığına uyarlanarak manastır ve tapınaklar inşa edilmeye başlanmıştır. Heykel ve kabartmalar bu mimari eserlere yapışarak geleneksel Hint sanatının süslü belkemiğini oluşturmuşlardır.



Şekil 3.7. Pakistan Mohenjo- Daro'da Bulunan Harappa Uygarlığı Büyük Hamamı

M.S. 8.Yüzyıl'da Hindistan'ın Ellora bölgesinde inşa edilen 37 tapınaktan birisi olan Kalailasa Tapınağı dünyanın en büyük monolitik yapısı olup; kayalar oyularak ortaya çıkarılmış bir sanat eseridir. Hindu tanrısı Şiva'ya ithaf edilen bu görkemli tapınak; Atina'daki Parthenon Tapınağı'nın 2 katı büyüklüğünde ve 1,5 katı yüksekliğindedir. (Bknz. Şekil 3.8.)

"Bu tür bir tapınak mimarisi, tapınmanın dışarıda yapılmasından ötürü, iç mekân yerine dış mekânın gelişmesine çalışmıştır. O nedenledir ki, dış biçim bir çeşit katlı piramit haline gelmiştir. Bu çok katlı etkisi veren, dışı heykel ve kabartmalarla süslenmiş tapınağın tipi, giderek bütün Hint tapınakları için benimsenen bir biçim, bir örnek teşkil etmektedir." (Eroğlu, 2014)



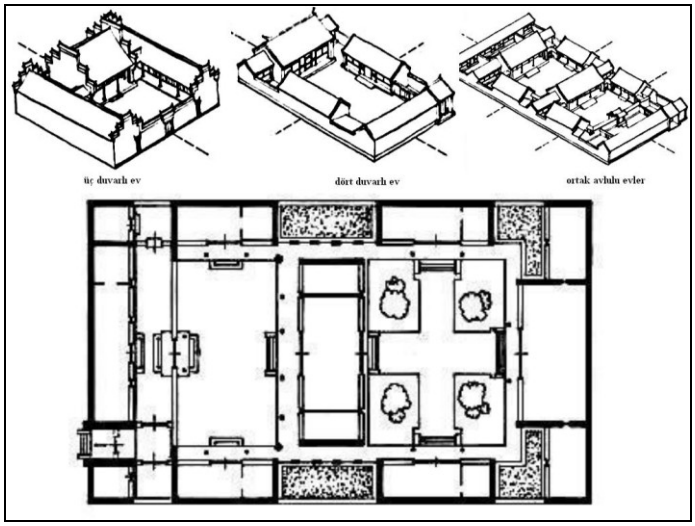
Şekil 3.8. Kanchipuram, Hindistan'daki Kailasa Tapınağı

11. ve 14. Yüzyıllar arasında hüküm süren Hoysala İmparatorluğu; Hint mimarisine tapınaklarda "mantapa" adı verilen dua salonlarını ve "vimana" denilen tanrı betimlemeli kutsal mekânları armağan etmiştir. 10. Yüzyıl'dan itibaren Türkler'in gelişi ile Pers, Arap ve Orta Asya uygarlıklarının mimari öğelerinden etkilenen Hindistan'da, İslam mimarisinin temel elemanları olan kubbe, kemer ve minare kullanımı da yaygınlaşmıştır. Taş tuğlalar, mermer, kırmızı kum taşı ve değerli taşlar kullanılan süslü Hint mimarisine, daha gösterişsiz olan İslami mekânlar; bir tezat oluşturacak şekilde girerek mimaride bir sentez oluşturmuştur.

3.1.3.4. Antik Çin'de Mekânın Gelişimi

Çin mimarisinin temelinde doğa ile uyum sağlamak vardır. Ahşabı temel malzeme olarak kullanan Çin Uygarlığı'nda konut, saray, tapınak, mezarlık ve bahçe mekânları ana oluşumlardır. Sınıf farklılığından doğan vurgulama mimaride de kendisini göstermiştir. İmparatorluğun en yüksek mertebe kabul edildiği Antik Çin döneminde saray yapılarının inşası özellikle başkentlerin de planlanmasında önemli

bir rol oynamıştır. Neolitik dönemde saz ve samanlardan inşa edilen yuvarlak kulübeler; Han, Tang, Song, Yuan, Ming ve Qing gibi büyük hanedanlıklar sırasında bir hayli gelişerek, Çin mimarisine asırlar boyu yenilikler katmıştır. Antik dönemde hava koşullarına ve bölgenin coğrafi özelliklerine göre malzemeler kullanılan Çin'de ahşap, sarı toprak, bambu kamışları ve sazlar sıklıkla kullanılırdı. Dağlık bölgelerde taş yapılar inşa edilirken halkın yaşamak için inşa ettiği geleneksel yapılar bölgelere göre farklılık gösterse de genelde içerisinde kuyu ve tahıl ambarları bulunan tek katlı, dikdörtgen şeklinde toprak binalardan oluşurdu. Evlerin pencere ve kapıları rüzgârdan korunmak ve güneş ışığını almak için mutlaka güneye bakacak şekilde konumlandırılırdı. (URL-11, 2014) Düz damlı, dışı taş, içi tahtadan oluşan kaleler de azınlık grupların konut tipleri arasındadır. İç avlulu evlerin dış duvarlarında güvenlik amacı ile pencere olmayıp sadece bir kapı bulunurdu. Üç ya da dört tarafı çevrili evlerin bazıları ortaklaşa bir avluyu paylaşırdı. (Bknz. Şekil 3.9.) Daha sonraları gelişen konut mimarisine, çok katlı çatılar eklenmiştir. Süslemelerin de bulunduğu damların köşeleri güneş ışığından yararlanmak ve yağmur suyunun ahşap duvarları ıslatmasını engellemek amacıyla yukarı kıvrılmıştır ve birbiri üzerine eklenen çatılardaki kat sayısı zenginlik ve şeref ölçüsü olarak kabul edilmiştir.



Şekil 3.9. Geleneksel Çin Konut Tipleri

Yeşil çiniler ve altınlarla süslenen ihtişamlı saraylar Çin İmparatorlarının ve sülalelerinin yaşam mekânı olup aynı zamanda devlet işlerinin yürütüldüğü alanlardı. Granit platformlara kurulan bu simetrik ve dinamik yapılar yay şeklinde dam sütunları, ince işçilikle örülmüş kubbeleri sınıf farklılığını vurgulamak amacı ile

merkezi enlemde büyük, kenarlarda daha küçük yapı birimlerinin bir araya gelmesi ile oluşturulurlardı.

"Yasak Şehir, Çin'in saray mimarisini temsil eden yapıların başında gelmiştir. Çin'in Ming ve Qing hanedanlarının imparator sarayı olarak kullandıkları Yasak Şehir'de 24 imparator oturmuştur. 720 bin metrekarelik alanı kapsayan Yasak Şehir'de 9 bini aşkın ev yer almıştır. Yüksekliği 9,9 uzunluğu ise 3400 metre olan kızıl duvarla çevrili Yasak Şehir'in hemen dışında sarayı savunma kanalı vardı." (URL- 12, 2014)

Budizm'e göre şekillenen tapınak mimarisinde ana taşıyıcılar duvarlar değil; kolon, kiriş ve "dou gong" denilen sundurmalardı. Yeşil veya sarı çatı örtüleri çeşitli figürlerle süslenir, tapınakların girişine koruyucu olduklarına inanılan gardiyan heykeller koyulurdu. Simetrik olan bu yapılarda genellikle yuvarlak ya da kare plan kullanılırdı. Tang hanedanı döneminde taş ve tuğlalarla yapılan Budist pagodaları ve Yuan dönemindeki tuğla plakalardan oluşan sekizgen planlı tunç mihraplı pagodalar, dini mimaride üslup çeşitliliğinin bir göstergesidir. (Bknz. Şekil 3.10)

Şekil 3.10. Çin Tapınaklarından Örnekler
1. Büyük Vahşi Kaz Pagodası, M. S. 652
2. Liuhe Pagodası, M.S. 1165 3. Büyük Beyaz Stupası, M.S. 1217

Çin mezarları önceleri yeraltı odaları şeklindeyken zamanla Hint mimarisinden de esinlenerek üzerleri tepeciklerle örtülerek gömülerin olduğu odaların üzerine anıt ya da heykeller konularak geliştirilmişlerdir. Dört yanı duvarlarla çevrili mezarlıklara giden yollarda insan ve hayvan heykelleri bulunurdu. İlk imparator Qin Shi Huang için M.Ö. 210 yılında inşa edilen mezarlık Çin'deki en muazzam sanat eserlerinden birisidir. Terra Cotta askerleri olarak da bilinen bu mezarlıkta imparatorun naaşı ile birlikte gömülen, pişmiş topraktan yapılma birebir boyutlarda binlerce asker, savaş arabası, at ve cariye heykeli bulunmaktadır. (Bknz. Şekil 3.11.)

Şekil 3.11. İlk Çin Hükümdarı Qin Shi Huang'ın Mezarı

Taoizm ve Budizm etkileriyle bahçe mimarisinde Avrupa bahçeciliğinden ayrılan Çin bahçelerinde sembolik değerlere önem verilirdi. Evin devamı olarak kabul edilen bahçelerde ağaçlar, çeşitli bitkiler, göller, su yolları, tüneller, dekoratif duvarlar bulunurdu. Suyun ve temsili dağların temel öğe olduğu Çin bahçe mimarisinde Ming döneminden itibaren köşkler, pagodalar ve revaklı evler yapılanmaya başlamıştır.

3.1.3.5. Japon Uygarlığında Mekânın Gelişimi

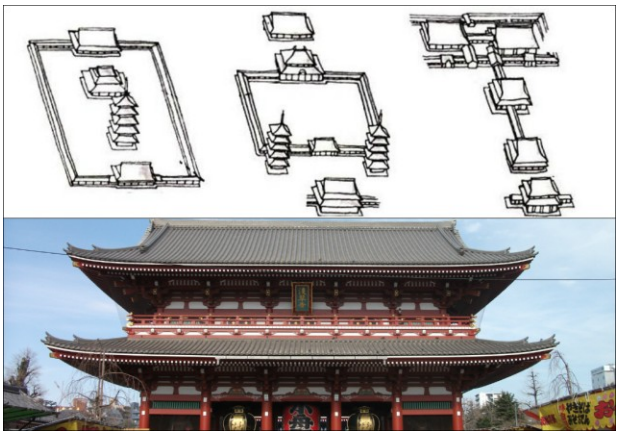
Minimalizm ve sadeliğin temel ilke olarak benimsendiği Japon mimarisinde doğal malzemeler biçimlenirken mekânın temellerine hâkim bir biçimde kullanılır. Günümüz modern mimarisinin antik dönemdeki temellerini atan ahşap strüktürü ile bugün en çok tartışılan uygarlıklardan birisi olan Japon Uygarlığı ve Japon mimarisi; detaylarda bütünlük sağlar. Dikmeler; mekânın oluşumunun temelidir ve iç-dış karşıtlığı yoktur. Ahşap, toprak, bambu veya kâğıttan yapılan evler, binaların döşeme kaplamasında kullanılan ve aynı zamanda üzerinde yatılabilen bir hasır türü olan "tatami" modülü temel alınarak oluşturulur.

Japon konutlarında M.Ö. 50'li yıllara kadar toprağa gömülen ve üzeri bir çatı ile kaplanan ilkel barınaklar bulunmaktaydı. Volkanik bir bölgede bulunan ve şiddetli depremlere maruz kalan Japonya'da ahşabın sıklıkla kullanımı, hafifliğinden dolayıdır. Shrine adı verilen türbeleri, Budist ve Şinto tapınakları, bahçeler ve saraylar, geleneksel Japon mimarisinin en önemli eserleridir. Toplayıcılık, balıkçılık ya da avcılıkla uğraşılan Jomon döneminde (M.Ö. 13000 -300) konutlar toprak üzerine inşa edilmiştir. Bunu takip eden Yayoi döneminde (M.Ö. 300 - M.S. 300) ise pirinç yetiştiriciliği başlamış ve yerleşik düzen mecburi hale gelmiştir. Gittikçe artan

nüfus ve tarımcılıkla, konutlara tahıl ambarları ve depolar eklenmiştir. Bu mekânlar etrafı çitlerle çevrilerek, gözetleme kuleleriyle birlikte giderek daha büyük yerleşkeler haline gelmişlerdir. Bu evlerin genel özelliği fareleri ambarlardan uzak tutmak amacı ile kazıkların üzerine oturtularak temellendirilmiş olmalarıdır. (Bknz. Şekil 3.12.)

Şekil 3.12. Aoyama, Japonya'da Bulunan Sannai Maruyama Yerleşkesi
1. Jomon Dönemi Evi 2. Jomon Dönemi Ambarı

Şinto inanışına bağlı olarak açık havada yapılan ayin ve törenler zamanla shrine adı verilen binalarla yer değiştirmiştir. Ahşaptan yapılan bu sade mekânlar Şinto adetlerince her yirmi senede bir yıkılıp yeniden replika olarak inşa edilirler. Budist tapınaklarıyla benzer özellikler gösteren shrine; dua edilen ana salon binasının dışında arınma çeşmesi, ana girişi sağlayan "torii" denilen ve üstte iki yatay hattı olan sembolik giriş kapısı, gardiyan köpek ya da tilki heykelleri, "ema" adı verilen adak levhaları gibi karakteristik elemanlardan oluşur. Budist tapınaklarında ana giriş kapıları Çin tapınaklarında olduğu gibi kuzey - güney enlemlidir. Yapılarda üç veya beş katlı pagodalar ve çan tapınakları haricinde kutsal alan, ibadet alanı, vaaz yeri ve mahzenler de bulunmaktadır. Yuvarlak büyük kolonların taşıdığı bu ince duvarlı yapılarda iç mekân tavan yükseklikleri azaltılırken kavisli çatılarda saçaklar görülür. (Bknz. Şekil 3.13.)



Şekil 3.13. Budist Tapınak Çeşitleri ve Tokyo'da Bulunan Sensō-ji Tapınağı

İmparatorların yaşadıkları ve devleti yönettikleri Japon sarayları geçmişte tahta çıkan her yeni hükümdar için yeniden inşa edilirdi. M.S. 710 yılında ilk başkentin Nara olmasıyla birlikte ilk kalıcı saray olan Heijo Sarayı ortaya çıkmıştır. Başkentler değiştikçe yeni saraylar ortaya çıkmıştır ve Edo dönemindeki (1603- 1867) barış sürecinde feodal lordlar da kalelerin içine kendilerine ait saraylar yaptırmışlardır. Japon saraylarında kullanılan genel teknik, doğa ile uyumlu bir armoni sağlamaktır. Su öğesi, matematiksel asimetri, düz çizgiler ve sade süslerden oluşan bu saraylarda çatılar çift saçaklı olup ahşap, metal ve bambu kullanılarak yapılırken, duvarlar ve kolonlar granit, metal ve ahşap malzemelerden oluşup kare formundadır. (Lee ve Park, 2003) Ahşap kaleler, samuray ve geleneksel köy evleri, mezarlıkları, doğa parkları ve özenli bahçeleri ile Japon mimarisi antik dönemden günümüze diğer uygarlıklar arasında fark yaratarak sadeliğin özü oluşturmasını sağlamıştır. Japonya; modernin etkisi altında bile; teknolojiye gayet hâkim bir medeniyet olarak geleneksel mimariyi aynı zamanda koruyarak; 21. Yüzyıl'da doğa, teknoloji ve antikiteyi bir arada tutup harmanlayan ender ülkelerden birisi olmuştur.

3.1.4. Batı Uygarlıklarında Mekânın Gelişimi

Klasik Eskiçağ (Hellas-Roma); eski Batı Uygarlıklarında Ege dâhil olmak üzere İtalya ve Roma tarihini kapsamaktadır. Yaklaşık 3500 yıllık Eskiçağ tarihi, eski batıda M.Ö. 1900'lerde, Girit-Miken Dönemi ile başlar ve Arkayik, Klasik, Hellenistik ve Roma dönemleri ile M.S. 476'da sonlanır. (İplikçioğlu, 1990)

"Tarihte ilk kez Doğu'da ortaya çıkan kentler, Batı'ya doğru yayıldıkça, Batı'nın kültür ve düşünce biçiminden etkilenerek, farklı bir yapıya dönüşmüştür. Doğu-Batı etkileşiminin ilk örneklerinin ortaya çıktığı bugünkü Ege, Batı Karadeniz, Güney

İtalya ve Yunanistan Kıyılarında kurulan kent devletleri (polis), Batı'da ortaya çıkan ilk kentler olarak karşımıza çıkmaktadır." (Mazı, 2008)

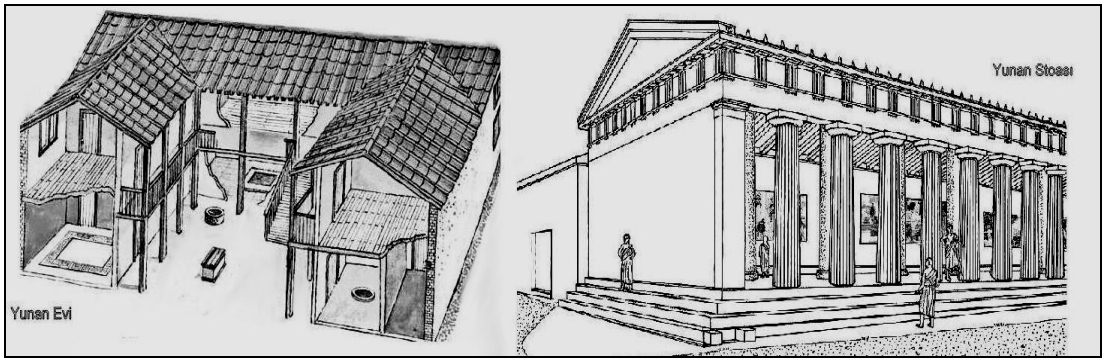
Doğu Uygarlıklarından aldıkları gelişimi sürdürerek yenileyen Batı Uygarlıkları; koloni yaşamına adapte olarak medeniyetlerinin temellerini Doğu'nun köklerinden almışlardır. Fakat Batı'nın kurucusu sayılan Antik Yunan; Doğu'daki mekânsal biçimleri kendi üslubu ile daha farklı algısal yaklaşımlar ve dini felsefeler ile oluşturmuştur. Ege bölgesinde bulunan Yunan uygarlığının irili ufaklı adalara dağılmış olması, denizcilikte gelişme sağlamalarının yanı sıra Anadolu, Ortadoğu ve Mısır gibi yerleşkelere kolayca ulaşım sağlamalarına, ticaret vesilesi ile aynı zamanda kültürel bir alışverişte bulunmalarına yardımcı olmuştur.

3.1.4.1. Antik Yunan'da Mekânın Gelişimi

"Yunanlılar yabancılardan ne almış olurlarsa olsunlar, sonuçta onları daha soylu bir şeye dönüştürmüşlerdir. " (Platon, 473)

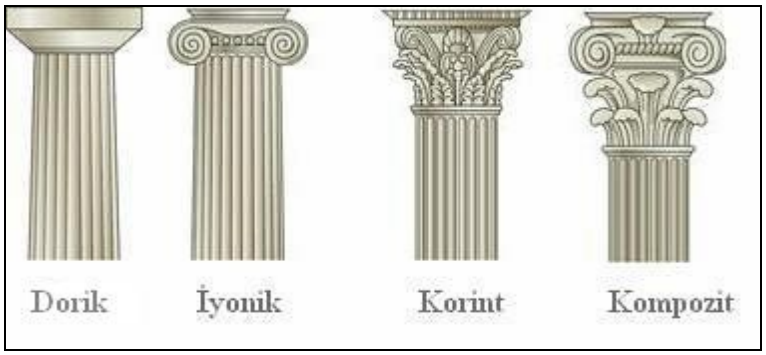
Mısır Uygarlığı'ndan çok şey öğrenen Yunanlılar, sahip oldukları estetik anlayışı diğer sanat dallarında olduğu gibi mimariye de yansıtarak, bilgiyi evrimleştirip antik dönemin belkemiği sayılabilecek birçok teknik özelliği mimarlık tarihine kazandırmışlardır. Coğrafi olarak çok geniş bir alana yayılan topraklarında ana ulaşım yolu olarak denizi kullanmışlardır. En eski kültürler Minos (İ.Ö. 3400- İ.Ö. 1400) ve Miken (İ.Ö. 1600- İ.Ö. 1125) kültürleri idi. Doğa felsefesine bağlı olarak denge ve simetriyi bulmaya çalışan antik Yunan uygarlığında matematiksel keskinlik ve müzikal armoninin keşfi mimaride temel oluşturmuştur. Yunan kentleri, akropol (şehrin en yüksek noktası) ve bronz çağı kaleleri etrafında zamanla çevrelenerek oluşmuştur. Şehirlerin etrafı sur duvarlarıyla örülüp korunurken tanrılara adanan dini yapıların dışında kamusal alanlar da birbirini paralel ve dik kesen caddeler ve yollarla; ızgara plan sistemiyle oluşturularak akropolisler etrafında konumlandırılırken, agora adı verilen üçgen boş alanlar da halk tarafından ticaret ve eğitim alanı olarak kullanılmıştır. Miken döneminde ortaya çıkan ve antik çağ boyunca yaygınlaşan megaron tipi evler Yunan tapınaklarının strüktürünü oluşturur. Dikdörtgen planlı tek odalı bu basit evlerde ocak bulunduğundan tavanlar yüksek tutulurdu, çatı veya duvarlarda bir açıklık oluşturulurdu. Başlangıçta tek başına dikdörtgen kutular halinde çevreden soyutlanmış olan bu konutlar, zamanla yan yana getirilmiş, en son olarak da bir avlu etrafında dizilerek, mekânı kuşatır hale gelmiştir. Megaronların kamusal ve dini yapılardan ayırt edilebilmesi için tapınakların

cephelerine revaklar eklenmiştir. İlerleyen evrelerde varlıklı kişiler kendi megaronlarının girişine sütunlar eklemiş, dolayısı ile konut tipi; çok katlı, sundurmalı ve avlulu hale gelmiştir. Kamu yapılarında dikkat çeken en temel öğe "stoa" adı verilen, agorayı sınırlayan hatta mekâna bütünlük katan; ticaret, zanaat yapan kişilerin satış yapabilmesi için oluşturulan tek tarafı sütunlarla açılmış ve üzeri çatı örtüsü ile kapatılmış galerilerdir. (Bknz. Şekil 3. 14.)



Şekil 3.14. Antik Yunan Evi ve Stoası

Tapınakların en önemli mimari unsurları oluşturduğu Yunan mimarisinde Dor, İyon ve Korint olarak üç farklı nizam vardır ve ana strüktür taşıma ve yük esaslarına bağlı olarak gelişmiştir. İlk tapınakların ahşap sütunların gene ahşap bir saçaklığı taşıdığı iki basamaklı kaidelere sahip olduğu sanılmaktadır. (Tomlinson, 2003) Geleneksel Yunan tapınakları ise üç basamaklı kaidelerin üzerine temellendirilirler. M.Ö. 7. ve 5. Yüzyıllar arasında uygulanan Dor nizamında; sütun başlıkları dört köşeli plakalardan oluşurdu ve birbirlerine taş kirişlerle bağlanıp kaidenin üzerine otururlardı. Atina'daki Parthenon tapınağı bu dönemin en iyi örneklerindendir. M.Ö. 6. ve 4. Yüzyıllar arasında sıklıkla kullanılan İyon nizamında ise sütun başlıkları daha kıvrımlı halde olup gövde aralarında şerit yivler bulunurdu ve daha zarif bir şekilde ince, uzun olurlardı. Didim'deki Apollon tapınağı bu üslupta inşa edilmiştir. İyon nizamından biraz daha farklı olan Korint nizamında (M.Ö. 5 – 4 y.y.) sütun başlıkları akantus yaprakları ile süslenmiştir. Kimi tapınaklarda İyonik ve Korint başlıklar birleştirilerek kullanılmış olan kompozit sütunlar da görülmektedir. Atina'daki Zeus tapınağı bu karma sütun başlıklarının kullanıldığı örneklerdendir. (Bknz. Şekil 3.15.)



Şekil 3.15. Antik Yunan Tapınaklarında Kullanılan Taşıyıcı Türleri

Yunan mimarisinde kullanılan yapı elemanlarının önceliği fonksiyonellik sağlamaktır. Süsleme sanatı taşıyıcı elemanların işlevinden sonra gelir ve birincil öncelik değildir fakat yüzeylere hareket sağlayan bu süslemeler her zaman yapıya bütünsellik ve estetik katarak kullanılmıştır. Yapılarda ölçüler Mısır'da olduğu gibi devasa boyutlarda değil, insan boyutlarına uygundur. Çatılarla duvarlar, iç sütunların üzerindeki ahşap kirişlere dayanırdı ve boyutların artması strüktürün taşıma gücünü azaltacağından sağlamlık binaların boyutlarının normal ölçülerde tutulmasıyla sağlanırdı. En çok kullanılan malzeme toprak kiremit, taş ve beyaz mermerdir. Konut ve tapınaklar dışında gymnasium (spor alanı ve hamam) meclis binaları, tiyatro ve stadyum gibi kamusal yapılar da Yunan mimarisinin önemli yapı tiplerindendir.

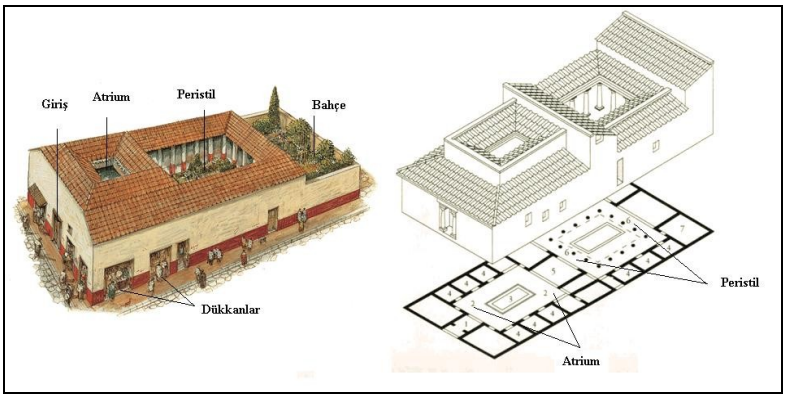
Winckelmann (1717- 1768); Yunan mimarisini asil sadelik ve sessiz ihtişam olarak tanımlarken Avrupa mimarlığının kökenini bu döneme bağlar ve ardından gelen Roma'yı, mimariye yenilikler katamayan, kopyacı ve Yunan'dan miras kalan estetik değerleri düşüren bir uygarlık olarak görür. (Ek ve Şengel, 2008) Yunan felsefesi doğa ve insan üzerinden yola çıkıp şekillenmiştir. Sanat, güzellik ve din kavramlarını da bu felsefe doğrultusunda sentezledikten sonra Aristo ve Platon gibi önemli düşünürlerin kuramları doğrultusunda daha oranlı, simetrik ve özü yansıtan biçimsellikte bir sanat arayışı / anlayışı ortaya çıkmıştır.

3.1.4.2. Roma Uygarlığında Mekânın Gelişimi

Romalı mimarlar Augustus'un hükümdarlığında Roma'yı yeniden inşa ederken Yunan ve Etrüsk (M.Ö. 8. ve 3. Yüzyıllar arasında İtalya'da yaşayan kavim) sanatından aldıkları formları özellikle korint nizamını kullanarak kendi zevklerine göre kurgulamışlardır. İlerleyen dönemlerde Rönesans mimarlarının özellikle İtalya'da, kendi geçmişine atıfta bulunarak antik Roma dönemi eserlerine benzer yapıları taklitçi olmayan bir biçimsellikle kullandığını görmekteyiz. Roma mimarisi

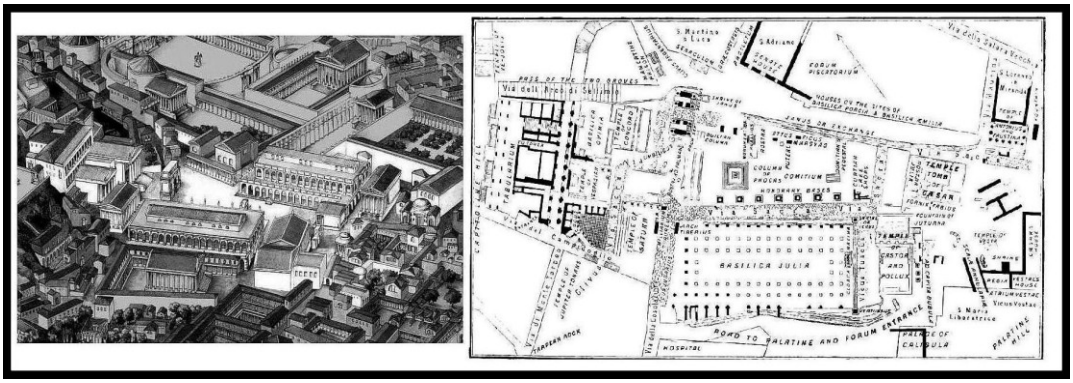
estetik ve dinsel kaygıları Yunan mimarisinde olduğu kadar taşımamıştır. Tarih boyunca diğer uygarlıklara göre daha vahşi ve barbar olarak nitelendirilen Roma'lılar; kanlı gösteriler, hayvan dövüşleri, gladyatör savaşları gibi aktivitelerle mekânları o güne kadar kullanılan fonksiyonlarından farklı amaçlarla; yeni bir eğlence anlayışıyla kullanmışlardır. Bu da resimden heykele, müzikten mimariye kadar olan tüm sanat dallarının gelişimini bu dönem boyunca sekteye uğratmış olup Roma uygarlığının felsefesini diğerlerinden ayırmıştır. Yunan'daki "öz" ve "sadelik" gibi kavramlar Roma'da "gösteriş" ve "ihtişam" gibi kavramlarla yer değiştirirken yapıların mekânsal değişimleri sadece strüktürel anlamda çeşitlenip, güçlendirilmiştir. Kemer, kubbe ve tonoz kullanımıyla bilinen Roma mimarisinde arena, tiyatro, gymnasium ve hamam, kütüphane, fresk ve mozaiklerle süslenen tapınak ve bazilikalar (mahkeme salonu), su kemerleri, zafer takları, forum (meydan), stadyum gibi yapı elemanları öne çıkmaktadır. Kentsel yaşama odaklanan Roma mimarisinde kapalılık esastır ve kamusal alanda geniş insan topluluklarını içine alabilecek boyutlarda geniş hacimli yapılar ön plandadır.

Megaron tipine benzer konut planları kimi zaman oval ya da daire planlı olsa da Roma kent dokusunu oluşturan ana öğe "domus" adı verilen ve tek katlı aile evlerinden saraylara kadar çeşitlenebilen villa tipi dairelerdir. Ahşap kirişlerle taşınan ve üzeri bir çatı örtüsü ile kapatılmış olan Roma konutları genellikle bahçeleri sütunlarla çevrili olan avlulu yapı tipleri idi. Atrium adı verilen avlular, Etrüsk mimarisinden alınmış olup evin içerisinde yer alır, üzerindeki çatı örtüsü açıklığıyla güneş ışığını içeri alırdı ve Roma'daki gündelik ev ve sosyal yaşamının en gözde mekânıydı. Misafirlerin geniş kapılardan içeriye girerek ev sahibini bekledikleri atrium dışında peristil denilen bahçeli veya havuzlu avlular da yine mekânın bütününde üzerindeki açıklıkla oluşturulurdu. Pompeii'de bulunan zengin yerleşkelerden; bir evin o dönemde güç ve sosyal statü imajı olduğunu söyleyebiliriz. Mutfak, banyo, yatak odaları, çalışma alanı ve depo olarak kullanılan odalar varlıklı kişilerin evlerinde sayıca daha fazla olabiliyordu. Evlerin yer döşemeleri mozaiklerle kaplanırken duvarlarda freskler ve resimler yer alıyordu. (Bknz. Şekil 3.16.)



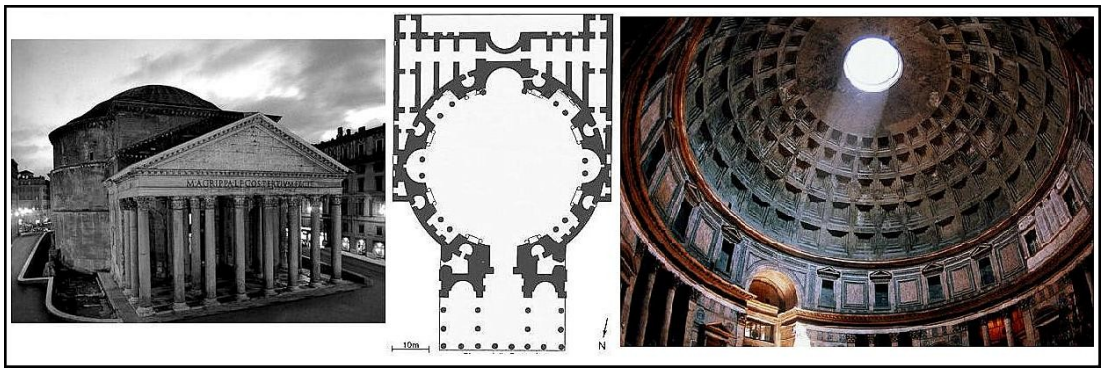
Şekil 3.16. Pompeii'de Bulunan Tipik Roma Konutu

Yunan agorasına denk gelen Roma forumu (Forum Romanum); pazar yeri olarak kullanılan alanın daha sonraları gelişerek kamusal merkez olarak belirlenmesi ve bu merkezin çevresinde kamu yapıları, ibadethaneler, anıtlar ve ticaret alanlarının oluşturulmasıyla ortaya çıkmış olan antik Roma mimarisinin en önemli mekânlarındandır. Ekonomik, siyasal ve dinsel işlevleri olan forumlarda sosyal ve kültürel faaliyetler de yapılırdı. (Bknz. Şekil 3.17.) Taş, tuğla ve mermer kullanılarak inşa edilen bu mekânlarda kireç harcı kullanımı kemer ve kubbe yapım tekniğini de geliştirmiş; böylelikle daha anıtsal boyutlarda yapıların ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. İki sütun ya da ayağı birbirine yay ya da yarım daire şeklinde bağlayan ve üst duvar ağırlığını bu açıklıklara dayayarak istenilen ölçüde açıklıklar yaratılmasını sağlayan kemerler birbirine bağlanarak "tonoz " adı verilen tavan örtülerini ve doğal olarak koridorları oluşturur. Beşik, haçvari, küre ya da kaburgalı tonoz gibi çeşitli yapı elemanlarının sıklıkla kullanıldığı Roma mimarisinde bu teknikler sivil mühendislik alanında gelişmeler sağlamıştır. Kente su taşımak için tepeleri ve dağları delerek içerisinden geçirdikleri uzun tünellerle kullandıkları su kemerleri, bugün hala İspanya'nın Segovia kentinde kullanılmaktadır. (Roth, 2000) Kent planlamasına oldukça önem veren Romalıların bu alandaki çalışmalarında askeri disiplinlerinin etkileri de görülmektedir. Askeri kampların dikey planlamasını Yunanlılardan alan Romalılar; kent planlamalarının temelini bu kamplar sayesinde oluşturmuştur. Sistematik bir biçimde kare ya da dikdörtgen ızgara planla tasarlanan sütunlu caddeler ve yollar diğer pek çok uygarlıkta olduğu gibi surlarla çevrelenmiştir. (Forbes, 2013)



Şekil 3.17. Forum Romanum, İ.Ö. 54-İ.S.117, Roma

Avluların ekseninde konumlandırılan Roma tapınakları yüksek bir kaide üzerine kurulurdu, ön cepheden basamaklarla çıkılan tapınağa Yunan'da olduğu gibi her taraftan giriş sağlanmazdı. Mekânı sınırlayan diğer yapı elemanlarıyla birlikte tapınak; girişin en sonunda ulaşılan özel bir alan haline gelirdi. Vitruvius'a göre Roma tapınakları simetri ve orana bağlıdır; her bileşen bütüne bağlıdır. Örneğin M.Ö. 6. Yüzyıl'da yapıldığı düşünülen dikdörtgen planlı Jupiter Optimus Maximus Capitolinus Tapınağı şehrin yedi tepesinden birisinin üzerine kurulmuştur ve dinin merkezi haline gelmiştir. Ahşap, kerpiç ve terra-cotta kullanılarak inşa edilen tapınağın podyumu 4 metre yüksekliğindeydi. Roma tapınaklarında genellikle korint nizamı kullanılsa da, Helenistik döneme ait dor sütunlarının kullanıldığı ya da birebir Etrüsk tapınaklarına benzeyen yapıların da inşa edildiği görülmektedir. Cella adı verilen kutsal salon iç mekândaki en önemli yapı elemanıdır. Orijinali daha eski olsa da bir yangınla yok olan ve M.S.118-128 yılları arasında Hadrian tarafından yeniden yaptırılan ve tanrılara adanan bir gök kubbe olması planlanan Pantheon tapınağı, Roma mimarisinin strüktürel anlamda ulaştığı başarılı noktayı gözler önüne sermektedir. Betonarme yapının sütunlu girişindeki 16 monolitik korint nizamlı kolonun yükseklikleri 12 metredir. Devasa kubbesinin çapı 43,2 metre olup üzerinde güneş ışığını içeriye alması için çapı 9 metre olan daire şeklinde bir de açıklık bulunmaktadır. Rotundasının dış duvarlarının kalınlığı 6 metre olan bu etkileyici sade yapı M.S. 609 yılında kiliseye dönüştürülerek günümüze kadar ayakta kalabilmiş olan; Roma mimarisinin en etkileyici eserlerinden birisidir. (Bknz. Şekil 3.18.)

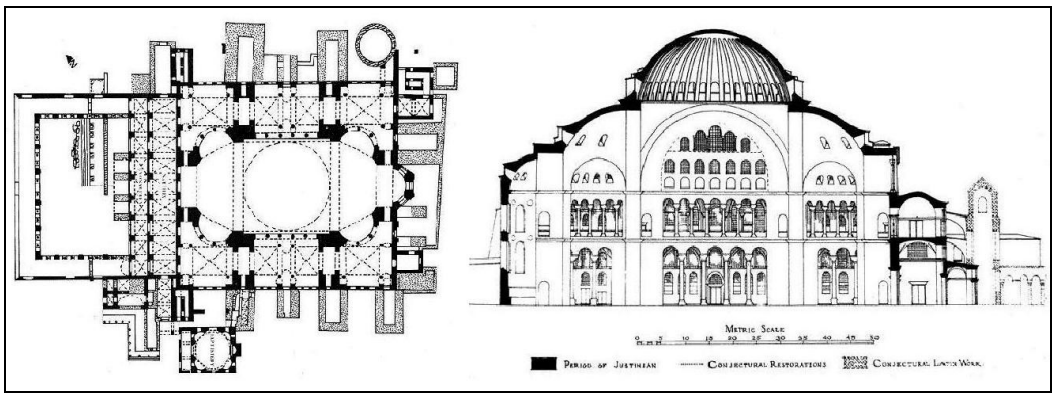


Şekil 3.18. Roma'daki Pantheon Kilisesi, M.S. 118-128

3.1.5. Antikiteden Endüstri Devrimine Mekânın Gelişimi

Mimarlık tarihinde mekânın gelişimini yalnızca hakkında daha çok bilgi sahibi olduğumuz ve iyi bilinen büyük uygarlıklar oluşturmaz. Birbirlerinden esinlenen medeniyetlerin ve farklı kültürlerin bir sentezinden oluşur tüm mekânlar. Tarih boyunca çeşitli isimlerle adlandırılan akımlar, sanatın her alanında hem benzer hem de farklı özellikler göstermişlerdir. Roma İmparatorluğu'nun Hristiyan bir imparatorluğa dönüşümü yaklaşık yüz yıl sürmüştür ve bu süreçle başlayıp Endüstri devrimine kadar devam eden değişim ve yenilikler, mimarlık tarihinde belirli üst başlıklar altında toplanır. M.S. 300- 540 yılları arasında Erken Hristiyan ve Bizans etkileri görülür. Pagan bir imparatorluk olan Roma'da henüz Hristiyanlık yasak iken bu dini benimsemiş olan kişiler tapınmak için katakomb adı verilen; gizli yer altı tünelleriyle birbirine bağlanan odalar ve mezarlıklardan oluşan mekânlar oluşturmuşlardır. İmparator Konstantin Hristiyanlığı kabul ettikten sonra katatomblarını yeryüzüne çıkartan Erken Hristiyan mimarisi, strüktürde Roma bazilikasını ve merkezi planlı anıt mezarları esas alır. Kiliselerde dış mekân genellikle sade iken iç mekân, yıllarca yeraltına saklandıktan sonra özgürce tanımlanan Hristiyan dinini en muhteşem şekilde betimlemek istercesine mermerler, mozaikler ve resimlerle süslenir. (Hillyer ve Huey, 1967) Doğu Roma İmparatorluğu ya da diğer adıyla Bizans İmparatorluğu (395- 1453) mimarisinde Roma bazilikalarından farklı olarak dini mekânlarda kubbe kullanımı öne çıkmaktadır. Kubbeli bazilikalar gökyüzünü fiziksel dünyanın ötesinde bir dini sembol olması amacı ile bir aracı mekân olarak temsil etmektedirler. Tinsel dünyanın ruhunu kubbelerden içeriye yansıyan gün ışığı ile canlandıran Bizans kiliselerinin en iyi örneklerinden birisi, İstanbul'un fethinden (1453) sonra minareler eklenerek camiye dönüştürülen, 1935 yılından itibaren de müze olarak kullanılan Ayasofya Kilisesi'dir.

(Bknz. Şekil 3.19.) Uzunlamasına plan ile merkezi planı birleştiren dikdörtgen formu ile genişletilmiş kubbeli bir bazilika olan Ayasofya; iki yarım kubbe arasında bir merkezi kubbeyle örtülmüştür. Kırk kaburga ve kırk pencereli tuğla kubbesinin yüksekliği 55.6 metre, çapı ise 30.31 metre olan yapı; büyük bir orta mekân, iki yan mekân, absis, iç ve dış narteklerden oluşur.



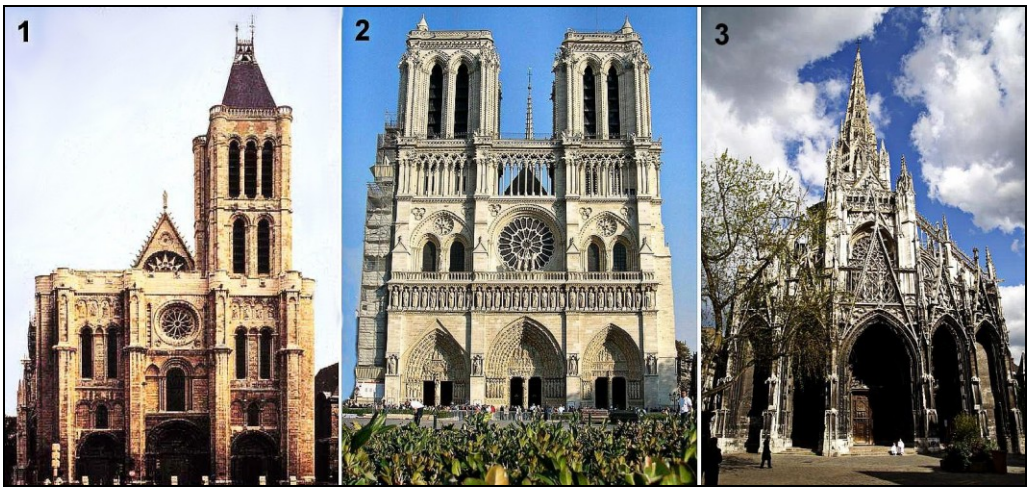
Şekil 3.19. Bizans Döneminde Ayasofya Kilisesi, İstanbul

Kavimler göçü (375) ile başlayan; Batı Roma İmparatorluğu'nun da çöküşüyle (476) giderek belirginleşen özelliklere sahip bir dönem haline gelen Orta Çağ (Karanlık Çağ) İstanbul'un fethine kadar sürmüştür. Kendi içerisinde erken, yüksek ve geç olarak üç kısıma ayrılan bu yaklaşık bin yıllık zaman diliminde kilise baskısı, engizisyon mahkemeleri ve feodalite gibi önemli etkenler, sanatsal ve mimari gelişmeleri Avrupa'da kimi zaman sekteye uğratsa da, bağımsızlıklarını ilan etmeye başlayan çeşitli akımlarla beraber mekânsal bağlamda mimarlık tarihine etkileyici eserler ve üsluplar bırakılmıştır. Roma mimarisi yeniden canlandırılmaya çalışılırken bir yandan da üretim merkezlerinin kent dışına taşarak derebeyi şatolarının etrafında konumlandırılması, OrtaÇağ mimarisinde kalelerin önemli hale gelmesini sağlamıştır. Başlangıçta yüksekçe bir tepeye kurulan kale duvarları zamanla avlularla çevrilerek, içerisinde evler ve atölyeler oluşturan; yüksek taş duvarlarla korunan mekânlar haline gelmiştir. Motte ve Bailey kaleleri, Don Jon kuleleri ve su kenarları ya da hendeklerin etrafında oluşturulan savunma kuleleri o dönemin yaşam tarzını yansıtmaktadır. Manastırlar tanrıya hizmet etmek isteyenlerin sığınağı olurken kentlerin de kültür merkezleri haline gelmiştir. 900 ile 1200 yılları arasında inşa edilen bazilika planlı manastırlar zamanla haç planlı olmuş ve merkezi kubbenin egemen olduğu yapı tiplerine dönüşmüştür. Romanesk (Norman) ve Gotik üslupların sıklıkla kullanıldığı Orta Çağ'da 1000 -1150 yıllarında inşa edilen Romanesk

kiliseler genellikle çok nefli, yuvarlak kemerlerin iç mekânlardaki taş tonozlar ve Roma'nın geometrik desenleriyle birleştirilmesiyle oluşturulmuş ve mermer kaplamalarla süslenmiştir. Eskiye atıfta bulunulan Romanesk mimarisinde Roma İmparatorluğu'nun mekânsal öğeleri alıntılanmıştır. Bu dönemde kütlesellik önem kazanmıştır, yapılar insan boyutlarının üzerindedir ve ışığın doğal yollarla iç mekâna alınması yolunda çalışmalar yapılmış fakat istenilen sonuçlara ulaşılamamıştır. Fransız Mimar Abbot Suger'in (1081-1151) Paris yakınlarında 1135-1140 yıllarında tasarladığı St. Denis Kilisesi ile doğduğu varsayılan Erken Gotik Dönemi; Geç Romanesk dönemde ayrı ayrı olsa da sıklıkla kullanılan temel tasarım elemanları olan sivri kemerleri ve kaburgalı tonozları taş duvarlar yerine vitraylı duvarlar kullanarak tek bir mekânda bir araya getirmiştir. Çatının ve duvarların ağırlığını zemine dağıtan uçan payandalar kullanılarak ağır duvarların üzerindeki yük azaltılmış, dini inançları vurgulamak istercesine iç mekândaki duvarlar kutsal kitaptan öğretiler taşıyan resimlerle donatılmaya başlanmış ve Gotik mimarinin en belirgin özelliği olan yuvarlak gül pencereler ortaya çıkmıştır. Haçlı seferleri ve ticaret ağlarının genişlemesi de bir anlamda kentlerin canlanmasını sağlamıştır. Elde edilen bu ekonomik güç Gotik mimariyi yalnızca dini mekân üslubu olmaktan çıkartarak kent mimarisi haline dönüştürmüş ve bu akımın çoğu kamusal yapıya sıçramasına sebep olmuştur. Kiliselerde Romanesk dönemde yaşanan aydınlatma sorunu da bu dönemin mühendisleri tarafından çözülmüş, hafifleyen duvarlara açılan vitraylı pencereler sayesinde iç mekânlar günışığını kolaylıkla içeriye alabilir hale gelmiştir. Skolastik felsefeyi betimlemeye çalışan Gotik mimarisinde sivri kemerlerin göğe yükselmesi tanrısallığı simgelemiştir. Romaneskin yatay formları düşey hale gelirken, kütlesel ve kasvetli mekânlar daha aydınlık ve yüksek hale dönüşmüştür. (Roth, 2000)

1250 yıllarında Fransa'da başlayan ve İngiltere'de devam eden Yüksek Gotik döneminde iç ve dış mekânlardaki dekorasyon anlayışı süslü hale gelmiştir. Estetik anlayışı gelişmiş olup yapılardaki dinsellik zarafet kazanmış, kütlesel anlamda büyük değişiklikler uygulanmasa da ayrıntılar daha dikkat çekici hale gelmiştir. Bu parlak dönem "Işınsal Gotik" olarak da anılmaktadır. Geometrik düzene önem verilen bu dönemde vitraylar motiflerle zenginleştirilmiş, renk kullanımı artmış, ışığın kullanımı da büyük ölçüde genişlemiştir. 1380 yılında yüz yıl savaşlarının ardından inşaatlar tekrar başlayınca ortaya çıkan Geç Gotik döneminin en önemli özelliği

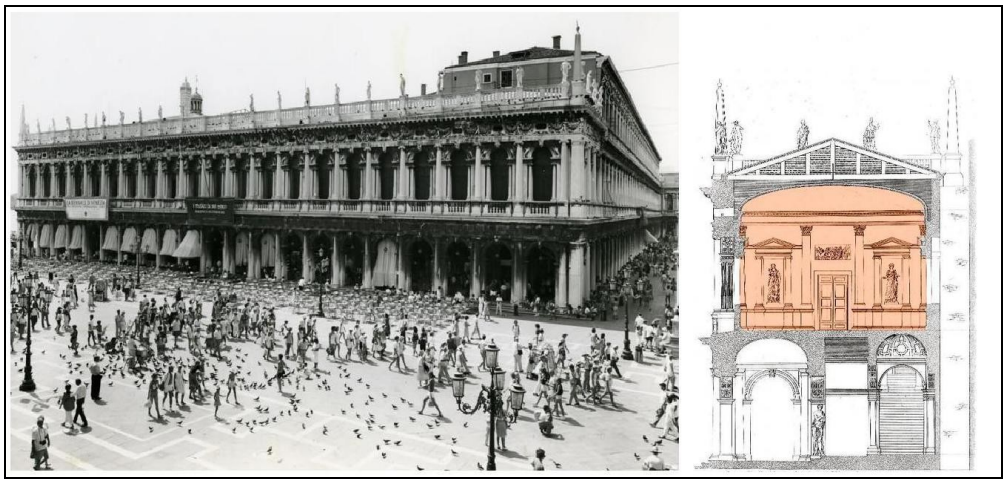
mimariyi geri planda bırakacak kadar süslü olmasıydı. Alevli Gotik olarak da anılan bu gösterişli dönemde yapıların dış cepheleri duvarlarda boşluk bırakılmadan heykel bezeme ve süslemelerle tamamen sarılmıştır. (Bknz. Şekil 3.20.)



Şekil 3.20. Erken, Yüksek ve Geç Gotik Dönemlerinden Fransız Katedralleri
1. St. Denis, 1140 2. Notre Dame, 1250 3. St. Maclou, 1514

Karanlık Çağ'ın skolastik felsefesini tanrı merkezlilikten çıkartarak insanı merkez alan hümanizm anlayışıyla değiştiren ve antik çağı o dönemin düşünce yapısı doğrultusunda yeniden canlandıran Rönesans'ın etkileri İtalya'da 14. Yüzyıl'da başlayıp tüm dünyaya yayılarak 16. Yüzyıl'ın sonlarına kadar sürmüştür. Yeniden doğuşu ifade eden bu akım yalnızca mimaride değil diğer sanat dallarında da eleştirel ve yeniliğe açık bir ifade anlayışıyla klasik antikiteyi modernize ederek kullanmıştır. Bu dönemde Antik Yunan sahne dekorlarında basitçe kullanılan perspektif tekniği geliştirilmiş ve Rönesans'ı oluşturan en temel öğe olmuştur. Derinlik kazanan sanat eserleri mimari açıdan strüktür çözümlemesini kolaylaştırmış; binaların yapımından evvel nasıl görünecekleri tasarlanır hale gelmiştir. İtalyan mimar Filippo Brunelleschi'nin (1377 -1446) Gotik Floransa Katedrali'nin kubbesini Pantheon'dan esinlenerek ahşap kemer kalıbı kullanmadan, iç ve dış iki yatay tabakayı birbirine bağlayarak kendi tekniğiyle çözümleyerek tamamlamış olması Rönesans mimarisinin en önemli örneklerinden birisini teşkil eder. Simetri, oran ve güzellik gibi kavramlar Platon'dan Vitruvius'a kadar tüm bilim adamlarının değerlendirmeleriyle yeniden gözden geçirilirken bu süreçte mimar Antonio Averlino (1400 – 1469) ideal kenti; ressam Leonardo da Vinci ise (1452 -1519) ideal insanı çizmiştir. Matematiğin geometrisiyle çözümlenen ve kusursuz olması amaçlanan ideal planlar özellikle daire ve kare formları ile tasarlanmışlardır. Üçgen alınlıklar, sütunlar, kemer ve

saçaklıklar, zafer takları gibi Yunan mimarisi elemanlarıyla inşa edilen Rönesans mekânları, geç Gotik dönemin süslü ve sivri cephelerini geride bırakan daha sade ve alçak yapılar haline dönüşmüştür. Yüksek (geç) Rönesans'ta istenilen sonuçlara ulaşıldığında (16.y.y.) devreye ölçüyü ve simetriyi bozan Maniyerizm (üslupçuluk) akımı girmiştir. Bu dönemde sanatçılar tüm kuralları bilinçli olarak bozmak istercesine, devinim yaratan, hareketli ve zıtlık taşıyan eserler üretmişlerdir. Mimaride klasik dönemin öğeleri kullanılırken bunlara aynı zamanda işlevsiz elemanlar eklenmiştir. Saraylar, villalar ve bahçelerde özellikle uygulanan bu üslup; Barok sanatına geçişte bir köprü oluşturmuştur. Michelangelo Buonarroti'nin (1475 – 1564) Roma'daki Capitol Tepesi ve Floransa'daki Medici Şapeli, Giulio Romano'nun (1492 – 1546) Mantova'daki Palazzo del Te'si, Jacopo Sansovino'nun (1486-1570) Venedik'te bulunan San Marco Eski Kitaplığı; maniyerist mimarinin en önemli örneklerindendir. (Bknz. Şekil 3.21.)



Şekil 3.21. Sansovino'nun Tasarladığı, Vincenzo Scamozzi Tarafından Tamamlanan Biblioteca Nazionale Marciana, 1537-1570, Venedik

Mimarlık tarihinde Rönesans'ın yalınlığına tepki olarak doğan Barok üslup; tıpkı müzikte olduğu gibi karşıtlık temasıyla kendinden önceki eserlere baş kaldırmıştır. Görsel bir karmaşa yaratan Barok mimarisi temel olarak dini mistisizmi devasa ölçekli yapılarla birleştirip plastik sanatlarla destekler. Bu abartılı hacimlerdeki aydınlık yapılarda ışık; gölge oyunlarıyla vurgulanır, zenginlik ve ihtişam mekândaki karmaşık süslemelerle vurgulanır. İç ve dış bükeyler kullanılarak yüzeyler dalgalandırılır ve bu sayede yapılara ritm kazandırılır. Barok sanatının öncülerinden heykeltıraş ve mimar Gian Lorenzo Bernini (1598- 1680) Roma'daki ünlü Saint Peter bazilikası meydanını oval bir planla çözümlerken meslektaşı Francesco

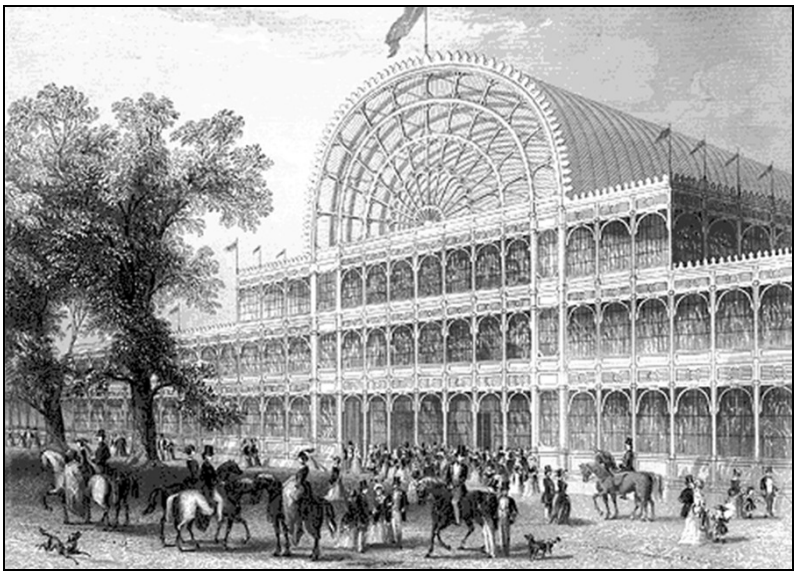
Borromini (1599- 1677) Roma'da 1642- 1660 yılları arasında tasarladığı Sant'Ivo alla Sapienza şapelinde, yapının kompozisyonu eşkenar üçgen modülüne dayandırarak yıldız planı kullanmıştır. Bu dönemde heykeltıraş ve ressamlar da çeşmeler, fıskiyeler ve büstlerle özellikle Roma ve Vatikan'ı donatarak Barok sanatının görsel ve tinsel gücünü daha da vurgulamışlardır. 1700'lü yılların başında doğan Rokoko uslübu; Barok dönemin bir uzantısı olarak kabul edilir ve sözcük anlamını Fransızca'da deniz kabuğu ve kaya süslemeleri anlamına gelen "rocaille" kelimesinden alır. Temel olarak güzellik ve estetiği esas alan bu süsleme sanatı o dönemdeki burjuvazinin hazcılığını sembolize eder. Barok dönemdeki ağır ve din temalı öğeler yerini aristokratların tasasız ve haz dolu yaşamlarını betimleyen görsel elemanlara bırakır. Mimaride asimetrik, eğrisel ve kıvrımlı zarif çizgilerle dekorasyona yansıyan bu aşırı süslü sanat akımında pastel renkler çiçek, kabuk, yaprak gibi doğal formlarla birleşmiştir. Işık öğesi ise en esas dekorasyon aracı olarak iç mekânlardaki hacmi genişletmek üzere bu süslemelerle birlikte kullanılmıştır. Barok dönemden Klasik döneme geçişte neredeyse tüm Avrupa'ya yayılan bir tepki stili olan Rokoko; mekânsal anlamda strüktürü geri planda bırakmış ve altın yaldızlı, abartılı bir dekorasyon sanatını ön plana çıkartmıştır.

3.1.6. Endüstri Devriminde Mekânın Gelişimi

Modern mimarinin doğuşunun temelinde yatan en önemli etkenlerden birisi olan Endüstri Devrimi, 1760'larda İngiltere'de başlayarak Batı dünyasında gelişen makineleşme ve fabrika sistemi ile mekânsal anlamda önemli değişimler sağlanmasına yol açmıştır. Buharlı makinelerin kullanımıyla başlayan bu süreç; endüstriyel üretimin artması ve teknolojik gelişmelerin sosyal ve kültürel hayata etkileşimiyle birleşince mimari açıdan bir kaosa yol açmıştır. Endüstri bölgelerinin artmasıyla birlikte belirli bölgelerde yeni iş kollarının doğması; kırsal alanda yaşayan ve tarım işçiliğiyle uğraşan nüfusun çoğunluğunun o bölgelere doğru hızlıca yönelmesini sağlamıştır ki bu da yeni yerleşkelerin, kentlerin kurulmasına sebebiyet vermiştir. Tüm bu gelişmeler mekân olgusunu, demiryolları ve fabrika işçilerinin yaşadığı çirkin ve çarpık bir kentleşme sürecine götürmüştür. Sigfried Giedion'a (1888- 1968) göre; mekânikleşme, dünyanın akılcı görüşünün bir sonucudur. Bu akılcı görüş başlayalı loncaların varlığı artık gereksiz olmuştur ve yararlı amaçlara doğru bir eğilme başlamıştır. (Aslanoğlu, 1973)

19. Yüzyıl'ın ilk yarısında demir ve cam gibi yeni yapı malzemeleriyle gelişen üretim ve inşa süreci; mimaride fuar alanları, istasyonlar ve köprüler gibi yeni mekânların ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. 1851 yılında Londra'da peyzaj mimarı Joseph Paxton tarafından tasarlanan Crystal Palace (Kristal Saray) dünyanın ilk fuar ve sergi binası olup aynı zamanda dökme demir ve camın birleştirilerek kullanıldığı ilk yapıdır. (Bknz. Şekil 3.22)

"Binanın strüktürünü oluşturan kolon ve kirişler prefabrike olarak üretilmiş; uygulama alanında hidrolik bir presle dayanıklılık testinden geçirilmiş, vinçler kullanılarak birleştirilmiştir. Binanın getirdiği en önemli yenilik tüm bileşenlerinin endüstriyel olarak üretilmesi, prefabrikasyon yönteminin kullanılarak yerinde montajıdır." (Güler, 2011)



Şekil 3.22. Crystal Palace, Joseph Paxton, 1851, Londra

Makineleşmenin beraberinde getirdiği yenilikleri sanatsal anlamda estetikten uzak bulan kimileri şiddetle bu gelişmelere karşı çıkarken endüstriyel üretimle birlikte azalan ve tek defaya mahsus el işçiliğine dayanan zanaat üretimi de sekteye uğramıştır. Otto Wagner, Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan gibi mimarlar makineleşmeyi desteklerken; William Morris, Walter Gropius, Josef Hoffmann, Adolf Loos, sanat ve endüstriyel dünya arasında bir ilişki kurmaya çalışmışlardır. Sanat ve zanaatı bir araya getirmek için uğraşanların başında gelen John Ruskin ve William Morris'in çabaları ile Arts and Crafts akımı (sanat-zanaat birliği) ortaya çıkmıştır. Orta Çağ geleneklerini canlandırmaya çalışan bu akımın temelinde eklektisizme karşıt bir tutum vardır ve sanatın insanlar için; makineler tarafından değil de insan elinden çıkması gerektiği savunulmuştur. 1880- 1910 yılları arasında

varlık gösteren bu akım, makinelerin estetik olmayan çirkin üretimlerine karşı çıkarak daha estetik, kaliteli ve el işçiliğine dayanan tasarımlar üretmiştir.

1896'da İngiltere'de William Lethaby (1857 – 1931) tarafından kurulan deneysel sanat-zanaat okulu Central School'u, 1903'te daha sonraları meşhur Bauhaus okulunun bir bölümünü oluşturacak olan Belçikalı mimar Henry van de Velde'nin (1863 – 1957) Weimar'da kurduğu Uygulamalı Sanatlar Okulu izlemiştir. Almanya'da 1914 yılında seri üretime geçen ve bünyesinde Peter Behrens, Henry van de Velde ve Ludwig Mies van der Rohe gibi mimarları da çalıştıran, tasarımcıları ve üreticileri bir araya getirerek Alman şirketlerini küreselleştirmek isteyen kuruluş Deutscher Werkbund; endüstriyel tasarımın önemini vurgulayan çalışmalar yaratmıştır. Bu alanda bir eğitim alanı oluşturmanın gerekliliğini de savunarak Bauhaus Okulu'nun kurulmasında önemli rol oynamıştır. Modern mimarinin en erken adımlarının atıldığı bu dönemde Bauhaus, 1919'da Velde'nin Weimar'da bulunan Uygulamalı Sanatlar Okulu ile Güzel Sanatlar Akademisi birleştirilerek kurulmuş ve uzun yıllar Walter Gropius tarafından yönetilmiştir. Dolayısı ile zanaatı destekleyen ve endüstriyel tasarım ile mimarinin eğitim alanında da birleşmesini hedefleyen bu kurumların doğmasına yol açmış olan Arts and Crafts hareketi; yalın ve işlevsel fonksiyonları ile endüstri devriminin yarattığı etkilerle beraber modern mimarinin ilk aşaması olarak kabul edilmektedir. Endüstri Devrimi öncesinde deneyim üzerinden, usta-çırak ilişkisi ile yürütülen mutlak güzellik odaklı mimarlık; Endüstri Devrimi sonrasında dil üzerinden daha idealist bir biçimde, teknolojinin de yardımıyla eskiye nazaran daha özgürce ve odak noktası olmadan yürütülür.

3.2. MODERN MİMARİYE GEÇİŞ VE MEKÂNSAL DEĞİŞİM

"'Modern kelimesi veya Latince 'modernus' ilk kez 5. Yüzyıl'da Hıristiyanlığın resmen kabul edildiği o dönemin, Romalı ve Pagan geçmişten farklı olduğunu vurgulamak için kullanılmıştır. Fransız Aydınlanmasıyla birlikte 18. Yüzyıl ortalarından başlayarak modernlik anlayışı değişime uğramıştır. 19. Yüzyıl'da antik çağla kendisi arasında ilişki kurma yerine geçmiş ve mevcut çağ arasında soyut bir karşıtlık kurularak "modern" kavramı yenilik olarak benimsenmiştir." (Dostoğlu, 1995)

Endüstri Devrimi'nden sonra bir geçiş süreci oluşturarak modern mimarinin keskin sınırlarını belirlemeye yardımcı olan Arts and Crafts hareketi, mimaride Art Nouveau (yeni sanat) üslubu ile pekişmiştir. Art Nouveau'nun geçmişe atıfta bulunan eklektik

ve diriltmeci mekân çizgileri, mimaride yalınlığa ve doğal mekânlara dönüşe yol açar. Modernin temsiliyeti, tarihe geri dönüşten uzak, daha bağımsız ve kendine has bir üslupta biçimlenen bir dille oluşur ve bu akımın, 19. Yüzyıl'ın süslü eklektisizmine, spontane veya bilinçli tepkilerle karşı çıkan bir biçimde, Endüstri Devriminin getirdiği yeniliklerle birlikte doğduğu kabul edilir.

20. Yüzyıl'da mekânın gelişimi belli başlı mimarların yaklaşımları ve teorileriyle şekillenmiştir. Bu kişiler de genellikle belirli üsluplarda sabit kalmayıp yeni gelişen anlayışlara göre zaman içerisinde tasarımlarında daha farklı eğilimlere yönelmişlerdir. Mimarideki dışavurumcu (ekspresyonist) tavır 1910 ile 1930 yılları arasında kendini gösterse de aslında Edward Munch'un "Çığlık" tablosundaki (Bknz. Şekil 2.19) abartılı ifade ve bozulmalarla, resim sanatında 1893 yılında, daha evvel ortaya çıkmıştır. Sanatın gerçekliğini vurgulayan ve duyguların dışa vurulmasını hedef alan bu ifadeci tutum, mekânsal biçimde Erich Mendelsohn'un 1921′de tamamlanan Potsdam'daki rasathane binası Einstein Kulesi'nin irrasyonel ve heykelimsi formuyla hafızalara kazınmıştır.

"Dışavurumcu mimarlar daha çok, gereç kullanımına ağırlık vermişler, tuğla ve fayans kullanarak dış yüzeyleri küçük parçalara böldükleri, iç mekânlarda da sarkıt dikit benzeri öğelerle gölge-ışık oyunları yarattıkları yapıtlar tasarlamışlardır. Dışavurumcu akımın en önemli temsilcisi, dramatik tasarımlarıyla tüm yapıyı bir yontu gibi ele alan Erich Mendelsohn olmuştur." (URL- 13, 2015)

Aynı dönemde (20. Yüzyıl'ın başında) resim sanatında ortaya çıkan Kübizm; cisimleri ayırıp yeniden yorumlayarak bir araya getirmeyi şeffaflık, asimetri, iç içe geçirme gibi ilkelerle kullanırken mimariye de sıçrayarak kendisini takip eden De Stijl akımının doğmasına sebep olur. De Stijl; neoplastisizm akımının öncüsü olan Piet Mondrian'ın (1872- 1944) resim sanatına getirdiği yenilikçi yaklaşımından etkilenen Hollandalı mimarlar sayesinde gelişmiştir. Merkez kaç kuvvetiyle dağılan cisimlerin dinamik bir şekilde buluşturulduğu De Stijl akımı, kübün parçalanmasını temsil eder. Frank Lloyd Wright'ın (1867- 1959) 1939'da tamamlanan Pensilvanya'daki Şelale Evi örneği; iç ve dış mekânın birbiriyle nasıl ilişki kurarak mimari açıdan bütünlük kazanabileceğini tıpkı ressam Piet Mondrian'ın Kompozisyon (1921) adlı eserinde olduğu gibi De Stijl akımının temel tasarım ilkeleriyle göstermektedir. (Bknz. Şekil 3.22.) Wright; tek fonksiyonlu mekân algısını, bütüncül bir anlayışla yaklaştığı içten dışa ve tümevarımcı işlevsel tasarımlarıyla geliştirerek, modern mimarinin değişim ve yenilik gibi kriterlerini en

iyi şekilde karşılamıştır. İç içe geçen ve ortak alanlara sahip özerk mekânları birbirine zıtlıklar yaratarak fonksiyonel hale getiren Wright; modern mimarinin öncülerindendir ve aynı zamanda organik mimariyi bir yaklaşım olarak mimarlık tarihine katmıştır. New York'taki Guggenheim Müzesi'nde (1956- 1959) sarmal rampalarla oluşturduğu üç boyutlu mekân, plastik sanatlarla özdeşleşerek mimarinin heykel formuna nasıl bürünebileceğini en iyi şekilde göstermiştir.

Modernist bir diğer mimar Adolf Loos (1870- 1933) "süsleme suçtur" mantığıyla yalınlığı savunurken Viyana'da bulunan Moller Evi'nde (1928) kişinin mahremiyetini ön planda tutacak şekilde, dış mekânla iç mekân ilişkisini kontrollü bir şekilde tasarlar. Loos tasarımlarında genellikle Raumplan (hacmin planı) kavramını kullanır; teatral bir iç mekânı ana fikir / özne kabul eder ve zeminleri hareketlendirerek, her bir odayı kendi başına tasarlayarak üç boyut kazandırdığı iç mekânları sadelik unsuruyla biçimlendirir ve dış mekânı reddeder. Ludwig Mies van der Rohe ise (1886- 1969) mimari tasarım kriterlerinde " az, çoktur" felsefesi ile devrim yaratır. Loos'un aksine mahremiyetsiz yapılarını doğa ile buluştururken çelik ve cam malzemeleri kullanarak, şeffaflığı teknoloji ile harmanlayarak gerçekleştirir. Hareketli ve bölünebilen elemanlarla, strüktürü dış cepheye yansıtan Rohe, yalın bir estetik anlayışıyla moderni mekâna yansıtır. 1929'da Barcelona sergisinde yaptığı Alman Pavyonu'nda; taşıyıcılardan bağımsız konumlandırdığı bölme duvarlar ile birbirinden farklı ama bütüncül tek bir mekân yaratan Rohe; Farnsworth Evi'nde ise (Illinois, 1945-1950) yarattığı hafiflik ve şeffaflık algısı ile mekâna sadelik getirmeye çalışmıştır ve bir bakıma 60'lı yıllarda ortaya çıkacak olan minimalizm akımını mimaride çok evvelden kullanmıştır. İşlevselciliği, yani fonksiyonaliteyi temel ilke olarak benimseyen modernin öncülerinden Le Corbusier ise (1887- 1965) sinematografik bir iç mekân anlayışına sahiptir. Mekânları sanki bir senaryoyu kurgularmışçasına montajlayan mimar; öznel yaratıcılığa yeni bir alan açma çabası ile dördüncü boyutu zaman ve mekân algısına taşır. Hareketlilik kazandırdığı yapılarda mutlak şeffaflığı reddeder. 1929'da Fransa'da tamamlanan Villa Savoye projesinde, biçim ile özü geometrik formlarla birleştirerek taşıyıcılarla duvarları birbirinden ayırır, betonarmeyi estetik bir malzeme işleviyle kullanır.

"Gelişen temsil araçları ile dış dünya, kontrolsüz bir şekilde mevcut olanın içine girer, adeta sızar. Bundan dolayı bir set oluşturma, kendini dışa kapatma çabası anlamsızdır. Yapı dışarıdakini içeriye almalı, bir bellek oluşturmalıdır. Bu nedenle pencereler yapının dışarı açılan gözleridir." Le Corbusier (Taşkın, 2012)

Şekil 3.23. Piet Mondrian; Kompozisyon ve Şelale Evi; Frank Lloyd Wright

Modern mimarinin klasik çağı ya da doruk noktası diyebileceğimiz dönem Uluslararası Üslup olarak tanımlanır. Rasyonel ve fonksiyonel arayışların devam ettiği bu dönemde kalıcı olması hedeflenen eserlerde evrensel bir estetik anlayışı geliştirilmeye çalışılmaktadır. Kurallarla belirlenen, strüktüre doğal ve geometrik öğelerin eklenmesiyle doğan bu akım Le Corbusier, Mies van der Rohe ve Alvar Aalto tarafından sıklıkla kullanılır. Özellikle Corbusier'in tasarım ve teknolojinin bütünleşmesi için uygulanmak üzere temel aldığı 5 tasarım kriteri (serbest plan, serbest cephe, piloti, yatay pencere, çatı bahçesi); İsviçre'de 1929 yılında düzenlenen I. CIAM kongresinde kabul edilir ve Uluslar arası Üslubun temel ilkeleri olarak benimsenir. 1939 New York Dünya fuarında yaptığı Brezilya Pavyon'u ile Le Corbusier'in temel tasarım ilkelerini uygulayan Brezilya'lı mimar Oscar Niemeyer, özellikle dökme betonu, yapılarında özgün bir biçimde kullanarak hassas eğrisel formları ve düz çizgileri harmanlamıştır. İskandinav modernizminin öncüsü Aalto'nun serbest geometrisi, soyut yaklaşımı ve malzemeden mobilyaya kadar detaylıca tasarladığı her eleman, mekânsal estetiği bütüncül bir biçimde ifade eder.

"Le Corbusier'de açık bir dışsal biçim yapının evreni için kesin sınırlar koyarken, Aalto'da ikincil öğeler merkez çekirdek çevresinde özgürce toplanırlar. Yapı, dış öğeleri sanki bir eğretileme düzeni içinde yerlerini bulmuşçasına, bir tür kente benzer. Bir dizi işlev kapalı bir grupta sınıflandırılmıştır ve her kapalı grup komşusu olan ya da çekirdek gruba yeniden açılır. Bu, biçimlerin "soyulup ayrılması" Aalto'nun yapıtının çok önemli bir girdisidir: Biçimlerin eksiltilmesi, onların toplanması ya da çakıştırılması kadar önemlidir." (Colquhoun, 1990)

1945 ile 1960 yılları arasında globalleşen; hem mimaride hem de kentsel ölçekli projelerde hükümdarlığını sürdüren modernizm, zaman içerisinde oluşan yeni akımlar ve modern karşıtı görüşlerle giderek etkisini kaybetmiştir.

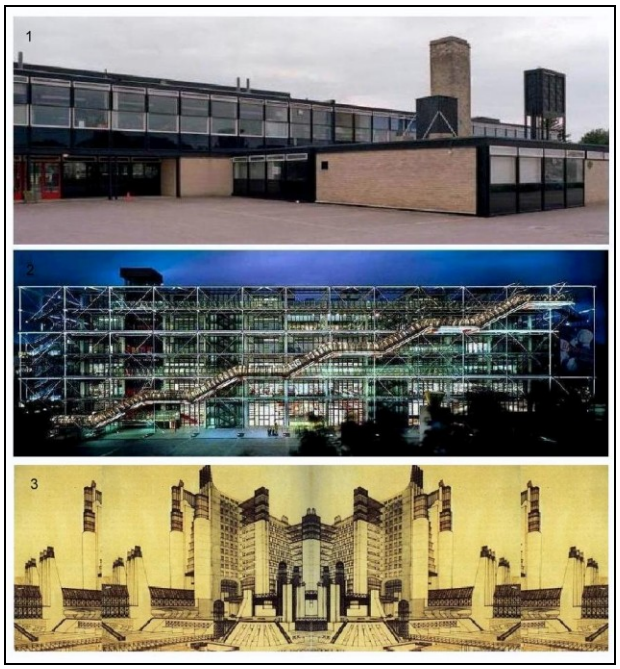
3.2.1. Mimaride Modern Sonrası Yaklaşımlar

Aldo van Eyck, Alison ve Peter Smithson çifti, Jaap Bakema, Shadrach Woods, Georges Candilis gibi CIAM üyesi yeni kuşak mimarlar tarafından 1950'li yılların başında kurulan Team 10 grubu; modern mimarinin sonlanma sürecini hızlandıran eleştirilerde bulunmuşlardır. Modernin getirdiği evrensel ve kurallı, işlevsel kriterleri yok ederek mimarinin toplumsal ve sosyal yaşam önceliklerine göre yeniden düzenlenmesini savunan Team 10 üyeleri; mekânik bir düzen yerine daha duygusal bir düzen oluşturmak niyetindeydi ve bu konu ile ilgili bir manifesto yayınlamışlardı. Modernin rasyonel keskinliğine karşı çıkanlar sadece Team 10 üyeleri değildi. Postmodernizmin öncüsü sayılan Robert Venturi de, modernizme karşıt görüşleri olan ustası Louis I. Kahn'la beraber çalışmıştı. Zihin haritaları, algı, imgesellik ve kamusal bellek gibi kavramlar ön plana çıkmaya başladığında Bauhaus'un temel tasarım kriterleri algı çerçevesinde yeniden sorgulanmaya başlamıştı. Kevin Lynch 1960'da yayınladığı "The Image of the City" (Kent İmgesi) adlı kitabında bir kentin kimlik kazanabilmesi ve içinde yaşayanların zihin haritalarında yer edinebilmesi için "kent imgesi öğeleri" olarak patikalar, sınırlar, bölgeler, noktalar ve işaretler gibi gereken fiziksel nitelikleri sıralamıştır.

Amerika'da Venturi 1966'da yayınlanan "Mimaride Karmaşa ve Çelişki" adlı kitabında Lynch'i desteklercesine, mimarideki bu rasyonel ve modern duruşa karşı yeni yaklaşımlar önerirken Avrupa'da Aldo Rossi de aynı yıl yayınlanan "Kentin Mimarlığı" adlı kitabında tipoloji araştırmalarından yola çıkarak yeni bir kent oluşumunun toplumsal ve ekonomik çözümlemelere bağlı olarak nasıl kurulabileceğini anlatır. Postmodernizmin aslında 70'li yılların başında somut olarak ortaya çıkmasından çok evvel bu gibi yeni yaklaşımlarla 50'li yıllarda fikir olarak doğduğunu söylemek mümkündür. Team 10 üyeleri modern karşıtı olmakla beraber tamamı ile postmodernist değillerdi. Örneğin Smithson çifti kendilerini brütalist olarak tanımlıyorlardı. Mies'den etkilenen mimarlar 1954 yılında Norfolk'ta yaptıkları Hunstanton Orta Okulu'nda donatı borularını ve kablolarını açıkta bırakarak binanın işlevlerinin kolaylıkla dışarıdan okunabilmesini sağlamışlardır.

1956'da Le Courbusier'in Neuilly'deki Jaoul evleri, 1958'de James Stirling'in Ham Common apartmanları ve yapımı 1976'da tamamlanan, Renzo Piano ile Richard Rogers'ın beraber tasarladıkları Pompidou Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi gibi servis elemanlarını dış cephesinde taşıyan binalar brütalist anlayışın nasıl yayıldığını ve sıklıkla kullanıldığını göstermektedir. Rogers "High-Tech" (ileri teknoloji) olarak tanımlanan yapılarında iç mekân fonksiyonlarını önemser ve makine estetiğini dönemin endüstriyel malzemeleriyle birleştirerek mimarinin mühendislik bilimi ile ilişkisini açıkça ortaya koyar. Stirling, Norman Foster, Nicholas Grimshaw, Michael Hopkins gibi mimarlar endüstri ürünü görünümünde ve insanda sanki bitmemiş, yarım kalmış hissi yaratan yapılarında cam ve çelik konstrüksiyonlar kullanarak İtalyan futurist mimar Antonio Sant'Elia'nın (1888- 1916) 1914'te sergilediği "Yeni Kent" çizimlerindeki asansör kuleleri, köprü ve rampaların açıkça görüldüğü beton, çelik ve camdan yapılmış binalar fikrini gerçeğe dönüştürmüşlerdir. (Bknz. Şekil 3.24.) Umberto Boccioni'nin (1882- 1916) 1913'te "Mekânda Sürekliliğin Benzersiz Biçimleri" adlı heykelinde yakaladığı füturistik ve dinamik form; günümüzde hala mekânsal bağlamda sürdürülebilirliği bulma çabası olarak mimaride devam etmektedir. Postmodern mimarinin tanımını çoğulculuk ve karmaşa kelimelerini esas alarak yapan Jencks'e göre postmodernizm; dil üzerinden kodlanarak algılanan bir metafor olan mimarlıkta radikal bir eklektisizmdir. (Jencks, 1991) Çoksesli popülist bir yaklaşım olan postmodernizmde çelişki, karmaşa, sembolizm, taklit, ironi,kolaj ve iç-dış ayrımı vardır. (Dostoğlu, 1995) Postmodernizmi modernizme tepki olarak görmeyen, mimari öğelerini ciddiye almayan eleştirmenler de yok değildir. Modernin keskin rasyonel çizgilerinden neredeyse kimi zaman kitcsh denilebilecek bir tarza dönüşen bu mimari değişimi saygın bulmayan kimi mimarların yorumları da konu ile ilgili tartışmaları beraberinde getirmiştir.

"Postmodernizmin katı rasyonalizme karşı çağdaş mimaride bir yumuşama hareketini başlattığı iddiası son derece anlamsız ve gerçek dışıdır. Nitekim bu hareketin başlangıcı ve en sağlıklı örneklerini Wright'la, Aalto'yla, Scharoun'la ve daha pek çok kimseyle modern mimarinin bizzat kendi içerisinde bulmak mümkündür." (Özer, 1981)



Şekil 3.24. Brütalizm, High-Tech ve Füturizm

1. Brütalist Hunstanton Orta Okulu, 1954

2. Brütalist ve High-Tech Pompidou Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi, 1976

3. Futurist Antonio Sant'Elia; Yeni Kent Çizimleri, 1914

Modern mimariyi oldukça sade, süssüz ve dolayısı ile ruhsuz bulan bazı mimarların aynı temada buluşmaları çok da uzun sürmedi. Postmodern mimarinin başta gelen temsilcileri Michael Graves, Ricardo Bofill, Philip Johnson, Aldo Rossi, Mario Botta, Robert Venturi gibi isimlerdir. Botta; hem işlevsel hem de geçmişe gönderme yapan formlarıyla aynı anda eski ve yeni görünüm kazanan tuğla ve beton yapılarıyla ustası Le Corbusier'den izler taşır. Charles Moore'un 1975- 78 yılları arasında New Orleans'ta inşa edilen İtalyan Meydanı projesi ise modernizmle dalga geçercesine ironik ve eklektik bir mekân yaratmıştır. Hans Hollein'ın kütlelerle oynayarak direkt değil dolaylı anlatımda bulunduğu Haas House (Viyana, 1990) gibi pek çok postmodern örnek, cephede daha hareketli olup algıda karmaşa yaratır. Graves'in Walt Disney stüdyoları için Orlando'da yaptığı ve Haas House'tan bir yıl sonra tamamlanan renkli Team Disney binasında, cephedeki üçgen alınlık "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" filmindeki cüce karakterlerinin heykelleri tarafından taşınır ve postmodern mimarinin mizah anlayışını yansıtır. (Bknz. Şekil 3.25.) Disney mimarlığı olarak tanımlanan ve eleştirilen buna benzer yapıların ortaya çıktığı yıllarda, Amerika'da insanların gerçeklik dışına taşınmak istenmeleri ve tüketim

toplumunun getirdiği kapitalist yaklaşıma çare olarak sunulan namı diğer Mickey Mouse mimarisi; masalları, iyimser ve mutlu sinematik mekânlara dönüştürmüştür.

Şekil 3.25. Team Disney, Michael Graves, 1991, Orlando

The New York Five / The Whites olarak bilinen Michael Graves, Peter Eisenman, Charles Gwathmey, Richard Meier ve John Hejduk'dan oluşan beşli; moderni manyerize ederek Louis Sullivan'ın "biçim işlevi takip eder" felsefesine şiddetle karşı çıkmışlardır. Jacques Derrida'nın dekonstrüktivist (yapı bozum) felsefesini mimariye uyarlayan Eisenman'ın konut projeleri House X (10. Ev) ile son bulmuş ve mekândaki boşlukları son derece iyi değerlendirerek oluşturduğu matematiksel ama sıralı olmayan hacimli formlarıyla mimaride etkin olmuştur. 80'li yılların sonunda ortaya çıkan dekonstrüktivizm bir yıkım sanatı değil aksine var olan yapısal problemleri fonksiyonu bozmadan yeniden şekillendirmeyi, kusurlu kusursuzluğu yaratmayı hedefleyen bir yapısal düzenleme akımıdır. Daniel Libeskind, Zaha Hadid, Frank Gehry, Coop Himmelblau, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi gibi önemli mimarların temsilcileri olduğu dekonstrüktivizmin mimari kökenleri Rus konstrüktivizmine dayanır. Kanada'lı mimar Gehry'nin Prag'da mimar Vlado Milunić ile birlikte tasarladığı ve 1996 yılında tamamlanan "Dans Eden Ev" ya da diğer adıyla "Fred & Ginger" binalarında ilham kaynağı, 30'lu Hollywood filmlerinin unutulmaz dansçı yıldızları Fred Astaire ve Ginger Rogers ikilisi olmuştur. Dans eden partnerlerin görünümünü binaya veren Gehry; Ginger'ın eteğinin kıvrımlarını mekânın formuna yansıtmış ve dansın ritmini göstermek için kullandığı çıkma pencerelerle yapının temasını desteklemiştir. (Bknz. Şekil 3.26) Gehry'nin Los Angeles'taki Walt Disney Konser Salonu veya Bilbao'daki

Guggenheim Müzesinde olduğu gibi hemen hemen tüm yapılarında kullandığı yapı-bozum tasarım kriterleri adeta onun imzası haline gelmiştir.

Şekil 3.26. Dans Eden Evin İlham Kaynağı Olan Fred & Ginger İkilisi, 1996, Prag

Mimaride modern sonrası değişik eğilimlerin başladığı andan itibaren günümüze dek olan süreçte birçok stil / akım, kimi zaman çakışarak ve birbirinin üzerine eklemlenerek gelişmiştir. 90'lı yıllardan sonra ortaya çıkan ya da tutularak popülerleşen yeni bir akım söz konusu değildir. Günümüzdeki yapı tasarım kriterleri mimari platformdaki rekabet ve ticari koşullar göz önüne alındığında; simgesellik kazanma ya da kalıcı olma hevesi ile birleşince, fonksiyonelsiz mekânlardan kitch mekânlara kadar uzanan bir yelpaze aralığında değişkenlik göstermektedir. Tanınan mimarların kimi eserleri eleştirilere maruz kalmakla beraber aynı zamanda kentsel simgeler haline dönüşmektedir ve mimarlık; mekân tasarlama boyutundan çıkarak mekân içinde mekânlar yaratma sanatına doğru, giderek ciddileşen bir hâkimiyet elde etmeye başlamıştır.

4. MÜZİK VE MEKÂN

Müzik mekânsız, mekân müziksizdir kimi zaman. Yine de ikisi bir araya geldiği zaman ortaya çıkan tını ve yapı bütünlüğü mimariye estetik katar, görsel bir şöleni aynı anda duyusal bir şölene dönüştürür. Müziğin varlık gösterdiği her mekân kendi aidiyetine farklı bir kimlik katar. Müzik; mekânı dile getirirken, mekân müziği içine hapsederek farklı bir atmosfer; var olanın dışında tinsel bir boşluk yaratır. Paleolitik çağda birbirinden bağımsız şekilde aynı zaman diliminde doğan; biri eylem, eğlence, iletişim amacıyla kullanılan; diğeri ise sığınma, korunma, yaşama için oluşan ve gelişen bu iki farklı keşif; birbirleri ile bütünleşerek bu eylemleri harmanlamış ve zaman içerisinde "mimarlık" sanatıyla beraber, bu ilişkiyi üç boyutlu hale getirmeyi başarmıştır.

4.1. MÜZİK VE MİMARLIK İLİŞKİSİ

"Mimarlık müziğin donmuş halidir." Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832)

Mimarinin estetiği, hemen tüm sanat dallarında olduğu gibi tartışılır. Ancak müzik, estetik bağlamda tartışılamaz. İyi ya da kötü olarak nitelendirilebilip, tartışılabilir olan müzik türleri ya da eserleri, kendi içerisindeki uyum ve zarafet ile doğal bir estetik yakalar veya yakalamaz. Bu açıdan, her iki kavram bir arada kullanıldığında ortaya çıkan tablo, estetik değerleri olumlu ya da olumsuz yönde muhakkak taşır. Müziğin armonisi ve mimarinin estetiği buluştuğunda oluşan hacim / mekânlar, şayet içerisinde sanatsal fonksiyonlar da barındırıyorsa, "müzik mekânları" haline gelirler. Mimarinin plastik sanatlar, resim ya da geleneksel el sanatları gibi diğer dallarla olan buluşmasında ortaya çıkan üç boyutlu somut formlardan farklı olarak, soyut bir şekilde mimari mekânlar ile bütünleşerek, bulunduğu alana özünü, ruhunu veren müzik; yapıların konseptini değiştirir. Müzik mekânları olarak tasarlanan kamusal yapılar veya müzik odaklı fakat başka temel fonksiyonlar için tasarlanan yapılar,

işlevleri her ne olursa olsun, insanlar tarafından her daim ilgi görmüştür ve bulundukları şehirlerin mekânsal simgeleri haline gelmiştir.

4.1.1. Müzik ve Mekân Kavramlarının Ortak Noktaları

Müzik ve mekân ilişkisi, salt müzik mekânlarından ibaret değildir. İki farklı sanatın; müziğin ve mimarinin tarihsel gelişimi çoğu zaman birbirlerine paralel şekilde gelişim göstermiştir. Teknik olarak farklı özelliklere sahip olsalar da, bu iki alandaki ilerleme, diğer bilim ve sanat dallarında olduğu gibi insanlık tarihi boyunca önemli sayılan gelişmelere bağlı olarak, zaman içerisinde toplumsal, kültürel ya da teknolojik yenilik ve reformlardan etkilenerek büyümüştür. Müziğin ve mekânın ayrı başlayan yolculuklarının, günümüzde "müzik mekânları" olarak tümüyle farklı bir kavram / hacim haline gelmesi, bin yıllarca süren gelişmelerin ortak bir noktada buluşmasının neticesidir.

Paleolitik çağdan itibaren başlayan bu yolculukta müzik, dini amaçlar ile kullanılırken; mekân elbette sığınma amacı ile kullanılmaya başlamıştır. Doğadaki ritm ve armoniyi felsefe olarak benimseyen müzik, tıpkı mimari mekânların matematiksel gerçekliğinde olduğu gibi, bu ritm ve armoniyi benzer şekilde matematikle çözümlemiştir. Tarımsal düzende toplu yaşama geçildiğinde ortaya çıkan farklı kültürlerin kendi topluluklarına has mekânlar oluşturması gibi, müzikte de her toplululuğun kendine özel ezgi ve melodileri, enstrümanları oluşmuştur. Bu farklılık aslında ortak bir payda olup, çeşitli medeniyetlerin kendi geleneklerini oluşturarak yaşadıkları coğrafyaya ve dini inançlarına göre şekillenen sosyo-kültürel kimliklerinin bir parçasıdır. Antik çağlarda genellikle Tanrı'ya minnet etmek üzerine temellenen müzik eserleri ve mekânsal oluşumlar, Ortaçağ'da skolastik felsefe ve kilise baskısı ile yine din odaklı ilerlemiştir. Müziğin bu dönemdeki gelişimi, bin yıllık süreçte mimariye göre daha az yeniliğe sahip olsa da Gotik dönemde çok sesli müziğin doğuşu; mimaride uçan payandalar ve sivrilerek göğe yükselen mekânların yapılması, bu iki kavramı derinlik ve ihtişam gibi ortak paydalarda buluşturmuştur. Rönesans'ta; antikiteden etkilenen toplumlar din dışı öğelerle süslenen daha simetrik ve orantılı mekânlar inşa etmeye başlarken; müzikte opera ile şenlenen sahnelerde hümanist bir yaklaşım oluşmuştur. Ardından gelen Barok dönemde hem mimaride hem de müzikte abartılı konstrast içeren kullanımlar, sadelik, duygusallık ve estetik gibi kavramlarla pekiştirilmiştir.

Geç Barok dönem müziğinde eserler dinginleşirken, mekânlar da pastel renklerle donatılarak paralel bir şekilde birbirlerini desteklemişlerdir. Endüstri ve Fransız devrimlerinden etkilenen tüm sanat dalları gibi, müzik ve mekân da bu önemli gelişmelerden etkilenerek farklı gelişmeler göstermişlerdir. Klasik ve Romantik dönemlerde biçim ve öz gibi nitelikler sorgulanmaya başlamış, geçmişe referans veren yapılar çoğalmış, ulusal ve eşitlikçi ezgiler, kamusal yapılarla paralellik sağlamıştır.

1900'lerin başından günümüze ise bilimsel ve teknolojik gelişmelere de bağlı olarak ortaya çıkan çeşitlilik hem müzik hem de mimaride kendisini göstermiştir. Yeni arayışlarla doğan müzik türleri bilgisayar kullanımı ile farklı dallara ayrılmış, mekânlar ise modernizm akımı ve sonrasında ortaya çıkan diğer üsluplar ile yine çeşitlenerek müzikten yollarını hem ayırmış, hem de yeni oluşumlarla buluşturmuşlardır. Müzik mekânları, Antik dönemden itibaren kullanılmaya başlanmış olup 21. Yüzyıl'da artık kendi başına bir kavram haline gelmiştir.

Savaşlardan, teknolojik keşiflerden, sanat akımlarından ya da toplumsal reformlardan etkilenen tüm medeniyetler, müzikte ve mimari mekânlarda oluşan bu gelişmeleri kendi kültürlerine birebir olmasa da uyarlayarak adapte etmişlerdir. Bu adaptasyon; hem Avrupa'da, hem de Asya ve Amerika ülkelerinde yaklaşık olarak aynı zaman dilimlerinde gerçekleştiği için, tarihsel süreçte yaşanan bu paralellik, ayrı dalların ortak noktalarda buluşmasını sağlamıştır. (Bknz. Çizelge 4.1.)

Çizelge 4.1 Müzik ve Mekân Kavramlarının Tarihsel Süreçteki Gelişim Parallelliği

Genel Özellikler	Müzik	Mekân	Ortak Nokta
Kelime Anlamı	Antik Yunan'da tüm sanat dallarını tanımlamak için kullanılmıştır.	Socrates, Platon, Aristo gibi Antik Yunan filozofları tarafından kullanılmıştır.	Antik Yunan
Felsefesi	Doğadaki ritm ve armoni	Matematiksel keskinlik ve müzikal armoni	Matematik
Başlangıcı	Paleolitik Çağda ayin ve dini törenlerde ortaya çıkmıştır.	Paleolitik çağda sığınma amaçlı kullanılmaya başlamıştır.	Paleolitik Çağ
Tarımsal Düzen	Farklı topluluklara göre müzik farklı ezgiler ve enstrümanlarla çeşitlenmiştir.	Yaşam alanları, farklı topluluklara göre değişik şekillerde uygulanmıştır.	Toplu yaşamda kültürel farklılıklar
Antik Çağ	Din, savaş, düğün, cenaze, doğum, şölen, tiyatro gibi etkinlikler için her uygarlıkta farklı enstrümanlarla, benzer şekillerde kullanılmıştır.	Coğrafi koşullara bağlı olarak farklı malzemelerle barınak, yer altı mezarları, tapınaklar veya saraylar gibi Tanrısal hacimler inşa edilmiştir.	Tanrı'ya minnet / dini inaçlar
Ortaçağ (Genel)	Kilise baskısı sebebi ile din odaklı ve tek sesli gelişmiştir.	Kilise baskısı ile tanrıya adanan, ibadet amaçlı inşa edilen dini yapılar çoğalmıştır.	Kilise baskısı Skolastik felsefe
Romanesk	Arezzo'lu Guido müzik yazımını oluşturmuştur. Müzik, notalar sayesinde kalıcı ve okunur hale gelmiştir. Din odaklı, baskı altındaki müzik devam etmiştir.	Antik döneme atıfta bulunan kütlesel fakat ışık alamayan kasvetli yapılar inşa edilmiştir.	Kilise baskısı Gelişimin sekteye uğraması
Gotik Dönem	Çok sesli müzik ve burjuvazi ile sanatta yükselme ve gösteriş başlamıştır. Halk ezgileri dilden dile dolanır olmuştur. İnsan sesine organumun eşlik etmesiyle birlikte müzikte derinlik sağlanmıştır.	Sivri kemerler, vitraylar, ışığın kullanımı, yelpaze tonoz, uçan payandalar, heykel ve bezemelerle süslenen tanrısal ve yüksek yapılar kullanılmıştır.	Gösteriş ve süs Derinlik
Rönesans	Enstrümanlar insan sesine eşlik etmeye ve boşlukları doldurmaya başlamıştır. Dindışı öğeler müziğe girmiştir. Operanın keşfi ile müzik; dans ve tiyatro ile sahnede birleşmiştir.	Antikite o döneme göre uyarlanarak yeniden canlandırılmıştır. Perspektif tekniği ile simetrik ve orantılı yapılar geometrik formlarla birleştirilmiştir. Kamusal yapılar da bu tekniklerle inşa edilmiştir.	Din dışı öğeler, hümanizm Perspektif Simetri, oran, güzellik
Barok	Konçerto, oratoryo ve kantat türleri birbirine zıt sesler ve enstrümanlarla, savaşırcasına inişli çıkışlı tempolarla bestelenmeye başlamıştır. Dekor önemli hale gelmiştir.	Müzikteki gelişimle birlikte opera binaları doğmuştur. Sahne mekanizması ve tasarımı gelişmiştir. Plastik sanatlar mimaride daha sık kullanılmıştır. Dalgalı yüzeylerde iç ve dış bükey formlar kontrast yaratmıştır.	Abartı ve konstrast Opera Sahneleri Saray - soylu geleneği
Geç Barok	Galant müziğin doğuşuyla Barok döneme göre daha sade ve dingin armoniler kullanılmaya başlanmıştır. Polifoni azalmıştır. Duygusallık ön plandadır.	Rokoko üslubu, renk ve ifade farklılıkları, güzellik ve estetik kavramları ile birleşmiştir. Pastel renkler doğayı simgeleyen formlarla birleşir.	Sadelik, güzellik, estetik Duygusallık
Neo Klasisizm	Klasik dönem olarak adlandırılır. Orta sınıftan oluşan konser toplumu oluşmuştur. Daha yalın ve doğal, koro eşlikli ihtişamlı - enstrümantal senfonik müzik besteleri artmıştır. Biçim, özü yönetmiştir.	Barok ve Rokoko stillerinin aşırı süslemesine karşıt, Antik Grek ve Roma sanatının saf anıtsal formları yeniden kullanılır.	Anıtsallık, ihtişam, orantı Endüstri Devrimi Fransız devrimi
Romantisizm	Romantik dönem olarak adlandırılır. Müzik halk tabakasına inmiştir ve ulusalcı, eşitçi halk ezgileriyle güçlenmiştir. Ritmlerde esneklik ve renkli armoniler vardır, daha önceki dönem müziklerine saygı, referans vardır. Öz, biçime karar vermiştir.	Gotik dönemin yapılarına, doğaya, egzotik ve uzak diyarlara özlem vardır. Mekânlar buna göre, duygusal hayalgücü ile daha hareketli, asimetrik, renkli ve aydınlık olmaya başlar.	Geçmişe özlem / tarihi referans Fransız devrimi Kamusalcılık
20. Yüzyıl ve Sonrası	Yeni arayışlarla gelişen ton dışı müzik kullanımı başlamıştır. Savaş sonrası artan enerji ile pop, caz, rock gibi yeni türler ortaya çıkmıştır.	Modernin getirdiği saf ve yalın rasyonel çizgilerle oluşan dışavurumcu anlayışla birlikte ardından gelişen postmodern tavırlarla iç ve dış hacimlerde hareket, çeşitlilik ve karmaşa artmıştır.	2. Dünya savaşı Bilimsel ve teknolojik gelişim Çeşitlilik

4.1.2. Müzik Mekânlarının Tarihsel Gelişimi

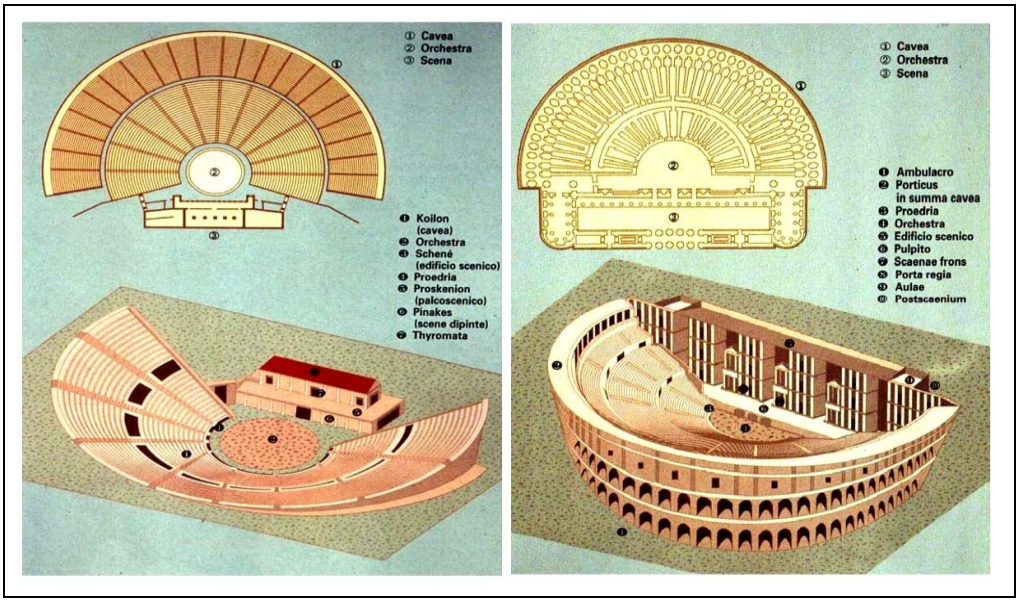
Müzik var olabilmek için reel bir mekâna ihtiyaç duymasa da kendisi ile bağlantılı ya da kapsadığı tüm sanat dallarının bir araya gelerek performe edildiği alanlar, mekân olarak tanımlanır. Mimaride bu tip yapılar genellikle "gösteri binaları" ya da "sahne" olarak adlandırılsa da "performans sanatları yapıları" terimi tüm müzik mekânlarını kapsayarak betimlemek için daha uygundur. Günümüzde müzik mekânları opera binaları, konser salonları, tiyatro sahneleri ve çok amaçlı gösteri merkezleri başta olmak üzere dans okulları, arenalar, açık hava sahneleri, konservatuarlar, deneysel sahneler gibi birçok yapı tipini kapsamaktadır. İçerisinde sahne barındıran her mekânın kendi başına bir müzik mekânı olması mümkündür. Ne var ki sahnesi olan her yapı mimari kurgusundaki temel fonksiyonu "sanat" değilse mimari bir değer taşıyamaz. Bu yapı tiplerinin ne amaçla kullanıldıkları, sahne, sahne arkası, seyirci ve sanatçılar için gerekli kullanım kriterlerini karşılayıp karşılamadıkları çok önemlidir. Ticari veya estetik kaygılar taşıyan bir tasarım, performans sanatlarına hizmet etmekten ziyade günün koşullarına ayak uydurmaktan öteye geçemez ve mimari platformda kalıcı bir yer edinemez. Müzik ve mimarlık basit bir sahne üzerinde kolayca buluşabilseler de, mimari, bu ilişkiyi daha da öteye taşıyarak opera, bale, dans, tiyatro, müzikal, senfonik konser ya da resital gibi birçok etkinlik için ideal hale getirmelidir. Yapının bulunduğu coğrafi lokasyon, bölgede yaşayan kişilerin sosyo-ekonomik koşulları, kültür sanat yapılarının çevredeki sayısı ve dağılımı gibi faktörlerin temel tasarım aşamalarında dikkate alınması, müzik mekânlarının kullanım kalitesini arttırır.

Sahne kavramının mekânsal gelişimine bakacak olursak modern mimari sonrası günümüzde gelinen noktada eskiye nazaran daha komplike tasarımlar görmekteyiz. Teknolojinin keşfinden önce ilkel koşullarda yaratılan antik dönem sahneleri oldukça sade olup halka hizmet etmek için inşa edilmişlerdir. Bugün birbirinden çılgın tasarımlarla ve en gelişmiş teknolojiyle donatılarak en yeni malzemelerle süslenen performans sanatları yapılarının temeli Antik Yunan ve Roma sahnelerinden alınmıştır ve bin yıllar öncesine dayanan bu tasarım teknikleri hala da esas alınmaktadır. Antik Yunan'da halkı eğitmek ve eğlendirmek amacı ile önceden planlanmış karşılıklı diyaloglardan oluşan gösteriler için basit bir sahne platformu ve

arkasına kurulan yüksek duvarlarla, ilk amfitiyatrolar oluşmuştur. Tragedya ve drama oyunlarında koro önemli bir yer tuttuğu için müzik de sahnenin kullanımında önemli bir rol oynamıştır. Tiyatro olarak adlandırsak da bu yapılar başından beri müziği de gösterilerinde barındırmaktadırlar. Günümüzde "müzikal" olarak bilinen müzikli oyunların kökeni Antik Yunan tiyatrosuna dayanmaktadır. Araziler eğimli olduğundan veya tiyatro bir vadinin yamacına yaslandığından; başlarda doğal bir şekilde dizilerek oturan seyirciler için daha sonraları ahşap oturma platformları eklenmiştir. M.Ö. IV. Yüzyıl'dan itibaren taş tiyatrolar yapılmaya başlanmıştır ve zaman içerisinde seyirciler için yapılan oturma alanları düzenlenmiş, sahne arkası genişletilip yükseltilmiştir. Sahne, oturma yerleri ve at nalı ya da tam daire şeklindeki orkestra alanıyla (koro için kullanılmaktadır) beraber üç ana parçadan oluşan Yunan tiyatrosu doğal bir yamaca oturtulurdu. Seyir yerlerinde kullanılan hiyerarşik sistem, üst düzey kişi ve yöneticilerin sahnenin tam ortasını görebilecekleri şekilde özellikle düzenlenmiş olup krallık locası geleneğinin yüzyıllar boyunca kullanılmasını sağlamıştır.

Yunanistan'daki Epidaurus Tiyatrosu ve Aydın'daki Priene tiyatroları Helenistik dönem yapıları arasındadır. Ardından gelen Roma Tiyatrosu, Yunan'dan aldığı teknikleri biraz daha geliştirerek mekânı kapalı ve tekil hale getirmiştir. Eğimli arazi yerine düz bir zemine oturtulan Roma tiyatrosunda sahne duvarları oditoryum ile aynı yüksekliğe çıkartılmıştır ve bu sayede dış dünya ile olan ilişki kesilmiştir. Yunan'da kullanılan at nalı ya da tam daire formundaki orkestra alanı, sahnenin tüm seyirciler tarafından daha rahat görülmesi için yarım daire haline getirilmiştir. (Bknz. Şekil 4.1.) Oditoryumun en üst sırasına seyircilerin yağmurdan korunması için bir galeri de ekleyen Romalılar süs ve dekorasyona daha önem vermiş olup zaman içerisinde bu yapıları tiyatro sanatından çok hayvan dövüşleri ve gladyatör savaşları için kullanılan arenalar haline dönüştürmüşlerdir. (Bknz. Bölüm 3.1.4.2.) Her iki uygarlığın özelliklerini alan Greko-Romen denilen tiyatro tipleri Yunan ve Roma tiyatrolarının kimi özelliklerinin birleştirilerek kullanıldığı yapılardır. Örneğin Yunan tiyatrosundaki gibi yamaca yaslanmış olup at nalı şeklinde bir oditoryum planına sahip olan, İzmir'deki 24 bin kişilik Efes Antik Tiyatrosu'nda (M.Ö. 2.y.y.) orkestra alanı yarım dairedir ve sahne düzenlemesi Roma dönemi özelliklerini taşır. Aydın'daki Aphrodisias Tiyatrosu ve Atina'daki Dionysos tiyatroları da Greko-Roman özelliklerine sahiptir. Roma'daki 80bin kişilik seyirci kapasitesine

sahip olan Colloseum (Flavio Tiyatrosu) ise Roma tiyatrosu'nun en kusursuz örneklerindendir.



Şekil 4.1. Antik Yunan ve Roma Tiyatroları Arasındaki Farklılıklar

Tiyatro ve gösteri sahnelerini kapsayan yapıların gelişimi Ortaçağ'da kilisenin dini baskısı yüzünden sekteye uğramış olsa da zaman içerisinde yenilenerek farklı mekânsal oluşumlara dönüşmüştür. Kilisedeki dini temalı tiyatrolar dışında, akrobat ve hokkabazlar, ilahiler söyleyen korolar ve halk müziğini yaymaya çalışan troubadourlar da (Bknz. Bölüm 2.2.7.) dâhil olmak üzere Avrupa'daki pek çok ülkede birçok kişi, oyun veya gösterilerini saray dışındaki halka sergilemek için gezici sahneleri kullanmayı tercih etmiştir. Günümüzde küçük çaplı oyunların sergilenmesi için turnelerde kullanılan gezici sahnelerin (tırların içerisinde prefabrik sahne mekânizması vardır) temelleri Ortaçağ sahnesine dayanmaktadır. Pagent vagonu olarak bilinen 2 katlı tekerlekli arabalarda; alt kat bir perde ile kapatılarak soyunma odası ve kulis olarak haline getirilmiş olup üst kat ise sahne olarak kullanılmıştır. Genellikle meydanlarda veya pazar yerlerinde duran bu sahneler zamanla ilgi arttıkça kentin çeşitli noktalarına günün belirli saatlerinde uğrayarak çalışmıştır. (Bknz. Şekil 4.2.) Durağan sahnelerin ölçeği vagonlara göre daha geniş olduğundan onlarda dekor kullanımı daha sık ve gösterişli olmuştur. Genellikle yerden yüksek dikdörtgen bir platformun üzerinde oynanan oyunların arkası fon olarak kullanılması için süslü perdelerle kaplanmıştır.

Şekil 4.2. "İsabella'nın Zafer Alayı" Denis van Alsloot, 1616, Brüksel

Antik çağ tiyatrolarını perspektif ile birleştirerek sahne kavramına büyük bir nicelik kazandıran İtalyan tiyatrosu, kapalı alanda üç boyutlu bir görsellik yaratarak seyirciyi sahneden ayırmış ve farklı dünyalar oluşturmuştur. Bu dönemde saray eğlenceleri için kurulan sahneler ise Rönesans'ın klasik yaklaşımını ve tabiat sevgisini içinde barındıran bir uslüpla, zengin dekorlarla süslenmiştir. Halka açık oyunlarda daha çok seyirciye hitap edebilmek ve loca sistemini eşitlemek adına bulunulan meydanların etrafındaki evlerin pencere ve balkonlarına seyirciler yerleştirilmiştir. (Sokullu, 1990) İtalyan mimar Andrea Palladio'nun (1508- 1580) tasarımına başladığı ve Scamozzi'nin 1585 yılında tamamlayabildiği Vicenza'daki Olimpico Tiyatrosu günümüze dek ayakta kalan en eski kapalı Avrupa sahnesidir. Çerçeve sahne olarak da adlandırılan bu teknikte kemerlerin arasına koyulan resimli panolar, perspektif çizimleri sayesinde sahneye derinlik kazandırmıştır. Bu yöntem Olimpico Tiyatrosu ile anılsa da Parma'daki Pilotta Sarayı'nın ilk katında Giovanni Battista Aleotti tarafından 1618 yılında tamamlanan Barok üsluptaki Farnese Tiyatrosu da aynı yöntemle uygulanmıştır. İlaveten seyirciyi sahneden daha belirgin sınırlarla U şeklinde uzun bir mesafe ile ayıran Aleotti, gerçek insan boyutlarındaki heykelleri; muazzam taşıyıcı strüktürü ve 40 metre derinliğindeki sahnesi ile tiyatro tarihinde ilk defa hareketli dekorun kullanılmasını sağlamıştır. Seyircilerin önündeki boş orta alanda özel törenler ya da danslar yapılmış, hatta kimi zaman içi su ile doldurularak deniz savaşlarını betimleyen tiyatro oyunları oynanmıştır. (Bknz. Şekil 4.3.)

Şekil 4.3. 1. Olimpico Tiyatrosu, 1585, Vicenza 2. Farnese Tiyatrosu, 1618, Parma

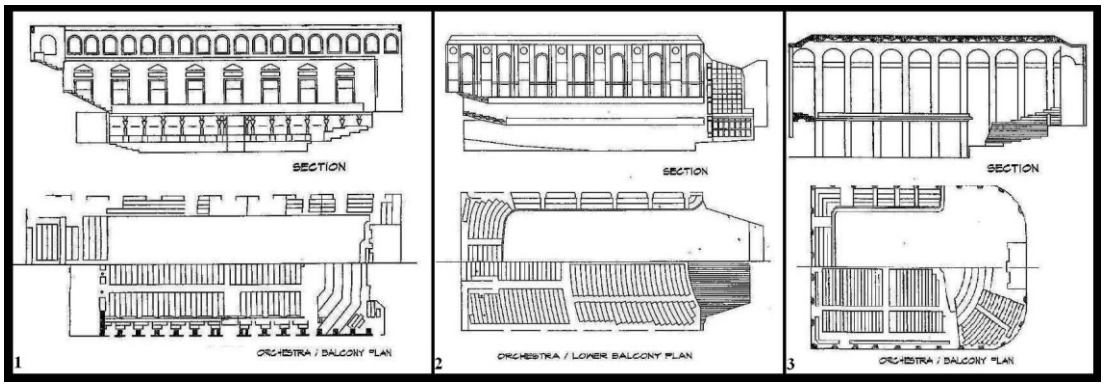
Müzik ve mimarlık ilişkisi temelde tiyatro sahneleriyle ele alınsa da operanın ortaya çıkmasından sonra mimaride "müzik mekânları" sınıfına girmiştir. Tiyatro sahneleri müziği de kapsamakla beraber salt müzik dinletileri için kurulmuş yapılar değillerdi. Avrupa'da opera ve senfonik müzik gelişmeye başladığında, amacı sadece müzik icra etmeye yönelik daha geniş sahnelere ihtiyaç duyulmuştur. Bugün bu yapı türlerinin sınıflandırmalarında esas alınan rakamların başında seyirci kapasitesi gelmektedir. Bir mekânın konser salonu, tiyatro binası ya da opera binası olması için belirli kapasitede seyirci oturma alanına ihtiyaç vardır fakat bu rakamlar yapının tasarım aşamasında karşılaşılan teknik bir zorunluluk getirmemektedir. 2000 kişi ve üzerinde seyirci alabilen salonlar opera binası ya da konser salonu olarak tanımlansa da 800 kişilik bir salon da aynı şekilde tanımlanabilmektedir. Buna göre ideal bir salon ya da performans sanatları binası şu ana kadar yapılmış olanların genel özellikleri ve ortalama kapasiteleri ile elde edilen rakamlara göre tasarlanabilir.

İngiltere'de 16. Yüzyıl'ın ortalarında kraliçe I. Elizabeth'in hükümdarlığı döneminde (1558-1603) Elisabeth Tiyatrosu olarak tanımlanan yeni sahne yapıları sıklıkla inşa edilmeye başlanmıştı. Roma tiyatrolarına da öykünen bu ahşap yapılarda sahnenin üç tarafını çevreleyen üç katlı galeriler geniş bir avluya açılırdı. Sahne, seyircilerin içinde bulunduğu avluya doğru uzanarak oyunların halkın arasında sergilenmesini felsefi bir yaklaşımla, eşitlik ve birliktelik duygularını vurgulamak istercesine konumlandırılırdı. Dönemin ünlü yazarı William Shakespeare'in eserlerinin, bu tiyatroların çoğalmasında büyük etkisi olmuştur.

"Seyirci etkinleştirilmek, "öteki taraf" olmak üzere geldiği bu yerde kişisel vakarının ve bütünlüğünün maddi ve manevi olarak hırpalanmamasını sağlayacak bir uzaklığa gereksinir. Bu uzaklık seyirciyi istenen, yaklaşan kimse olduğuna inandıracak kadar yakın fakat sahne tarafından esir edilemeyeceğine emin olacağı kadar uzak, tarafsız bir yanı içermelidir. Sahne de aynı uzaklığa gereksinir." (Sokullu, 1990)

Müzikte Barok dönemin başlangıcı sayılan opera ve çokseslilliğin gelişimi, sahnelere gösterişli dekorları, yapıların cephelerine ise burjuvazinin müziği sayılan operanın zengin duruşunu vurgulamak istercesine ihtişamlı süslemeleri katmıştır. Barok mimarisinin genel özellikleri Barok sahnelerinde de etkisini gösterir. (Bknz. Bölüm 3.1.5.) Teatral oyunların dans ve müzikle birleşmesini gerektiren opera; dekor ihtiyacını doruk noktaya ulaştırır ve bu ihtiyaç Barok dönemdeki sahne mekânizmasının bir hayli gelişmesini sağlar. Sahne ölçüleri; derinlik ve sahne arkası yüksekliği artar, bu sayede dekorlar seyirciler tarafından görülmeyecek bir şekilde, insan gücü yardımıyla oyun esnasında sahneye indirilip yerleştirilir. Üzeri genellikle bir kubbe ya da oval bir çatı örtüsü ile kapatılan salonlarda at nalı formundaki seyirci alanlarının etrafı beş ya da altı kata kadar çıkan galerilerle sahnenin etrafını sarmalar. Kimi salonlarda galerilerin dışında ortada bulunan boşluklara oturma alanları sonradan eklenmiştir. Locaların, hiyerarşik düzene göre prestijli sayıldığı dönemlerde orta avlularda genellikle düşük sınıftan insanlar oyunları ayakta seyrederlerdi. Günümüzde bu sistemin tam tersi uygulanmaktadır. Orta avlu sahneye en direkt göz seviyesine hitap ettiği için daha önemli sayılmaktadır. Yine de bu ilişki her salonda parterlerin birbiri ardına nasıl bir eğimle hizalandığına göre farklılık gösterir. İdeal bir salonda, en uç noktadaki seyirci koltukları, sahne üzerindeki sanatçının göz açısı temel alınarak yerleştirilmelidir. Oditoryum şekilleri at nalı, ayakkabı kutusu, yelpaze plan gibi birçok şekilde kullanılarak denenmiştir ancak yapılan değerlendirme ve ölçümlerde dünyanın en iyi akustiğine sahip olan ilk üç salonun hepsi ayakkabı kutusu şeklinde tasarlanmıştır. Sesin salonda en iyi şekilde yayılmasını sağlayan bu dikdörtgen oturma düzeni, akustik açıdan verim sağlamak amacıyla sıklıkla tercih edilmektedir.

Konser salonlarındaki akustik parametrelerin en önemlisi olan reverberasyon süresi (çınlama süresi) mekânın planlama şekline, (at nalı, yelpaze, üzüm bağı ya da ayakkabı kutusu gibi) tavan yüksekliğine, içeride kullanılan malzemelere ve daha birçok unsura bağlı olarak değişkenlik gösterir. Viyanada'ki Grosser Musikvereinssaal (1870), Amsterdam'daki Concertgebouw (1888) ve Boston'daki Symphony Hall (1900) dikdörtgen planın en iyi kullanıldığı örneklerdendir. Concertgebouw'da diğerlerinden farklı olarak orkestra arkasına da seyirci koltukları yerleştirilmiştir. (Bknz. Şekil 4.4.)



Şekil 4.4. 1. Viyana Grosser Musikvereinssaal Kesit 2. Boston Symphony Hall Kesit 3. Amsterdam Concertgebouw Kesit

Neoklasik dönemde ortaya çıkan opera binaları ve konser salonları antik dönemlere öykünmüş olup kolonsal yapı düzenlemeleri Yunan ve Roma uygarlıklarının dorik, iyonik, korint sütun başlıkları ve üçgen alınlıklarıyla birleştirilmiştir. Ekonomik açıdan oldukça masraflı bir bütçe gerektiren bu yapılar endüstri devrine dek genelde dönemin ileri gelen aristokratları veya varlıklı kişiler tarafından finanse ediliyor ve onların ismiyle anılıyorlardı. 19. Yüzyıl'ın sonlarından itibaren ise genellikle devletlerin ya da çeşitli enstitü veya vakıfların sponsorluğunda inşa edilmeye başlamışlardır. Barok dönemden itibaren saray sahnesi olmaktan çıkan ve bireysel yapılar halini alan bu gösteri sanatları binaları, zaman içerisinde kentlerin hafızalarında ve insan algısında yer edecek şekilde konumlandırılmaya başlamıştır. Büyük ölçekli bu yapılar; çoğu Avrupa şehrinde etrafında geniş bir meydan yaratacak şekilde tasarlanmış / konumlandırılmış olup, bölgenin kültürel ihtiyaçlarına cevap vermek dışında insanların gündelik hayatında yer edinerek bulundukları kentin sosyal bir parçası haline gelmişlerdir. 1900'lerden itibaren bu yapıların inşasındaki ikincil amaç (sanatsal fonksiyondan sonra) o bölgede anımsanacak, özellikle daha da sembolik hale gelecek şekilde hafızada yer edinebilecek tasarımlar yaratmak olmuştur.

4.2. MODERN VE MODERN SONRASI GELİŞEN MİMARİDE MÜZİK MEKÂNLARI

Endüstri devriminden itibaren mimaride betonarme ve çelik yapılar, cam veya aluminyum gibi malzemelerle kombinlenmeye başlamıştır. Modern çağın mimarideki simgesi daha rasyonel, kırık veya eğrisel çizgiler haline gelmiştir. Avrupa'da yüzyıllar boyunca görmeye alıştığımız gösterişli ve ihtişamlı performans sanatları binaları, 20.Yüzyıl'daki bu gelişime ayak uydurarak "klasik" diye tabir edilen tanımın dışına çıkarak çağa ayak uydurmuştur. Müziğin, tiyatronun, dansın ve diğer sanat dallarının doğuşuna, tarihsel ve mimari süreç içerisindeki gelişimine genel olarak baktığımız zaman bu evrimin, günümüzde gelinen noktada çok da tuhaf kaçmadığını söyleyebiliriz. Teknoloji geliştikçe ve sahip olduğumuz imkânlar arttıkça, modern sanatın avantajlarından yararlanmamak söz konusu değildir.

Mimarideki reformlarla birlikte değişen binalar ve özellikle gösteri sanatları yapıları artık hem sanatçılar, hem de seyirciler ve herhangi bir etkinliğe dâhil olmayıp sadece o lokasyondan geçerek akıp giden kişiler için bile daha önemli simgeler olmaya başlamıştır. Günümüzde insanlar cep telefonları ve bilgisayarların yarattığı sanal dünyadan uzaklaşarak sosyal ve kültürel açlıklarını gerçek anlamda gidermek üzere kültür ve sanat etkinliklerine daha fazla ihtiyaç duymaktadırlar. Bu ihtiyaçlara cevap verebilecek nitelikte yapılar kimi gelişmiş ülkelerde sayıca daha fazla olmakla beraber dünyanın hemen her şehrinde mutlaka bulunmaktadır. Fonksiyonel olup olmamalarını bir kenara bırakacak olursak her türlü sahne binası; sanat yaratmak üzere atılmış bir temeldir ve o bölgenin, kentin hatta ülkenin siyasal yapılanmasının, insanların toplumsal ve kültürel hakkı olan gereksinimlerini karşılamak üzere nasıl bir anlayışa sahip olduğunun göstergesidir. Sanat yapılarının sıklığı, bir ülkedeki medeniyet sınırlarının çerçevesini gösteren ender sembollerdendir.

4.2.1. Müzik ve Mekân İlişkisi Üzerine Kurulan Yapı Çeşitleri

Müzik ve mekân ilişkisi kapsamında tasarlanan yapılar salt konser salonları veya opera binalarından oluşmamaktadır. Bugün birçok tasarımcı form arayışlarına çeşitli

konseptler uygularken, müzik de kimi binalara şeklini veren önemli bir etken olmaktadır. Örneğin Daniel Libeskind; Berlin'de 1999'da tamamlanan Yahudi Müzesi'ni tasarlarken; Musa ile Harun operasından etkilenmiştir ve tıpkı John Cage'in "4'33" bestesinde olduğu gibi müzikteki sessizliği; mekânda boşluk olarak kullanarak, kütledeki kompozisyonu müzikal bir biçimde oluşturmuştur.

Çin'deki Hefey Üniversitesi mimarlık bölümü öğrencileri ve Huainan Fangkai Decoration Project Şirketi'nin 2007'de ortaklaşa tasarladığı Piyano Evi; müzik çalışmaları yapan kişilere hizmet vermek üzere, dev bir piyano kütlesinin üzerine yaslanan saydam cam keman formu ile, müziğin simgelerini müzik için yapılan bir mekânda somutlaştırmıştır. Dresden'de 1999 yılında Annette Paul, Christopher Rossner ve Temple André tarafından tasarlanan "Su Mahkemesi" adlı bina; cephesine eklenen metal borularla, yağmur yağdığında akan suyu yine metal levhalara ileterek, binanın kendi müziğini yapmasına olanak vermektedir. Dinamizmi kendi sesi ile dile getiren yapı, yağmur yağdığında çıkarttığı seslerle, işlevi bir müzik mekânı olmasa da müzikle mekânlaştırılmış bir mimari kimliğe kavuşmaktadır. (Bknz. Şekil 4.5.)

Şekil 4.5. Su Mahkemesi, 1999, Dresden

Mimar Asıf Khan'ın 2012'de Londra Olimpiyatları için tasarladığı Coca Cola Beatbox Pavilyonu, ziyaretçilerin kendisine dokunduğunda önceden programlanmış ses kayıtlarının devreye girerek çalması üzerine planlanan, müzik, teknoloji ve mimariyi buluşturan örneklerden birisidir. Yapının kendisinin enstrüman yerini almış

olması ve interaktif bir şekilde farklı seslerle tınlayabilmesi, müzik ve mekân ilişkisini en iyi şekilde göstermektedir.

New Orleans kültürünün müziğini ve mimarisini, enstrümantal bir mekâna dönüştürmek isteyen Swoon ve New Orleans Airlift ekibi; gönüllü müzisyen ve sanatçılarla beraber, 2010 yılında geri dönüşümlü malzemeler, ahşap, müzik aletleri parçaları ve sokaktan toplanan atık araç gereçlerle tasarladıkları Dithyrambalina gecekondusu ile, her biri ayrı bir enstrüman olarak işlev gören ve bir orkestra oluşturacak şekilde planlanan küçük mekânlar ile yeni bir performans alanı / sahnesi yaratmışlardır.

Latvia'da 2011 yılında açılan bir yarışma projesine katılan mimarlar Jevgenijs Busins ve Liva Banka'nın otel projesi; müzik temasına dayanmaktaydı. Yarışmayı başka bir proje kazanmış olsa da, müziğin ritmini yansıtmayı planlayan yapının dalgalı ve kıvrımlı irrasyonel formu, mimari platformda dikkat çekmiştir.

Tonkin Liu firmasının mimarları Mike Tonkin ve Anna Liu'nun, 2006'da tamamlanan ve kendilerine 3 ayrı ödül kazandıran Singing Tree (şarkı söyleyen ağaç) heykeli; rüzgâr enerjisi ile ses veren metal borulardan oluşan bir sanat eseridir. İngiltere'nin Lancashire bölgesinde, Burnley şehrinin tepesindeki bir arazide konumlandırılan heykel; sisli havalarda şehrin üzerinde kimi zaman görünüp kaybolan saydamlığı ve rüzgârlı havalarda çeşitli akorlarda sesler çıkartarak şarkı söylermişçesine ivme kazanan aidiyeti ile kentin dokusuna dinamizm kazandırmaktadır. Uzunlukları değişen boruların bazılarında açılan delikler ile sağlanan farklı tınılar, günün her saatinde farklı seslerin yansımasına sebep olmaktadır. Singing Tree, müzik ve mekân ilişkisinin sadece mimari eserler ile sınırlı kalmadığının, plastik sanatlar ile olan ilişkisinin de farklı yaklaşımlarla bu şekilde ortaya çıkartılabileceğinin kanıtıdır. Buna göre, bir heykelin insanlar tarafından çevrelenerek, boş bir arazide bile, dinleti / izlence mekânı olarak kullanılması, müziğin içerisinde barındırıldığı her alanın / nesnenin kendi etrafında doğal bir mekân oluşturduğunu göstermektedir.

Müzik ve mimarlık ilişkisi üzerine üretilen eserleri "archimusic" (mimari müzik) gibi yeni bir terimle isimlendiren besteci ve mimar Marcos Novak; siber boşluklardaki sıvı mimari üzerine yaptığı çalışmalarında, müziğin mekânlarla olan etkileşimini de incelemektedir. Mekân bestelemek (tasarlamak) için müzik bestelemek gerektiğini

savunan Novak, bilgisayar ortamında ürettiği çeşitli algoritmalarla, uzayda / sınırsız hareket özgürlüğü olan boşluklarda biçim ve renk değiştirebilen dört boyutlu bir mimariyi oluşturmaya çalışmaktadır. (Mork, 1995)

İtalyan mimar Federico Babina, Novak'ın kullandığı terimle; "archimusic" başlığıyla yaptığı illüstrasyonlar serisinde; Bach'tan Michael Jackson'a, Mozart'tan Elvis Presley'e kadar uzanan geniş bir aralıktan seçtiği 27 ünlü müzisyen / şarkıcının bilinen şarkılarını mimarlığa dönüştürerek, müzik eserlerinin nasıl bina kütleleri haline dönüşerek form kazanabileceklerini yaratıcı bir biçimde göstermiştir. (Bknz. Şekil 4.6.)

Şekil 4.6. Babina'nın Mimari Müzik Temalı İllüstrasyonlarından Örnekler

Müzik kavramı hangi yaklaşım veya felsefe ile ele alınırsa alınsın, görsel sanatlar ile buluştuğunda ortaya çıkan alaşım güzel sanatların kapsamında kalmaktadır. "Sanat için sanat" anlayışında olduğu gibi, müzik, resim, heykel, mimari gibi temel sanat dalları birbirleri ile etkileşim sağladıkları zaman ortaya çıkan sonuçlar, günümüz tüketici toplumunda kolaylıkla kaybolmayan, kalıcı eserler olarak yer almaktadırlar. Müzik mekânları, içerisinde sadece sahne barındıran yapılar olmaktan öteye giderek yelpazesini genişletirken; farklı fonksiyonlar için farklı amaçlar ile tasarlanan estetik ve dinamik hacimler haline gelmektedirler.

4.2.2. Müzik ve Mekân İlişkisinin Performans Sanatları Yapılarındaki Gelişimi

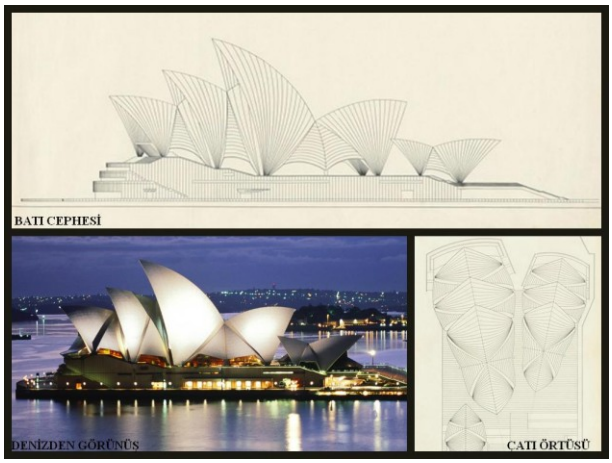
Modern mimari sonrası ortaya çıkan gösteri sanatları yapılarının mimari gelişimini etkileyen önemli mimarlar ve yapıtları vardır. Bunların başında Alman mimar Hans Scharoun'un (1893 – 1972) Almanya'da 1963'te tamamlanan ve organımsı

mimarinin öncüsü sayılan Berlin Filarmoni Binası gelmektedir. Scharoun burada iç mekânda akustiğin forma yön vermesine izin verip seyircileri sahnenin dört yanına dağıtarak iç mekânı dışa yansıtmayı planlamış ve binanın doğal bir şekilde kendi kendine form bulmasını amaçlamıştır. Biçim arayışına girmeden yapının her bir fonksiyonunu işlevsel ihtiyaçlarına göre diğerleriyle bir araya getirerek eğrisel ve kırık çizgileri dışavurumcu bir tavırla özgürce kullanan Scharoun, performans sanatları yapılarında bir ilke imza atarak kendisinden sonra gelen birçok yapının tasarım kriterlerini etkilemiştir. İşlevden biçime varan bu tümevarımcı yaklaşım günümüzde gelinen noktada önceliği biçim/form odaklı olan yapıların işlevsizliğine, yarım yüzyıl önce verilmiş bir cevap/çözüm değeri taşır. Dünyaca ünlü orkestra şefi Herbert von Karajan performans sergilediği salonlar hakkında akustik değerlendirmelerde bulunurken, Scharoun'un bu yeni orkestra yerleşim planını Berlin Filarmoni Orkestrası için uygun bulduğunu yazdığında geleneksel dikdörtgen ayakkabı kutusu planının dışında kalan yeni bir form oluşumunun kabul görmesi hızlanmıştır. (Öziş ve Vergili, 2008) Berlin Filarmoni Binası, müzik ve mekân arasındaki ritmi ve armoniyi betonarmeyle birleştirerek 2440 kişilik ana salonundaki tavan örtülerinin açıları ile iç mekânda bir dinamizm yaratarak, organımsı mimari tanımlamasını performans sanatları yapılarına kazandırmıştır. (Bknz. Şekil 4.7.)

Şekil 4.7. Berlin Filarmoni Binası Dış Cephe ve Ana Salon

Avustralya'da 1957 yılında bir yarışma projesi adayı olarak başladığı yolculuğu 1973'te tamamlayan Sydney Opera Binası ise yapıldığı dönemde tahmin edilemeyecek boyutlarda ün kazanarak mimarı Jørn Utzon'a (1918- 2008) ve bulunduğu ülkeye o güne dek hiçbir konser salonunun sahip olamadığı bir kimlik kazandırmıştır. Dünya mimarlık tarihinde bir devrim yaratarak, insanlarda "kentsel simge" algısını oluşturan ve mimari platformda bu alanda yeni bir başlık açan bu

opera binası; ardından gelen diğer yapılara kendi ününü aşabilmeleri için büyük bir rekabet alanı yaratmıştır. Kentsel bağlamda şehirlerin simgesi haline getirilmek istenen bu yapılar gündelik hayata siluetleriyle renk kattıkları gibi, kültür çağında olduğumuzu bizlere bir kez daha hatırlatmaktadır. Sydney'in mimariye getirdiği yenilik aslında temel olarak dışavurumcu, modernist formundan ibarettir. Yapıda; masif bir zemin platform üzerinde iç hacimleri dışa vuran üç büyük kabuk birbirlerine bağlanırlar. Maya tapınakları, geleneksel Japon evleri ve Gotik kiliselerden etkilendiğini belirten mimar tüm bunları Sydney'in topografik şartlarına uydurarak heykelsi bir form yaratmıştır. Deniz kabuklarını andıran benzersiz çatı strüktürü oldukça zor ve sıkıntılı bir mühendislik tekniği gerektirmiştir. (Bknz. Şekil 4.8.) Öyle ki Utzon, karşılaştığı problemler, bütçe kesintileri, malzeme değişikliğine zorlanması ve projenin başlangıçta planladığı şekilde gelişmemesi gibi birçok nedenden dolayı projeyi 1966 yılında bırakmıştır. O güne dek uygulanmamış olan bu değişik formun lokasyon olarak kentin en önemli noktası olan deniz kıyısında bulunması, yapının bu denli önem kazanmasının başlıca sebeplerindendir. Bu devasa ölçekte heykelsi yapının karadan ve denizden kolayca görülebilmesi Sydney Opera Binası'nı Avustralya'nın simgesi haline getirmiştir. O güne değin iç mekânlarla; salon, sahne genişliği ya da akustik açıdan sağlanan başarıları ile öne çıkan tüm performans sanatları binalarını geride bırakarak; dış cephesinin formu; yani mimari kimliği ile fark yaratarak en çok öne çıkan yapı olmuştur.



Şekil 4.8. Sydney Opera Binası'nın Batı Cephesi, Denizden Görünüşü ve Çatı Örtüsü

Binanın 5 farklı salonundan en büyüğü olan 2679 kişilik seyirci kapasiteli ana konser salonunun iç mekân tasarımı ya da sahnesi, yapının dış cephesi kadar

bilinmemektedir çünkü yapıya kimlik kazandıran esas eleman çatı strüktürüdür. Ana salonun teknik özelliklerine bakacak olursak Sydney Opera Binası ironik bir şekilde adında taşıdığı gibi bir opera binası olmayıp aslında bir konser salonudur. Bir yapının opera binası olabilmesi için ana sahnesinin önünün perde ile kapatılabilmesi ve sahne arkasının seyircilerce görülmeyecek derinlikte ve yükseklikte olup aynı zamanda bir orkestra çukuruna sahip olması gerekmektedir. Sydney'deki opera temsilleri yapının 1507 kişilik Joan Southerland Tiyatro sahnesinde sahnelenmektedir. Fakat yapının ana sahnesi konser salonu olsa da kendisi opera binası olarak tanımlanmaktadır.

Sydney Opera Binası'ndaki ana konser salonunda geleneksel ayakkabı kutusu planı ya da at nalı formunun kullanılmamış olması yapının modern cephesiyle olan uyumu pekiştirmektedir. Utzon, sahneyi tam merkeze olmasa da üzüm bağı planı (vineyard) olarak anılan teknikle seyircilerin arasına sokarak sanatsal etkileşimi arttıracak bir biçimde iç mekânda tıpkı Scharoun'un Berlin Filarmoni Binası'nda yaptığı gibi organımsı bir oluşum sağlamıştır. Orkestranın hemen arkasında bulunan koro alanının üzerinde de seyirci kısımları yer almaktadır. (Bknz. Şekil 4.9.) Ne yazık ki formda yakalanan mimari başarı akustik anlamda aynı oranda salonlara yansıyamamıştır. Sydney Opera Binası'nın ana konser salonunda reverberasyon süresi 2.2 saniye olarak ölçülmüş olup; ideal rakamların üst sınırında kalmıştır.

Şekil 4.9. Sydney Opera Binası Ana Konser Salonu

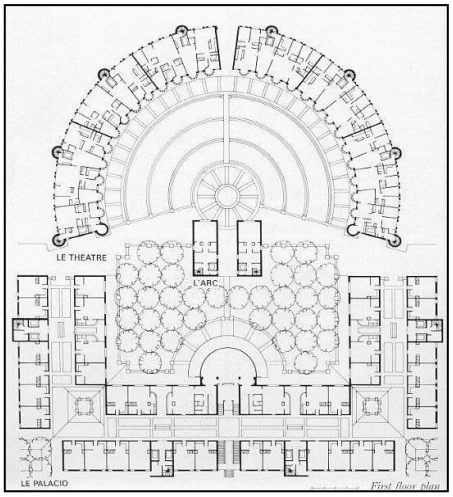
60'lı yıllardan bu yana Berlin Filarmoni ve Sydney Opera Binası'nın ardından inşa edilen birçok gösteri sanatları yapısı estetik ve ticari kaygılarla birlikte esas olarak kentlerin simgesi haline gelmek üzere planlanır olmuşlardır. Bu süreçte ortaya çıkan mekânların rakiplerinin arasından sıyrılarak akılda kalıcı ve sembolik hale gelmesi

elbette ki zaman almaktadır. Performans sanatları yapılarına verilebilecek çok fazla örnek olsa da form, işlev, akustik ve estetik gibi nicelikleri en iyi şekilde birleştirerek bulunduğu bölgenin koşullarına göre kimliğine katabilen mekânlar sayıca çok değildir. İskoçya Glasgow'da bulunan ve 1995 -1997 yılları arasında tamamlanan Clyde Oditoryumu; mimar Norman Foster'ın ilham kaynağının Sydney Opera Binası olmadığını ısrarla söylemesine rağmen, yapının formda gösterdiği benzerlikler sebebi ile eleştirilere maruz kalmıştır. (Bknz. Şekil 4.10.) Özgünlük, günümüzde mimari tasarım kriterlerinin başında gelse de kimi eski yapılara öykünen ya da eklektisist bir şekilde onları kopyalayıp harmanlayan mekânlar da yok değildir.

Şekil 4.10. Clyde Oditoryumu, 1997, Glasgow

Kentlerin sembolü ya da ikonu haline gelen yapıların başlıca özelliği kamusal olmalarıdır. Bu yapı tiplerinin çoğunlukla kule, seyir terası, hastane, belediye binası ya da daha farklı işlevlerdeki yapı türleri değil de performans sanatları binaları olmalarının sebebi ise kültür sanat yapılarının daha sıklıkla kullanılması ve dolayısı ile ticari gelirlerinin daha yüksek olmalarından kaynaklanmaktadır. Sektördeki saygın mimarların bu alandaki mimari proje yarışmalarına sıklıkla katılmalarının sebebi de kariyerlerine bu tür büyük bütçeli sanatsal projeleri ekleme arzusudur. Genellikle kent merkezlerinde bulunan gösteri mekânları, konser salonları ya da opera/ tiyatro binaları 80'li yıllardan itibaren merkez dışındaki az gelişmiş banliyö bölgelerinde özellikle daha fazla uygulanmaya başlamıştır. Sosyal statüleri ve ekonomik gelirleri daha düşük kitleleri çeşitli sanat dallarıyla buluşturmak hatta onlara eğitim vermek amacı ile de inşa edilen bu performans sanatları yapıları, evrensel bir dil olan müziğin toplumsal yaşamda ne kadar önemli bir yer tuttuğunun

göstergesidir. Ricardo Bofill ve partnerleri 70'lerin sonunda Paris'te inşa edilen yaklaşık 600 dairelik apartman kompleksini (Les Espaces d'Abraxas) neoklasik bir biçimde eski Yunan tapınakları ve Roma tiyatrolarından ilham alarak tasarlamış olup yeni oluşan bir bölgede tek başına durarak farkındalık yaratan ve bir bağlam sağlayan büyük bir yapı elemanı oluşturmuştur. (Bknz. Şekil 4.11)

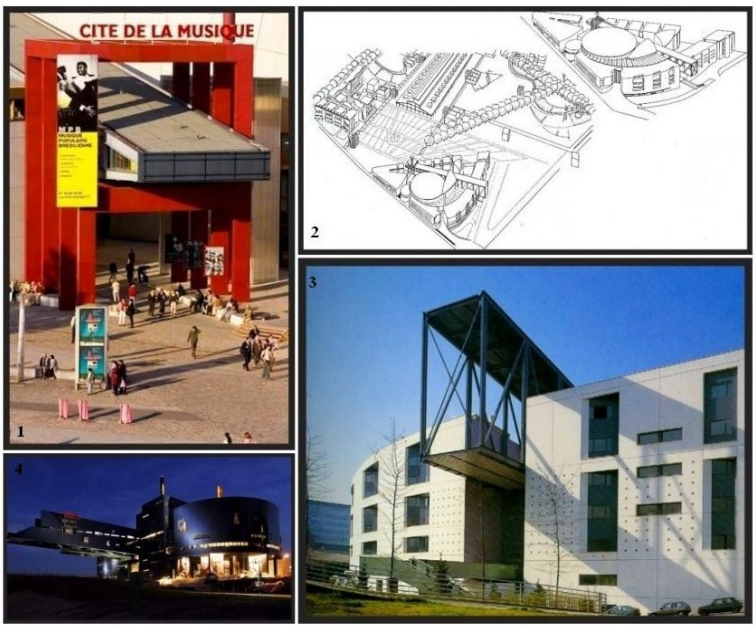


Şekil 4.11. Les Espaces d'Abraxas Birinci Kat Planı

Pritzker ödüllü mimar Christian de Portzamparc'ın Paris'te 80'li yılların sonunda inşa edilmeye başlanan ve tamamı 1995'te tamamlanan Cite de la Musique (Müzik Şehri) projesi ise düşük gelirli insanların yaşadığı bir bölgede sanat yaratmayı amaçlayan bir eğitim ve gösteri merkezinin doğmasını sağlamıştır. Proje, önceleri bir mezbaha alanı olan ve 1982 yılında şehrin yeniden kalkındırılması amacı ile ünlü mimar Bernard Tschumi tarafından düzenlenip inşa edilmeye başlanan meşhur La Vilette Parkı'nın içerisinde yer alır. Batı kanadında Portzamparc'ın 1990 yılında biten konservatuar binası bulunmaktadır. Doğu kanadında ise müziğe adanan ve farklı fonksiyonlara sahip müze, kütüphane, araştırma merkezi ve yurtlar gibi birçok yapı elemanı elips formundaki konser salonunun çevresinde şekillenerek birbirlerine geometrik formlarla bağlanmışlardır. Mekânın girişinde çeşitli kütlelerin birbirlerinin içinden geçerek taşıyıcı görevi sağladığı bir yarı açık alan yaratan davetkâr ana giriş kapısı strüktürel çözümlemelerin başarısını yansıtır. Cepheden bakıldığında binanın içerisinden taşarak fırlamış izlenimi yaratan çıkma dinamik kütlelerle oluşturulan bu fütüristik tasarım oyununu Fransız mimar Jean Nouvel de 2006 yılında Minneapolis'te 50'li yıllardan kalan eski Guthrie Tiyatrosu'nun yeni binasını

tasarlarken yaptığı "sonsuz köprü çıkmasıyla" benzer şekilde kullanmıştır. (Bknz. Şekil 4.12.) Aynı zamanda şehir plancısı olan Portzamparc, parkın batısında ve doğusunda konumlandırdığı iki ana yapıyı kentsel bir boşluğun içerisinde meydan yaratacak şekilde tasarlamıştır. Her yapıda kendi içerisinde açıklıklar oluşturan geniş hacimli kütleler ışık alacak şekilde yerleştirilmiş ve mimarın "çevre ile mutlak uyum" felsefesini bu projesinde de göstermiştir.

"Kullanım kelimesinin anlamının özünü yeniden keşfetmeliyiz; mimarlık her şeyin ötesinde daha iyi yaşamak için buradadır." (Portzamparc, 2011)



Şekil 4.12. 1. Cite de La Musique Giriş Kapısı 2. Aksonometrik Perspektif 3. Kuzey Cephesinden Görünüş 4. Guthrie Tiyatrosu, Minneapolis

Müzik ve mekânın ritmsel ve armonik ilişkisini en iyi ifade eden mimari projelerden bir tanesi de Frank Gehry'nin 2003 yılında Los Angeles'ta tamamlanan Walt Disney Konser Salonu'dur. Dekonstrüktivist bir yaklaşımla yapı bozum tekniğini paslanmaz çelik dış yüzeyle birleştiren bu ilginç form, günün her saatinde ışığı farklı şekillerde yansıtarak neredeyse canlı bir mekanizmaymışçasına kentin hareketli dokusuna yerleşmiştir. Gehry'nin bu formu tasarlarken buruşturulup fırlatılmış kâğıt öbeklerinden esinlendiğine dair olan söylentiler tıpkı müzikteki libretto gibi; notaların ve mimarinin kâğıda dökülmesinin ironik bir rastlantı olmadığının göstergesidir. Doğanın tüm yüzeylerini mimariye yansıtarak kayaları, dalgaları veya çağlayanları anımsatacak şekilde formlaştıran Gehry, Graves'in Team Disney Binası'nda yarattığı (Bknz. Şekil 3.25.) postmodern yaklaşımı Walt Disney Konser

Salonu'nun dış cephesi ile bir adım ileriye taşıyarak kendi stilinde anıtsal bir strüktür olarak kente armağan etmiştir. (Bknz. Şekil 4.13.)

"Yapı yükseldikçe dış metal yüzeyler bir basamak arkaya çekilerek, ziyaretçilerin tırmanıp yürüyebileceği platformlar sağlar; yüzeylere yakınlaşan bu balkonlar kent merkezinin panoromik manzaralarını sunar. Ziyaretçiler, kıvrımlı ana giriş merdivenini çıktıktan sonra içeriye, dış metal cephenin eteklerinden süzülerek girerler. Ana lobi mekânında, 6.5 metre yüksekliğinde, içine aydınlatma ve havalandırma elemanları gizleyen ağacı anımsatan kolonlar bulunur." (Bekiroğlu, 2003)

Binanın 2265 kişilik ana konser salonu tıpkı Berlin Filarmoni binasında olduğu gibi seyircilerin orkestrayı ve sahneyi çevreleyeceği şekilde düzenlenmiştir. Ahşap panellerle kaplanan iç mekânda öncelik akustik parametreler olmuştur ve form bu gerekliliklere göre şekillendirilmiştir. Tokyo'da bulunan Suntory Hall'un (1986) elde ettiği akustik başarıyı, bu modifiye edilmiş ayakkabı kutusu planlı salonda da aynı şekilde uygulamak isteyen Nagata Akustik firmasının danışmanı Dr. Yasuhisa Toyota, oditoryumun klasik planının içinde üzümbağı şeklinde sıralanan oturma grupları ile en iyi şekilde akustik başarıyı yakalamasını sağlamıştır. Salonun reverberasyon süresi boş iken 2.2 saniye; dolu iken 2.0 saniyedir. Bir geminin iç güvertesini anımsatan salondaki ahşap duvar panelleri, bantlarla etrafta konumlandırılmış olup çatıdaki gizli açıklıklardan da güneş ışığının içeri alınması sağlanmıştır. Walt Disney Konser Salonu'nun tıpkı Berlin Filarmoni ve Sydney Opera Binası gibi bir sembol haline gelerek Los Angeles şehrine mimari anlamda ikonik bir yapı karakteri oluşturması bir tesadüf değildir. 16 yılda tamamlanan bu sivil bina halka en iyi kültürel hizmeti vermenin dışında sanatçılar için oldukça fonksiyonel ve rahatlatıcı bir çalışma alanı yaratarak müzik için yaratılan ve hedefine ulaşan bir mekân olmuştur. Modern mimarinin prensiplerini reddeden ve "form fonksiyonu takip eder" kuralını uygulamayan Gehry; tüm eleştirilere rağmen bu konser salonu ile yakaladığı başarının sırrını açıklarken "Ben denizciyim dolayısı ile yelkenleri düşünüyorum; şekillerle yapmaya çalıştığım şey hareketlilik sağlayacak bir dışavurumdu, dekora hareket katarsanız hem iç hem de dış mekânda insancıl bir duruş yaratırsınız."demiştir. Gehry'nin başarısında Disney gibi ikonik bir kimliğe hizmet etmenin de pozitif yönde etkisi vardır. Binaya adını veren Walt Disney'in meşhur prodüksiyonları Gehry'nin yaratıcı gücü ile birleşince ortaya çıkan bu yapı 21. Yüzyıl mimarisinde modern bir sanat eseri haline dönüşmüştür. (Bknz. Bölüm 3.2.1.)

Şekil 4.13. Walt Disney Konser Salonu Görünüş, Ana Salon ve Orkestra Seviyesi Kat Planı

İspanyol mimar Santiago Calatrava'nın performans sanatları yapıları, yakın geçmişe baktığımızda sembolik olarak kısa zamanda benimsenmiştir. "Müziğin, heykelin, dansın mimarı" gibi terimlerle anılan Calatrava, doğada bulunan heykelsi formlar ve teknolojiyi birleştirerek yapılarına şiirsel bir bütünlük ve estetik katar. 2005 AIA Altın Madalya ödülünü kazanan mimar aday gösterilirken, eski komite başkanı J. Windom Kimsey ve başkan yardımcısı Edward J. Kodet onun için şöyle yazmışlardır:

" Calatrava'nın yapıları heykelsi dışa vurumu ve mimarlık üzerinden yapılan mühendisliği örneklendirir. Onun işleri tıpkı orkestra müziği gibidir, iyi yönetilmiştir. Her deneyimlendiğinde yeni anlamlar bulmamızı sağlayan ve zevk veren bir mimarlıktır." (URL-14, 2014)

New York Bale Topluluğu'nun "Dansın Mimarisi" adlı gösterisi için sahne dekoru tasarlayan Calatrava, mimariyi salt bir mühendislik tekniği olarak görmeden sanatın diğer dallarıyla olan ilişkisini de irdeleyerek yaptığı çalışmalarla gösteri sanatları yapılarına ayrıcalık kazandırmıştır. Kâğıt üzerindeki hareketi ve dinamizmi yakalamaya çalışan mimarın ABD'de bulunan Milwaukee Sanat Müzesi'ne eklediği Quadracci pavilyonu, form olarak bir gemi pruvasını andırır. Bu binanın açılışı için Türk besteci Kâmrân İnce'ye (1960-) bir eser yazması sipariş verilmiştir. İnce; inşaat süreci boyunca müzeye ziyaretlerde bulunarak Calatrava'nın tasarımını en iyi şekilde anlamlandırmaya çalışarak kendisinde "stabilite ve uçma özgürlüğü" gibi

hisler uyandıran bu yapı için "Flight Box" (Uçuş Kutusu) adında bir eser bestelemiştir. Müzik ve mekânın ilişkisini en iyi şekilde örneklendiren bu çalışma, mimarinin nasıl bir müzik eserine dönüşebileceğinin, müziğin de bir yapı bütünü ile bütünleşerek mekânın diline nasıl tercüman olabileceğinin ispatıdır. (Bknz. EK A)

Calatrava'nın 1997- 2005 yılları arasında Valencia'da inşa edilen Palau de les Arts Reina Sofía ya diğer adıyla Valencia Opera Binası; bünyesinde birden fazla performans sanatları mekânını- sahnesini barındırırken aynı zamanda bilim sanat müzesi ve planetaryum gibi önemli eklemelerle salt bir gösteri merkezi olmaktan ziyade; daha geniş kapsamlı bir yapı bütünü haline gelmiştir. Valencia Opera Binası tıpkı Sydney Operası gibi yükselen devasa heykelsi formuyla İspanyol mimarisi için bir ikon haline gelerek bir savaşçı kaskı, uzay gemisi ya da deniz teknesi gibi birden fazla sembole benzetilmiştir. Çok salonlu oditoryumları ve rüzgârda havalanan bir kuştüyüne benzetilen çatı strüktürü ile kentin ortasında bir nirengi noktası yaratan binanın hareketliliği, ardında bulunan bilim müzesi ile birleşince ortaya çıkan bütünlük; su öğeleri ile de kuvvetlendirilerek füturistik bir mimari kimliğe sahip olmuştur. Cam ve beyaz çelik kullanılan bu betonarme sanat eserinin dinamizmi ziyaretçilere de farklı yüksekliklerde ve şeffaflıktaki iç mekânlarda özgür bir devinim imkânı sağlar.

Opera binasının 1412, 1490 ve 400 seyirci kapasiteli üç ayrı salonu aynı anda etkinlik düzenlenebilecek ve toplamda 4000 kişiye performans sunulabilecek şekilde tasarlanmıştır. Marangozhaneler, atölye ve depolama alanları, prova ve soyunma odaları ve tüm diğer yan elemanları ile birlikte 40bin metrekarelik bir alana yerleşen yapı; performans sanatları ile ilişkili tüm sanat dallarının fonksiyonel ihtiyaçlarına cevap verecek nitelikte planlanmıştır. Otoriteler tarafından da oldukça başarılı bir proje olarak kabul edilen Palau de les Arts; 2014 yılının başında çıkan bir fırtınada çatıdaki mozaik parçaların uçması ile eleştirilerin hedefi haline gelerek mimarı Calatrava'ya dava açılmasına sebep olmuş ve binadaki tüm etkinliklerin tadilat bitene kadar durdurulması sebebi ile ekonomik anlamda zarara uğramıştır. Performans sanatları yapıları gibi büyük bütçeli projelerde güvenliğin sağlanması için gereken önlemlerin alınması, tasarım açısından oluşan estetik kaygıların önüne geçmelidir. Aksi takdirde sadece biçim odaklı yürütülen bir proje, teknik anlamda gerekli şartları sağlamakta geri kalabilir ve tıpkı bu başarılı örnekte olduğu gibi bir

faciaya neden olarak insan güvenliğini tehlikeye atabilecek sonuçlar doğurabilir. (Bknz. Şekil 4.14.)

Şekil 4.14. Palau de les Arts Reina Sofia, 2005, Valencia

Modern ve modern sonrası mimaride gelişen gösteri yapılarının boyutları estetik anlamda zorluk çıkartabilecek ölçüde büyümektedir. Bu yapıların asıl hedefi kentsel bir sembol / ikon haline gelmek olduğundan dolayı tasarım kriterlerindeki öncelikler proje ya da mimara bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Estetik kaygılar Rönesans ya da Barok dönemlerindeki tiyatro ya da opera binalarında olduğu kadar önemli olmasa da; yeniçağın popüler kültürüne ayak uydurarak göz yanıltan çeşitli hileler ve nicelikli yeni malzemelerle kentlerin önemli merkezlerinde heykelsi formları ya da ilginç bulunabilen tasarımlarıyla öne çıkan ve en önemlisi akılda kalabilmeyi başaran performans sanatları binaları artık "başarılı" kabul edilmektedirler.

4.3. MODERN VE MODERN SONRASI MİMARİDE PERFORMANS SANATLARI BİNALARININ ORTAK NOKTALARI

Yönetmelik ve standartlar olsa da gösteri sanatları için tasarlanan binalardan elde edilen verim birçok değişkene bağlı olarak sonuçlanır. Tasarıma olan yaklaşım ve çeşitli sorumluluklar, teknolojik ilerleme ve kültür sanat faaliyetlerinin o bölgedeki yoğunluğu ile orantılı olarak giderek karmaşıklaşır. Kamusal yapıların çoğunda olduğu gibi, büyük bütçeli ve ölçekli bu yapılarda uygulanması gereken zorunluluklar çoğu zaman tasarımcıyı zorlar ve uygulanan proje başlangıçta planlanan projeden daha farklı bir netice ile sonuçlanır. Tasarım aşamasında her türlü

etken, önceden göz önünde bulundurularak hesaplanır ise, projede ileride karşılaşılabilecek olan teknik sorunlar yolun başında çözümlenmiş olur. Buna göre her yapı türünün kendi içerisinde sınıflandırılması ve ihtiyaç programının çıkartılması gerekir. Yapının sınıflandırılması sonrası ana salonlarda kullanılması hedeflenen oditoryum biçimi ve buna bağlı olarak değişkenlik gösteren akustik verim, cephede ve iç mekânlarda kullanılan malzemeler ve tasarım sürecini etkileyen daha nice faktör bir araya geldiğinde gösteri sanatları için tasarlanan binaların mimari açıdan iyi bir şekilde çözümlenmesinin kolay olmadığını söylemek mümkündür.

4.3.1. Performans Sanatları Binalarını Yapı Türlerine Göre Sınıflandırma

Scharoun, Utzon, Gehry ve Calatrava gibi önemli mimarların en çok beğenilen ve en başarılı projeleri arasında sayılan konser salonları veya opera binalarının ortak özelliklerine bakarak modern bir performans sanatı yapısında olması gereken fonksiyonları ve teknik kriterleri sıralamak pekâlâ mümkündür. Elbette her yapı çeşidinin adlandırılması veya sınıflandırılması için gereken bir takım unsurlar vardır. Bu unsurlar belirli bir maddeye ya da şartnameye bağlılık göstermek zorunda olmasa da konunun uzmanları tarafından öngörülen kriterler esas alınır. Örneğin Alman mimar Ernst Neufert'in (1900- 1986) Weimar Devlet İnşaat Yüksek Okulu'nda verdiği derslerin notlarından oluşan "Yapı Tasarımı"; mimarlık öğrencilerinin el kitabı haline gelerek çeşitli yapı türlerinin sınıflandırılması ve projelerin fonksiyon şemalarının çıkartılması için sıklıkla kullanılmaktadır. Neufert; opera binalarını İtalyan geleneğine dayandırarak mimari ayrımı orkestra çukuru ve geniş kapasitede seyirci sayısına göre belirlemiştir. Buna göre 1000 ile 4000 kişi aralığında seyirci alabilen bir salonda; sahne ve seyirci arasında bir orkestra çukuru varsa bu yapı opera binası olarak tanımlanır. Tiyatroları, parter biçimi ve ön sahne ile karakterize eden Neufert'e göre tiyatro tipleri bulundukları bölgedeki nüfus yoğunluğuna bağlı olarak değişkenlik gösterirler. Her bir seyirci için belirli bir alan hacmi sağlanması gereken tiyatro yapılarındaki kişi sayısı, yüzey için gereken alanı belirler. (Neufert, 1998) Salonun içerisinde yer alan her bir strüktürün ve yüzeyin belirli kriterlerle tasarlanması fonksiyonel anlamda başarıyı getirir. Seyircilerin birbirlerine ve sahneye olan mesafeleri, koltuk genişlikleri, sahneyi görebilmeleri için gereken görüş yüksekliği açısının ayarlanması ve buna bağlı olarak zeminde oturma yerlerinin yükseltilmesi için kullanılması gereken rampalar ve eğimleri,

portal genişliği, ön ve yan sahne yüzeylerinin derinliği, arka sahnenin yüksekliği, orkestra alanındaki genişlik (enstrümanların hacmi de dikkate alınmalıdır) gibi birçok faktör iyi bir salon tasarlamak için oldukça önemlidir ve dikkatlice hesaplanmalıdır. Ian Appleton; başlıca performans sanatları yapılarını opera binası, bale/dans tiyatrosu, konser salonu, çok amaçlı salon, resital salonu, kamusal tiyatro, drama tiyatrosu, mobil tiyatro ve arenalar olarak sınıflandırır ve bu yapı türlerini seyirci kapasitelerini araştırarak geneller. (Bknz. Çizelge 4.2.) Bu yapıları kültür, ekonomi, eğitim, prestij, hayat kalitesi ve yenilenme gibi kavramlar üzerinden inceleyen Appleton; antik dönemden bu yana bir sahneye odaklanan seyircilerden oluşan mekânın, gelişen teknolojiyle birlikte insanların sosyal ihtiyaçlarını gidermedeki önemini vurgular ve tasarım kriterlerinin kaliteyi arttırmak için belirlenmesi gerektiğini savunur.

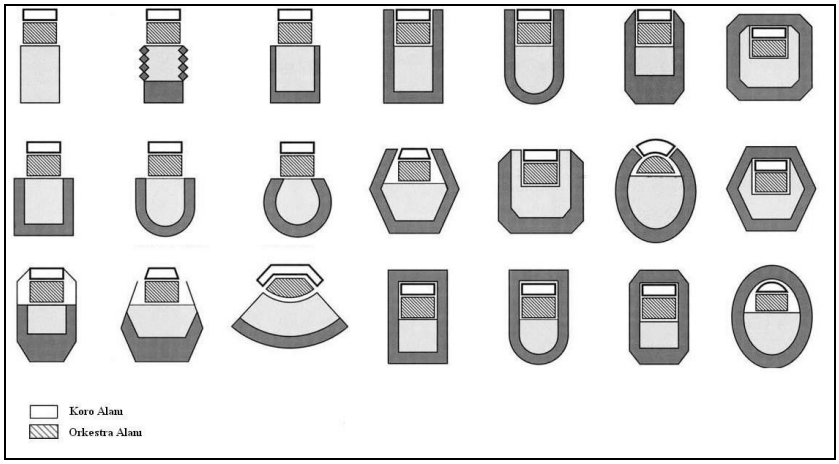
Çizelge 4.2. Ian Appleton'ın Performans Sanatları Yapılarını Sınıflandırması

Yapı Türü	**Seyirci Kapasitesi**	
	Min.	**Maks.**
Opera Binası	1600	2000
Bale/Dans Tiyatrosu	1200	1500
Konser Salonu	1500	2000
Resital Salonu	600	800
Tiyatro	900	1400
Drama Tiyatrosu	750	900
Arena	2000 ve üzeri	
Çok Amaçlı Salon	150	350

Roderick Ham; salonun aldığı seyirci kapasitesini sahne büyüklüklerini sınıflandırmakta kullanır. Buna göre 500 kişi ve altında seyirci alan salonları küçük, 500 ile 900 arasını orta, 900 ve 1500 kişi aralığındaki salonları büyük ve 1500 kişiden fazla kapasitesi olan salonları çok büyük olarak tanımlar. Tiyatro sahnelerinde tek kişilik gösterilerden müzikallere kadar uzanan bir yelpazede sahnedeki kişi sayısı oyunların niteliğine değişkenlik gösterir. Konser salonlarında ise orkestra üyelerinin ve var ise ayrıca koro üyelerinin sayısı 90 ile 120 arasında değişir ve standart tiyatro sahnesinden daha büyük bir alana ihtiyaç duyulur. 1500 ile 2000 kişilik salonlar konser salonu için idealdir.

4.3.2. Oditoryum Türleri ve Akustik Parametreler

Gösteri binalarının genel olarak seyirci kapasitesine dayanan sınıflandırmalarından sonra, tasarım kriterlerine baktığımız zaman; başarıyı sağlayan en önemli etkenin akustik parametreler olduğunu görmekteyiz. Modern mimarinin doğuşundan itibaren inşa edilen hemen tüm sahneler antik çağlardan beri sıklıkla kullanılan klasik oditoryum şekillerine göre tasarlanmaktadır. Appleton, bugüne kadar kullanılan tüm oditoryum formlarını türe göre ayırarak konser salonları, drama tiyatrosu, opera-bale ve pop-caz-rock olmak üzere dört farklı sınıfta toplamıştır. Buna göre koro için ayrı bir alana sahip olan sahip olan konser salonlarında sahne, orkestra alanı olarak kullanılır. Geleneksel dikdörtgen plan dışında at nalı, yelpaze, üzümbağı ya da sahneyi çeşitli açılarla çevreleyen veya sahnenin bazı kısımlarını saran seyirci alanları da türlü formlar oluşturmaktadır. (Bknz. Şekil 4.15.) Amerikalı akustik uzmanı Leo Leroy Beranek (1914 -) konser salonları ve opera binalarında kullanılan forma göre belirli genişlik aralıkları ve maksimum koltuk sayısını belirlemiştir. Çalışmasında salon genişliği, seyirci ve sahne arasındaki maksimum mesafe ve salonun kaç kişilik olması gerektiği gibi bir takım veriler sunulmaktadır. (Bknz. Çizelge 4.3.) Beranek'in çalışmaları bu konuda çok fazla kaynak olmadığı için konser salonu ya da opera binası gibi performans sanatları yapılarının tasarım ve akustik projelerinde sıklıkla kullanılır ve birçok standart onun verilerine göre uygulanır. Japon firması Nagata Akustik, dünyaca ünlü birçok salonun akustik çözümlemesini yapmıştır ve bu tip yapılarda en çok birlikte çalışılmak istenen mühendislere sahiptir.

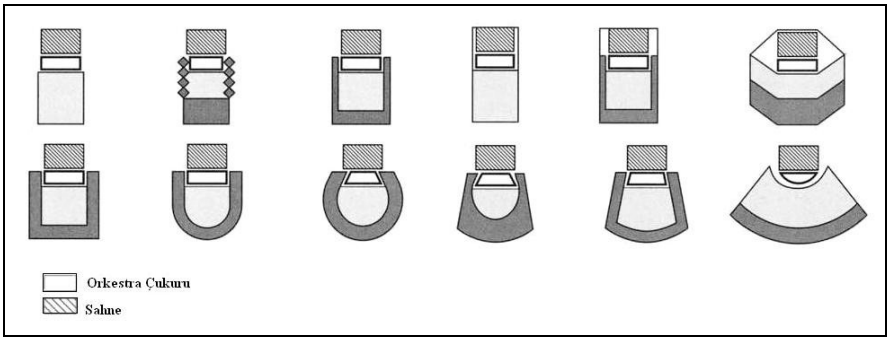


Şekil 4.15. Konser Salonlarında Kullanılan Oditoryum Formları

Çizelge 4.3. Leo Beranek'in Konser Salonları Tasarım Kriterleri

Oditoryum Planlarına Göre Tasarım Kriterleri, Leo Beranek			
Form Biçimi	**Salon Genişliği (maks.)**	**Seyirci-Sahne Mesafe Aralığı (maks.)**	**Koltuk Kapasitesi Aralığı (maks.)**
Ayakkabı Kutusu	15-25metre	40 metre	800-2200
At Nalı / Üzüm Bağı	40 metre	40 metre	3200
Yelpaze Plan	-	-	< 800 veya >3200

Operada sahne, oyuncular tarafından kullanılır ve orkestra çukuru da bulunmaktadır. Bale gösterileri veya dançıların da yer aldığı müzikal oyunlar da opera sahnesinde sergilenmelidir. Buna göre çoğu zaman koro alanı gerektirmeyen fakat diğerlerine göre daha derin bir sahne alanı ve seyirci kapasitesi yüksek bir oditoryuma ihtiyaç duyulan opera binalarında sahne ve seyirci için gereken alanın tasarımındaki form, akustik başarıyı etkilemektedir. (Bknz. Şekil 4.16.)



Şekil 4.16. Opera Binalarında Kullanılan Oditoryum Formları

İşitsel ve görsel etkinliklerin bir arada kullanıldığı gösteri binalarında hacim akustiği dinleyicilere sesi kaynağından en iyi şekilde ulaştırmayı hedefler. Çevresel gürültülerden arındırılan iç mekânda gürültü kontrolü sağlandıktan sonra ses ve titreşim izolasyonu uygulanır. Mimari tasarımda uygulanan form ve kullanılan yapı malzemeleri akustiği direkt olarak etkiler. Ses düzeyi, yansımalar ve yansışım süresi olarak üç grupta toplanan temel akustik parametrelerde, salonun biçimi, tavan yüksekliği, sahne yüksekliği ve derinliği, dinleyici platformları, arka duvarlar, yan duvarlar ve balkonlar da oldukça büyük önem taşır. Sesin yansıma süresini etkileyen

bu faktörler tasarım aşamasında göz önünde bulundurulmaz ise o salonda dinleyiciye direkt ulaşan dolaysız sesler haricindeki yansışmış seslerin akustik çözümlemesi zorlaşır. Sesin daha iyi yansıtılması için kimi salonlarda farklı formlarda paneller veya ses yansıtıcı levhalar kullanılır.

"Mimari tasarım aşamasında öncelikle salon biçimi, ses kaynağının bulunduğu sahne, parterde ve balkonlardaki dinleyici konumları, arka ve yan parter duvarları, tavan ve ses yansıtıcı özelliği olan yüzeyler, balkon ve balkon altları akustik açıdan etüd edilmelidir." (Aknesil, 2001)

Performans sanatları yapılarında performansı en çok etkileyen öğe akustiktir. Şeflerin orkestrayı ve sanatçıları duyması, koro üyelerinin birbirlerini ve orkestrayı duyması, seyircilerinse etkinlik boyunca her bir sanatçıyı veya enstrümanı duyması esas olarak sağlanması gereken koşullardır. Konser salonları veya opera binalarında reverberasyon süresi ile belirlenen hacim akustiği başarısı mekânın yapım amacına uygun olarak en iyi sonucu vermek üzerine odaklanır. Örneğin sadece senfonik müzik yapılacak olan bir konser salonu sahnesindeki tını ile opera sahnesinde çalan bir opera orkestrasının tınısı birbirlerinden farklı olmalıdır. Çok amaçlı salonlarda elde edilen akustiğin başarılı olmamasının nedenlerinden birisi de her salonda her tür müziğin yeterince iyi tınlamamasıdır. Beranek; özellikle konser salonları ve opera binalarında yaptığı çalışmalarında müzik ve mimari arasındaki ilişkinin önemini vurgulayarak, mekânın içerisindeki her bir hacmin sesi farklı şekillerde nasıl yansıttığını gösteren araştırmalarda bulunmuştur. 1999 yılında Avrupa, Amerika ve Japonya'daki toplam 11 şehirden 24 opera binasının akustik kalitesini belirlemek üzere bir çalışma yapan Beranek; 67 orkestra şefine, teknik parametreleri göz önünde bulunduracakları sorular göndermiştir. 22 şeften yanıt alan Beranek'in çalışmasında ortaya çıkan sonuçlarda klasik müzik mekânı olarak ünlenen ve mimari açıdan teknik kriterleri sağlayan dünyaca ünlü 21 opera binası (en az 6 şeften oy alan) arasındaki akustik farklılıklar belirlenmiştir. Ölçümler salonun boş veya dolu olması, orkestra çukurununsa enstrümanlı ve sandalyeli hali ile boş hali gibi değişkenlere bağlı olarak yapılmıştır ve buna göre birinci sıradaki Buenos Aires'teki Colon Tiyatrosu'nu, Dresden'deki Semperoper, Milano'daki La Scala, Tokyo'daki Ulusal Tiyatro, Napoli'deki San Carlo Tiyatrosu ve diğerleri izlemiştir. Şefler tarafından oylanarak belirlenen bu araştırmanın sonuçları dünyanın çeşitli şehirlerindeki en iyi akustik hacime sahip 21 opera binasını göstermektedir. (Bknz. Çizelge 4.4.)

Çizelge 4.4. En İyi Akustik Hacime Sahip 21 Opera Binası

21 Orkestra Şefinin Oylaması Sonucu Avrupa, Amerika ve Japonya'dan Seçilen Opera Binaları					
Sıra	**Şehir**	**Yapı**	**Sıra**	**Şehir**	**Yapı**
1	Buenos Aires	Teatro Colon	**11**	Salzburg	Festspielhaus
2	Dresden	Semperoper	**12**	Amsterdam	Stadtsschouwburg
3	Milano	Teatro alla Scala	**13**	San Francisco	War Memorial
4	Tokyo	New National Theatre	**14**	Londra	Royal Opera
5	Napoli	Teatro di San Carlo	**15**	Hamburg	Staatsoper
6	Munich	Bayerische Staatsoper	**16**	Roma	Opera de Roma
7	Paris	Opera Garnier	**17**	Berlin	Deutsche Oper
8	Prag	Staatsoper	**18**	Chicago	Civic Opera
9	Viyana	Staatsoper	**19**	Berlin	Komischeoper
10	New York	Metropolitan Opera	**20**	Paris	Opera Bastille
			21	Tokyo	NHK Hall

19. Yüzyıl'ın sonlarından günümüze kadar gelen süreçte inşa edilen ve neoklasikten başlayarak modern mimari ve modern mimari sonrasında oluşan çeşitli usluplarda tasarlanan opera binaları ve konser salonlarında "iyi" olarak tanımlanan salonların reverberasyon süreleri yaklaşık olarak 1.8 saniye ile 2.0 saniye arasında değişkenlik göstermektedir. Beranek'e göre ideal akustik hacim, salon tam dolu iken orta frekanslardaki yansışım süresinin ortalamasının 1.9 saniye olması ile sağlanır. (Öziş ve Vergili, 2008) Kimi eleştirmenlere göre salonlarda sağlanan 1.7 ile 2.2 saniye arasındaki reverberasyon süresi akustik başarı sağlamaktadır. Buna göre farklı şekillerde oditoryum planları olan ve yaklaşık 1500 ile 2700 arasında değişen seyirci kapasiteleri olan Berlin Filarmoni, Sydney Opera Binası, Walt Disney Konser Salonu ve Palau de Les Arts gibi 60'lı yıllardan sonra inşa edilen performans sanatları binalarında sağlanan akustik başarının ideal rakamlara yakın olduğunu görebilmekteyiz. (Bknz. Çizelge 4.5.)

Çizelge 4.5. Modern Mimari ve Sonrasında İnşa Edilen Bazı Konser Salonlarının Reverberasyon Süreleri

Bina Adı	Yapım Yılı	Ana Salon Seyirci Kapasitesi	Reverberasyon Süresi (saniye)
Berlin Filarmoni	1963	2440	1.9
Sydney Opera Binası	1973	2679	2.2
Walt Disney Konser Salonu	2003	2265	2.0
Palau de les Arts Reina Sofia	2005	1490	2.45

4.3.3. Tasarımı Etkileyen Temel Faktörler

Performans sanatları yapılarının seyirci kapasitesi ve oditoryum şekillerine göre sınıflandırılması dışında, temel tasarım kriterlerinde önemli unsurlar bulunmaktadır. Yapının türüne göre değişkenlik gösteren ana ve yan elemanların binanın bütününü oluşturduğunu düşünecek olursak, fonksiyonel anlamda içerisinde yer alması gereken tüm birimleri sıralamak mümkündür. Bir fuayesi ve salonu olan her gösteri merkezinin tiyatro ya da konser salonu / opera binası olarak adlandırılması mümkün değildir. Bir gösteri merkezinin seyirciler tarafından tercih edilir olmasını etkileyen faktörler çoktur. Örneğin binanın lokasyonu toplu taşıma araçlarıyla kolayca ulaşılabilir olmalı ve yeterli kapasitede araç park alanına sahip olmalıdır. Turistleri de etkinliklere katabilmek için yapının şehrin merkezi bir bölgesinde, özellikle otellere yakın konumda olmasında fayda vardır. Uluslararası prodüksiyonların da o yapıda sahnelenebilmesi için yurt dışından gelecek olan sanatçılara yeterli genişlikte çalışma alanları sağlanması gerekmektedir. Yapının sanat galerileri ve sergi alanları gibi gösteri sanatlarını destekleyecek iç mekânları ve buraya gelen ziyaretçilerin de kullanımına açık bir restoran veya kafeteryası; seyirciler ve sanatçılar için ayrı girişleri, aynı zamanda zemin kotuna açılan acil çıkış kapıları olmalıdır. Restoran, yemekhane veya sahne ekipmanlarının araçla getirildiği mekânda servis kapıları da direkt bu birimlere bağlanabilmeli veya yük asansörleri ile farklı kotlara çıkartılabilecek şekilde birbirleri ile bağlantılı olarak tasarlanmalıdır. Engelli vatandaşlar için ana giriş kapısından salondaki engelli koltuklarına ulaşım sağlayacak rampa veya asansörler haricinde yangın ya da herhangi bir acil durumda kaçış sağlayacak düzenekler ayrıca planlanmalıdır.

Seyirci kapasitesi esas alınarak ölçeklendirilmesi gereken yapı türlerinde yardımcı iç mekânlar yani diğer yapı elemanları binanın niteliğine göre daha küçük veya büyük ölçekte olmak üzere genellikle şu birimlere sahiptir:

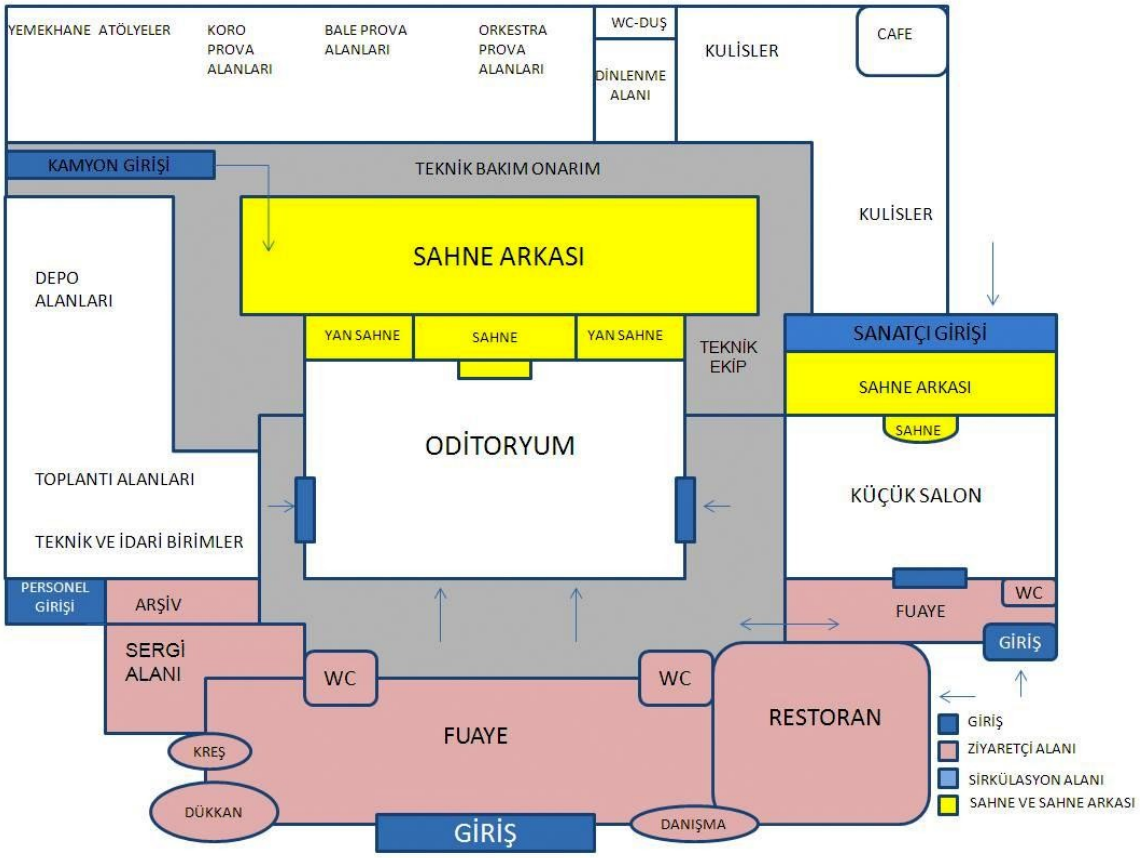
Yapı konser salonu ise; gişe, vestiyer, fuaye, sergi alanı, engelli girişi, seyirci tuvaletleri, karşılama-danışma alanları, ilkyardım odası, ana sahne, yan sahne, resital ya da oda müziği salonları, sanatçılar için sahneye yakın bekleme alanları, şan egzersizleri için piyano odaları, personel odaları, idari birimler ve yönetim odaları, konferans ve toplantı salonları, kayıt stüdyosu, baskı ve kırtasiye malzemeleri odaları, sanatçılar için tekli ve paylaşımlı; orkestra ve koro üyeleri için geniş soyunma odaları (duş, gardrop ve makyaj masaları dahil olmak üzere), koristler, solistler ve orkestra için ayrı prova odaları ve alanları, enstrüman bakım ve saklama odaları, teknik bakım-onarım odaları (ışık, ses, havalandırma, ısıtma, soğutma dahil), yemekhane, kafeterya ve mutfakları, temizlik malzemeleri depolama alanları, yük asansörleri ve bunlara bağlı araç giriş alanları, sanatçı girişleri, sanatçı ve seyirci otoparkı.

Tiyatro binası ise; gişe, vestiyer, hediyelik eşya dükkânı, fuaye, engelli girişi, seyirci tuvaletleri, karşılama-danışma alanları, ilkyardım odası, ana sahne, yan sahne, arka sahne, küçük sahne (yan ve arka sahneleri ile), sanatçılar için sahneye yakın bekleme alanları, kostüm ve dekor depolama alanları, dikim ve tadilat odası, dekorasyon atölyeleri, marangozhaneler, personel odaları, idari birimler ve yönetim odaları, konferans ve toplantı salonları, baskı ve kırtasiye malzemeleri odaları, oyuncular için tekli ve paylaşımlı soyunma odaları (duş, gardrop ve makyaj masaları dahil olmak üzere), müzikal eserlerin sahnelenmesi için dans prova alanı, oyuncular için prova alanları, teknik bakım-onarım odaları (ışık, ses, havalandırma, ısıtma, soğutma dahil), yemekhane, kafeterya ve mutfakları, temizlik malzemeleri depolama alanları, yük asansörleri ve bunlara bağlı araç giriş alanları, sanatçı ve seyirci otoparkı.

Opera binası ise; gişe, vestiyer, hediyelik eşya dükkânı, fuaye, sergi alanı, kütüphane, engelli girişi, seyirci tuvaletleri, karşılama-danışma alanları, kreş, ilkyardım odası, ana sahne, yan sahne, arka sahne, küçük sahne (yan ve arka sahneleri ile), sanatçılar için sahneye yakın bekleme alanları, şan egzersizleri için piyano odaları, kostüm ve dekor depolama alanları, dikim ve tadilat odası, dekorasyon atölyeleri, marangozhaneler, personel odaları, idari birimler ve yönetim odaları, konferans ve toplantı salonları, kayıt stüdyosu, baskı ve kırtasiye

malzemeleri odaları, sanatçılar için tekli ve paylaşımlı; orkestra ve koro üyeleri için geniş soyunma odaları (duş, gardrop ve makyaj masaları dahil olmak üzere), dançılar, koristler, solistler ve orkestra için ayrı prova odaları ve alanları, kuaför, dansçılar için fizyoterapi odaları, enstrüman bakım ve saklama odaları, teknik bakım-onarım odaları (ışık, ses, havalandırma, ısıtma, soğutma dahil), yemekhane, kafeterya ve mutfakları, temizlik malzemeleri depolama alanları, yük asansörleri ve bunlara bağlı araç giriş alanları, sanatçı girişleri, sanatçı ve seyirci otoparkı. (Bknz. Çizelge 4.6.)

Çizelge 4.6. Opera Binaları İçin Plan Şeması Örneği



Her binada ana salon ve küçük salonun kulisleri ve prova alanları birbirlerinden ayrı olarak kullanılmalı ve ana salon dolu iken küçük salonda genel provalar yapılması veya aynı anda iki temsilin sahnelenebilmesi sağlanmalıdır.

Ana giriş ve fuayede bilet satış gişesi, danışma, bekleme alanı, oturma alanı olmalıdır ve sergi alanı, tuvaletler, kreş, salon ya da localara geçiş sağlayan yollara yönlendirme yapılmalıdır. Fuayede her bir birey için en az 0.6 m^2alan ayrılmalıdır. Binada kreş var ise çocuklar için oyun alanları, tuvaletler, oyuncak depolama alanları

tasarlanmalı ve ses izolasyonu için özel malzemeler kullanılmalıdır. Tuvaletler seyirci kapasitesine göre değişkenlik göstermelidir. Erkeklerde her 500 kişi için en az 2 tuvalet, her 100 kişi için en az 2 pisuar; kadınlarda her 75 kişi için 2 tuvalet kullanılmalı bu sayı her 50 kişilik artışta 1 adet arttırılmalıdır.

Sanatçılar için ayrılan bölümlerde yapı konser salonu ise; planlanan soyunma odaları kadın erkek ayrı ayrı olacak şekilde toplamda; şeflere 2, solistlere 4, müzisyenlere 120, koristlere 250 kişilik olarak hesaplanmalıdır. Tiyatro ve opera binalarında ise başrol sanatçılarına 6, diğer oyunculara 40, dansçılara 20; müzisyenlere 120, koro üyeleri senfoni korosundan sayıca az olduğundan dolayı kadın-erkek maksimum110 kişilik soyunma odalarına ihtiyaç duyulmaktadır. Dansçılar için ayrıca planlanması gereken özel soyunma odalarında ise rakamlar baş dançılar için 6, baletler için 25, balerinler için 35'tir. Bu rakamlar sahnelenen esere göre değişebileceği için bu yapı türlerinde mutlaka büyük kadrolu oyunlardaki maksimum dançı ve oyuncu sayısı göz önünde bulundurularak ekstra soyunma odası hacmi hesaba katılmalıdır. Opera ve konser salonlarındaki tek kişilik soyunma odalarında tiyatroda da olması gereken duş, tuvalet, lavabo, ayna, oturma ünitesi ve dolaplara ilaveten bir de ses egzersizleri için gereken piyano alanı hesaplanmalıdır. Toplamda 40 m^2 lik bir alan yeterlidir. Oda sıcaklığı dançıların kaslarında zedelenme olmaması için tüm binada ve salonda aynı derecede olmalıdır. Tüm yapı çeşitlerinde sanatçı girişlerinden soyunma ve prova odalarına direkt geçiş sağlanmalıdır. Soyunma odalarından yan sahnelere geçiş ve bekleme sağlayan yan birimler oyun esnasında gürültü olmaması için özellikle ses yalıtımlı malzemelerle kaplanmalıdır. (Appleton, 2008) Dünya standartlarında pek çok salonda; seyircilerin görebildiği mesafeyi kapsayan sahne portal yüksekliği 10 metreye kadar çıkabilirken sahne arkası yüksekliği ideal ölçülere göre 25 metredir. Kimi yapılarda sahne yüksekliği belirtilirken portal ağzı mesafesi olarak belirtilirken, kimilerinde ise sahne arkasından zemine kadar olan mesafe belirtilmektedir. Orkestra çukuru planlanırken ise her bir sanatçıya enstrümanları ile beraber 1.3 m^2, piyano için 5 m^2, timpani içinse 4 m^2 alan ayırılmalıdır.

4.3.4. Performans Sanatları Binalarında Malzeme Seçiminin Önemi

Modern mimarinin tasarıma getirdiği yenilikler daha önce kullanılmamış olan yeni oditoryum formları ile sınırlı değildir. Teknolojik imkânların artması sayesinde çoğalan malzeme çeşitliliği, yeni yapılan binalardaki kullanım olanaklarını giderek

genişletmektedir. Üç boyutlu çizim ve animasyon programları ile teknik olarak eskiye göre çok daha kolayca çözümlenebilen tasarım süreçlerinde coğrafi koşullar göz önünde bulundurulmalı ve yapının inşa edileceği alanın çevresindeki binalarla uyum sağlayacak türde malzemeler seçilmelidir.

Organik, ekolojik, suni ya da doğal birçok malzeme, yapı tasarımı ve üretiminde etkin rol oynamaktadır. Son yıllarda yaygınlaşan alev almayan özel mineral dolgulu alpolic alüminyum kompozit levhalar dış cephelere pürüzsüz bir görünüm kazandırmaktadır. Kendi kendini temizleyen nano teknoloji kompozit paneller; temperli veya temperli lamine camlar, silikon, suni taş, suni ahşap, alüminyum, fiberglas, doğal taş, ahşap, çelik, terra cota, kireç sıva, betonarme, tuğla, briket, taş, cam, kerpiç, gaz beton, metal gibi endüstriyel üretimle elde edilen kompozit ya da doğal malzeme seçimleri, tasarım sürecinin gidişatını değiştirebilmektedir.

"Yapı elemanları için birtakım parametreler uygulanabilir. Bu parametreler şu şekilde gruplanmıştır: Güç, yağmur geçirimsizliği, hava geçirimsizliği, yangın dayanıklılığı, ses azaltımı, ses yutuculuğu, sanitasyon, dayanıklılık, görünüş, maliyet, buhar geçirgenliği, güneş ışınlarına olan dayanıklılığı, rüzgâr yüküne olan dayanıklılığı, küf dayanıklılığı, kuş-böcek zararlarına olan dayanıklılığı, vandalizm dayanıklılığı, diğer yapı malzemeleriyle birleşme durumunda uyumluluğu, standardizasyon ve modüler koordinasyonu, yapım aşamasındaki uyumluluğu, yapım aşamasındaki sürati ve ısı akımına olan dayanıklılığı. Tüm bu parametreler her türlü yapı elemanına ait yapı malzemesinin seçimine yöneliktir. Mimar malzeme seçimi aşamasında tüm bu parametreleri öncelikle gözden geçirmeli, uygun olanları seçimine katmalıdır." (Alibaba, 2013)

Farklı coğrafi koşullara sahip kentlerde uygulanan projelerin o bölgedeki hava şartlarına uygun olan malzemelerden seçilmesi gerekmektedir. Hava sıcaklığı, rüzgâr, nem ve güneş ışığı gibi iklimsel faktörler göz önünde bulundurulmadan planlanan binalarda ısıtma, soğutma, aydınlatma gibi önemli problemler ortaya çıkabilir.

Enerji verimli binalar (Loe-Tec); güneş ışığından maksimum ya da minimum faydalanmak veya rüzgâr ile havalandırma sağlamak gibi yöntemlerle planlanarak enerji tasarrufu sağlarlar. Topografik farklılıklar da tıpkı coğrafi farklılıklar gibi binaların ayak bastığı zeminler olarak her bölgede değişkendir ve bulundukları kentteki yapılaşmanın malzeme seçimini etkilerler. Doğadaki oluşumu binlerce yıl boyunca sosyal, ekonomik ve endüstriyel çıkarlar uğruna bozan insanoğlunun günümüzde doğayı korumak üzerine başlattığı yeni girişimlerle ortaya çıkan ekolojik

mimari; insan, yapı ve çevre ilişkisini kuvvetlendirecek ve sürdürülebilirlik sağlayacak niteliktedir.

"Eğer mimarlık peyzaj ise, binalar dağlar, tepelerdir... Eğer binalar dağlar, tepelerse, geometri de coğrafyanın ta kendisidir." (Guallard, 1998)

2010 yılında Danimarka'daki Vilhelmsro Anaokulu için açılan yarışma projesini kazanan proje; sürdürülebilirlik ve topografyayla uyum konseptiyle tasarlanmış olup doğa ile bütünleşen eğimli çatı bantlarıyla doğal yeşilin arasına karışarak sanki toprak zeminin bir parçasıymışçasına gözden kaybolmayı başarmıştır. Estetik bir biçimde güneş ışığını da içeriye alacak şekilde tepelerin arasındaki düzeni bozmadan o coğrafyanın dokusu ile bütünleşen yapı; henüz tamamlanmamış olsa da son yıllarda hedeflenen temayı proje bazında başarılı bir şekilde gerçekleştirmiştir. (Bknz. Şekil 4.17.)

Şekil 4.17. Vilhelmsro Anaokulu, BIG Architects

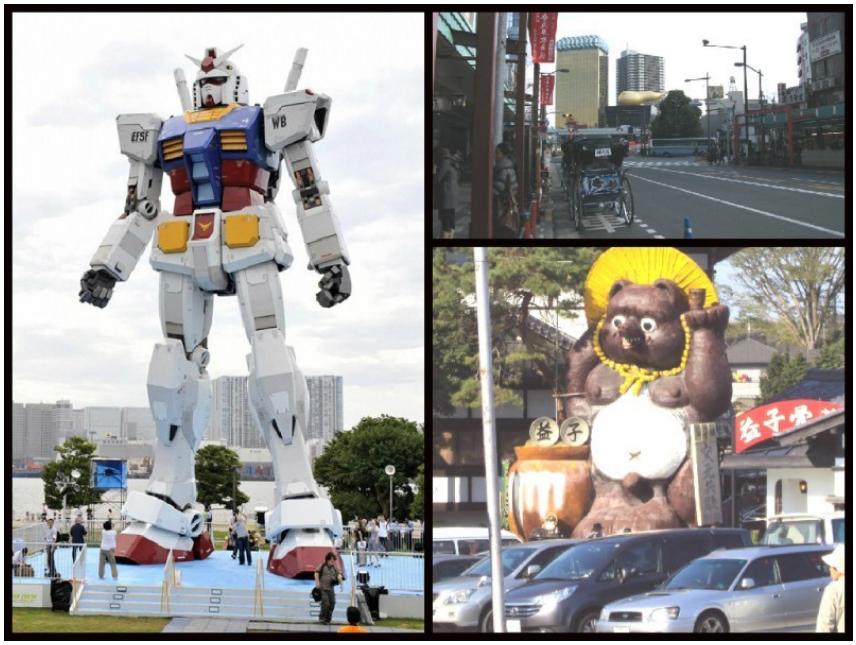
5. TOKYO'DA GÖSTERİ VE SAHNE SANATLARI MİMARİSİ

Teknoloji kenti olarak anılan Tokyo, Japonya'nın başkenti olup dünyada da oldukça kabul görmüş bir gerçeği kanıtlarcasına ışıltılı ve yüksek mimarisi ile önünüzde uzanarak "Japon mimarisi"nin harikalarını en iyi şekilde yansıtan şehirlerden birisidir. Tapınakların ya da pagodaların arasından fırlayan yüksek gökdelenleri, karmaşık ve kalabalık sokakları, gayet iyi bir çevre düzenlemesine sahip parkları, bahçeleri, alışveriş merkezleri, elektronik cenneti olarak bilinen semt pazarları, devasa dönme dolapları, sumo güreşleri, kabuki tiyatroları, animeleri, kendine has mutfak lezzetleri, kâğıt ve el sanatları, mükemmel planlanmış demiryolları ve diğer ulaşım ağları, çılgın gece hayatı ve diğer öğeleriyle dünyanın en renkli şehirlerindendir Tokyo. Günümüzde geleneksel Japon mimarisini ardında bırakıp farklılaşmaya başlayan Japon mimarisinde antik dönemden 21. Yüzyıl'a kadar uzanan süreçte sadelik ve minimalizm etkindir. (Bknz. Bölüm 3.1.3.5.)

Modern mimarinin en sıra dışı örneklerini içinde barındıran, en yeni malzemelerin çılgın mimarlar tarafından cesurca kullanıldığı bu kozmopolit ve canlı şehirde insanın gözünü alan ve tüm dokuyu örtüp sarmalayan bir renk cümbüşü vardır. Bu renklilik binaların neredeyse tamamını kaplayan reklam panoları, neonlar ve ilanlardan kaynaklanmaktadır. Tokyo'da her semtin farklı bir dokusu vardır. Kimi yerler iş yerleri, gökdelenler ve plazalardan oluşurken, kimi semtler alışveriş odaklı, mağazalar ve pazarlardan oluşmaktadır. Fakat esas problem şehrin neresine giderseniz gidin, etrafınızı sarmalayan reklam panolarından kurtulamamaktır. Bunun da sebebi eğlence ve tüketim kültürü odaklı yaşayan bir millet olmalarıdır. Çoğu ülkenin aksine Japon dünyası oldukça masalsı ve renklidir. Çizgi film karakterleri ile özdeşleşen bu yaşam biçimi her yaştan insanın hayatına ve dolayısı ile şehrin dokusuna da etki etmiştir. Disney mimarisi örneğinde olduğu gibi; Hello Kitty mimarisi de yeni bir üslup gibi Tokyo'yu sarmalamıştır ve şehrin her tarafında dev oyuncak heykellerle karşılaşmak mümkün hale gelmiştir. (Bknz. Şekil 5.1.ve Şekil 5.2.) Pazarlama yöntemleri şehirdeki tüm binaların üzerini kaplayarak

mekânsal hacimleri örtmekte ve gerçek dünyayı sanal bir atmosferle kaplayarak oradaki mimarinin sanatsal değerini azaltsa da günümüz Japon mimarisi bu anlayışla biçimlenerek yeni ve daha hareketli bir oluşuma kavuşmuştur.

Şekil 5.1. Tokyo Sokakları



Şekil 5.2. Tokyo Sokaklarından Sembolik İmgeler

Genel anlamda bütününe baktığımız zaman Japonların modern sonrası postmodern örnekler barındırsa da; kendine has bir stille Tokyo'yu modern mimarinin dışına taşıyan; formdan çok renk ve simgelerle temsil edilen kitsch bir stille modernizme başkaldırdığını söylemek uygundur. Planlanmamış sokaklarındaki uyumsuzluk kendi içerisinde bir uyum yaratarak bu karmaşıklığı zaman içerisinde absorbe ederek gizlemiştir.

" Tokyo Tanrı'nın var olmadığının bir kanıtıdır." (Purini, 2005)

Sosyolojik açıdan yapılan incelemelerde Japonların çoğu zaman birbirlerine benzer fiziksel özellikler taşımalarından kaynaklanan 'farklı olma' veya 'ayırt edilebilme' istekleri özellikle gündelik moda anlayışı ile öne çıkartılırken; mimaride de kendini bu şekilde göstermektedir.

Merkeze uzak banliyö bölgelerinde Tokyo'da alışılmadık bir sakinlik ve sadelik mevcuttur. Her büyük şehirde olduğu gibi merkeze yaklaştıkça geleneksel Japon evlerinin yerini paslanmaz çelik, brüt beton ve seramik kullanılarak inşa edilen modern Japon evleri ve apartmanlar almaya başlar. Şehrin konut bölgelerinden çıkıp ticaret ve kültür merkezlerine yaklaştıkça görüntü kirlenir. Mimari bütünlüğün bozulmaya başladığı noktaları renk ve malzeme çeşitliliği arttıkça gözlemlemek mümkündür. Reklam panolarından nasibini almamış binaların da birçoğunda çeşitli espriler görülür. Üzerine ineklerin, maymunların ya da kahve fincanlarının eklenti olarak kondurulduğu, malzemelerin çeşitlice, uyumsuzca kullanıldığı; modernizmden uzak birçok bina yan yana geldiğinde ortaya çıkan görüntü, kentin kitsch havasını pekiştirmektedir. Şehrin genel dokusunu bu renk skalasının arasından gözüken tapınaklar, gökdelenler, alışveriş merkezleri ve performans sanatları binaları oluşturmaktadır. Hemen her ilçe merkezinde bulunan geniş oditoryumlu gösteri binaları ya da kültür merkezleri, Tokyo'da sanatsal ve kültürel faaliyetlerin bilim ve teknoloji dalları kadar ilgi gördüğünün bir göstergesidir.

5.1. TOKYO'DA MODERN VE MODERN SONRASI MİMARİ

Strüktür ve form açısından Batı'da ve Amerika'da gelişen modern mimarinin aslında geleneksel Japon mimarisinden etkilendiğini savunan Michel Ragon ve Norman F. Carver gibi mimarlar geleneksel Japon evinde yüzyıllardır kullanılan modüler ve prefabrik sistemi, modern mimarinin çözümleyemediği mekânsal sorunlara çok öneceleri çözüm bulduğunu savunmaktadırlar. Saf geometrisi, minimalist ve doğal

çözümlemeleri ile geleneksel Japon mimarisi, farklı malzemeler ile moderne dönüşürken; bu karşılıklı etkileşimde batılı mimarları da etkileyerek kendisine çekmiş ve onların bu gizemli Asya ülkesinin dokusunu daha detaylı incelemesine ve orada projeler üretmesine yol açmıştır. Ahşapla beraber betonarme, çelik ve cam yapıların kullanımının arttığı dönemde detaylarda bütünlük sağlayan ve dikmelerle oluşturulan mekân felsefesine dayalı Japon mimarisi, kimi zaman geleneksele bağlı kalan kimi zaman da modernin ötesine geçen bir üslupta gelişimini sürdürmüştür.

Japonya'da İkinci Dünya Savaşı'nın ardından şekillenmeye başlayan modernizm akımı, Le Corbusier'den etkilenen Japon mimarların, özellikle de Kenzo Tange'nin (1913- 2005) çabaları ile giderek benimsenmiştir. Geleneksel Japon kültürünü modern adımlarla birleştiren Tange, bu konunun öncüsü olarak ardından gelen mimarları önemli ölçüde yönlendirmeyi başarmıştır.

"Kenzo Tange'nin yapıtları, batılı belli bir ünlü mimarın etkisi değil ve fakat batı mimarlığının, genellikle batı sanatının çok güçlü etkisini yansıtmakta: Gerek klasik, gerek çağdaş batı sanatında ve gerek Le Corbusier ve takipçilerinin yapıtı çağdaş mimarlıkta kesin bir heykel-mimarlık ilişkisi vardır. Geleneksel Japonya sanatında, bu ilişkiyi resim-mimarlık olarak kurabilmekteyiz." (Ayverdi, 1965)

İkinci Dünya Savaşı sonrası neredeyse haritadan silinen Hiroshima kenti için yeni bir plan tasarlayan Tange, 1960 yılında da "Tokyo İçin Bir Plan" adını verdiği çalışmasında otomobillerin şehir hayatına girmesinin ardından, insanların değişen mekân algısı sorunsalına öneriler sunmuştur. Tange, gelenekselden moderne geçiş sürecinde kentsel tasarım üzerine de çalışmış ve teknolojiyi bu sürece dâhil etmiştir. 60'lı yıllardan sonra kentleri büyük bir organizma varsayan ve içerisindeki hücreleri zamanla / gerektiğinde değiştirebilen metabolist yaklaşımıyla strüktürel anlamda daha farklı bir yönelime girmiştir.

1964 yılında Tokyo olimpiyat oyunları için tasarladığı dinamik ve heykelsi formuyla dikkat çeken Yoyogi Ulusal Spor Salonu; Tange'nin modern ve ekspresyonist yaklaşımıyla dünyaca ünlü bir ikon haline gelmiştir. Yine Tokyo'da bulunan ve 19. Yüzyıl'da inşa edilen eski bir katedralin yerine yapılmak üzere tasarladığı St. Marry's Katedrali'nde kıvrımlı hiperbolik duvarlar gökyüzüne uzanırken birleşerek çatıyı oluşturur ve tavanda oluşan açıklıklarla ışığı haç şeklinde içeriye alır. Bir kuşun kanatlarını anımsatan heykelsi formu ve mükemmel atmosferi ile dini mimariye brüt beton ve paslanmaz çeliğin mükemmel uyumunu katan bu yapısıyla Tange, Japon mimarisinde modernizm anlayışının işlevselliğini kanıtlamıştır.

Postmodern ve High-Tech binaların yoğunlukta olduğu körfezin kuzeyinde bulunan Odaiba bölgesinde 1996 yılında tasarladığı Fuji Tv'nin ofis binası da; birbirine bağlanan iki dev kulenin arasına yerleştirilmiş 32 metre çapındaki titanyum küresi ile sembolik bir hale gelmeyi başarmıştır. Yapının dış cephesinde brütalizm akımı ve High-Tech mimarinin bir arada kullanıldığı görülmektedir. Devasa boyuttaki çelik iskeletiyle gelecekten gelmişçesine bir görüntü sağlayan bu anıtsal ölçekteki yapı Tange'nin füturistik bakış açısını göstermektedir. (Bknz. Şekil 5.3.)

Japon mimarisinin moderne geçiş sürecinde etkili olan kimi mimarlar Tange'den etkilenmişlerdir. Onunla aynı dönemde çalışan heykeltıraş ve peyzaj mimarı Isamu Noguchi'nin de moderne geçiş süreci tıpkı Tange'de olduğu gibi geleneksele bağlı başlayarak zaman içerisinde gelişen bir aşamada gerçekleşmiştir. Fumihiko Maki, Kisho Kurakawa, Arata Isozaki, Kazuo Shinohara, Kengo Kuma, Toyo Ito, Atsushi Kitagawara ve Tadao Ando gibi çağdaş mimarlar sayesinde Japon mimarisi kendi özü ile moderni harmanlamış ve Avrupa'da gelişen sürece ayak uydurarak kendisini modern mimarinin kollarına bırakmıştır.

Şekil 5.3. St. Marry's Katedrali, 1964 ve Fuji Tv Binası, 1996, Tokyo

Kenzo Tange ile uzun süre birlikte çalışan Arata İsozaki (1931 -) 60'lı yıllarda satranç oyunu, parça kesme, yansıtma, paketleme, aktarma, karşılık ve çoğaltma olarak adlandırdığı yedi farklı tasarım yöntemi üzerinde çalışmıştır. Sonraki yıllarda daha geometrik formlar kullanarak modernizme karşı çıkan bir tutumla daha

metaforcu bir yönteme ulaştığını söyleyen İsozaki; alaycı çeşitliliğini Marilyn Monroe'nun vücut kıvrımlarından "Alis Harikalar Diyarında" adlı masala kadar geniş bir aralıktan metaforlar sunarak göstermiş ve eleştirel tavrı ile kendini sürekli yenileyen çalışmalarıyla Japon mimarisinde önemli yönelimler sağlamıştır. (Kandil, 1995)

Kisho Kurakawa'nın (1934- 2007) mimarinin kültürlerarası bir kuramı olduğunu savunması ve tüm dönemlerin farklılıklarının ayrımında olması onun projelerini tarihi göz önünde bulunduran; Doğu ve Batı kültürlerini sentezleyen metabolist bir biçimde gelişmesini sağlamıştır. Evrensel değişimi mimaride günü yansıtarak vermeye çalışan Kurakawa'nın Tokyo'da 1970 yılında yaptığı Nakagin Kapsül Kulesi, cephede kullanıcının isteğine göre değişkenlik gösterebilmesi planlanan hareketli bir konut modülüdür. 140 beton bölmeden oluşan uzay kapsülü şeklindeki bölmelere ekleme veya çıkartılma yapılabilmesi fikri kullanıcılar ile bina arasındaki interaktif ilişkiyi kuvvetlendirmektedir. Hızlı kentsel değişimi ve geçiciliği simgeleyen metabolizmin bu sürdürülebilirlik ilkesi taşıyan örneği mükemmel bir mega strüktür olarak 70'li yılara damgasını vursa da yıllar içerisinde bakımsızlıktan kullanılamaz duruma gelmiştir. (Bknz. Şekil 5.4.)

Şekil 5.4. Nakagin Kapsül Kulesi, 1970, Tokyo

Tadao Ando'nun (1941 -) biçimsel ve mekânsal kütleleri, ısrarlı bir şekilde beton, ahşap ve cam malzemelerinden oluşup onun karşı tarihselci modernist yaklaşımını mütevazı bir şekilde gösterir. Doğayı ve geleneksel Japon evlerindeki izole edilmiş

rasyonel havayı geometrik yapılarında kullanan Ando modern sonrasında gelişen birçok akıma rağmen modernden kopmamış ve yalın - klasik çizgisini korumuştur.

Sembolist ve dışavurumcu bir yaklaşımla gelenekselde olduğu gibi estetik ve zarafet gibi kriterleri önemseyen Japon modernizminde yenilik ve dönüşüm, gücünü eskiden değil yeniden almaktadır. Atsushi Kitagawara'nın (1951-) batı dekonstrüktivizminden daha az dinamik olan dekonstrüktivist anlayışı, teatral ve nihilistik bir şekilde biçimlenmiştir. Postmodern mimarinin 80'lerdeki etkisi Kitagawara'nın 1986'da Tokyo merkezinde yaptığı Rise Sinema Tiyatrosu veya Kengo Kuma'nın (1954 -) dor nizamlı Yunan tapınaklarını anımsatan M2 binasında görülmektedir. Kuma'nın geleneksel Japon mimarisini 21. Yüzyıl'ın şartlarına ayak uyduracak şekilde ve özellikle insanların yaşamlarını kolaylaştıracak şekilde küçük ölçekli ve doğal malzemelerle tasarlaması, onun erken dönemlerinde eklektisist bir şekilde yaklaştığı tasarım kuramını, ilerleyen yıllarda Amerika'lı mimarların etkisinden kurtularak kendi özünü bulduğunu açıklamasıyla bağdaştırılabilir.

Fikirlerle yola çıkılan kavramsal mimarinin öncülerinden Toyo Ito; malzemeden strüktür yaratan ve bütünlüğü yine malzeme ile sağlayan bir mimardır. Çağdaş Japon mimarisinde akışkanlık ve saydamlık yaratan çizgileriyle yer edinen Ito; Tange ile başlayan Japon modernizminde bugün gelinen noktada; Tange, Maki ve Ando'nun ardından Pritzker mimarlık ödülünü alarak başarısını kanıtlamıştır.

5.1.2. Yabancı Uyruklu Mimarların Japon Mimarisine Etkileri

Geleneksel Japon mimarisinin dünya üzerindeki mimarları yüzyıllar boyunca etkilemesinin ardından 21. Yüzyıl'dan itibaren kabuğundan sıyrılan ve Batı'ya açılan Japon mimarisi, yabancı mimarların oradaki çalışmaları ile sentezlenerek daha kozmopolit bir hale gelmiştir. Amerikalı ve Avrupalı birçok mimar bu kültürü incelemek ve orada çalışmak üzere gelerek Japonya'da çeşitli tasarımlara imza atmışlardır. Çoğunlukla Tokyo şehrinde inşa edilen bu yapılar, şehrin gelişen ve yenilenen siluetinde farklılık yaratarak, gelenekselin dışında modern veya postmodern olarak kemikleşmiş klasik Japon dokusuna eklenmiş ve farklı kültürleri içine almıştır.

Alçak yatay çizgileriyle, zeminle doğal bir şekilde bütünleşen geniş saçaklı ve teraslı Prairie evlerini Japon mimarlığından ilham alarak tasarlayan Frank Lloyd Wright; Japonya'da bulunduğu 1916- 1922 yılları arasında 14 projeye imza atmıştır. 1921

yılında Tokyo'da yaptığı Jiyu Gakuen Okulu'nda; Prairie evlerindeki okunabilir imzasını devam ettirerek alçak tavanlı ve uzun yatay çizgilerden oluşan yapının kriterlerini çocukların göz hizasına göre ayarlamıştır. Avluya bakan geometrik formlardaki ahşap pencerelerle birlikte eşsiz bir atmosfer yaratan Lloyd; modernizmi Japonya'ya getirirken, Japon mimarisini de Batı'ya götürmüştür. (Bknz. Şekil 5.5.)

Şekil 5.5. Jiyu Gakuen Myonichikan, Frank Lloyd Wright, 1922, Tokyo

Le Corbusier'in Tokyo'da 1957- 1959 yılları arasında inşa edilen Batı Sanatları Müzesi (Western Art Museum) 2. Dünya Savaşı'nın ardından Fransa ve Japonya arasında yeniden başlayan diplomatik ilişkiyi sembolize etmektedir. Tokyo'nun şehir merkezinde; etrafında birçok müze, konser salonu ve Tokyo Güzel Sanatlar Üniversitenin bulunduğu Ueno parkının girişinde yer alan bu kare planlı betonarme yapı; Corbusier'in işlevsel ve oransal imzasını taşır. (Bknz. Bölüm 3.2.) Pilotilerin üzerinde yükselen galeriler ve çapraz kirişlerle desteklenen çatı penceresinden sızan ışık ile mekâna dramatik bir etki veren Corbusier; bu projede Hindistan'da yaptığı Sanskar Kendra Müzesi'nde olduğu gibi "sınırsız büyüme müzesi" konseptini devam ettirmek istemiştir. Yapının belirgin sadeliğine oranla zengin iç mekânlar yaratan mimar, galerileri taşıyan grid sisteminin üzerine oturttuğu iki katlı boşluk ile strüktürel elemanları muhafaza duvarlarından ayırmıştır. (Bknz. Şekil 5.6.)

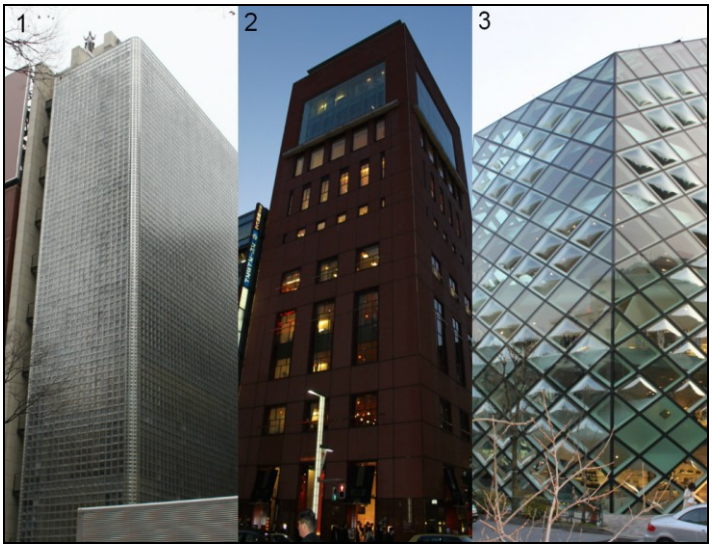
"O inanılmaz derecede güçlü bir sanatçı, büyük tutkuları olan bir savaşçı, söylemi çok çarpıcı olan bir bildirgecidir. Daha önce gündeme getirilmiş olan kavramları alır, onları akılcı, modern ve güzel bir biçime sokar." (Blake, 1963)

Şekil 5.6. Batı Sanatları Müzesi, Le Corbusier, 1959, Tokyo

Peter Eisenman'ın (1932 -) 1990 yılında tamamlanan ve Tado Ando'nun kardeşi Kojiro Kitayama ile birlikte tasarladığı; kendisine ödül kazandıran Koizumi Işık Tiyatrosu; aydınlatma ürünlerinin sergilendiği ve içinde ofislerin de bulunduğu 8 katlı bir yapıdır. Betonarme bir kutunun üzerine çeşitli yönlere bakan farklı açılarda kütlelerin yapıştırıldığı bu geometrik konsept iç mekânda da sürdürülmüş olup, kırık yüzeylerle oluşturulan bu dinamik görüntü Eisenman'ın dekonstrüktivist yaklaşımını temsil etmektedir. Yine 80'li yılların sonunda Fransız mimar Philippe Starck'ın (1949 -) ünlü Japon bira markası Asahi için tasarladığı yönetim binası; cilalı siyah granit ile kaplı olup üzerine kondurulan devasa altın rengindeki alev formundaki heykeli ile nehrin kenarında bulunan diğer yüksek yapıların arasından sıyrılarak bir ikon haline gelmiştir.

Mario Botta'nın, geometrik formları simetri ile birleştiren ve yapının çevresi ile uyumunu sağlamayı hedefleyen kendine has stili, Tokyo'da 1990 yılında tamamlanan Watarium Müzesi'nde yine kendisini göstermiştir. Temel geometrik kütleleri dikey düzlemde simetrik bir cephe düzeni ile birbirine bağlayarak aralardaki boşluklardan yapının içerisine ışık almayı planlayan mimar, üçgen formundaki bu volumetrik binanın ana konseptini "kalıcılık" olarak belirlemiştir. Yapının cadde üzerinde köşe oluşturduğu noktada, merdiven boşlukları ile ana kütlenin simetrisinden kurtulan bir dinamizm sağlanmıştır. Betonarme binanın üzerindeki siyah granit bantlar, renk kontrastı oluşturarak yapının bütününü anıtsal bir görünüme büründürmektedir.

Yabancı uyruklu mimarların Tokyo'daki çalışmaları, Japon mimarların geleneksel çizgilerli modernle harmanlayarak yola çıktıkları süreçte ve ardından gelen post modern dönemde oldukça etkili olmuş olup, şehrin çeşitli yerlerinde, özellikle moda ve alışveriş merkezi olan Ginza bölgesinde ünlü markaların mağaza binalarında birbirleriyle yarışırcasına yan yana dizilmişlerdir. İtalyan mimar Renzo Piano'nun (1937-) 2001 yılında Hermes markası için tasarladığı binada, silikon bağlantılarıyla yapıştırılan 13.000 cam tuğla, yapıya saydamlık kazandırır ve cephedeki ışık oyunlarıyla dinamizm sağlar. Yine aynı yıl İspanyol mimar Ricardo Bofill'in (1939 -) Shiseido kozmetik markası için tasarladığı binanın kırmızı dış cephesi geleneksel kültürle yeni teknolojinin ilişkisini dengeli bir şekilde vurgulamak istercesine dikkat çeker. İsveçli mimarlar Jacques Herzog ve Pierre de Meuron'un (Herzog de Meuron) 2003'te Prada için tasarladıkları yapı; cam modüllerden oluşan grid düzeni, saydam duvarları ve anıtsal geometrik kütlesi ile iç-dış mekân birliğini yakalayarak çevre ile arasında sinematografik bir ilişki yaratır. (Bknz. Şekil 5.7.)



Şekil 5.7. 1.Hermes Binası 2. Shiseido Binası 3. Prada Binası

Bu yapılara baktığımızda mimaride sembolik bir algı yaratma kaygısının tasarımcıların öncelikli hedefi olduğunu söylemek mümkündür. Gösteri ve sahne sanatları yapılarının tasarımındaki birincil hedef olan bu kaygı; mimaride konut, kamusal alan vb. diğer alanlarda da, aynı şekilde fark yaratmak üzerine kurulmuştur. 21. Yüzyıl'ın getirdiği kaotik karmaşa ve yarışta Tokyo şehrinin kitch bir siluete bürünmesinin sebeplerinden birisi de bu süreçte ortaya çıkan yapılardır. Modern mimari ve ardından gelen diğer mimari akımlarla inşa edilen binalar, geleneksel

Japon mimarisini geçtiğimiz 70 senelik zaman diliminde hızlı bir biçimde farklı bir yöne doğru itmeye başlamıştır. Bir Doğu Asya ülkesi olan Japonya; Avrupalı ve Amerikalı mimarlardan etkilenerek asırlardır korumaya çalıştığı tutucu ve tekdüze kurallarından sıyrılmaya başlamıştır. Kültürler arası etkileşimlerde olması gerektiği doğrultuda sağlanan bu ilişki, her farklı medeniyete, yeterli bir biçimde yansımıştır.

5.2. TOKYO'DAKİ PERFORMANS SANATLARI BİNALARINDAN ÖRNEKLER

Teknolojik anlamda birçok ulustan daha gelişkin ve ileri düzeyde olan mühendislik bilimleri dışında geleneklerine oldukça bağlı yaşayan bir halk olan Japonların kültürel anlamdaki faaliyetleri Avrupa'daki gelişmiş ülkelerden farklı değildir. Kabuki tiyatrosu gibi geleneksel oyunların dışında opera, bale ve senfonik müziğin de oldukça sık sahnelendiği salonlar özellikle başkent Tokyo'da sayıca üstündür. 50'li yıllardan itibaren modern ve postmodern formlarda tasarlanarak uygulanan birçok opera, tiyatro binası ve konser salonu, mimari açıdan tüm gereksinimleri sağlamakla birlikte, performans sanatları binalarında olması gereken pek çok tasarım kriterine uygun şekilde biçimlendirilmişlerdir. Kentin kitch fakat kendine has dokusuna uygun olarak çeşitli bölgelerine dağılan bu gösteri merkezlerinin ortak özellikleri, türlerine göre sınıflandırılarak veya esas alınan genel özelliklerine göre bizlere Japon kültürünün mimarideki yansımasını ve kültür sanat yapılarının oluşumundaki bakış açısını göstermektedir. Buna göre, Tokyo şehrinde 50'li yılların sonundan itibaren günümüze dek inşa edilen 8 farklı mimarın 8 farklı binası; tür, form, malzeme, lokasyon, işlev, reverberasyon süresi vb. birçok etken ele alınarak incelendiğinde ortaya çıkacak olan tablo bize dünyanın en gelişkin kentlerinden birinde gelişen sahne sanatları mimarisini gösterecektir.

5.2.1. Nissei Tiyatrosu

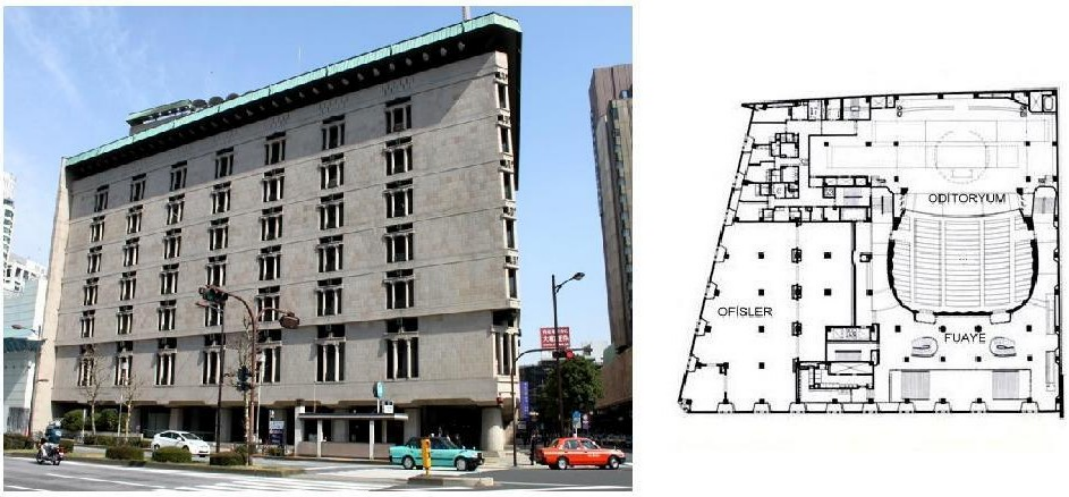
Japon mimar Togo Murano'nun (1891- 1984) tasarladığı ve 1959- 1963 yılları arasında inşa edilen Nissei Tiyatrosu, Tokyo'nun alışveriş merkezlerine yakın bir bölge olan Chiyoda- ku yerleşkesinde bulunmaktadır. Hibiya parkının tam karşısında cadde üzerindeki köşede önemli bir lokasyonda yer alan çok tiyatroda ofisler için de 3 kat ayrılmıştır. Toplamda 3.753 m^2lik bir arazide yükselen bu 8 katlı betonarme binanın 5 bodrum katı vardır. Japon mimarisindeki modernizm akımını gösteri ve

sahne sanatlarına bu bina ile yansıtan Murano'nun modern mimarinin ilkelerine çok da bağlı olmayan ve özellikle insan duyularına ve algısına odaklı eklektik stili; özellikle dış yüzeylerde kullandığı etkileyici malzemelerle bir araya geldiğinde oldukça kendine has simgeler haline gelmiştir. Kimilerine göre geç ekspresyonist ya da vitalist olarak nitelendirilen Murano'nun yapıları her defasında değişen farklı özelliklerde oldukları için sınıflandırılmaları ya da belirli bir üslupla tanımlandırılmaları zordur. O dönemdeki metabolizm akımına rağmen dış cephedeki granitin üzerine yapışan tarihsel motifler yüzünden eleştirilere maruz kalan ve aldatıcı / yanıltıcı bir yaklaşım sergilediği düşünülen Murano'nun tarzı 60'lı yılların başındaki Japon mimarlar için oldukça liberal kalmıştır.

Nissei Tiyatrosu'nda, dış cephe duvarları ve kolonlarda granit, Okayama ve Mannari taşları, çatıda su geçirmez asfalt, pencerelerde aluminyum renkli cam kaplamaları, tavanda cam mozaik; iç mekânlarda ise mermer, mozaik, ahşap ve çelik gibi birçok farklı malzeme kullanılmıştır. (Bknz. Şekil 5.8.)

"Kendisinden daha iyi bir malzeme bilmediğim için granit kullanmayı seçtim." diyen mimar gereğinden fazla cam kullanmama tercihini ise "Bir tiyatronun en iyi kısmı camları değildir." cümlesiyle ifade etmiştir.

Çok amaçlı salon yapmanın mimari açıdan daha kolay olduğunu düşünen Murano, tiyatronun tasarım aşamasında özellikle ne tür oyunların sahneleneceğini öğrenmek istemiş ve opera oyunlarının da bu sahnede yer almasının planlandığını duyduğu zaman akustik açıdan daha iyi bir verim sağlamayı öncelikli hedefi haline getirmiştir. Sesin daha iyi yayılması için ana salonun duvar yüzeyleri kıvrılarak özel yapım cam mozaiklerle, kıvrımlı tavan örtüsü de istiridye kabuklarıyla kaplanmıştır. Balkon katlarındaki duvarlara eklenen ses yutucu yüzey malzemelerinin sayesinde, 1358 kişilik salondaki reverberasyon süresi salon dolu iken 1.1. saniyedir. Binanın dış strüktüründeki rasyonel çizgiler ana salonla ilişkili değildir. İrrasyonel ve omurgasız formlarla tasarlanan oditoryumla ilişkilendirilebilecek olan tek yapı elemanı fuayede bulunan kıvrımlı merdivendir. Bu merdiven seyircileri salona yönlendirirken aynı zamanda bu zıt formlar arasındaki tezatlığı yumuşak bir geçişle sağlamaktadır.



Şekil 5.8. Nissei Tiyatrosu, Togo Murano, 1963

Tiyatro binası olarak adlandırılsa da, ana salonda 63 m^2 lik bir orkestra çukuru bulunan sahne portalı 9.6 metre yüksekliğinde olup sahne genişliği 15 metre, derinliği de 16.5 metre ölçülerindedir. Ana giriş katında 752; birinci balkonda 144, ikinci balkonda 462 kişilik seyirci kapasitesine sahip olan oditoryumun mekânsal açıdan ölçüleri, 1358 kişilik bir salon için idealdir.

Genel yapı tiplerine baktığımız zaman bir de küçük salonu olması beklenen tiyatronun ne yazık ki tek bir ana salonu vardır. Yapının bünyesinde tek kişilikten 30 kişiliğe kadar çeşitli tiplerde 13 farklı soyunma odası, toplamda 430$m^{2'}$lik bir alana yayılan 15 konferans odası, 114 araçlık otopark, bir de kamuya açık restoran ve bar vardır. Ses, ışık, makine, kontrol ve peruk odaları, vestiyer, bilet ofisi gibi tüm elemanlar için ayrılan hacimler yeterli olmakla birlikte opera oyunlarının da sergilendiği büyük bir tiyatro binası için sanatçılara ayrılacak olan prova alanlarının bulunmaması binadaki en önemli eksikliklerden birisidir. Nissei Tiyatrosu o yıllarda yapılan gösteri binaları arasında özellikle iç mekânda; ana salonunun tasarımı ve kaplama malzemeleriyle dikkat çekmiştir. (Bknz. EK B)

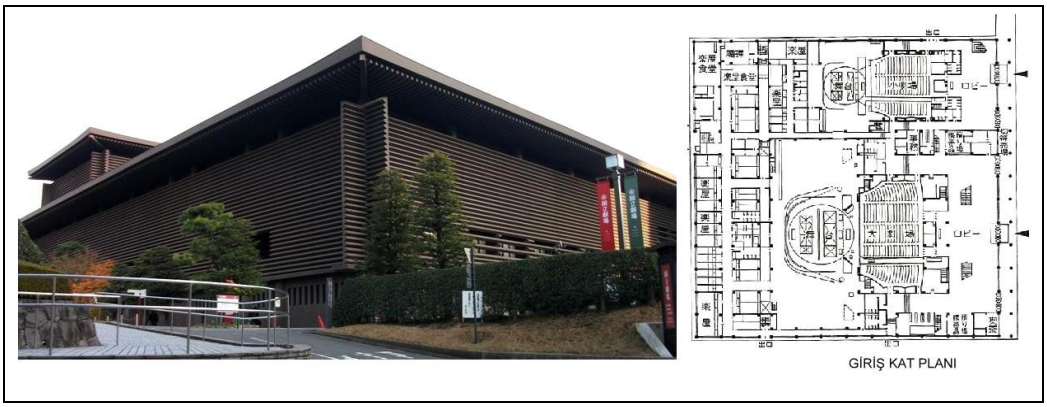
5.2.2. Ulusal Tiyatro

1966 yılında hizmete açılan ve daha çok geleneksel Japon gösteri sanatlarına hizmet eden Ulusal Tiyatro (Kokuritsu Gekijo); Nissei Tiyatrosu'nun da yer aldığı Chiyoda- ku bölgesinde bulunmaktadır. Japon Sanat Konseyi tarafından açılan yarışma projesini kazanan mimar Hiroyuki İwamoto'nun tasarladığı yapı kompleksinin, iki ayrı binada toplamda 3 salonu bulunmaktadır ve geleneksel Japon

mimarisine göre tasarlanmıştır. Eski Japon ambarları ve depolarında kullanılan; zeminden taşıyıcılarla yükseltilerek oluşturulan ahşap konstrüksiyonla inşa edilen bu yapı türleri, Japon mimarisinde Azekura (zahire ambarı) stili olarak bilinmektedir.

"Bu yapı tarzında birbiri üzerine yerleştirilen ahşap üçgen parçalar kullanılır. Bu ahşap parçaların her biri bitişik duvarın üzerindeki parçalarla iç içe geçer ve bu nedenle standart kolon-kiriş sistemine gerek kalmaz. Duvarları oluşturan ahşabın üçgen formu binanın iç duvarlarının pürüzsüz olmasına, dış cephenin ise oluklu olmasına neden olur." (URL- 15, 2014)

8. Yüzyıl'da Japonya'nın Nara şehrinde inşa edilen ve dünyanın en büyük ahşap yapılarından birisi olan Budist Tōdai-ji Tapınağı'nın hazine evi olan Shōsōin'den esinlenilerek, betonarme versiyonla tasarlanan Ulusal Tiyatro, günümüzde Tokyo'da sadece klasik Japon sanatlarının sahnelendiği tek tiyatro yapısıdır. (Bknz. Şekil 5.9.)



Şekil 5.9. Ulusal Japon Tiyatrosu, Hiroyuki İwamoto, 1966

Ulusal Tiyatro'nun 1610 kişilik ana salonunda Kabuki, geleneksel halk dansları olan Buyo gösterileri ve Japon müziği dinletileri sahnelenmektedir. 590 kişilik küçük salon ise geleneksel kukla tiyatrosu olan Bunraku, Kabuki ve Buyo için ayrılmıştır. Ana binadan ayrı konumlanan 300 kişilik Engei Salonu'nda ise tek kişilik ya da küçük gösteriler ve hikâye anlatımları gerçekleştirilmektedir. Kabuki tiyatrolarında kullanılan sahne planlaması Batı mimarisine göre daha farklıdır. Ana sahne ile birleşen ve seyircilerin arasından geçen "hanamichi" platformu, sanatçılar tarafından kullanılır ve ana sahnenin bir parçası sayılır. Dolayısı ile seyirci girişlerinden ayrı bir girişle erişilen bu podyumdan oyun esnasında sahneye geçiş sağlanır. Kimi oyunlarda platformun altında bulunan küçük ve dar boşlukta suflör bekler ve oyunculara repliklerini hatırlatır. Sahne üzerinde "seri" adı verilen ve oyuncuların görünüp kaybolması için kullanılan platformlar daire şeklindeki döner platforma bağlı olarak çeşitli yükseltilere inip çıkabilmektedirler. Sahne altı mekanizması buna

göre tasarlanmıştır ve yüksekliği insan boyutuna göre ayarlanmıştır. Sahnenin üzerinde, yan tarafta bir kontrol odası vardır ve platformlar dâhil tüm dekor mekânizmaları oyun esnasında buradan yönetilir.

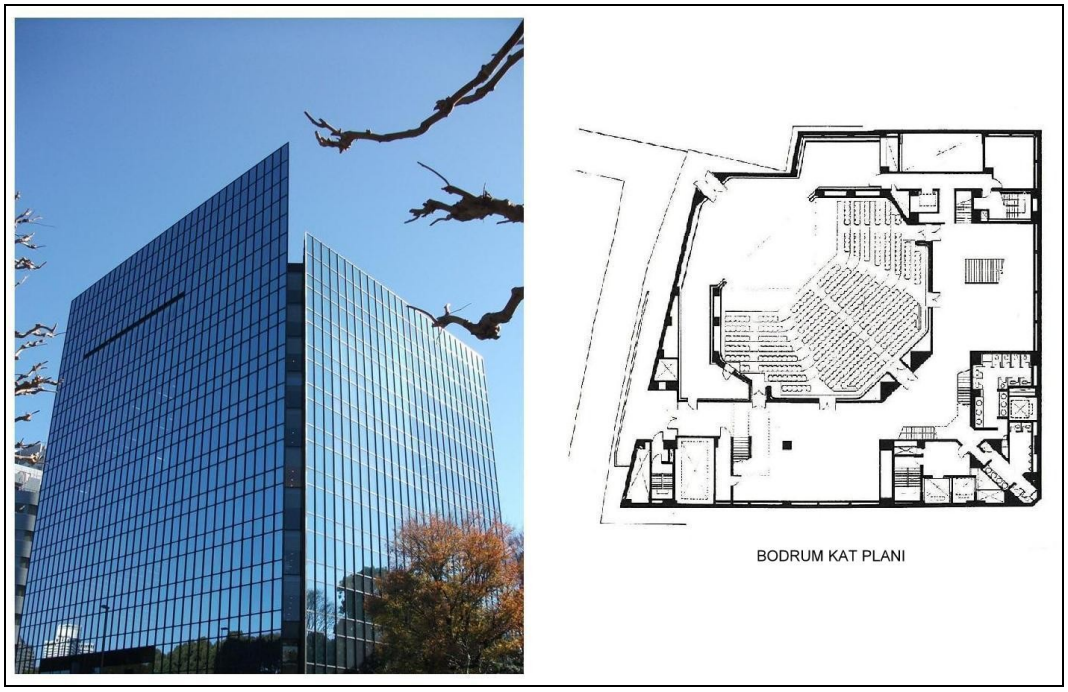
Geleneksel halk tiyatrolarının oynandığı bu yapıda, alışılagelmiş modern gösteri salonlarından farklı olarak iç mekânlarda gelenekseli yansıtan bir üslup vardır ve bina minimalist, sade dekorasyonuyla Japon mimarisinin ana özelliklerini taşımaktadır. Her üç salonun da giriş çıkışları ve fuayeleri ayrıdır. Ziyaretçiler için bilgi merkezi, bekleme alanları, sergi salonu, kafe, okuma odası, eşya kilitleme dolapları, hediyelik eşya dükkânları, içecek otomatları, ilkyardım odası ve otopark alanı bulunmaktadır. Sanatçılar içinse prova alanları ve kayıt stüdyosu bulunan yapı biriminde ofisler de yer almaktadır. Avrupa standartlarına göre bir tiyatro yapısında olması gereken tüm hacimlere sahip olan Ulusal Tiyatro büyük ölçekli bir gösteri merkezidir.

Ulusal Tiyatro, orijinal adı ile Kokuritsu Gekijo; ilk bakışta modernize edilmiş klasik bir görünüme sahip olsa da aslında geleneksel Japon yapılarını esas alan mimarisi ile Tokyo'daki modern mimarinin etkilerinin sahne yapılarında öncelikli olmadığının bir kanıtıdır. Batı sanatlarından ziyade halk oyunları ve sanatlarına olan ilgiyi devam ettirmek üzere bu şekilde tasarlanan yapı; Japon halkının her alanda köklerini koruma ve geleneklerini devam ettirme çabasını göstermektedir. (Bknz. EK C)

5.2.3. Sogetsu Sanat Merkezi

Kenzo Tange tarafından geleneksel Japon çiçek düzenleme sanatı olan "İkebana" için bir sanat galerisi olarak tasarlanan ve 1955-1956 yılları arasında inşa edilen Sogetsu Sanat Merkezi binası, yapımından yaklaşık 20 yıl kadar sonra, 1977'de tekrar planlanıp yapılarak daha geniş ölçekli bir ofis, okul ve galeri alanına dönüştürülmüştür. 2 katlı olan ilk betonarme binada ofisler, fuaye alanı, çiçek düzenlemeye ayrılan sınıflar, oditoryum ve bir açık hava sahnesine de dönüştürülebilen heykel bahçesi bulunmaktayken yenilenen 5 katlı bina öncekinden farklıdır. Tange, 1956'da tamamlanan ilk proje için " Kentin dokusunu ve yapısını analiz ettikten sonra ortaya çıkan en önemli soru farklı fonksiyonları nasıl birbirlerine bağlayacağınızdır." demiştir. (Riani, 1970) Gökdelenlerin ve iş merkezlerinin yoğunlukla bulunduğu bir bölge olan Akasaka'daki komşu yapılarla boy ölçüşecek şekilde modernize edilerek cepheleri camla kaplanan yeni binada,

farklı yükseltilere sahip dış cephe kaplaması gün içerisinde çevredeki ağaçların ve yapıların yansımasını cephesinde taşımaktadır. Bu sayede dinamizm yakalayan yapı geometrik oyunlarla tasarlanan formu sayesinde mimarına 1977 yılında "Building Contractors Society" ödülünü kazandırmıştır. (Bknz. Şekil 5.10.)



Şekil 5.10. Sogetsu Sanat Merkezi Binası, Kenzo Tange, 1977

Bodrum katında bulunan 530 kişilik oditoryum dışında, giriş katında bulunan ve ünlü heykeltıraş Isamu Noguchi (1904–1988) tarafından tasarlanan sergi alanı olarak da kullanılan bir taş bahçe, üst katlarda restoran, ofisler, derslikler, workshop alanları ve dükkânlar vardır.

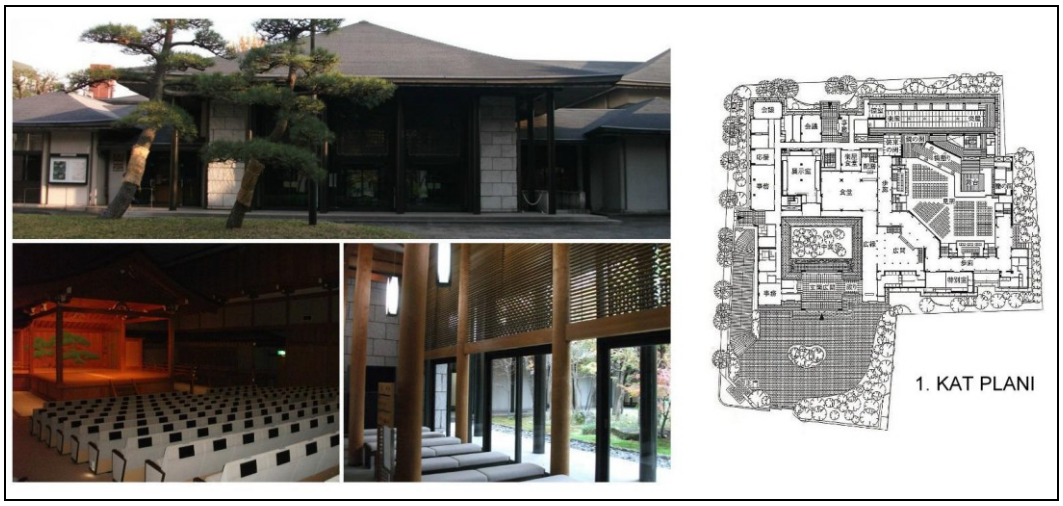
Oditoryumun düzenlemesi belki de tasarım aşamasındaki birincil ehemmiyette olmadığından dolayı Tange'ye yakışmayacak şekilde başarısızdır. Küçük bir alanda 530 kişilik altıgen formda bir salon yaratma çabası, seyirci koltuklarının görüş mesafesinden kesilerek oluşturulmuştur. Özellikle balkonlardaki koltuklarda tavan yüksekliğinin az olması ve arka sıraların 2 metre kadar üzerinde yükselen balkon döşemesi, iç mekânın basık ve boğucu olmasına yol açmıştır. Sahne arkası ve yan sahneler de yine ölçek olarak yetersizdir ve birkaç kişiden oluşan küçük gösteriler dışında büyük ölçekli bir tiyatro ya da müzikal gösterisinin sergilenmesine müsaade edecek kapasitede değildir. Bir performans sanatları sahnesi olmaktan uzak, başka ana fonksiyonlar için tasarlanan binanın müzikalite ve mimari açıdan önemi aslında Kenzo Tange tasarımı olmasından kaynaklanmaktadır. Bu da eleştirel kriterlerin

bağımsızlığını etkileyen bir faktördür. Her ne kadar Tange gibi önemli mimarların tüm çalışmaları olumlu ve olumsuz anlamda eleştiri alsa da; yapıya imzasını atan kişinin saygınlığı ve alanında uzmanlaşmış olması mimari açıdan binaya yapışan önemli bir etiket olduğundan, kimi zaman o yapıların değerlerinden daha önemli sayılmalarına sebebiyet vermektedir. (Bknz. EK D)

5.2.4. Ulusal No Tiyatrosu

Yalnızca geleneksel No tiyatrosunun sahnelendiği Ulusal No Tiyatrosu, 1983 yılında tapınaklar ve geleneksel Japon mimarisi alanında önemli eserleri olan Hiroshi Ohe ve partnerleri tarafından tasarlanmıştır. Tokyo'nun en işlek bölgelerinden birisi olan Shibuya'da yer alan 3 katlı çelik ve betonarme yapının bir de bodrum katı bulunmaktadır ve 4.204 m^2lik bina alanı tüm katlarıyla beraber toplamda 9.944m^2lik bir alan kaplamaktadır. Kenzo Tange ile aynı dönemde sınıf arkadaşı olan Ohe (1913 – 1989) modern mimarinin Japonya'daki öncüsü Tange ileride başyapıt sayılacak projelerini tasarlarken, daha sessiz fakat geleneksel bir biçimde modern mimariyi klasik çizgilerle sunmuştur. Çoğulcu stili ile tanınan Ohe; ileriki dönem eserlerinde "karışım" ve "bir aradalık gibi kavramları savunmuştur.

Geleneksel Japon prensipleri ile planlanan Ulusal No Tiyatrosu, yüksek olmayan fakat yatay düzlemde uzayan ve modern mimarinin kurallarına göre biçimlendirilen rasyonel formuyla tarihsel stili modernize etmiştir. Birden fazla çatı örtüsü ne tuğla, ne kiremit ne de bakırdan döşenmiş olup saçaklardan sırta kadar kıvrımlı bir görünüm kazandırmak için alüminyum lentolar kullanılarak inşa edilmiştir. (Vatsyayan, 1991) 627 kişilik ana oditoryumun sahnesi 5.4 metre genişliğindedir ve Kabuki tiyatrosunda olduğu gibi burada da ana sahneye bağlanan 13.5 metre uzunluğunda bir podyum bulunmaktadır. Sahne platformunun üzerinde yer alan sahne çatısı, seyircilerin görüş mesafesini engellemeyecek yükseltidedir ve binanın dış cephesindeki ana çatı örtüleriyle ilişkilendirilmiştir. Oldukça pahalı olan 400 yıllık Bishu selvileri kullanılarak inşa edilen ana sahne platformu dışında, yapıdaki kirişler 2000 yıllık Tayvan selvi ağaçlarından yapılmıştır. Fuayeden başlayarak devam eden ve tüm iç mekânlarda kullanılan ahşap malzemenin yarattığı doğal ve sıcak atmosfer, geleneksel Japon mimarisinin betonarme strüktür ile doğal malzemeleri harmanlayarak oluşturduğu en iyi örneklerden birisidir. (Bknz. Şekil 5.11.)



Şekil 5.11. Ulusal No Tiyatrosu, 1983

İmparator ve üst düzey yöneticiler için ayrılan locaların dışında oturma düzeni yelpaze plana benzer biçimde fakat sahneyi köşe noktada tutarak seyircileri 3 tarafa konumlandıracak şekilde planlanmıştır. Üst katta sahnenin tam karşısında yer alan prova odalarından birinde sahne, oyun esnasında öğrenciler tarafından eğitim amaçlı olarak izlenebilmektedir. Prova için ayrılan 200 kişilik küçük salonda seyirci koltukları yoktur ve sahnenin etrafı halı ile kaplanmıştır. P sahne üzerinde veya yerde oturarak yapılmaktadır. Yapıda ayrıca soyunma odaları, 160 kişilik bir derslik, sergi alanı, iç bahçe, restoran, okuma odası ve kütüphane bulunmaktadır. No tiyatrosu ile ilgili araştırma ve çalışmaların da yapıldığı bu binada arşivleme için eski kayıtlar, maske ve kostümler de saklanmaktadır. Modern mimari ve sonrasında yapılan binalarla ilgili alışık olduğumuz kanıyı bozan, farklı kültürlerdeki farklı yorumlamalardır. Mimarinin dili ya da dönemi aynı olsa bile, hemen her uygarlıkta kendi geleneklerinden esintiler taşıyan binalar görmek mümkündür. Bu da aslında dönem dönem değişen mimari akımların aslında her mimar tarafından farklı bakış açıları ve felsefeler ile ele alınmasından kaynaklanır. Tokyo'da 1950'lerden sonra inşa edilen performans sanatları yapıları; modern, gelenekselci modern veya post modern olarak farklı özelliklere sahiptir. Ulusal No Tiyatrosu; bu bağlamda geleneksel Japon mimarisi özelliklerinin dönemin popüler uygulamaları ile birleştirilerek tasarlanması ile ortaya çıkmıştır. (Bknz. EK E)

5.2.5. Suntory Konser Salonu

Japonya'nın en büyük alkol firmalarından birisi olan Suntory Şirketleri'nin 60. Kuruluş yıldönümünde 1986 yılında açılan Suntory Hall; Akasaka Art Hills (Akasaka Sanat Tepesi) kompleksinin içinde yer almaktadır.

"Müzik için mimarlık" gibi terimlerle anılan Suntory Konser Salonu dış cepheden bakıldığında oldukça sadedir. 2.909m^2lik bina alanı tüm katlarıyla beraber toplamda 12.027m^2dir. Ahşap yüzeyli alçıpan kaplama betonarme yapı; iç mekânda kırmızı halı ile kaplanan döşemeleriyle klasik müziğin klasik renklerini çağrıştırmaktadır. Ana fuayede bulunan ve Avusturya kristalleri ile tasarlanan avizenin tasarımcısı Motoko Ishii'dir. "Ses" temalı mozaik duvar panoları ve vitray kaplamaları dışında Swarovski taşlarla tasarlanan aydınlatmalar dış cephedeki minimal ve modern üsluba kontrast yaratacak şekilde, iç mekânda görsel bir ihtişam ve lüks sunmaktadır. Otopark, arşiv, hediyelik eşya dükkânı, konferans salonları, 100 m^2lik prova alanı, 6 tanesi özel olmak üzere toplamda 14 adet, farklı ihtiyaçlarda döşenmiş soyunma odası, restoran, bar, sanatçılar için ayrılan özel dinlenme alanlarıyla tüm ihtiyaçlara cevap verecek şekilde planlanan Suntory Konser Salonu; fonksiyonel anlamda dünya standartlarında bir konser salonu olmayı başarmıştır. Yasui Architects tarafından klasik müzik konserleri için; dünyanın en güzel seslerinin tınlayacağı bir sahne olması amacıyla tasarlanan Suntory Konser Salonu, Japonya'da üzümbağı şeklinde sahne planı kullanılarak tasarlanan ilk konser salonudur. (Bknz. Şekil 5.12.) Ünlü maestro Herbert von Karajan'ın tavsiyesi üzerine Berlin Filarmoni Binası'ndan esinlenilerek, seyircilerin orkestra etrafında dağılarak oturtulduğu düzendeki ana salon 2006 kişiliktir. 432 kişilik bir de küçük salonu bulunan bu konser salonu; gökdelen ve plazaların, park ve bahçelerin, restoran, alışveriş merkezi ve Asahi televizyon binasının da bulunduğu geniş bir arazinin içerisinde yer almaktadır.

Şekil 5.12. Suntory Konser Salonu, Ana Sahne ve Oturma Düzeni

Sokak kotundan bakıldığı zaman yatay düzlemde çok da yüksek olmayan 5 katlı yapının 2 bodrum katı yeraltına gömülmüştür. Diğer binaların manzarasını engellememek için bu şekilde planlanan bina; iç mekândaki geniş ölçeği ile ziyaretçileri şaşırtmaktadır. Üzeri çelik konstrüksiyonlu yarı açık bir strüktür ile kapatılarak bir avlu haline getirilen ana giriş kapısında bulunan Hibiki (ses) adındaki altın heykel çalışması; Takenobu Igarashi tarafından ses ve sesin titreşimlerini sembolize etmek üzere özel olarak tasarlanmıştır. Yapının girişindeki avlu; Karajan'ın 90. doğum gününde, memleketi Avusturya'daki iki meydandan sonra adının verildiği üçüncü meydan olarak; Ark Karajan Meydanı olarak adlandırılmıştır. Dünyanın en önemli orkestralarına ev sahipliği yapan Suntory Konser Salonu, dolu salonda sağlanan 2.1 saniyelik reverberasyon süresi ile burada sahne alan tüm sanatçılar ve orkestra şefleri tarafından mükemmel olarak nitelendirilmiştir. Özellikle barok müzik repertuarlarında ideal sayılan bu rakam, 235 m^2lik sahnede yerden 12 metre yükseklikte bulunan 10 ayrı fiberglas panel sayesinde sesin yansıtılmasıyla sağlanmıştır. 27 parçadan oluşan sahnedeki her platform yerden bir metre kadar yükseltilebilmektedir. Nagata Akustik mühendisleri ile çalışılan salonda ayrıca 5.898 borulu, dünyanın en büyük kilise orglarından birisi de bulunmaktadır.

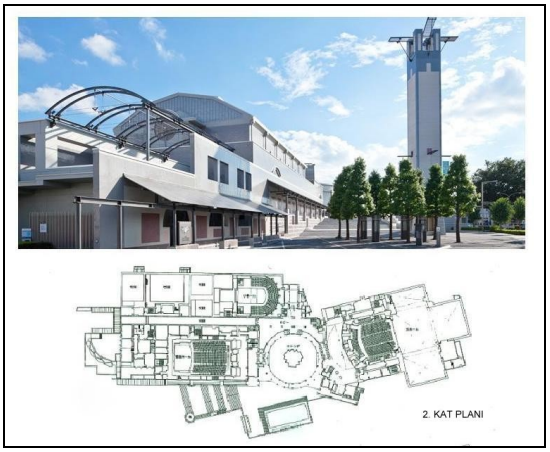
Viyana Filarmoni Orkestrası, Suntory sahnesini Japonya'daki ana sahnesi yapmıştır ve düzenli olarak konser serilerine devam etmektedir. Musikverein ile de ortak çalışmalar yürüten 260 kişilik Suntory ekibi, çocuklar ve gençler için workshop ve değişim programları da yürüterek, Avrupa'daki konser salonları ile son derece profesyonel bir şekilde paylaşım içerisinde olup çeşitli faaliyetler sürdürmektedir. Kısa sürede dünyanın en iyi konser salonlarından birisi haline gelen Suntory; Tokyo'daki performans sanatları yapıları arasında fonksiyonel anlamda birinci sırada gelmektedir. Akustik başarısı ile bu galibiyeti yakalayan Suntory'nin tasarım açısından nitelikleri tartışılabilir olsa da; Japonya'nın en iyi konser salonudur. (Bknz. EK F)

5.2.6. Saitama Sanat Tiyatrosu

Tokyo'nun yaklaşık 10 km. kuzeyinde kalan Saitama bölgesinde yer alan Saitama Sanat Tiyatrosu 1994 yılında tamamlanan ve 4 ayrı sahnesi bulunan çok amaçlı bir kültür merkezidir. Koyama Atelier mimarlık bürosu tarafından tasarlanarak, şehir merkezine göre daha az yerleşim bölgesinin bulunduğu bir alanda inşa edilen yapı, o

bölgede yaşayan kişilerin kültür sanat etkinliklerine katılımlarının arttırılması amacı ile yapılmıştır ve bölge dışından ziyaretçilerin de yoğun katılımı ile hedefine ulaşmıştır. Sit alanı 18.970m^2, toplam taban alanı 23.856m^2 olan; kütüphane, arşiv, iletişim ofisi, ilkyardım odası, galeri ve sergi alanları, restoran, otopark, workshop alanları, 6 prova salonu, 6 çalışma stüdyosu, 604 kişilik bir konser salonu, 776 seyirci kapasiteli tiyatro sahnesi, 346 kişiye kadar genişletilebilen uyarlanabilir tiyatro salonu ve görsel sunumlar için ayrılan 150 kişilik görsel-işitsel salonu ile birlikte 4 kattan oluşan Saitama Sanat Tiyatrosu; fonksiyonel anlamda bir gösteri merkezi için, her türlü ihtiyaca cevap verecek şekilde planlanmıştır.

Konferans salonları ve soyunma odalarındaki farklı tiplere, özellikle Japon stilinde döşenmiş olan tipleri de eklenmiştir. İç mekânlardaki tüm salon ve sahnelerin yapımında kullanılan malzemeler özenle seçilmiş olup akustik açıdan verim sağlanması amaçlanmıştır. Yapının formu dışarıdan bakıldığı zaman göze çok da estetik gelmese de, 21. Yüzyıl'ın sonlarında görmeye alışık olduğumuz çılgın tasarımlardan oldukça uzak, Tokyo'daki diğer performans yapılarına benzer şekilde yatay düzlemde genişleyen ve görsel olarak karmaşık bir stile sahiptir. Cam ve çelik konstrüksiyonla birleştirilen bu betonarme yapının dış cephesinde Yunan ve Roma uygarlıklarından alıntılar yapılarak uygulanmış yuvarlak kemerler ve üçgen boşluklar, agora tarzında planlanan yarı şeffaf avlu çekirdeği gibi unsurlar bu modern malzemelerle oluşturulan kütlesel yapıya eklektisist bir üslup katmaktadır. Yapının ışık alması için cephede oluşturulan açıklıklardan fuaye ve konser salonu gün ışığından yararlanılarak aydınlatılmaktadır. (Bknz. Şekil 5.13.)



Şekil 5.13. Saitama Sanat Tiyatrosu, Koyama Atelier, 1994

Genellikle bir ana sahnesi bir de küçük sahnesi bulunan performans sanatları yapılarına göre 4 farklı işlevde salonu bulunan binada, aynı anda gösteriler sahnelenmekte ve akustik açıdan bu konu ile ilgili herhangi bir problem yaşanmamaktadır. Salonların dağılımı birbirlerini etkilemeyecek şekilde planlanmış olup hepsi merkezde bulunan avluya bağlanmaktadırlar. Seyirci kapasitelerine uygun sahne ölçüleri ve diğer teknik özellikler ise tasarım kriterlerinde esas alınan ideal rakamlara uygundur. (Bknz. Çizelge 5.1.)

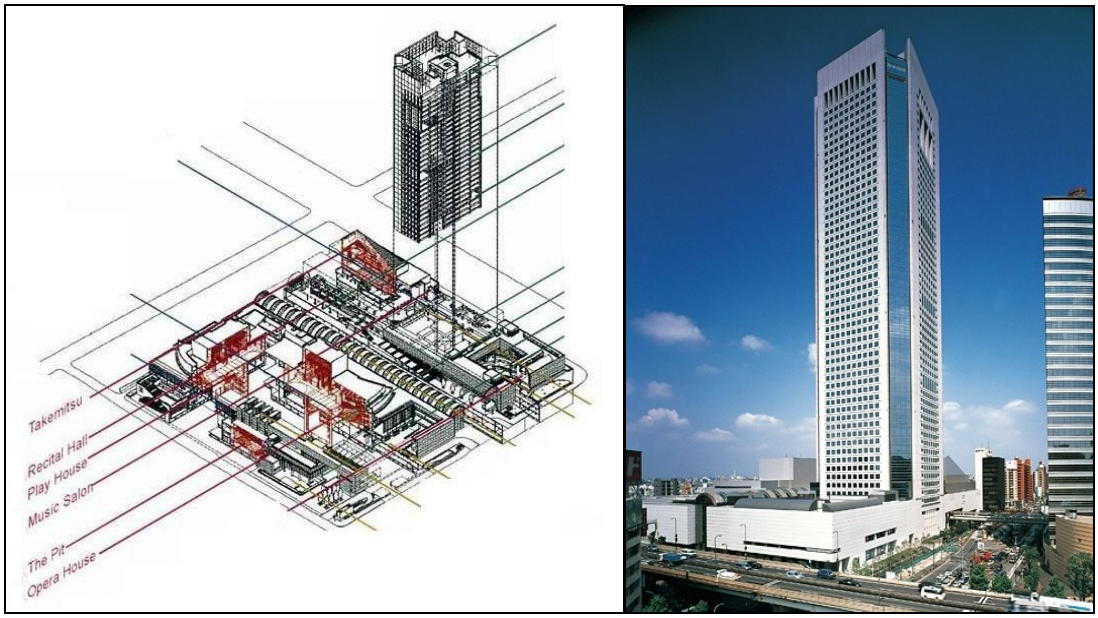
Çizelge 5.1.Saitama Sanat Tiyatrosu Salonlarının Teknik Özellikleri

KRİTERLER	**Konser Salonu**	**Tiyatro/Opera Sahnesi**	**Uyarlanabilir Tiyatro**	**Görsel İşitsel Salon**
Seyirci Kapasitesi	604	776	266 /298 / 346	150
Reverberasyon Süresi	2 saniye	1.4 saniye	1.2 saniye	0.5 saniye
Sahne Alanı	140 m^2	263 m^2	60- 170 m^2	40 m^2
Sahne Genişliği	16 metre	12.7-14.5 metre	7.9 metre	10.7 metre
Sahne Derinliği	9.2 metre	18.18 metre	7.3 - 14.9 metre	4 metre
Sahne Yüksekliği	13.5 metre	9 metre	11.5 metre	4 metre
Orkestra Çukuru	-	60 kişilik	-	-
Soyunma Odaları Sayısı	3 tip 7 oda	3 tip 8 oda	2 tip 3 oda	-
Prova Alanları	21.8 m^2 ile 397.1 m^2 arasında değişen ile 6 tip			
Stüdyolar	13.7 m^2 ile 362.1 m^2 arasında değişen 6 tip			
Otopark Alanı	155 araçlık			

Saitama Sanat Tiyatrosu, 1995 yılında Togo Murano, 1996 yılında da Japonya Mimarlık Enstitüsü ödülünü almış mimari bir yapıdır. Estetik değerleri tartışılabilir olsa da fonksiyonel olarak başarılıdır ve günümüzde mimari platformda süregelen "simge" ya da "idol" olması kaygısıyla planlanan performans sahnesi yapılarının aksine, formdan önce fonksiyona önem verilecek şekilde dizayn edilmiştir. Bu bağlamda Tokyo ve çevresinde bulunan geleneksel veya modern gösteri merkezleri arasında işlevsel olarak oldukça öne çıkan teknik özellikleri ile çok amaçlı yapılar arasında en iyiler listesine girmeyi başarmıştır. (Bknz. EK G)

5.2.7. Tokyo Opera Şehri

Tokyo'nun şehir merkezi, Shinjuku'da bulunan ve Tokyo Opera Şehri (Tokyo Opera City) adını taşıyan yapı kompleksi; konser salonları, tiyatro binası, müzeler, sanat galerileri, restoranlar, kafeler, dükkânlar ayrıca yaklaşık 60 ayrı şirketin yer aldığı 54 katlı bir iş kulesinin olduğu büyük bir merkezdir. Bina hem iş hem de kültür merkezi olma amacı ile 1997 yılında özel bir vakıf tarafından mimar Takahiko Yanagisawa'ya (1935 -) yaptırılmıştır. Toplam taban alanı 242.544m^2 olan yapının sekizgen formdaki iş kulesinin köşelerini oluşturan dört cam cephesi ana cephelerden daha kısadır. Yapıya hareketlilik katan bu geometrik oyun, yerden gökyüzüne uzanan tekil bir parçanın yüksekliğini vurgulamak istercesine betonarme yüzeylerin cam ile bölünmesi ile sağlanmıştır. (Bknz. Şekil 5.14.)



Şekil 5.14. Tokyo Opera Şehri Bünyesindeki Sahneler ve Dış Cepheden Görünüş

Tokyo Opera Şehri, 1632 kişilik Takemitsu Memorial Konser Salonu ve 1814 kişilik New National Theatre / Opera Tiyatrosu haricinde, Resital Hall, Playhouse ve The Pit gibi küçük sahneleri de barındırmaktadır. Toplamda beş salonu bulunan ve sanata dair her tür performansın sergilenip sahnelenebileceği fonksiyonlarla donatılan, aynı zamanda iş merkezleri ve kamuya açık restoranlar sayesinde on binlerce insanın gün içerisinde sirkülasyon sağladığı bir ortamda kültürel faaliyetlerin paylaşılabildiği bir mekân bütünü olarak yapı; hem mimari hem de sanatsal platformda başarı elde etmiştir. Opera şehrindeki sahnelerin her biri özenle çalışılarak en yeni malzemelerle donatılmışlardır.

Leo Beranek'in akustik danışmanlığını yaptığı Takemitsu Memorial Konser Salonu; tamamen ahşap modüllerle dekore edilmiştir ve 1.95 saniyelik ideal reverberasyon süresine sahiptir. Salonların teknik özellikleri, ayrı fonksiyonlar ve gösterilere hizmet etmesi üzere planlandıkları için, her bir sahnenin ölçüleri seyirci sayısı ile paralel olarak değişmektedir. (Bknz. Çizelge 5.2.) Resital salonu, New National Opera sahnesi, Playhouse ve Pit sahnelerinin prova ve depolama alanları ortak kullanılırken Takemitsu Memorial Konser Salonu yapının diğer ucunda olduğu için kendisine ait prova ve soyunma alanları bulunmaktadır. Opera sahnesinde orkestra çukuru bulunurken, hem koro, hem bale hem de orkestra üyeleri için soyunma ve prova alanları da ayrıca planlanmıştır. New National Opera sahnesi aynı zamanda ünlü orkestra şefleri tarafından dünyanın en iyi akustiğine sahip 4. salonu olarak seçilmiştir. (Bknz. Çizelge 4.4.)

Tokyo Opera Şehri'nde bulunan 5 farklı salon, tesisin içerisinde bulunan ziyaretçilere açık kamusal alanlar ve 54 katlı iş kulesiyle birlikte şehrin neredeyse bütün sanatsal ve kültürel ihtiyaçlarını aynı anda karşılayabilecek kapasitededir. Böylesine büyük bir gösteri alanının kent merkezinde konumlanıp oldukça kolay ulaşılabilir bir lokasyonda yer alması, teknoloji ve bilim kenti olarak bilinen Japonya'nın başkenti Tokyo'da olağan bir durumdur.

Şehrin birçok bölgesinde çeşitli ölçeklerde ve fonksiyonlarda sahneler olsa da, opera şehri olarak anılan bu yapı ve iş merkezi, teknik donanım ve kriterleri ile sağladığı olanaklar ile Tokyo'daki en iyi performans sanatları binalarından birisi olmuştur. (Bknz. EK H)

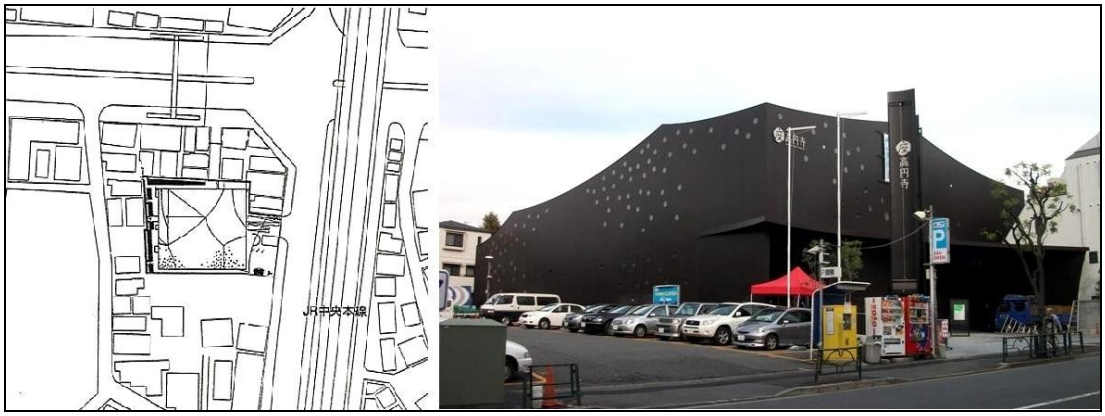
Çizelge 5.2. Tokyo Opera Şehri Salonlarının Teknik Özellikleri

KRİTERLER	Takemitsu Memorial Konser Salonu	Resital Salonu	Opera Sahnesi	Playhouse	The Pit
Seyirci Kapasitesi	1632	286	1814	1010- 1038	358-468
Balkon	388 + 270 kişilik 2 balkon	-	354+292+300 kişilik 3 balkon	187 kişilik 1 balkon	4 farklı oturma düzeni
Reverberasyon Süresi	1.95 saniye	1.2 saniye	1.6 saniye	1.3 saniye	1 saniye
Sahne Genişliği	17.1 metre-19.5 metre	10.8 metre	18.2 metre	14.58 metre	salon alanı 12.7m*25.4m*10m(h)
Sahne Derinliği	9 metre-10.9 metre	5.4 metre	18.23 metre	36.45 metre	
Sahne Yüksekliği	27.6 metre	0.25 metre	30.5 metre	20.20 metre	
Orkestra Çukuru	-	-	120 kişilik	-	-
Soyunma Odaları Sayısı	4 tip 10 oda	2 tip 3 oda	4 tip 27 oda	4 tip 15 oda	2 tip 5 oda
Prova Alanları	86 m^2 ve 270 m^2		24.28m^2 ile 375m^2 arasında değişen 11 tip		
Stüdyolar	-		12 m^2 ile 18m^2 arasında değişen 8 tip		
Workshop Alanı	-	-	193 m^2 ile 511 m^2 arasında değişen 4 tip		
Extra	-	-	8 engelli koltuğu vardır ve her katta wc bulunmaktadır.		Hareketli döşeme
Depo Alanı	+	+	109 m^2 ile 647 m^2 arasında değişen 5 farklı depo alanı	72 m^2 ile 435 m^2 arasında değişen 4 farklı depo alanı	-
Otopark Alanı	860 araçlık				

5.2.8. Za Koenji Tiyatrosu

Tokyo'nun şehir merkezinin biraz dışında konut ağırlıklı yapıların arasında, Koenji bölgesinde yer alan Za Koenji Tiyatrosu 2009 yılında, Pritzker ödüllü mimar Toyo Ito ve ekibi tarafından eski Koenji Sahnesi'nin yerinde yeniden tasarlanmıştır. Ito'nun topoğrafya ile mutlak uyum sağlamayı hedefleyen ve mimariyi mühendislik bilimi ile birleştiren tarzı; mimari parçanın kendisine fikir oluşturan metin ya da kavramlardan daha az önemli olduğu "kavramsal mimari"yi destekleyen projeleri, Za

Koenji Tiyatrosu'nun, bölgenin ortasına dev bir leke / çadır gibi konumlanan kütlesi ile göze çarpmaktadır. Homojenik formdaki çelik levhalarla kaplı betonarme duvarların üzerine eklenen farklı boyutlardaki dairesel camlar, yapının yekpare siyahlığını hava karardığında, aydınlatma elemanları olarak renklendirerek bozmaktadırlar. "Black box" (siyah kutu) olarak bilinen, çevredeki yapıların arasında gözden kaybolarak şehrin dokusuna karışan bina; çatısı dâhil tüm dış duvarlarının siyah metalden oluşması sebebiyle, yaz aylarında güneş ısısına maruz kalarak, bu ısıyı komşu yapılara yansıttığı için eleştirilere maruz kalmıştır. İki silindir ve beş eliptik koni ile biçimlendirilen çatısıyla Scharoun'un Berlin Filarmoni Binası'nı anımsatan projenin dinamik ve hareketli irrasyonel kırık formu, birbirine bağlı bütüncül siluetiyle bir sirk çadırını anımsatmaktadır. (Bknz. Şekil 5.15.)



Şekil 5.15. Za Koenji Tiyatrosu Vaziyet Planı ve Görünüş

Çağdaş sanat gösterileri için inşa edilen 6 katlı (3 kat yerin altında olmak üzere) tiyatro binası toplamda 4.980m^2'lik bir alan kaplamaktadır. 440 m^2'lik ana oditoryum döşemesi hareketli panellerden oluşmaktadır ve 230 kişiye kadar seyirci alabilmektedir. Nagata Akustik firmasının danışmanlığını yaptığı bu küçük salonun reverberasyon süresi 0.9 saniyedir. Sivil Salon olarak bilinen çok amaçlı diğer salon ise 330 m^2'lik hacmi ile 250 -300 kişi arasında seyirci ağırlamaktadır. Prova ve stüdyo alanı olarak kullanılan 160 m^2lik Awaodori Salonu konserler için kiralanmakta veya dans çalışmaları için kullanılmaktadır. (Bknz. EK I) Binanın inşa edildiği arazideki şartlar ve yönetmeliklere bağlı olarak izin verilen yükseklik sınırlaması, yapının içerisinde bulunan salonların düşey şekilde konumlandırılmasını gerektirmiştir.

Bu fonksiyonların dışında bir arşiv odası ve restoranı da bulunan yapının ölçeği diğer performans sanatları binalarına oranla küçük olsa da teknik özellikleri işlevsel olarak o bölgenin sanatsal ihtiyaçlarına cevap verecek kapasitededir. (Bknz. Çizelge 5.3.)

Çizelge 5.3. Za Koenji Tiyatrosunun Teknik Özellikleri

<table>
<tr><th>KRİTERLER</th><th>Ana Oditoryum</th><th>Sivil Salon</th><th>Stüdyo Tiyatrosu</th></tr>
<tr><td>Seyirci Kapasitesi</td><td>230</td><td>250-300</td><td>-</td></tr>
<tr><td>Toplam Alan</td><td>440 m^2</td><td>330 m^2</td><td>160 m^2</td></tr>
<tr><td>Balkon</td><td>-</td><td>+</td><td>-</td></tr>
<tr><td>Reverberasyon Süresi</td><td>0.9 saniye</td><td>-</td><td>-</td></tr>
<tr><td>Sahne Genişliği</td><td rowspan="3">Salon: 20.3m x 20.3m x 9m</td><td>14.9 metre</td><td rowspan="3">Salon: 9.2~11.0m x 15.9m x 5.3~6.6m</td></tr>
<tr><td>Sahne Derinliği</td><td>7.28 metre</td></tr>
<tr><td>Sahne Yüksekliği</td><td>6.3 metre</td></tr>
<tr><td>Soyunma Odaları Sayısı</td><td colspan="3">6 tip 6 oda</td></tr>
<tr><td>Prova Alanları</td><td colspan="3">Farklı ölçülerde 3 adet</td></tr>
<tr><td>Workshop Alanı</td><td colspan="3">1 adet</td></tr>
<tr><td>Extra</td><td colspan="3">Toplantı, teknik, idari odalar, mutfak, arşiv, restoran</td></tr>
<tr><td>Depo Alanı</td><td colspan="3">+</td></tr>
<tr><td>Otopark Alanı</td><td colspan="3">+</td></tr>
</table>

5.3. TOKYO'DA MODERN MİMARİ VE SONRASI İNŞA EDİLEN PERFORMANS SANATLARI BİNALARININ ORTAK ÖZELLİKLERİ

Tokyo'da 50'li yıllardan sonra inşa edilen performans sanatları yapılarını tek tek incelediğimizde şunu söylemek mümkündür: Her bir yapı, bulunduğu bölgedeki nüfusun ihtiyaçlarına göre farklı seyirci kapasitelerine göre sınıflandırılıp işlevlerine ayrılarak hizmet vermektedir. Yapının türü belirlendikten sonra belirlenen ihtiyaç listesine göre gruplandırılan fonksiyonlar, yine seyirci sayısına ve aynı zamanda o alanda sunulacak olan gösterimlerin teknik gereksinimlerine, sanatçılar için ayrılacak olan çalışma ve dinleme alanlarına göre ölçeklendirilmektedir. Modern mimari sonrası gelişen Japon mimarisinde esas alınan genel kriterlere baktığımızda; bu tip yapılarda sağlanan başarının temel standartlarını oluşturan öğeleri şu şekilde sıralayabiliriz:

- Lokasyon (Ulaşımın kolay olması, şehir merkezine olan mesafesi)
- Form / Biçim (Yapının akılda kalıcı / simgesel bir nirengi noktası olması)
- Malzeme (Yapının bulunduğu bölgedeki coğrafi koşullara dayanıklı olması)
- Seyirci Kapasitesi (Yapının türünü / sınıfını belirleyen etken)
- Fuaye (Danışma, bekleme, sergi, wc alanlarının genel kapasiteye göre olması)
- Ana Salon (Türe / sınıfa göre değişen sahne ölçüleri ve oturma düzeni)
- Reverberasyon Süresi (Dolu salonda akustik başarıyı gösteren sayısal veri)
- Küçük Salon (Ana salonun kulislerinden ayrı soyunma ve prova alanları)
- Soyunma Odaları (Sanatçılar, orkestra ve koro üyeleri için farklı boyut / tiplerde yeterli sayıda / ölçekte)
- Prova Alanları (Gösteri öncesi hazırlıkta opera, bale ve orkestra için yeterli hacimlerde birden fazla çalışma ve stüdyo alanı olması)
- Depo Alanları (Kostüm ve dekorların saklanması için yeterli hacimlerde; yük araç girişlerine ve asansörlerine bağlanan alanlar olması)
- Teknik Hacimler (Isıtma, soğutma, havalandırma, elektrik, ışık, ses- kayıt odaları)
- İdari Alanlar (Yöneticilere ayrılmış odalar, toplantı / konferans salonları ve eğitim amaçlı kullanılan workshop / atölye hacimleri olması)
- Arşiv / Kütüphane (Sanatçılara ve kamuya açık, araştırma amaçlı bir bilgi edinme merkezi olması)
- Restoran / Kafe (Sanatçılar ve ziyaretçiler için ayrı tasarlanan yemek / dinlence alanları olması)
- Otopark (Sanatçı ve ziyaretçiler için ayrı ya da bir kullanılan; seyirci kapasitesi ile bağlantılı yeterli araç park alanı olması)

Bu mimari yapı elemanları; sistematik ve planlı bir şekilde birbirleriyle doğru şekilde bağlandığı takdirde konser salonu, tiyatro veya opera binası olan her yapı; ziyaretçilere ve sanatçılara gereken sirkülasyon ve çalışma alanlarını sağlar ve binanın gündelik işleyişini kolaylaştırarak hem idari birimlerin, hem de teknik

birimlerin sağlıklı bir şekilde işletilmesine olanak verir. Tokyo'da bulunan sekiz farklı performans sanatı binasının ortak özellikleri, bu kriterler bağlamında incelendiğinde ortaya çıkan çizelgeler, bizlere modern ve modern mimari sonrasında oluşan bu tip yapılarda kullanılan tasarım kriterlerini göstermektedir. Nissei Tiyatrosu, Ulusal Tiyatro, Sogetsu Sanat Merkezi, Ulusal No Tiyatrosu, Suntory Konser Salonu, Saitama Sanat Tiyatrosu, Tokyo Opera Şehri ve Za Koenji Tiyatrosu'nu karşılaştırdığımızda; farklı sınıflandırmalara dâhil olan bu binaların ortak noktalarının oldukça fazla olduğunu görmekteyiz. Yapıların seyirci kapasitesine göre nasıl sınıflandırıldığı ve buna bağlı olarak içerisinde kaç salon bulundurduğu yapının türünü; oturma düzenine bağlı olarak elde edilen reverberasyon süresi de o salonun türüne göre akustik verimliliğini gösterir. (Bknz. Çizelge 5.4.) Binalarda bulunan ve en çok seyirci kapasitesine sahip salon genellikle ana salon olarak tanımlansa da, tiyatro binası olarak adlandırılan bir yapıda daha büyük ölçekli bir opera sahnesi bulunması da mümkündür. (Bknz. Saitama Sanat Tiyatrosu) Tiyatro sahnelerinin opera sahnelerinden ayrılmadığı ve bu iki sanat dalının tek bir sahnede buluşturulduğu salonlar da vardır. (Bknz. Nissei Tiyatrosu)

Çizelge 5.4. Tokyo'daki Sekiz Performans Sanatı Binasının Tür, Kapasite, Oturma Düzeni ve Reverberasyon Süreleri Açısından Karşılaştırılması

Yapının Adı	**Yapım Yılı**	**Yapının Türü (Ana Salona Göre)**	**Seyirci Kapasitesi (Ana Salon)**	**Salon Sayısı**	**Ana Salonun Oturma Planı**	**Ana Salonun Rev. Süresi**
Nissei Tiyatrosu	1963	opera	1358	1	at nalı	1.1 saniye
Ulusal Tiyatro	1966	tiyatro	1610	3	yelpaze	0.8 - 1.2 saniye
Sogetsu Sanat Merkezi	1977	tiyatro	530	1	yelpaze	-
Ulusal No Tiyatrosu	1983	tiyatro	627	2	yelpaze	-
Suntory Konser Salonu	1986	konser salonu	2006	2	üzüm bağı	2.1 saniye
Saitama Sanat Tiyatrosu	1994	opera, konser, tiyatro	776	4	at nalı	1.4 saniye
Tokyo Opera Şehri	1997	opera, konser, tiyatro	1814	5	yelpaze	1.6 saniye
Za Koenji Tiyatrosu	2009	tiyatro	230	2	ayakkabı kutusu	0.9 saniye

Buna göre Tokyo'da incelenen sekiz binada, orkestra çukuru bulunan; dolayısı ile opera binası sayılan üç bina olduğunu görmekteyiz. (Saitama Sanat Tiyatrosu, Nissei Tiyatrosu, Opera Şehri) Bu binalarda opera oyunları için tasarlanmış ve orkestra çukuru da bulunan sahnelerin iki tanesinin oturma düzeni yelpaze plan şeklinde iken, bir diğeri at nalı formundadır. Reverberasyon süreleri 1.1 saniye ile 1.6. saniye arasında değişen üç opera binası, aynı zamanda tiyatro sahnesi olarak da hizmet vermektedir. Bir salondaki seyirci sayısı opera gösterileri için az olsa da (Saitama), diğer iki salonun seyirci kapasitesi 1000 kişinin üzerindedir. Bu durumda Tokyo'da opera sahnesi olarak hizmet veren üç yapının salonları ortalama 1300 kişiliktir. Konser salonu bulunan üç binada ise (Suntory, Saitama, Opera Şehri) ortalama seyirci kapasitesi 1400 kişidir ve iki tanesinde sahne planı konser salonları için ideal sayılan ayakkabı kutusu şeklinde iken bir diğerinde son yıllarda kullanılmaya başlanan üzümbağı planı şeklindedir. Konser salonlarında elde edilen reverberasyon süreleri operadakinden fazladır ve senfonik müzik için ideal olan 2 saniyelik süreye daha yakındır. Araştırmada incelenen sekiz binanın altı tanesinde tiyatro salonu vardır. Bu salonlardan iki tanesi hariç diğerlerinin tamamı yelpaze plan şeklinde tasarlanmışlardır. Ayrıca reverberasyon süreleri 0.8 saniye ile 1.4 saniye arasında değişirken, toplam seyirci sayısının ortalaması yaklaşık 800'dür. Tiyatro sahnelerindeki akustik ölçümler konser salonu ve opera sahnesine göre daha az önemsenmektedir. Dolayısı ile tiyatrolarda, reverberasyon süresinin bilinmediği ya da ölçülemediği durumlar olabilmektedir. (Bknz. Çizelge 5.5.)

Tokyo'da modern mimari ve sonrasında inşa edilen gösteri merkezlerinin hemen hemen çoğu betonarme yapılardır. Ahşap kullanımının en yaygın olduğu ülkelerden birisi olan Japonya'da betonarme yapılar; özellikle 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısından sonra daha sık inşa edilmeye başlamışlardır. Söz konusu sekiz performans binasında çelik ve cam konstrüksiyonlarla desteklenen cepheler ve form, genellikle bulundukları bölgedeki doku ile örtüşecek şekilde biçimlendirilmişlerdir.

Sahne tasarımında en önemli kriter olan ölçülendirmede ise; ana salonlardaki sahne ölçüleri, ideal sayılan 15-20 metre arasında değişen genişlik ve derinliklere sahiptir ve sahne arkası yükseklikleri salonun işlevine göre değişmektedir. Sogetsu Sanat Merkezi hariç her yapıda depo alanları ve yeterli sayıda ve farklı tiplerde soyunma odaları ve otopark da bulunmaktadır. (Bknz. Çizelge 5.6.)

Çizelge 5.5. Tokyo'daki Sekiz Performans Sanatı Binasının Türlerine Göre Ortalama Özellikleri

Yapının Adı	Salonun Türü	Seyirci Kapasitesi	Oturma Planı	Reverberasyon Süresi	Ortalama
Suntory Konser Salonu	konser salonu	2006	üzüm bağı	2.1 saniye	Ortalama kapasite 1400
Saitama Sanat Tiyatrosu	konser salonu	604	ayakkabı kutusu	1.4 saniye	
Tokyo Opera Şehri	konser salonu	1632	ayakkabı kutusu	1.6 saniye	
Nissei Tiyatrosu	opera sahnesi	1358	at nalı	1.1 saniye	Ortalama kapasite 1300
Saitama Sanat Tiyatrosu	opera sahnesi	776	yelpaze	1.4 saniye	
Tokyo Opera Şehri	opera sahnesi	1814	yelpaze	1.6 saniye	
Ulusal Tiyatro	tiyatro sahnesi	1610	yelpaze	0.8 - 1.2 saniye	Ortalama kapasite 800
Sogetsu Sanat Merkezi	tiyatro sahnesi	530	yelpaze	-	
Ulusal No Tiyatrosu	tiyatro sahnesi	627	yelpaze	-	
Za Koenji Tiyatrosu	tiyatro sahnesi	230	ayakkabı kutusu	0.9 saniye	
Saitama Sanat Tiyatrosu	tiyatro sahnesi	346	at nalı	1.4 saniye	
Tokyo Opera Şehri	tiyatro sahnesi	1038	yelpaze	1.3 saniye	

Çizelge 5.6. Tokyo'daki Sekiz Performans Sanatı Binasının Dış Cephe Malzemeleri ve Fonksiyonel Özelliklerinden Bazıları

Yapının Adı	Dış Cephe Malzemesi	Ana Sahne Ölçüleri (genişlik*derinlik* yükseklik)	Soyunma Odaları	Depo Alanları	Otopark
Nissei Tiyatrosu	Betonarme	15x 16.5x 9.6 metre	13 adet	+	+
Ulusal Tiyatro	Betonarme	bilinmiyor	+	+	+
Sogetsu Sanat Merkezi	Cam	bilinmiyor	+	-	-
Ulusal No Tiyatrosu	Betonarme+ Çelik	genişlik 5.4 metre	+	+	-
Suntory Konser Salonu	Betonarme	üzümbağı plan	14 adet	+	+
Saitama Sanat Tiyatrosu	Betonarme+ Çelik+Cam	14.5x 18.1 x 9 metre	18 adet	+	+
Tokyo Opera Şehri	Betonarme+ Cam	18.2 x18.2 x 30.5 metre	60 adet	+	+
Za Koenji Tiyatrosu	Betonarme+ Çelik+Cam	20.3 x 20.3 x 9 metre	6 adet	+	+

Tokyo'da bulunan ve 1950 sonrası inşa edilen performans sanatları yapılarını Appleton'ın kriterlerine göre incelediğimizde, onun seyirci kapasitesini esas alan sınıflandırmasına uymayan binalar olduğunu görmekteyiz. Örneğin bir yapının "opera binası" olabilmesi için salondaki seyirci sayısının minimum 1600 olması gerektiğini savunan Appleton'a göre, çalışmadaki üç opera sahnesinden sadece bir tanesi bu standarta uygundur. (Tokyo Opera Şehri) Üç konser salonundan iki tanesi kendi sınıflandırmasına uygun, tiyatroda ise altı salondan sadece ikisi minimum kapasiteye sahiptir. (Bknz. Çizelge 4.2.) Beranek'in salonun formu ile ilişkilendirilen ideal seyirci sayısı aralıklarına göre ise; ayakkabı kutusu planlı üç salondan bir tanesi, yelpaze planlı altı salondan sadece üç tanesi onun sınıflandırmasına uygundur. (Bknz. Çizelge 4.3.)

Buna göre Tokyo'daki salonlar Avrupa, Amerika ve Asya ülkelerinde araştırmalar yapan uzmanların tanımlamalarının genel anlamda dışında kalmaktadır. Yine de araştırmada incelenen sekiz farklı binanın toplamda 20 adet salonu olduğu dikkate alınmalıdır. Farklı işlevler için farklı ölçeklerde tasarlanan salonların yapılar içerisinde aynı anda ziyaretçilere açık olması, Tokyo'daki kültürel- sanatsal faaliyetlerin ihtiyaç doğrultusunda karşılandığını ve bu salonların genel anlamda yeterli olduğunu göstermektedir. Kendi içerisinde bütünlük sağlayan Tokyo'daki sekiz ayrı performans sanatı yapısı; seyirci kapasiteleri, reverberasyon süresi, sahne ölçüleri, sergi, kütüphane, restoran, depo ve prova alanları gibi kriterler esas alınarak karşılaştırıldığında ortak özelliklere sahiptir. Bu yapılar Avrupa'dan başlayarak Asya'yı etkileyen Batı müziği ve gösteri sanatlarını, Batı mimarisindeki tasarım kriterleri temel alınarak inşa edilmiş ve geleneksel Japon mimarisine göre uyarlanıp revize edilmişlerdir. Bu doğrultuda, Tokyo'da sahne sanatları için gereken işlevsel özelliklere sahip, nitelikli yapılar ortaya çıkmıştır.

6. İSTANBUL'DA GÖSTERİ VE SAHNE SANATLARI MİMARİSİ

Tarih öncesi dönemlerden itibaren üzerinde yerleşimin olduğu, asırlar boyunca Roma, Bizans ve Osmanlı İmparatorlukları gibi birçok güçlü medeniyete ev sahipliği hatta başkentlik yapmış olan, farklı kültürlerden toplumların bir arada yaşadığı, Avrupa ve Asya kıtalarının kesişim noktası, önemli bir kültür ve ticaret merkezi olan İstanbul şehri; 21. Yüzyıl'da gelinen noktada tarihsel bağlamda oldukça önemli mimari eserlere sahip, kozmopolit bir metropoldür.

Türkiye Cumhuriyeti'nin en çok göç alan şehri olan İstanbul'un nüfusu, 2014 yılında Türkiye İstatistik Kurumu tarafından 14.377.018 olarak belirtilmiştir. Buna göre 14 milyondan fazla insanın yaşadığı bu şehirdeki nüfusun sosyal ve kültürel ihtiyaçlarının karşılanabilmesi için gerekli sayıda kültür, kongre merkezi ya da performans sanatları binası olması gerekmektedir. Büyük şehirlerden birisi olan İstanbul'daki eğitim seviyesi, göçle birlikte gelen insan sayısı da göz önünde bulundurulduğunda Avrupa'daki şehirlere göre daha düşüktür. Sahne sanatlarına olan ilgi ve talep, genellikle belirli bir eğitim düzeyinin üzerindeki insanlardan gelse de, Türkiye'nin hemen her yerinde yapılan çeşitli gösteriler ve sanatsal etkinlikler halk tarafından ilgiyle karşılanmaktadır. Buna göre, kültürel etkinliklerin arttırılması, talebi de arttıracak olup, şehrin ve o toplumun kültürel seviyesini de yukarıya taşıyacaktır. İstanbul'daki sanatsal faaliyetleri düzenleyen kurum ve kuruluşlar yeterli olsa da, mekân yetersizliğinden kaynaklanan sıkıntılar bulunmaktadır. Gösteri alanlarının azlığı; var olan sahnelerin kiralarının çok yüksek olması, mevcut sahne yapılarının yıkılması, restorasyon ihtiyacı olan binaların yıllarca kapalı kalması, yarışma projelerinin uygulanmaması, sanat işlevli binalar yerine daha ziyade alışveriş merkezleri inşa edilmesi gibi bir çok faktör; mekân sal anlamda oluşan problemlerin sebeplerindendir. Buna göre, İstanbul'daki sahne sanatları mimarisi incelenirken, modern mimari ve sonrasında kentin ne şekilde değiştiği göz önünde

bulundurulmalı, mevcut sahneler de kendi içlerinde karşılaştırılarak Avrupa, Amerika veya Asya ülkelerindeki müzik mekânlarıyla mukayese edilmelidir. Buradan çıkan sonuçlar, İstanbul'daki performans sanatı yapılarının teknik yetersizliklerini gösterecek olup, kültürel gelişime sekte vuran bu mimari eksikliği gözler önüne serecektir.

6.1. İSTANBUL'DA MODERN VE MODERN SONRASI MİMARİ

Batı'da modern mimarinin temelleri atıldığı sırada 1. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'ndan çıkmış, yıkım sürecinin ardından ekonomik anlamda kendisini toparlamaya çalışan, Osmanlı kültürü ve mimarisinin etkilerinin hüküm sürdüğü aynı zamanda Cumhuriyet'e alışma sürecinde olan bir Türkiye vardı. Yeni başkentin inşası, demiryolu ağırlıklı ulaşım ağlarının örülmesi, kent planlamalarında yapılan yeniliklerle beraber Cumhuriyet sonrası yeni akımlar oluşmaya başlamıştır.

1920'li yıllarda Mimar Kemaleddin ve Vedat Tek'in öncülüğünde oluşan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı; yeni yapılan kamu yapılarında klasik Osmanlı motiflerini kullanarak, dini mimaride kullanılan öğeleri kamusal alana taşımıştır. Osmanlı canlandırmacılığı olarak da tanımlanan bu dönemde; moderne geçiş yapan Batı ülkelerinin aksine kimlik sorunu yaşayan Türkiye; geleneksel ve modernin arasında kalarak 50'li yıllara kadar uzanan süreçte, ulusalcı akımlarla Batı modernizminin sentezinden oluşan bir biçimde şekillenmiştir. Sirkeci'deki kubbeli Büyük Postane (Vedat Tek, 1909), Beşiktaş İskelesi (Ali Talat Bey, 1913) gibi dönemin mimari eserleri, Osmanlı mimarisinden miras kalan öğelerle; çini ve bezemelerle süslenmişlerdir. 1930'lara kadar 2. Meşrutiyetin de etkisi ile kendisini gösteren ulusçu akımlar; Ankara'da gelişen yeni yapılaşmadan da etkilenerek, 1927 sonrasında yabancı mimarların Türkiye'ye gelerek Batı'daki modernizmi benimsetmeleriyle başlayan süreçle birlikte son bulmuşlardır.

1930'lu yıllarda Fransız kübizmi ve pürizminden etkilenen düz çatılı ve teraslı konut binaları daha sonraları kamu binalarında da uygulanmıştır. Giulio Mongeri, Bruno Taut, Ernst Egli, Clemens Hozmeister gibi yabancı mimarların buradaki çalışmaları; Şevki Balmumcu, Seyfi Arkan ve Sedat Hakkı Eldem gibi önemli Türk mimarlarını da etkilemiş ve Türkiye'deki modern mimarinin gelişimini hızlandırmıştır. Batı'da anıtsal ölçeklerdeki neoklasisizmin etkileri İkinci Dünya

Savaşı'nın sonuna dek sürerken, Türkiye'de de bu akım kendisini hükümet binalarında göstermiştir. (TBMM, Adalet Bakanlığı, Ankara Garı vb.)

"Devrim ideolojisinin heyecanı içinde, genç nesil mimarların tarihe ve geleneğe karşı kuşku geliştirmeleri doğaldı. Erken Cumhuriyet yıllarında Osmanlı'yı hatırlatan her biçim, 'gericilik' çağrışımlarıyla yüklenmekte gecikmedi. 1940'larda dünya üzerinde büyümekte olan ulusçu akım ise, ülkelerin şanlı geçmişlerine, yüceltilen folkloruna, ve genelde klasik formlara dönüşü körüklüyordu. Dünyayı saran akımlardan etkilenmemek, akıntının gerisinde kalmak kolay değildir. Türkiye'nin bu gidişata da ayak uydurması fazla gecikmedi ve ilk yılların radikal modernizminden bir kopma yaşandı. 1934'te inşa edilmiş olan Sergi Evi'nin 1940'lı yıllarda Opera Evi'ne dönüştürülmesi, kimlik politikasının tek bir yapı üzerinde egzersiz edildiği çarpıcı bir örnektir." (Balamir, 2003)

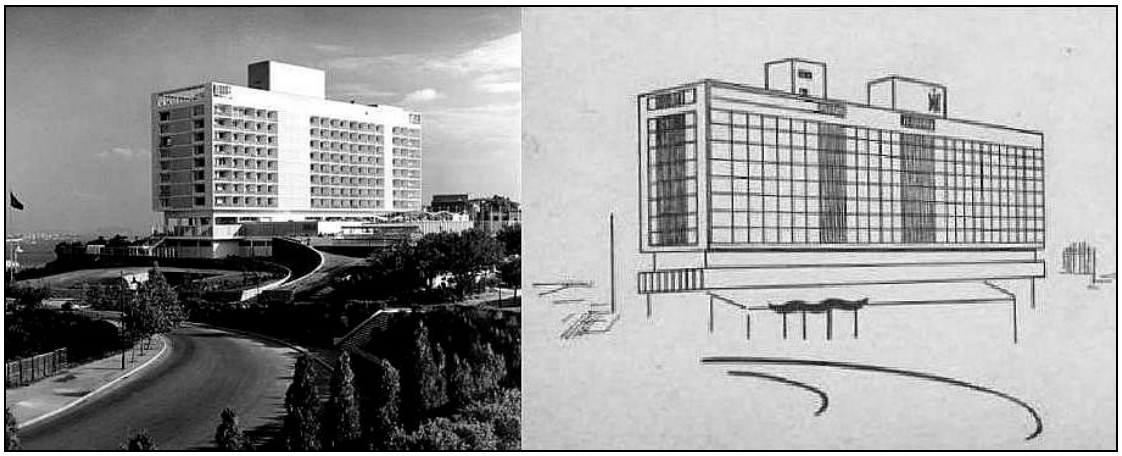
Yeni yöreselcilik olarak nitelenen 2. Ulusal Mimarlık Akımı, modern mimarinin öğelerini Türk evi dışında Osmanlı ve Selçuklu motifleri ile birleştirerek Sedat Hakkı Eldem ve Emin Onat öncülüğünde gerçekleşmiştir. Eldem'in New York Dünya Sergisi'ndeki Türk Pavyonu veya 1948'de tamamlanan Maçka Taşlık Kahvesi bu akımın en iyi örneklerindendir. Seçmeci bir yaklaşımla ele alınan bu tutumda, simetrik ve anıtsal bir anlayış bulunmaktadır.

"Geri dönüp bakıldığında, erken cumhuriyet döneminde Türk mimari kültürünün temel problemi, 1908'den 1950'ye kadar yaygınlıklarını sürdüren tikel stilistik seçimlerden bağımsız olarak, mimariye daha geniş siyasi ve ideolojik anlamlar yüklenmesiydi. Özellikle cumhuriyetin ilanından sonra, mimari sadece düz anlamda değil simgesel olarak da, Türk ulus inşasında destansı bir misyon üstlendi. Yeni cumhuriyetin kamu binaları cumhuriyetin kendisiyle özdeşleştiriliyordu." (Bozdoğan, 2002)

50'li yıllardan itibaren Amerikan modernizminin etkisi altına giren Türk mimarlığı; Rohe, Wright, Aalto, Le Corbusier, Niemeyer, Scharoun gibi mimarlardan da etkilenerek, batıda oluşan akımlarla şekillenerek, daha rasyonalist bir oluşuma bürünmüştür. Gecekondu ve çok katlı toplu konutların kent kimliğini büyük ölçüde değiştirdiği, dönemin siyasal gelişmelerinin toplum ekonomisini ve sanat ortamını etkilediği dönemlerde gelişen modern mimari; tarihi mekânların arasına serpişerek ve kentsel dokuyu karmaşıklaştırarak bir anlamda İstanbul'u, çarpık kentleşmenin örneği haline getirmiştir.

1952- 1955 yılları arasında inşa edilen ve İstanbul'un ilk beş yıldızlı oteli olan 278 odalı Hilton Oteli; Amerikalı bir mimarlık firması tarafından tasarlanmıştır ve projenin yerel danışmanlığını Sedat Hakkı Eldem yapmıştır. (Bknz. Şekil 6.1.) Rasyonalizmin İstanbul'daki başarılı temsilcilerinden sayılan ve İkinci Milli

Mimarlık Akımı'nın son örneklerinden olan yapı; dikdörtgen prizma şeklindeki yalın geometrisi, sade cepheleri ve dekorasyonu ile Türkiye'de Uluslararası Üslup'un özelliklerini nitelendiren bir bina olarak kabul görmüştür. (Batur, 1994)



Şekil 6.1. İstanbul Hilton Oteli, 1955

1954 yılında kurulan Mimarlar Odası sayesinde mimarların Türkiye'deki toplumsal rolü daha önemli hale gelmiştir ve yeni açılan eğitim kurumları sayesinde verilen mimarlık eğitimi anlayışı, Batı modelinden yavaşça uzaklaşarak, yabancı mimarların etkisinden de çıkmaya başlamıştır. 50'li yıllarda Hilton Oteli'nin İstanbul'daki mimari gelişimde yarattığı etkiyi, 60'lı yıllarda proje aşaması başlayan Ceylan Intercontinental Oteli; eski adı ile Sheraton Oteli devam ettirmiştir. Dönemin önemli mimarlarını bünyesinde bulunduran AHE Mimarlık firması; 1959 yılında açılan Taksim Turistik Otel Mimari Proje Yarışmasını kazanmıştır ve 90 metre yüksekliğindeki bu 25 katlı bina; 1960 ihtilali sebebi ile uzun bir süre bekletilse de, yerli yapı malzemeleri ve sermayesi kullanılarak 1968 - 1975 yılları arasında Taksim semtinde inşa edilmiştir.

"Dik açıyı yadsıyan ilk önemli girişim, Wright'ın 60 ve 30 derecelere dayanan tasarım anlayışına dayanan, plan ve kütlede parçalanmalarla plastik bir ifadeye kavuşan Sheraton Oteli olmuştur." (Şen ve diğ., 2014)

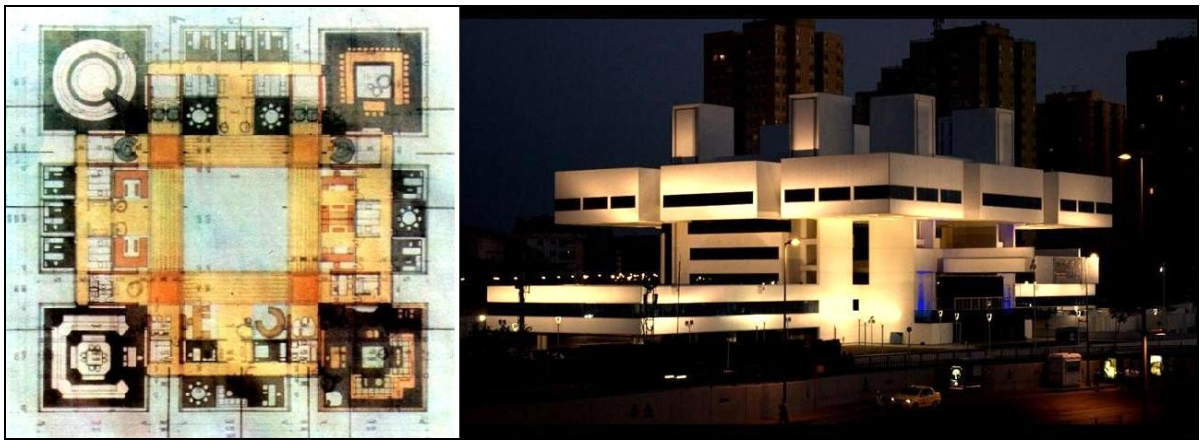
60'lı yıllarda rasyonalizmden uzaklaşan, çok parçalı ve hareketli yapıların arttığı dönemde, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı, Hukukçular Sitesi, Atatürk Kültür Merkezi gibi binalar Cumhuriyet sonrası yavaşça gelişen modern Türk mimarisinin kimliğinin oluşmasında önemli rol oynamıştır. Endüstri, konut ve büro yapılarının çoğaldığı bu yıllarda çoğulcu bir anlayış benimsenmiş olup; batıdaki farklı stillere ait yapılar özellikle İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlerde görülmeye

başlanmıştır. Rasyonalist, brütalist, organımsı veya sembolist mimariye öykünen binalar; 80'li yıllara kadar çeşitli yaklaşımlarla ele alınarak bu geniş skalanın içerisinde yer almışlardır.

1963 yılında; İstanbul Ticaret Odası'nın bir ticaret sarayı oluşturulması için açtığı yarışma projesini kazanan mimar Orhan Şahinler'in binası, günümüzde İstanbul Ticaret Üniversitesi tarafından kullanılmaktadır. Modern mimarinin rasyonalist çizgilerini cephesinde oldukça net yansıtan yapı; Haliç kıyısındaki temel sorunlarına bağlı olarak, planlanandan çok daha maliyetli bir bütçe ile tamamlanmıştır ve mimarı tarafından "en az yapı detayı ile inşa edilmiş" bir mekân olarak nitelendirilmiştir.

"Cephesinde ritmik bir düzen elde etmek amacıyla belli bir modüle bağlı olarak tasarlanan prekast elemanların kullanıldığı ve servislerin betonarme çekirdek içine yerleştirildiği, esnek mekân anlayışı ile biçimlenen İstanbul Ticaret Odası projesinde uluslararası Rasyonalizm'in izleri görülmektedir." (Antel, 1990)

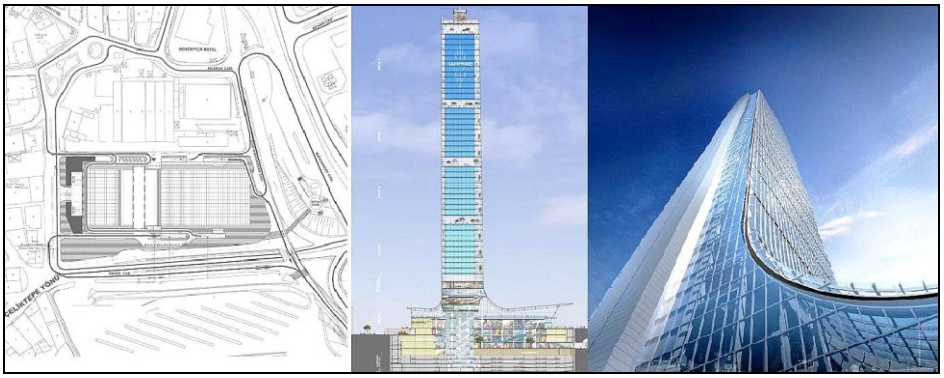
Brütalist eğilimlerin, Tange ve Kahn gibi mimarların da etkisi ile Batıyla neredeyse eş zamanda Türkiye'de uygulanması, özellikle İstanbul Tercüman Gazetesi Binası ve Harbiye Ordu Evi gibi yapıların ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. İşlevsel elemanların betonarme yapılarda hacimsel olarak gözle görülebilir olması, 1972- 1974 yılları arasında tamamlanan; Günay Çilingiroğlu ve Muhlis Tunca tarafından tasarlanan Tercüman binasının; parçalı kütle, orta avlulu mekân olarak tanımlanmasına yol açmıştır. İşlevlere göre farklı hiyerarşilerde düzenlenmiş olan mekân- kütle ilişkileri, yatay ve düşey düzlemde oluşturulan boşluk-doluluk oyunlarıyla algıda süreklilik sağlamıştır. (Bknz. Şekil 6.2.)



Şekil 6.2. Tercüman Gazetesi Binası, Topkapı, 1974

70’li yıllardan sonra Batıda gelişen postmodernizm ve ardından gelen çeşitli akımlardan etkilenen Türkiye; modern sonrası geç modernizm, plüralizm, dekonstrüktivizm gibi çeşitli yorumları kendi içerisinde uygulamıştır. Sevinç ve Şandor Hadi’nin Teşvikiye’deki Milli Reasürans Binası (1985-92), Hayati Tabalıoğlu’nun Ataköy’deki Galleria Alışveriş Merkezi (1988), Haydar Karabey’in Harbiye’deki İstanbul Reklamevi (1987) gibi önemli binalarının haricinde turistik bölgelerde açılan temalı tatil köyleri, Amerika’daki Disney mimarisini aynı yıllarda bir anlamda Türkiye’ye taşımıştır. Titanik gemisi, Kremlin Sarayı ya da Artemis Tapınağı gibi sembolik biçimleri otellerde uygulayan 80’lerin mimarları, postmodernizmi, hızla artan tüketim ve metropolleşme gibi etkenler dolayısı ile bu şekilde kullanmışlardır.

90’lı yıllardan itibaren teknolojinin gelişmesi ve yeni yapı malzemelerinin gelişimiyle doğru orantılı olarak özellikle İstanbul’da akıllı binalar adı verilen; tek merkezden kontrol edilebilen ve tehlike anında birbirini uyaran güvenlik, iklimlendirme, yangın algılama, alarm, aydınlatma ve benzeri sistemlerle donatılan yapılar artmıştır. Metin Hepgüler’in İstinye’deki Borusan Oto Binası (1998- 2003) ya da Tekfen Tower, Metrocity Alışveriş Merkezi, Trump Towers gibi pek çok AVM, gökdelen, iş merkezi veya konut yapısı bu teknoloji ile inşa edilmiştir. 2011 yılında tamamlanan, Tabanlıoğlu mimarlık tarafından tasarlanan 30 metrelik anten yüksekliği ile toplamda 261 metreye ulaşan ve Avrupa’nın en yüksek binalarından birisi olan Sapphire; High-Tech mimarinin İstanbul’daki en iyi örneklerindendir. 66 katlı yapı bir alışveriş merkezi ve rezidanstan oluşan, çevre dostu gökdelen olarak da tanımlanan binanın her katında bulunan bahçe şeklindeki yeşil alanlar, kullanıcılara kent merkezinde doğal bir atmosfer sağlamayı amaçlamaktadır. (Bknz. Şekil 6.3)



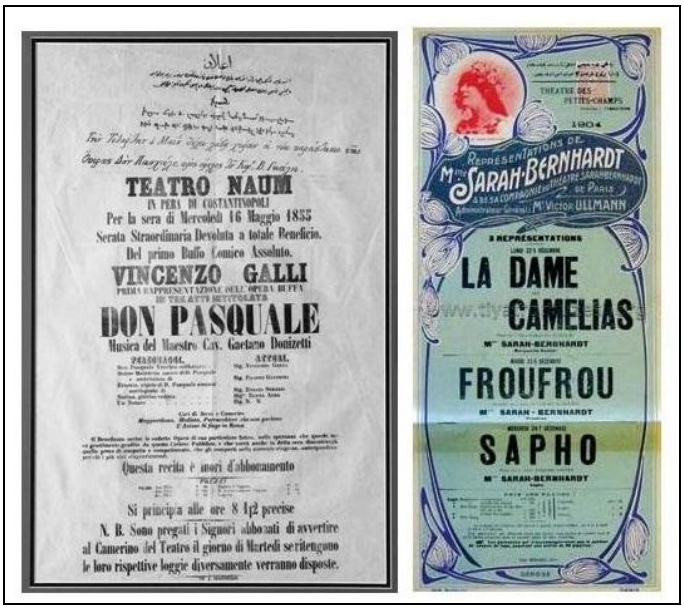
Şekil 6.3. İstanbul Sapphire Binası, 2011, Tabanlıoğlu Architects

Bugün Cumhuriyet'in kuruluşundan yana geride kalan 92 seneye baktığımız zaman, Türk mimarisinin öncelikle kökenlerine, geçmişine bağlı kalarak başladığı yeni yapılaşma içerisinde, zamanla modernize olarak (ülkenin ekonomik kalkınma süreci ile de bağlantılı olarak) batılı ülkelere göre daha yavaş bir ilerleme içerisinde olduğunu görmekteyiz. Yine de yaklaşık yüz yıllık bir zaman diliminde, kendisine has özellikler ile karakterize edilebilen Türk mimarlık tarihi ve modern Türk mimarisi; özellikle 2000'li yıllardan itibaren; gelişmiş ülkelerde kullanılan malzeme, yapım teknikleri ve tasarım kriterleri ile mukayese edildiğinde onlarla yarışabilecek düzeye gelmiştir.

6.2. İSTANBUL'DAKİ PERFORMANS SANATLARI BİNALARINDAN ÖRNEKLER

Türkiye'deki sahne sanatları kültürünün mimari / mekânsal anlamda geldiği noktayı gözlemleyebilmek için tiyatro, opera ve çok sesli müziğin gelişimini göz önünde bulundurmamız gerekmektedir. Osmanlı döneminde ileri görüşlü ve sanatsever bir padişah olan III. Selim'in (1761- 1808) Batı müzik kültürüne yakın durması, ardından II. Mahmut (1785- 1839) zamanında etkili bir süreç olan batılılaşma; Türk müziğine çok sesliliği ve senfonik tınıları ısındırmaya başlamıştır. Avrupalı elçilerin yurt dışı ziyaretleri esnasında deneyimledikleri opera kültürü ve Pera'ya yerleşen Batılıların kendi kültürlerini o bölgeye taşımış olmaları da Osmanlı döneminde etkili olmuştur.

O yıllarda İstanbul'da, özellikle Beyoğlu semtinde yaşayan yabancıların da isteğiyle açılan tiyatrolarda zamanla opera ve operetler de sahnelenmeye başlamıştır. 1840 yılından itibaren Avrupa'daki operalar; ilk temsillerinden birkaç yıl sonra sıra ile Pera'daki tiyatro sahnelerinde gösterilmeye başlamıştır. 1840 yılında Gaetano Donizetti'nin Belisario operası Bosco tiyatrosunda sahnelenirken; 1846 yılında İtalyanlar tarafından Beyoğlu'nda sahnelenen "Ernani" Operasının ardından Verdi'nin diğer oyunlarının da İstanbul'da o yıllarda sahnelendiği belgelerle tespit edilmiştir. (Bknz. Şekil 6.4.)

"Tiyatro tarihimizi yangınlardan izleyen tek milletiz." (Hızlan, 2003)

Şekil 6.4. 1.Naum Tiyatrosu Don Paskal 1855 Oyun Afişi
2. Tepebaşı Tiyatrosu Kamelyalı Kadın 1904 Oyun Afişi

İlk tiyatro sahnesi olarak Beyoğlu'nda 1839 yılında inşa edilen Fransız Tiyatrosu'nun (yandıktan sonra Elhamra Sineması olarak yeniden kurulmuştur) ardından 1840 yılında Bosco (sonraları Naum Tiyatrosu adını alarak el değiştirmiştir), 1851'de Dolmabahçe Tiyatrosu, 1860'da Gedikpaşa Tiyatrosu, 1861'de Şark Tiyatrosu, 1871'de Concordia Tiyatrosu, 1874'te Operahane-i Osmanî, 1875'te Odeon Tiyatrosu, 1885'te Ses Tiyatrosu, 1890'larda Tepebaşı Dram Tiyatrosu gibi farklı sahneler birbirlerine rakip olacak şekilde kurulmuşlardır. Bu önemli yapıların pek çoğu günümüze dek ayakta kalamadan, yanarak ya da yıkılarak yok olmuşlardır.

Söz konusu tiyatrolar zaman içerisinde el değiştirdikleri için aynı zaman da isim de değiştirmişlerdir. Örneğin; Odeon Tiyatrosu başlangıçta Verdi Tiyatrosu olarak bilinmekteyken ardından Varyete, Eldorado, Odeon, Eclair, Şark Tiyatrosu ve Lüks Sineması olarak aynı mekânda farklı adlarla hizmet vermiştir.

1905 yılında İstanbul'un sigorta haritalarını hazırlayan Charles Edouard Goad'ın (1848-1910) çalışmasında Beyoğlu Pera bölgesindeki mevcut tiyatro binaları; 38 - 40. Paftalarda görülmektedir. (Bknz. Şekil 6.5.)

Şekil 6.5. Goad Haritalarında Pera Bölgesindeki Tiyatrolardan Bazıları, 1905

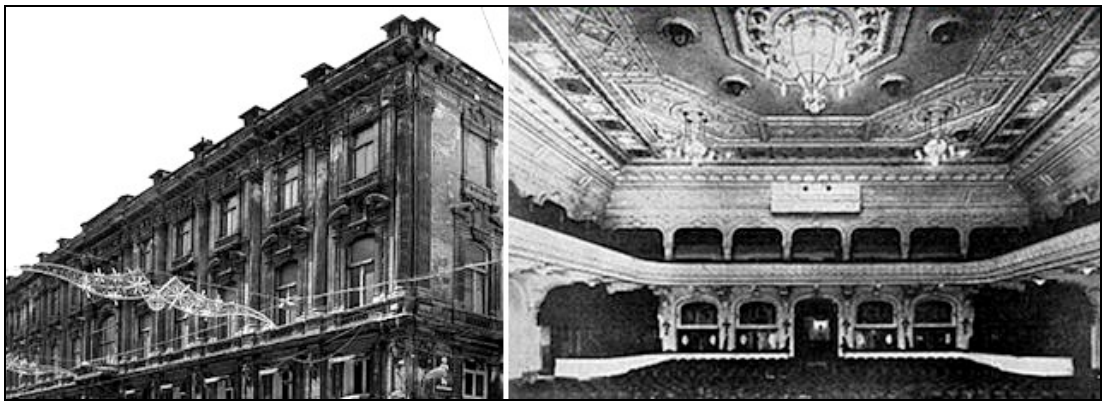
Cumhuriyet'in kuruluş yıllarıyla beraber 1920'lerden sonra Mustafa Kemal Atatürk'ün vizyonu ile yenilenen ve daha çağdaş bir form alan tiyatro, bale, opera gibi temel sanat dalları Türk sahnelerinde sergilenmeye ve besteciler tarafından üretilmeye teşvik edilerek, gelişmiştir. Konservatuar ve musiki okullarının da kurulduğu yıllarda; 1949'da Ankara Devlet Opera ve Balesi'nin faaliyete geçmesi, ardından İstanbul, İzmir, Mersin, Antalya ve Samsun şehirlerinde de devlet opera ve balesi kurumlarının doğmasını sağlamıştır. Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Yalçın Tura, Hikmet Şimşek gibi usta isimler sayesinde çağdaş Türk müziği, batı standartlarına ulaşmış olsa da; Türk bestecilere ait operalar henüz yeterli sayıda değildir.

Cumhuriyet sonrası İstanbul'da inşa edilen performans sanatları binaları yeterli sayıda olmadığı gibi, mevcut yapıların kapatılması ya da çeşitli sebepler ile yıkılmalarından dolayı giderek azalmaktadır. Buna göre, İstanbul'da faaliyet göstermiş veya hala göstermekte olan önemli sahneleri incelediğimiz takdirde, Avrupadaki benzer yapılarla aralarındaki farklılıklar rahatça görülmektedir.

6.2.1. Emek Sineması

Fransız Mimar Alexandre Vallaury'nin (1850- 1921) 1884 yılında Beyoğlu'nda "Club des Chasseurs de Constantinople" (İstanbul Avcılar Kulübü) olarak yaptığı binanın arka bahçesinde bulunan alan, zaman içerisinde jimnastikhane, sirk, eğlence merkezi ve sinema olarak farklı fonksiyonlarla kullanılmıştır. 1918 yılında tiyatro olarak kullanılan bu mekân, 1924'te Melek Sineması'na dönüşmüştür. 1957'de ise, bugün bilenen adı ile meşhur "Emek Sineması" olmuştur.

875 kişilik seyirci kapasitesine sahip sinemanın bünyesinde bulunduğu; Osmanlı döneminde betonarme binaların henüz çok sıklıkla kullanılmadığı yıllarda inşa edilen, barok ve rokoko mimarisinin özelliklerini taşıyan süslü cephesiyle İstiklal Caddesi'nde bulunan en geniş siluete sahip yapılardan birisi olan Club des Chasseurs de Constantinople; İstanbul'un mimarlık tarihini oluşturan öğelerden ve Batı mimarisinin ülkemizde uygulanmaya başladığı yıllarda ortaya çıkan mimari değerlerden birisidir. (Bknz. Şekil 6.6.)



Şekil 6.6. Club des Chasseurs de Constantinople Binası ve Emek Sineması Salonu

2013 tarihinde bir inşaat firmasının "Grand Pera" adlı alışveriş merkezi projesi için Emek Sineması tamamen yıkılmıştır. Binanın yıkımına başta Mimarlar Odası olmak üzere akademisyenler, sanatseverler ve birçok insan karşı çıksa da, tarihi ve kültürel değer taşıyan yapının yok olması ne yazık ki engellenememiştir. Yeni projede sinemayı binanın dördüncü katına, orijinal tavan ve duvarları ile birlikte taşıyacaklarını açıklayan inşaat şirketinin yetkilileri, yıkımı; koruma ve yenileme yasalarına uygun olmadığı halde kendilerine açılan davalar sürerken, 9. İstanbul İdare Mahkemesinin aldığı yürütmeyi durdurma kararını iptal ettirip projeye yapı ruhsatı verildiği anda binayı yıktırmışlardır. Yeni projenin "kamu yararına olacağı"

şeklindeki gerekçe ile yıkılan Emek Sineması; yerine gelecek olan alışveriş merkezinin, tarihi değerlerimizi korumayı vaat edeceğine inanarak 89 yaşında yok olmuştur. (Bknz. Şekil 6.7.)

Şekil 6.7. Yıkılan Emek Sineması'nın Grand Pera Projesi Kapsamındaki Son Hali

6.2.2. Süreyya Operası

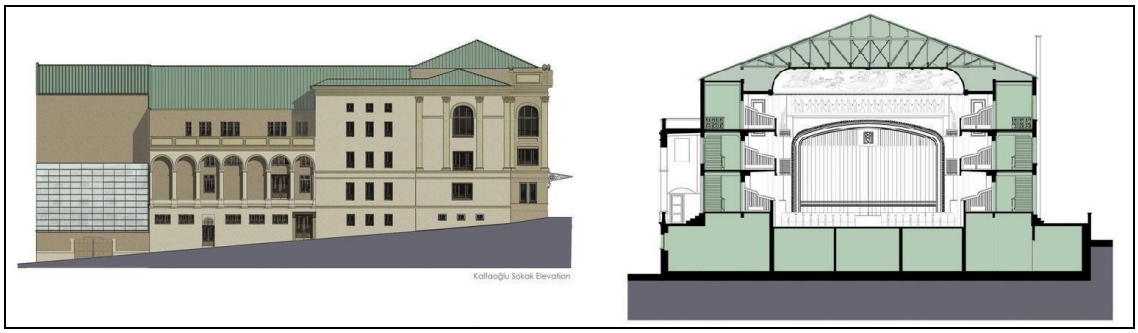
Cumhuriyet'in ilk yıllarında asker ve iş adamı Süreyya İlmen Paşa'nın (1874- 1955) yurt dışına yaptığı seyahatler sonrası Batı ülkelerinde gördüğü opera binalarının bir örneğinin İstanbul'da da olması gerekliliğini düşünerek yaptırdığı Süreyya Operası; 2015 yılında İstanbul'da aktif olarak faaliyet gösteren "tek" opera binasıdır. Paşanın Batıdaki performans sanatları yapılarını incelemesi, oradan modeller getirtmesi ve daha birçok uğraşı neticesinde, Kadıköy semtinde 1923- 1926 yılları arasında inşa edilen opera binası; 20'li yılların Batı mimarisinin Art Nouveau ağırlıklı özelliklerini cephesinde zarifçe taşımaktadır. Ermeni mimar Kegam Kavafyan tarafından tasarlanan yapıda, operanın ruhunu ve ihtişamını yansıtan Naci Kalmukoğlu ve İhsan Özsoy gibi önemli sanatçılara ait rölyefler, freskler ve heykeller yapının hem iç hem de dış mekânlarında başarı ile uygulanmıştır. Avrupa'daki üç yapıdan esinlendiği bilinen paşa, Süreyya Operası'nın fuaye tasarımında özellikle Paris'teki Champs Elysee Tiyatrosu'nu, iç mekânlarda ise Alman tiyatrolarının esas alınmasını istemiştir. Cadde üzerindeki ana girişten erişilen fuayeden çift taraflı merdivenler ile üst katta bulunan 500 kişilik balo salonuna, alt katta ise direkt ana salona ulaşılmaktadır. (Bknz. Şekil 6.8.)

Teknik yetersizliklerden dolayı açıldığı andan itibaren sinema ve balo salonu olarak kullanılan binanın müdürlüğünü bir süre Nazım Hikmet'in babası; Hikmet Nazım yapmıştır. Ölümünden sonra Darüşşafaka Cemiyeti'ne bağışladığı yapı; 2005- 2007 yılları arasında, Kadıköy Belediyesi tarafından Süreyya Paşa'nın başından beri

hayalini kurduğu şekilde, bir opera binasına dönüştürülmüştür. Bu restorasyon esnasında; sahne tamamlanarak yenilenmiş; sahne altı teknik, idari personel ve sanatçı odalarına dönüştürülmüş, sahne önüne orkestra çukuru eklenmiş, çatı örtüsü değiştirilmiş, ses, havalandırma ve aydınlatma sistemleri yerleştirilerek yapı, depreme karşı güçlendirilmiştir. Yük asansörleri ve engelli girişi de eklenen binanın tavan ve duvarlarındaki önemli eski eserler (rölyef, resim ve heykeller) onarılıp temizlenerek, yapının orijinal haline bağlı kalması için eski yerlerine yerleştirilmişlerdir. Tüm bu çalışmalar, yapının iç ve dış mekânlarını olduğu gibi koruyarak sadece yetersiz kalan teknik hacimlerin eklenmesi ile sağlanmıştır. Tarihi değerler taşıyan Süreyya Operası, 2008 yılında Atatürk Kültür Merkezi'nin kapatılması ile İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin merkezi haline gelerek, tüm opera temsillerinin burada sahnelenmesini gerektirmiştir. (Bknz. Şekil 6.9.)

Şekil 6.8. Süreyya Operası Giriş Cephesi ve Ana Salon

"Süreyya Operası ne yazık ki teknik açıdan onca masraflı müdahaleye rağmen hala yetersizdir. Müdürlük, kulisler, sanatçı prova odaları, teknik odalar, depolar gibi alanlar da çok küçük olduğu için AKM'den getirtilen dekorların (sadece sahneye sığabilenlerin) balkonlara atılıp yağmur ve kar gibi hava koşularına maruz kalıp çürür halde muhafaza edilmesi de durumun ne kadar içler acısı olduğunu gözler önüne sermektedir. Özenle döşenen sol anahtarı desenli kırmızı halılar da ne yazık ki akustiği bozmakta ve önemli bir mimari hatayı vurgulamaktadır. Sahnenin iki yanındaki balkonlarda oyun izlemek neredeyse işkencedir... Fakat bunca olumsuzluğa rağmen Süreyya Operası, İstanbullular için yoktan var edilmiş bir gösteri sanatları merkezidir." (Gündem, 2010)



Şekil 6.9. Süreyya Operası Cephesi ve Kesiti

565 kişilik seyirci kapasitesine sahip olan ana salon, opera temsilleri için yeterli olmadığı için, sahnelenecek gösterilerin seçimi, oyuncu kadrosu ve gerekli dekorlar da göz önünde bulundurularak sahne ve sahne arkası boyutlarının müsaade ettiği ölçüler içerisinde kalan projeler esas alınarak yapılmaktadır. Bu bağlamda, Türkiye'nin en gelişmiş kentlerinden birinde; İstanbul'da, 565 kişilik bir salonun ölçülerine göre belirlenen opera temsilleri, kısıtlı mekânlara göre belirlenen tercihler doğrultusunda, mimari açıdan yaşanılan teknik yetersizlikleri vurgulamaktadır.

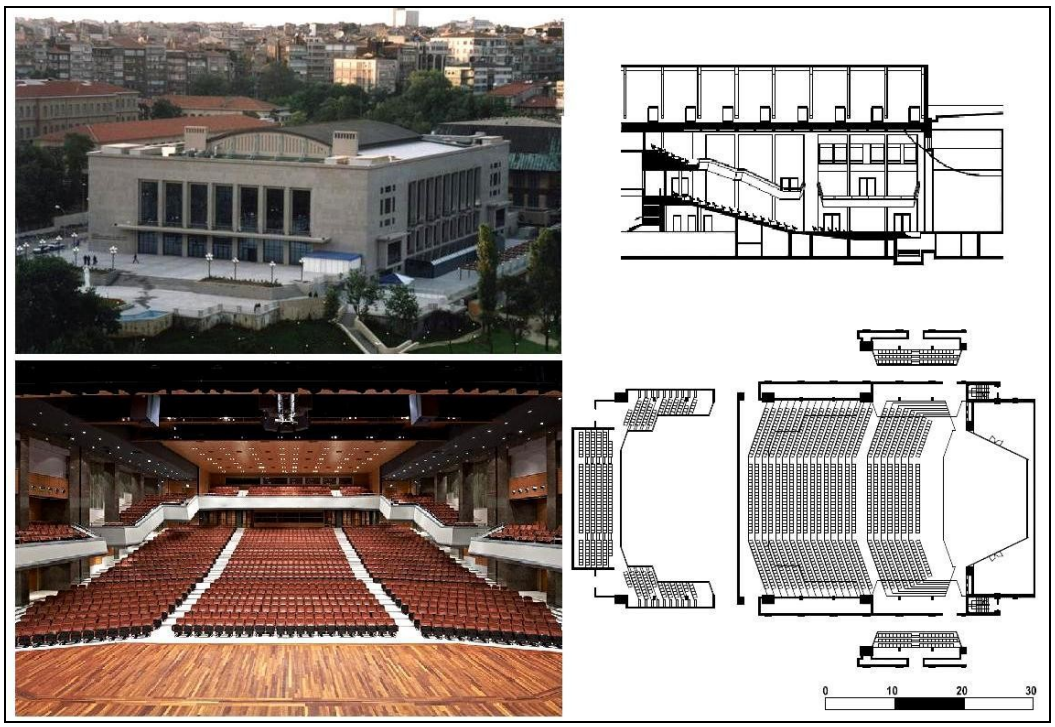
"Süreyya Operası'na kent bağlamında hangi noktada duruyor diye bakacak olursak, yurtdışında bu tip binaların genelde şehrin merkez bölgelerinde, beraberindeki meydanla birlikte varlık gösterdiğini unutmamalıyız. Opera binaları genelde sembol haline gelerek, şehir için bir nirengi noktası olur (AKM örneğindeki gibi) ve insanlar tarafından kolayca algılanırlar. Bu anlamda Süreyya Operası konum olarak Kadıköy'ün en işlek caddelerinden biri olan Bahariye Caddesi'nde, ulaşımı kolay sağlanan ve hem turistik hem de yerel anlamda alışveriş merkezi haline gelmiş bir caddede konumlanmaktadır. Dolayısı ile aslında mimari anlamda "opera binası" adını alabilecek ölçekte olmasa da, "Türkiye'de Opera Binaları" kriterlerine baktığımızda gereken anahtar kelimeleri bünyesinde barındıran; form, işlev, konum gibi öğeleri başarıyla taşıyan Süreyya Operası, AKM açılsa bile uzun yıllar bizlerle birlikte kalacak ve 1920'lerin o hoş esintisi ile hayatımızdan operayı, tiyatroyu, sanatı çıkartmamayı başaracaktır." (Gündem, 2013)

Süreyya Opera'sının Türk mimarisindeki önemi, 2000'li yıllarda olmamıza rağmen büyük şehirlerde yeterli hacimlerde ve sayıda gösteri alanlarının olmadığı, aynı zamanda tarihi değer taşıyan mevcut yapıların da birbiri ardına yıkıldığı bir dönemde, 1920'li yıllardan günümüze dek ayakta kalmayı başaran, yenilenerek kentin dokusunun içine yerleşen ve gündelik hayatta kullanılan, algıda seçicilik yaratan bir eski eser olmasıdır. İstanbul'daki tek opera binası olan Süreyya Operası; ne kadar küçük ölçekli olursa olsun, bugün en kalabalık şehrimizde opera sanatının devam etmesini sağlayan tek mekândır.

6.2.3. Lütfi Kırdar Kongre Merkezi

1949 Avrupa Güreş Şampiyonasının İstanbul'da yapılabilmesi için İtalyan mimar Pietro Vietti Violi, Şinasi Şahingiray ve Fazıl Aysu tarafından projelendirilen ve aynı yıl hizmete açılan İstanbul Spor ve Sergi Sarayı; Harbiye'de 7000 kişilik bir kapalı spor salonu olarak hizmet vermeye başlamıştır. Dönemin belediye başkanı Lütfi Kırdar'ın kendisi hayattayken eserlerine adının verilmesini istememesi nedeni ile ölümünden 27 yıl sonra, 1988 yılında binaya "İstanbul Lütfi Kırdar Spor ve Sergi Sarayı" adı verilmiştir.

1996'da İstanbul Lütfi Kırdar Uluslararası Kongre ve Sergi Sarayı olarak yeniden adlandırılan bu ahşap taşıyıcı sistemli yapı, uzun yıllar spor müsabakaları, buz pateni, konserler, sirk gösterileri, sergiler gibi farklı fonksiyonlarda aktiviteler için kullanılmıştır. Mimarlar Turgut Alton ve Oya Ökmen'in tasarım ekibi ile birlikte 1991 yılında proje çalışması başlatılan yapı; 1996 yılında tamamlanarak, Anıtlar Kurulu'nca 2. Sınıf tarihi eser sayıldığından; tavan yüksekliği değiştirilmeden, betonarme ve çelik karkas taşıyıcı sistemiyle, kongre salonuna dönüştürülerek günümüzdeki halini almıştır. (Bknz. Şekil 6.10.)



Şekil 6.10. Lütfi Kırdar Kongre Merkezi, Anadolu Oditoryum Kesit ve Planı

23,850 metrekarelik kapalı alana sahip; İstanbul'daki performans sanatları yapıları arasında oldukça önemli bir yere sahip olan Lütfi Kırdar Kongre Merkezi'nde 1900

kişilik seyirci kapasitesine sahip, üç ana parçadan oluşan hareketli sahne mekâniği olan Anadolu Oditoryumu haricinde kapasiteleri 45 ile 500 kişi arasında değişen birçok salon vardır. Toplantı ve etkinlik alanları olarak kullanılan bu farklı ölçeklerdeki salonlar, fonksiyonlarına göre ayrılarak işlev kazanmaktadırlar. Balo salonu, sergi salonu, restoran, teras, ses geçirmez toplantı odaları, basın merkezi, postane, banka, engelli giriş ve alanları da bulunan bina, boğaz manzarası ve gün ışığını içeriye alan ana fuayesi ile son teknolojiye sahip teknik donanımı ile batı standartlarında bir kongre merkezi haline gelmiştir. (Bknz. Çizelge 6.1.)

Çizelge 6.1. Lütfi Kırdar Kongre Merkezi'nin Teknik Özellikleri

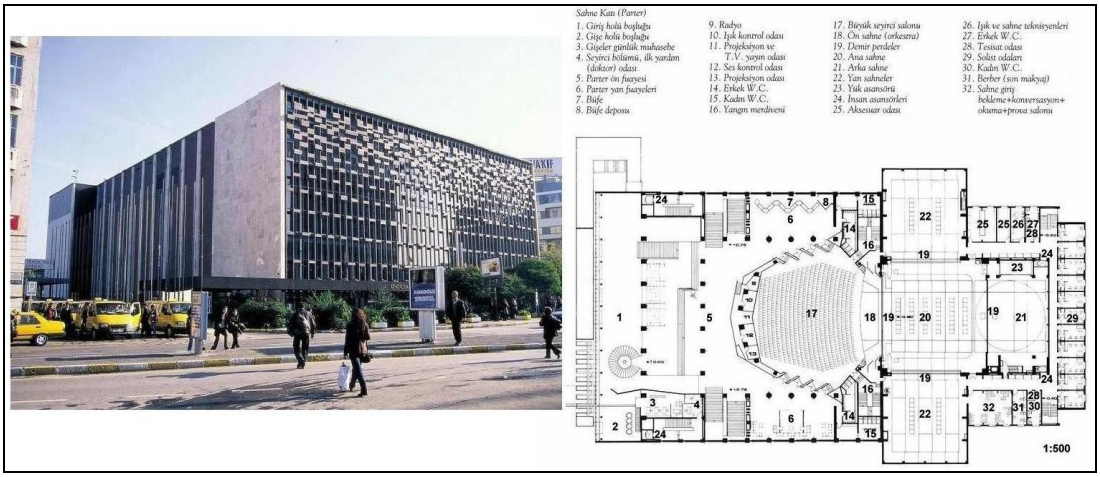
KRİTERLER	**Anadolu Oditoryum**	**Rumeli Binası**
Yapım Yılı	1996	
Yapı Türü	Betonarme/Çelik Karkas	
Bina Toplam Alanı	23,850 m^2	7000 m^2
Fuaye Alanı	2980 m^2	1900m^2 + 2100 m^2
Salon Alanı	2,482 m^2	
Salon Tipi	yelpaze plan	
Salon Yüksekliği	10.7 metre	
Seyirci Kapasitesi	1900	2400-3000
Reverberasyon Süresi	bilinmiyor	-
Sahne Alanı	195 m^2	
Sahne Genişliği	19.5 metre	
Sahne Derinliği	10 metre	
Sahne Yüksekliği	8.9 metre	
Orkestra Çukuru	+	
Soyunma Alanları	+	
Depo Alanları	+	
Sergi Salonu	3000 m^2	
Toplantı Alanları	14 m^2 ile 385 m^2 arasında değişen 17 farklı salon tipi	
Kafeterya-Restoran	250 kişilik	
Otopark Alanı	200 araç	

6.2.4. Atatürk Kültür Merkezi

Cumhuriyet'in kurulmasından itibaren başlatılan kültür ve sanat etkinliklerinin devamında İstanbul'da Batı sanatlarının sahnelenmesi için büyük bir opera binası yapılması uygun görülmüştür. Bu süreç oldukça uzun sürmüş; Fransız mimar Auguste Perret (1874- 1954) tarafından tasarı halinde kalan bir proje çizilmiş, 1946 yılında mimarlar Faruk Akçer ve Rükneddin Güney tarafından ele alınan Perret'in projesi büyük ölçüde değiştirilerek uygulanmaya başlamış fakat dönemin ekonomik ve siyasi olayları sebebi ile yine yarım kalmıştır. Tamamlanamayan binanın Bayındırlık Bakanlığı'na devredilmesinin ardından yapı; 1956'da mimar Hayati Tabanlıoğlu'nun projenin başına getirilmesiyle birlikte temeli atıldıktan tam 23 yıl sonra, 1969 senesinde tamamlanarak "İstanbul Kültür Sarayı" adı ile açılarak hizmet vermeye başlamıştır. Kasım 1970'de bir temsil esnasında çıkan yangında büyük zarar gören bina; teknik tesisat ve iç mekânlardaki bazı değişiklikler de dâhil olmak üzere, Tabanlıoğlu tarafından yenilenip onarılarak, 7 yılın ardından "Atatürk Kültür Merkezi" adını alarak yeniden açılmıştır. (Bknz. Şekil 6.11.)

Başlangıçta opera binası olması düşünülen yapı, proje esnasında fonksiyonlarını arttırarak daha büyük ölçekli bir kültür merkezi olmayı hedeflemiştir. Statik, tesisat ve akustik uzmanları ile birlikte yürütülen proje için tiyatro yapıları konusunda uzman Alman mimar Gerhard Graubner davet edilerek, kendisinden projeyi incelemesi istenmiştir. Graubner'in projeyi mimari ve teknik anlamda oldukça başarılı bulması üzerine, onun önerileri doğrultusunda sahne teknisyenleri de devreye girmiştir. Projenin tamamlanmasının uzun sürmesinin en önemli nedeni, bütçe sıkıntısı ve gittikçe artan maliyet olmuştur. 50'li yılların rasyonel mimarisini yansıtan modern cephesi ile Taksim meydanında yer alan betonarme karkas yapı, kısa zamanda İstanbul için sembolik bir mekân haline gelerek, şehrin nirengi noktalarından birisi olmuştur. Batı ülkelerindeki opera binaları gibi, kent merkezinde büyük bir meydanda yer alan ve toplam inşaat alanı 52.000 m^2 olan A.K.M.'de; Büyük Salon (ana salon) 1307, konser salonu 530, tiyatro salonu 296, Aziz Nesin Sahnesi 190 ve sinema salonu 206 kişilik seyirci kapasitesine sahiptir. 2 balkonlu merkez aksından simetrik plan şemalı ana salonda, kırık düz yüzeyli, at nalına yakın bir form kullanılmıştır. Dolu salonda 1 saniyelik reverberasyon süresi sağlanması, senfonik müzik için ideal bir akustik oluşturmuştur. Büyük salon; döner sahne podyumları ve sahnenin 3 metre kadar altına inebilen orkestra çukuru ile çok amaçlı

olarak hem opera temsilleri, hem de konserler için kullanılmaktadır. Açıldığı andan itibaren İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin ev sahipliğini yapmış olan Atatürk Kültür Merkezi'nin salonları ve teknik hacimleri, hem ziyaretçiler hem de sanatçılar için fonksiyonel olarak yeterli olmuştur. (Bknz. Çizelge 6.2.)



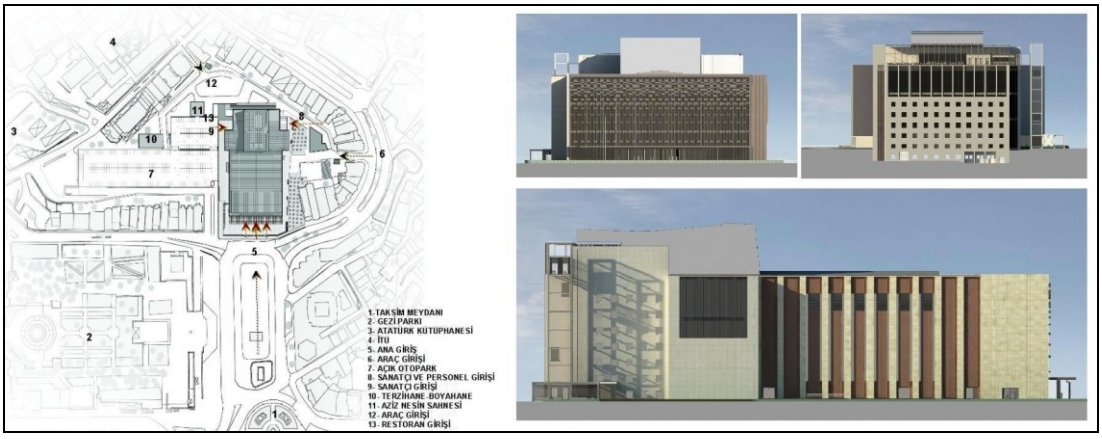
Şekil 6.11. Atatürk Kültür Merkezi Cephesi ve Sahne Kat Planı

Çizelge 6.2. Atatürk Kültür Merkezi'nin Teknik Özellikleri

KRİTERLER	**Büyük Salon**	**Konser Salonu**	**Oda Tiyatrosu**	**Çocuk Sineması**
Seyirci Kapasitesi	1307	530	296	206
Reverberasyon Süresi	1 saniye	1 saniye	-	-
Sahne Alanı	570 m^2	115 m^2	54 m^2	30 m^2
Sahne Genişliği	24.8 metre	670 m^2 salon alanı	260 m^2 salon alanı	170 m^2 salon alanı
Sahne Derinliği	23 metre			
Sahne Yüksekliği	27.5 metre			
Orkestra Çukuru	110 m^2	-	-	-
Orkestra Prova Salonu	140 m^2			
Koro Prova Salonu	152 korist için 165 m^2 alan			
Bale Prova Salonu	230 m^2			
Dekor Montaj Alanı	560 m^2			
Dekor Depoları Alanı	13.450 m^2			
Atöyeler	800 m^2			
Kafeterya	160 kişilik sanatçı kafeteryası			
Otopark Alanı	254 araç			

254 araçlık otoparkı, orkestra, koro ve bale için çeşitli ölçeklerde prova salonları, atölyeler, depolar ve idari ofisleri ile dünya standartlarında bir kültür merkezi olan bina, o dönem için bile İstanbul'daki en büyük kültür yapısı iken, 2000'li yıllara gelindiğinde hala şehirdeki tek opera binası olmayı sürdürmüştür. 2007 yılında 530 kişilik tek sahneli Süreyya Operası açılırken hemen ardından 2008 yılında A.K.M; önce yıkılma kararı alınarak ardından gelen tepkiler üzerine restorasyonu gerçekleştirilmek üzere kapatılmıştır. Buna göre salonları ve depoları esas almak üzere iki faza ayrılan binada; ışık, ses ve bina tesisat yenilenecek, cepheler ve çatıda ısı ve ses izolasyonu yapılacak, ön cepheye çift cam uygulaması koyularak şeffaflık sağlanacak, giriş kısmına bir saçak eklenecek, iç mekânlarda ziyaretçi sirkülasyon alanları yeniden düzenlenecek, fuaye alanı genişletilecek ve yeni prova salonları eklenecektir. (Bknz. Şekil 6.12.)

Yapının cephesinde kullanılacak olan ekranın kontrolsüz reklam alanına dönebileceği ve binanın simgesel cephesini kapatabileceğini, restoran ve kafelerin arttırılmasını ticari kaygılara bağlayarak restorasyon veya yenileme projelerinde yapının bütünlüğünü bozmadan orijinaline uygun şekilde düzenlenmesini savunan eleştirilere maruz kalan yeni proje, 2009 yılından beri medyada yer alsa da geçen yıllar içerisinde hala başlatılamamış olup A.K.M. çürümeye bırakılmıştır. (Güney, 2008)



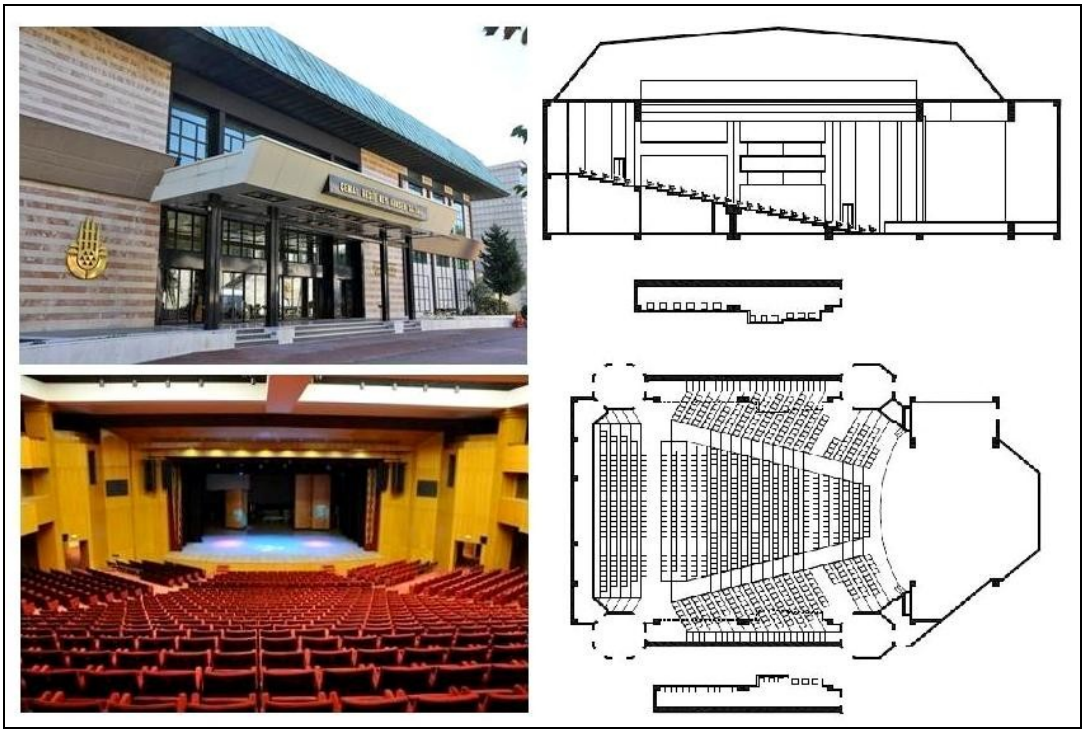
Şekil 6.12. A.K.M. Yeni Proje Vaziyet Planı ve Cepheler, 2009

Türk mimarlık tarihinde, İstanbul'da modern mimariyi simgeleyen en önemli yapılardan birisi olan ve şehrin sanat açlığını giderebilecek kapasite, ölçek ve nitelikte olan bu kültür merkezinin en kısa zamanda yenilerek açılması gerekmektedir.

6.2.5. Cemal Reşit Rey Konser Salonu

New York Filarmoni Orkestrası'nın İstanbul'a davet edilip Lütfi Kırdar Kapalı Spor Salonu'nda konser vermesinin ardından şef Zubin Mehta'nın dönemin belediye başkanı Bedrettin Dalan'a "İstanbul'da düzgün bir konser salonu olmadıkça bir daha buraya gelmeyiz."demesinin hemen ardından inşaatı başlayan Cemal Reşit Rey Konser Salonu; 1989 yılında Harbiye'de bugün kongre vadisi olarak bilinen ve kültür yapılarının bir arada toplandığı bölgede bulunmaktadır. Lütfi Kırdar Kongre Merkezi ve Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu ile aynı caddede bulunan ve İstanbul'daki ilk konser salonu olan yapı, tamamlandığında İstanbul Belediyesi Konser salonu olarak adlandırılmış, ardından aynı yıl içerisinde ünlü besteci ve orkestra şefi Cemal Reşit Rey'in adını almıştır.

Dış cephe taş işçiliği ve vitraylarında, iç mekândaki merdiven korkulukları, asma tavan, fuaye aplikleri gibi alanlarda Selçuklu mimarisinden geometrik esintiler taşıyan bu betonarme yapı, 2007 yılında yenilenmiştir. 915 seyirci kapasiteli ana salonda yelpaze plan formu kullanılmıştır ve loca şeklindeki balkonlarla seyirci kapasitesi arttırılmıştır. 10 farklı izleyici girişine sahip ana salonda orkestra çukuru da bulunmaktadır. (Bknz. Şekil 6.13.)



Şekil 6.13. Cemal Reşit Rey Konser Salonu Cephe, Ana Salon, Kesit ve Plan

Genellikle senfonik konserler için kullanılan salonun yan duvarları ahşap kaplama olup tavanı alçıpan kaplamadır. Akustik verimlilik için ahşap panellerle sesin dinleyicilere yansıtılması planlanan ve elektronik yansıtma sistemi kullanılan salonun reverberasyon süresi bilinmemektedir. Müzisyenler ve dinleyiciler tarafından yapılan bir anket çalışması sonucunda konser salonunun akustiğinin, Lütfi Kırdar ve Atatürk Kültür Merkezi salonlarından daha başarılı olduğu gözlemlenmiştir. (Vural, 2009) Teknik özellikler açısından yeterli prova alanlarına sahip olmayan yapı daha çok etkinlikler için kiralanarak genel prova esnasında orkestra ve koro üyelerine ayrılan soyunma ve hazırlanma alanlarından oluşmaktadır. Ana giriş kapısından ana salon ve balkonlara uzanan yaya sirkülasyon alanları iyi çözümlenmiş olsa da salonun seyirci kapasitesi Avrupa'daki konser salonları ortalamasının altında kalmaktadır. (Bknz. Çizelge 6.3.)

Çizelge 6.3. Cemal Reşit Rey Konser Salonu'nun Teknik Özellikleri

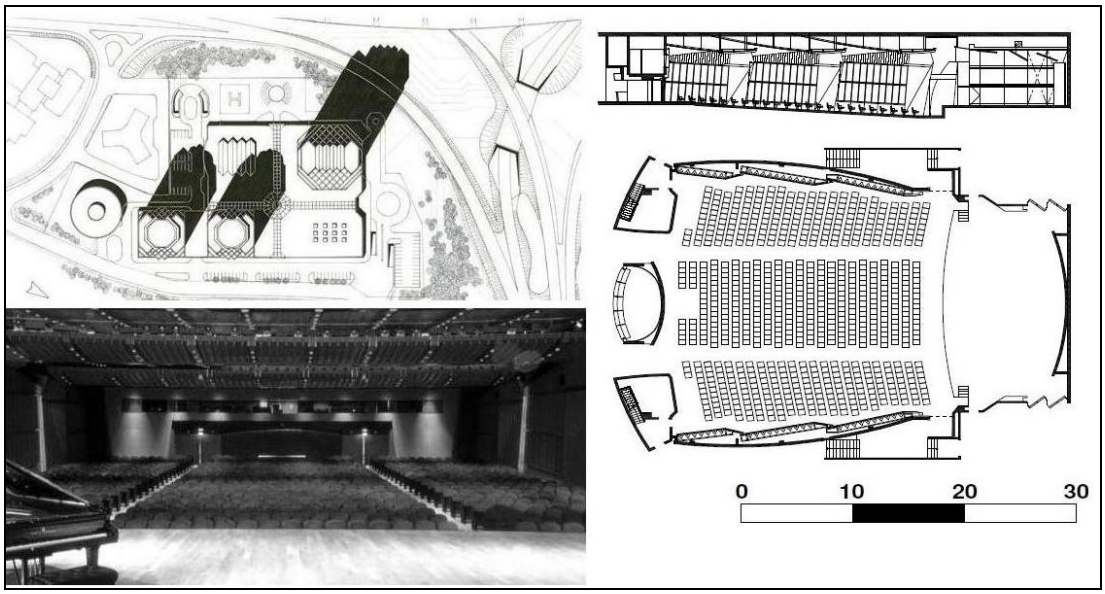
Yapım Yılı	1989
Yapı Türü	Betonarme
Fuaye	605 m^2
Seyirci Kapasitesi	915
Reverberasyon Süresi	-
Salon Tipi	yelpaze plan
Salon Yüksekliği	10.08 metre
Sahne Alanı	240 m^2
Sahne Genişliği	16.65 metre
Sahne Derinliği	15.6 metre
Sahne Yüksekliği	12.5 metre
Orkestra Çukuru	+
Soyunma Odaları	6 kişilik 7 adet
Kayıt Stüdyoları	+
İdari Birimler	+
Sergi Salonu	786 m^2
Kafeterya	+
Otopark Alanı	480 araç

6.2.6. İş Sanat Konser Salonu

1993-1996 yılları arasında Doğan Tekeli- Sami Sisa ortaklığında projelendirilen Türkiye İş Bankası'na ait üç gökdelenden oluşan yapı kompleksi 1996- 2000 yılları arasında inşa edilmiştir.

"1988'de Türkiye Şişe Cam Fabrikaları Genel Müdürlüğü için açılan sınırlı proje yarışmasında uygulama için seçilen proje, daha sonra İş Bankası'nın arsayı satın alması üzerine değişiklik geçirmiştir. 1993'te konuyu yeniden gündeme getiren banka genel müdürlüğü, 1988 projesinin ikiz kuleleri yerine, iki küçük bir büyük kule yapılmasının daha ekonomik olacağı kanısına varmıştır. Böylece yeni kompozisyonda, tek yüksek yapı olacak banka genel müdürlüğünün, diğer kulelerden ayrılarak egemen olması da sağlanmış olacaktır." (URL- 16, 2015)

52 katlı Kule 1'de genel müdürlük ofisleri, 36 katlı Kule2 ve Kule 3'te diğer birimler, banka kuruluşları veya kiralık alanlar bulunmaktadır. 2011 yılına kadar Türkiye'nin en yüksek binası olan Kule 1; bünyesinde konser salonu haricinde ayrıca sanat galerileri, restoranlar ve toplantı alanları da bulundurmaktadır. Kendi başına bir müzik mekânı olmasa da; başka fonksiyonlara sahip bir yapı biriminin içerisinde yer alan salon, bu açıdan Tange'nin Sogetsu Kültür Merkezi'ne benzer özellikler taşımaktadır. (Bknz. Şekil 6.14.)



Şekil 6.14. İş Bankası Kuleleri Vaziyet Planı, Konser Salonu Plan ve Görünüş

İş merkezinden bağımsız olarak kullanılan 800 kişilik seyirci kapasitesine sahip oditoryum, konser salonu olsa da zaman zaman tiyatro gösterilerine ev sahipliği yapmaktadır. Çok amaçlı olarak kullanılan salon balkonsuzdur ve ayakkabı kutusu planına yakın bir dikdörtgen form sahneye doğru hafif bir açı ile genişlemektedir. 4

ayrı izleyici girişine sahip salonun orkestra çukuru bulunmamaktadır. Ahşap panellerle kaplanan sahne yan ve arka duvarları haricinde sesi yansıtmak üzere tavana farklı açılarda paneller eklenmiştir. Toplam salon alanı 867 m^2 olan mekânda, sahne alanı 212 m^2 yer kaplamaktadır. Salon yüksekliği İstanbul'daki diğer salonlara göre oldukça alçak olup toplamda 6.58 metredir. (Bknz. Çizelge 6.4.)

Çizelge 6.4. İş Sanat Konser Salonu'nun Teknik Özellikleri

Yapım Yılı	2000
Yapı Malzemesi	Cam + Çelik
Fuaye	+
Seyirci Kapasitesi	800
Reverberasyon Süresi	bilinmiyor
Salon Tipi	ayakkabı kutusu
Salon Yüksekliği	6.58 metre
Dinleyici Alanı	655 m^2
Sahne Alanı	212 m^2
Sahne Genişliği	20.5 metre
Sahne Derinliği	10.94 metre
Sahne Yüksekliği	6.25 metre
Orkestra Çukuru	-
Soyunma Odaları	4 tip 4 adet
Prova Alanı	-
İdari Birimler	+
Sergi Salonu	+
Kafeterya	+
Otopark Alanı	650 araç

İş Sanat Konser Salonu kültürel etkinlikler için sıklıkla kiralanarak kullanılsa da; yapım amacı performans sanatları mimarisine dayalı olmadığı için İstanbul'daki az sayıdaki salonlar arasında, seyirci kapasitesi yüksek bir müzik mekânı olarak değerlendirilmelidir.

6.2.7. Haliç Kongre Merkezi

1923 yılında mimarlar Ahmet Burhanettin, Osman Fıtri ve Marko Logos tarafından I. Ulusal Milli Mimarlık akımının etkileri ile tasarlananan Sütlüce Mezbahası'nın 1998 yılında yıkılarak kültür merkezine dönüştürülmesi süreci ile başlayan proje 2009 yılında tamamlanarak hizmete açılmıştır. 90'lı yıllara kadar mezbaha olarak işletilen binada dünyanın ilk kentsel biyolojik atık su arıtma tesislerinden birine de sahipti. İstanbul'daki en eski endüstri yapılarından birisi olan aynı zaman da tarihi değer taşıyan binanın yıkımı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun olumsuz kararına rağmen gerçekleşmiştir. Bu da tıpkı Emek Sineması örneğinde olduğu gibi, İstanbul'da kültürel mirası koruyarak yeni binalar yaratmak yerine mevcut yapıları yıkıp yeniden farklı fonksiyonlarda inşa etmek geleneğinin bir göstergesidir.

Haliç kıyısında yatay düzlemde tek katlı dört ana bloktan oluşan Haliç Kongre Merkezi; İstanbul'daki kongre ve toplantı etkinlikleri için tasarlanmış, teknolojik donanımı ve deniz kıyısındaki konumu ile diğer kongre merkezlerine göre daha büyük ölçekli ve fonksiyonel bir yapıdır. (Bknz. Şekil 6.15.)

Şekil 6.15. 1. Haliç Kongre Merkezi Cephesi 2. Haliç Oditoryumu
3. Vaziyet Planı

Deniz kıyısına açılan ve güneş ışığından da yararlanan fuaye ve galerileri olan yapıda çok sayıda farklı ölçekte ve fonksiyonlarda toplantı salonları, 2 büyük oditoryum ve 3 küçük salon olmak üzere toplamda 5 sahne; özel etkinlikler için kiralanan balo salonları, restoranlar, dükkânlar bulunmaktadır. Salonlar, bilgisayar donanımlı mekânik ve sahne sistemleri ile tasarlanmış olup simultane tercüme, delegasyon ve video konferans ekipmanları dâhil olmak üzere tüm teknolojik imkânlara sahiptir. Film galaları, düğünler, davetler, kongre ve sempozyum gibi farklı etkinlikler için kullanılan Haliç Kongre Merkezi salonlarında ne yazık ki İstanbul Devlet Opera ve Balesi temsilleri ya da İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası konserleri verilmemektedir. Orkestra çukuru da bulunan 3008 kişilik Haliç Oditoryumu; İstanbul'da eksikliği hissedilen ve yetersiz kalan küçük sahnelerle karşılaştırıldığında devlet operasının ana sahnesi olarak kullanılabilecek kapasitededir. 2012 yılında 3. İstanbul Opera Festivalinde Don Giovanni operasının sahnelendiği Haliç Kongre Merkezi'nde senede birkaç oyun dışında opera sahnelenmemektedir. Özellikle konser salonu olarak hizmet vermek üzere planlanan Haliç Oditoryumunun akustik düzenlemesi hem elektro hem de mimari akustik düzenlemelerine göre yapılmış olup; duvarların ardında bulunan ses absorbe edici malzemelerle sağlanmaktadır. 1.8 saniyelik reverberasyon süresine sahip salon; İstanbul'daki diğer salonlarla karşılaştırıldığında teknik özellikleri ile öne çıkmaktadır. Fakat bu nitelikte bir salon konserlerden çok konferans, seminer gibi başka etkinlikler için kullanılmaktadır.

Haliç, Sabadad, Pera ve Kuleli bloklarından oluşan yapının toplam alanı 102.000 m^2 olup 16.000 m^2 lik açık alana sahiptir. Sayıları 20 ile 850 kişi arasında değişen 21 farklı salon aynı anda işlev görebilmektedir. Tiyatro, konser, opera veya konferanslar için ayrılan 5 ana oditoryum ise plan şemaları ve sahne ölçüleri gibi kriterlere bakıldığında Avrupa standartlarına yakındır. (Bknz. Çizelge 6.5.)

Toplamda 30.000 kişiyi ağırlayabilen bu betonarme yapı, modern mimarinin çizgilerinden uzak, Osmanlı mimarisine daha yakındır ve Cumhuriyet döneminde inşa edilen yapılara benzer özellikler taşımaktadır. İç mekânlardaki duvar panoları ve gravürlerle, cephedeki Osmanlı motifleri bütünlük sağlamıştır. Yapının karakteristik özellikleri gelenekselcidir fakat en son teknoloji ile donatılan salonlardaki görsel öğeler bu geleneksel yaklaşıma aykırı nitelikte moderndir. Bu da mekanın genel iç-dış bütünlüğünü bozmaktadır.

Çizelge 6.5. Haliç Kongre Merkezi Teknik Özellikleri

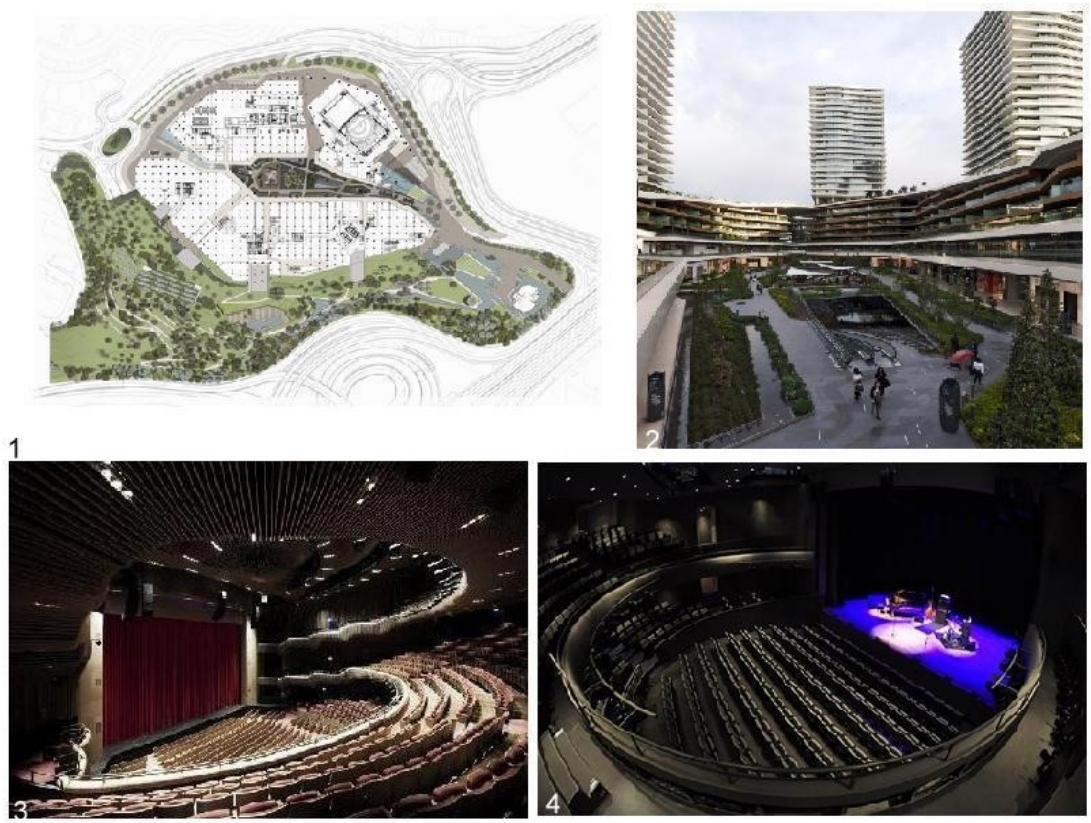
KRİTERLER	Haliç Odit.	Sabadad Odit.	Eyüp Odit.	Fener Odit.	Tophane Odit.
Yapım Yılı	2009				
Yapı Türü	Kongre Merkezi				
Bina Toplam Alanı	102,000 m^2				
Açık Alanlar	16,000 m^2				
Toplam Salon Sayısı	20- 850 kişilik toplam 21 salon				
Fuaye Giriş Kat	1880 m^2	1411 m^2	1300 m^2 ortak fuaye alanı		
Fuaye 1. Kat	950 m^2	233 m2			
Salon Alanı	2,340m^2	975 m^2	313 m^2	313 m^2	223 m^2
Salon Tipi	yelpaze plan	at nalı plan	dikdörtgen plan	dikdörtgen plan	yelpaze plan
Salon Yüksekliği	17 metre	12.54 metre	6.35 metre	6.35 metre	4.32 metre
Seyirci Kapasitesi	3008	1138	266	266	219
Reverberasyon Süresi	1.8 saniye	1.6 saniye	-	-	-
Sahne Alanı	477 m^2	151 m^2	62 m^2	62 m^2	18m^2
Sahne Genişliği	25 metre	12 metre	7.79 metre	7.79 metre	6.77 metre
Sahne Derinliği	15 metre	9 metre	8.05 metre	8.05 metre	2.80 metre
Sahne Yüksekliği	25 metre	19 metre	4.32 metre	4.32 metre	2.65 metre
Orkestra Çukuru	105 m^2	35 m^2	-	-	-
Kulis Soyunma Alanları	14-32 kişilik 10 tip	16-25 kişilik 3 tip	-	-	-
Depo Alanları	+				
Sergi Salonu	+				
Toplantı Alanları	+				
Kafeterya-Restoran	950 kişilik 255 m^2				
Otopark Alanı	700 araç				

6.2.8. Zorlu Center Performans Sanatları Merkezi

2007 yılında Zorlu Grubu tarafından açılan "Zorlu Center Mimarlık ve Kentsel Tasarım Yarışması"nı kazanan Emre Arolat Architects ve Tabanlıoğlu Mimarlık ortak girişim grubunun tasarladığı Zorlu Center projesi; alışveriş merkezi, otel, rezidans, ofis ve bir de kültür merkezinden oluşan, farklı fonksiyonların bir arada kullanıldığı bir yapı bütünüdür. Zincirlikuyu'da 100 dönümlük bir arazi üzerinde inşa edilen proje; 2008 yılında Cityscape Dubai Architectural Awards Master Planning, 2009 yılında da Europe and Africa Property Awards ve Commercial Architecture Award birincilik ödüllerini almıştır.

2013 yılında hizmete açılan yapının 105.000 m^2lik alışveriş merkezinde 180 mağaza ve 10.000 m^2lik bir meydan bulunmaktadır. 181 odalı Raffles İstanbul Oteli, yatay düzlemde tek katta yerleştirilen 20.000m^2lik ofisler ve üç rezidans kulesinin içinde yer alan bahçeli / teraslı dairelerin dışında 2.262 kişilik bir gösteri merkezi ve 738 kişilik bir drama sahnesi de bulunan Zorlu Center; şehir merkezindeki lokasyonu ve yüksek yapım maliyeti ile dikkat çekerek eleştirilere maruz kalmıştır. 2015 yılının Ocak ayında rezidans kulelerinden birinde çıkan yangında 1 çalışanın hayatını kaybetmesi, son teknoloji ve güvenlik önlemleri ile inşa edilen bu bütünleşik akıllı bina altyapısına dair soru işaretlerini gündeme getirmiştir.

Kendi başına işlevi bir gösteri merkezi olmasa da, yapı kompleksinin içerisinde yer alan Zorlu Performans Sanatları Merkezi açıldığı günden bu yana Batı müzikalleri ve gösterilerini sahnesinde ağırlamaya başlamıştır. 50.000m^2 kapalı alanda 5.200m^2lik fuayesi ve kayıt stüdyosu ile iki farklı salonu işleten sanat merkezi, İstanbul'un en ticari ve işlek gösteri mekânı haline gelmiştir. (Bknz. Şekil 6.16.)



Şekil 6.16. 1. Zorlu Center Zemin Kat Planı 2. Görünüş
3. Büyük Salon 4. Küçük Salon

Mimari projesi yurt dışındaki meydanlar üzerinden oluşturulan proje kapsamında yeşil alanlar ve yaya sirkülasyon alanları modern mimarinin gereksinimlerine uygun şekilde tasarlanarak, "kamusal alanda açıklık" konsepti ile kurgulanmıştır. Yarı açık alanlar ile şeffaflık ilkesinin buluşturulduğu alışveriş merkezinin içerisinde bulunan performans sanatları merkezi salt bir bina içerisinde olmasa da geniş fuayesi ile batı standartlarında bir ölçektedir.

İki balkonlu ana salon dışında tek balkonlu küçük salon 4 farklı kotta çözümlenerek fuaye ile buluşturulmuştur. Akustik açıdan verimli eleştiriler alamayan büyük salonun tasarımı at nalı formuna benzer şekilde olup teknik donanımı ile öne çıkmaktadır. Salon kapasitesi ve sahne ölçüleri ise İstanbul'daki diğer sahnelere daha geniştir. (Bknz. Çizelge 6.6.) Atatürk Kültür Merkezi'nin kapalı olması, Süreyya Operası'nda çoğunlukla opera temsillerinin yapılması ve projenin yapım aşamasında çok ses getirmesi; İstanbul'daki konser salonları arasında Zorlu sahnesini öne çıkartarak mekâna sembolik anlamda ün katmıştır.

Çizelge 6.6. Zorlu Performans Sanatları Merkezi Genel Özellikleri

KRİTERLER	**Büyük Salon**	**Küçük Salon**
Yapım Yılı	2007	
Yapı Türü	Avm, rezidans, iş merkezi, otel, gösteri merkezi	
Toplam Brüt Alan	693,000 m^2	
Toplam İnşaat Alanı	615885 m²	
Toplam Salon Sayısı	2	
Fuaye Giriş Kat	5200 m^2	
Salon Alanı	50,000 m^2	
Salon Fonksiyonu	Opera, müzikal	Drama Tiyatrosu
Salon Tipi	At Nalı	At Nalı
Seyirci Kapasitesi	2262	738
Reverberasyon Süresi	bilinmiyor	bilinmiyor
Sahne Alanı	552 m^2	132 m^2
Sahne Genişliği	23 metre	11 metre
Sahne Derinliği	24 metre	12 metre
Sahne Yüksekliği	36 metre	16 metre
Orkestra Çukuru	70 kişilik	24 kişilik
Arka Sahne Alanı	948 m^2	183 m^2
Kulis / Soyunma Alanları	286 kişilik 24 tip	119 kişilik 13 tip
Prova Alanı / Stüdyo	110 kişilik 500 m2 alan	
Depo Alanları	+	
Sergi Salonu	+	
Kafeterya-Restoran	+	
Otopark Alanları	5000 araç	

6.3. İSTANBUL'DA MODERN MİMARİ VE SONRASI İNŞA EDİLEN PERFORMANS SANATLARI BİNALARININ ORTAK ÖZELLİKLERİ

İstanbul'da bulunan performans sanatları yapıları tezde belirtilen örneklerle sınırlı değildir. Devlet tiyatrolarına bağlı bulunan veya özel kuruluşlara ait sahneler / salonlar da vardır. Üsküdar'da bulunan eski bir tütün deposunun tiyatro binasına dönüştürüldüğü Devlet Tiyatroları Üsküdar Tekel Sahnesi iki ayrı salona sahip olmakla beraber, İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası ve Korosu'nun da çalışma alanıdır. Konser salonlarının haricinde Kadıköy'deki 286 kişilik Haldun Taner Sahnesi, Harbiye'deki 598 kişilik Muhsin Ertuğrul Sahnesi, Üsküdar'daki 334 kişilik Musahipzade Celãl Sahnesi gibi pek çok tiyatro sahnesi, şehrin çeşitli bölgelerine dağılmış durumdadır. İstanbul'daki tiyatro sahnelerinin sayısı opera binası ve konser salonlarına göre oldukça fazladır fakat bu mekânlar tasarım kriterleri ve işlev açısından yeterli değillerdir. Maslak'ta bulunan TİM Show Center; 1800 kişilik ana salonu ve 300 kişilik tiyatro sahnesi ile faaliyet gösteren yapılardan birisi olsa da; akustik başarısızlığından dolayı çoğu etkinlik için tercih edilmemektedir. Halı ile kaplanmış taşıyıcı kolonların sesi yuttuğu salon; genellikle yurt dışından gelen sanatçıların gösterileri için kiralanmaktadır.

Seyirci kapasitesi belirli bir sayının üzerinde olan büyük salonlar türlü etkinlikler için kiralanarak çeşitli kurumlar tarafından kullanılmaktadır. Fulya'daki Fulya Sanat Merkezi; oldukça yetersiz bir plan düzeninde çözümlenmiş olsa da; İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası konserleri için sıklıkla tercih edilmektedir. Fakat toplamda sayıları 200'ü bulan orkestra ve koro üyelerinin etkinlik öncesi hazırlık ve prova aşamalarında; sahne arkasından kulislere çıkan tek kişilik dar merdivenleri ve küçük soyunma odaları ile sanatçılara yeterli donanımı sağlayamayan mekân; profesyonel bir müzikal etkinlik için yeterli mimari çözümlemeye sahip değildir.

Fatih semtindeki 4. Yüzyıl'da inşa edilmiş olan Aya İrini Kilisesi de konserler için kimi zaman kullanılmaktadır. Eski bir kilisenin konser salonu olarak kullanılması elbette sanatçılar için zorluk yaratmaktadır. Yan elemanların sahne ile olan bağlantısının kurulamadığı mekânlarda seyirci sirkülasyonu sağlanabilir olsa da; sanatçı bekleme ve hazırlık alanları, sahne ile ilişki kuramadığı zaman oluşan

sıkıntılar mekâna işlevsizlik katmaktadır. Sayıca fazla olsalar da fonksiyonel olarak yetersiz kalan bu çeşitli kapasitelerdeki performans sanatları yapıları arasından İstanbul'da en çok kullanılan salonların genel özelliklerine bakacak olursak; Avrupa, Asya veya Amerika'daki örneklerden teknik olarak geride kaldıklarını gözlemlemek mümkündür.

İstanbul genelinde inşa edilen yapı türleri bölgedeki nüfusun ihtiyaçlarından ziyade imara açık alanlarda, belediyelerin yarışma projeleri veya ihaleleri sonucunda planlanmaktadır. Performans sanatları adı altında toplanan yapı türleri, çeşitli ihtiyaçlar doğrultusunda değil ticari kaygılarla tasarlanmaktadırlar. Buna göre yapılarda oluşan mekânsal elemanlar mevcut inşaat alanı esas alınarak sınırlandırıldıkları için, tasarım öğeleri fonksiyonsuz hale gelmektedir. Örneğin fuaye, sergi alanları ve ana salon birbirlerine bağlanırken bu yapı tiplerinde sanatçıların kullanıldığı alanlar, sahne arkası, teknik birimler ve prova alanları yetersiz kalmaktadırlar. İstanbul'daki salonların "çok amaçlı" olarak kullanılması, seyirci kapasitesinin yapının türü belirlediği dünya standartlarına ters bir yaklaşımdır. Yapının ne amaçla inşa edildiği ve kullanıma uygun olup olmadığı çok önemlidir.

Reverberasyon süresinin hesaplanmadığı ya da bilinmediği bir konser salonunun akustik başarı elde etmesi tamamen tesadüftür. İstanbul'daki salonların yapım yılları ve seyirci kapasitelerine göre ana salonlarında kullanılan form ve buna bağlı olarak elde edilen reverberasyon süresi, yapının fonksiyonuna uygun olup olmadığını göstermektedir. Atatürk Kültür Merkezi ve Haliç Oditoryumu dışındaki salonların reverberasyon süreleri bilinmemektedir. Bu da bir opera binası olarak tasarlanan Atatürk Kültür Merkezi'nin ve konser salonu olarak tasarlanan Haliç Oditoryumu'nun temel fonksiyonlar esas alınarak; gerekli akustik çalışmaların profesyonel bir şekilde ölçüldüğünü ve İstanbul şehrinde, Avrupa standartlarına benzer özellikler taşıyan sadece iki performans sanatı binası olduğunu göstermektedir. (Bknz. Çizelge 6.7.)

Teknik özellikleri medya ile paylaşılan ve incelenen örnekler arasında en son teknoloji ile 2013 yılında inşa edilen Zorlu Center Performans Sanatları Merkezi dâhil diğer salonların reverberasyon süresinin bilinmemesi; İstanbul'daki yapıların idari ve yönetim ofislerinin mimari ve mühendislik alanlarında, çalıştıkları kurum ve yapı ile ilgili bilgi sahibi olmamalarından kaynaklanmaktadır. Teknik birim

çalışanlarının yapıdaki alanlar veya sahne özellikleri ile ilgili verilere sahip olmaması; İstanbul'da opera binası, konser salonu ya da tiyatro gibi büyük ölçekli performans sanatları yapılarına verilen ehemmiyeti göstermektedir.

Çizelge 6.7. İstanbul'daki Sekiz Performans Sanatı Binasının Tür, Kapasite, Oturma Düzeni ve Reverberasyon Süreleri Açısından Karşılaştırılması

Yapının Adı	**Yapım Yılı**	**Yapının Türü (Ana Salona Göre)**	**Salon Sayısı**	**Seyirci Kapasitesi (Ana Salon)**	**Balkon Sayısı**	**Ana Salonun Oturma Planı**	**Ana Salonun Rev. Süresi**
Emek Sineması	1884	sinema	1	875	1	ayakkabı kutusu	-
Süreyya Operası	1926	sinema, opera	1	565	3	ayakkabı kutusu	-
Lütfi Kırdar Kongre Merkezi	1996	konser salonu	1	1900	1	yelpaze plan	-
Atatürk Kültür Merkezi	1969	opera, konser	4	1307	2	at nalı	1 saniye
Cemal Reşit Rey Konser Salonu	1989	konser salonu	1	915	2	yelpaze plan	-
İş Sanat Konser Salonu	2000	konser salonu	1	800	0	ayakkabı kutusu	-
Haliç Kongre Merkezi	2009	opera, konser, tiyatro	5	3008	1	yelpaze plan	1.8 saniye
Zorlu Center Performans Sanatları Merkezi	2013	opera, tiyatro	2	2262	2	at nalı	-

İstanbul'da bulunan performans sanatları yapılarının türlerine göre sınıflandırmalarına baktığımız zaman seyirci kapasitelerinin, salonların kullanım amacına göre olması gereken standartlardan farklı sapmalarla geliştiğini görmekteyiz. Buna göre Emek sahnesi olarak bilinen Emek Sineması; performans sanatları yapısı olmasa da kurulduğu yıllardan bu yana zaman zaman tiyatro sahnesi olarak da kullanılmış olduğu için, Süreyya Operası da ilk açıldığı andan itibaren uzun yıllar sinema salonu olarak hizmet vermiş olduğu için İstanbul'daki performans sanatları yapıları arasında yer almaktadırlar.

Atatürk Kültür Merkezi'nin ana salonu, sekiz bina arasında fonksiyonel olarak opera için tasarlanmış tek salon olsa da; Süreyya Operası, Haliç Kongre Merkezi ve Zorlu

Center sahnesinde de opera temsilleri yapılmaktadır. Bu doğrultuda İstanbul'un en işlek salonları, türlere göre dağılım oluştururken ağırlıklı olarak konser salonu olsalar da diğer fonksiyonları da aynı sahnede kullandıkları için genel olarak "çok amaçlı salon" adı altında kullanılmaktadırlar. Sekiz salondan yedisi hem konser salonu, dört tanesi opera sahnesi, üç tanesi de aynı zamanda tiyatro olarak işlev görmektedirler. Emek Sineması inşaat halinde, Atatürk Kültür Merkezi de kapalı durumda olduğundan dolayı İstanbul'da 2015 yılında faaliyet gösteren büyük ölçekli performans sanatları yapılarının sayısı sadece 6'dır.

Yapı bütününde daha evvel sinema salonu olarak kullanılan iki örnek haricinde, iki binada da ayrıca sinema salonu bulunmaktadır. (AKM ve Zorlu Center) Konser salonu olarak hizmet veren yedi salonun ortalama seyirci kapasitesi 1537 kişidir. Bu salonlardan üç tanesinin planı yelpaze plan şeklinde olup; seyirci kapasiteleri, Beranek'in oditoryum planlarına göre belirlediği ideal tasarım kriterlerindeki koltuk kapasite aralıklarının dışında kalmaktadır. (Bknz. Çizelge 4.3.)

Opera sahnesi olarak hizmet veren dört salondan Süreyya Operası hariç (565 kişilik) diğerlerinin seyirci kapasiteleri 1307 ile 3008 kişi arasında değişmektedir. Bu rakamlar opera binalarındaki seyirci sayısı için gereken minimum değerleri sağlamaktadır. Yelpaze plan, at nalı ve ayakkabı kutusu formunun kullanıldığı bu dört salondaki ortalama seyirci kapasitesi 1786'dır. Bu salonların yıllar içerisindeki ya da mevcut kullanım durumları değişkenlik gösterse de; çalışmada ana salonların kullanım amaçları esas alınmıştır. Yapıların bir kısmında birden fazla sahne / salon bulunması; mekânın kullanım kalitesi ve işlevini arttırmaktadır. (Bknz. Çizelge 6.8.)

Çizelge 6.8. İstanbul'daki Performans Sanatları Yapılarının Kullanım Türleri, Seyirci Kapasitesi ve Oturma Düzenine Göre Sınıflandırılması

Yapının Adı	Sinema	Opera	Konser Salonu	Tiyatro	Seyirci Kapasitesi (Ana Salon)	Ana Salonun Oturma Planı
Emek Sineması	+			+	875	ayakkabı kutusu
Süreyya Operası	+	+	+	+	565	ayakkabı kutusu
Atatürk Kültür Merkezi	+	+	+	+	1307	at nalı
Haliç Kongre Merkezi		+	+	+	3008	yelpaze plan
Zorlu Center Performans Sanatları Merkezi	+	+	+	+	2262	at nalı
Lütfi Kırdar Kongre Merkezi			+		1900	yelpaze plan
Cemal Reşit Rey Konser Salonu			+		915	yelpaze plan
İş Sanat Konser Salonu			+		800	ayakkabı kutusu

İstanbul'da opera temsillerinin yapıldığı dört performans sanatı yapısının ana salonlarının sahne ölçülerine baktığımız zaman Süreyya Operası hariç diğer üç salonun sahne genişlik ölçülerinin birbirlerine çok yakın olduğunu görmekteyiz. 23 metre ile 25 metre arasında değişen sahne genişlikleri standartlara göre aynı ölçüde derinlik sağlamalıdırlar. Buna göre Atatürk Kültür Merkezi ve Zorlu Center sahneleri; sahne genişlik, derinlik ve yükseklik kriterleri açısından opera salonlarında olması gereken standartları yakalamaktadırlar. Süreyya Operası küçük ölçekli bir yapı olduğundan dolayı, sinema salonundan devşirme sahnesi ile kriterlerin altında kalmaktadır. Haliç oditoryumunda ise en fazla seyirci kapasitesi olsa da; sahne derinliği ve yüksekliği; dolayısı ile sahne ölçüleri diğer salonlara göre daha küçüktür. Dört salonun da ortak özelliği, opera sınıflandırmasına dâhil olabilmek için gerekli olan orkestra çukuru modülüne sahip olmalarıdır. Bu karşılaştırmaya göre Atatürk Kültür Merkezi ve Zorlu Center salonlarının orkestra çukuru ölçüleri birbirlerine yakın ölçüdedir. (Bknz. Çizelge 6.9.)

Çizelge 6.9. İstanbul'daki Opera Salonlarının Sahne Özellikleri

KRİTERLER	Süreyya Operası	Atatürk Kültür Merkezi	Haliç Oditoryumu	Zorlu PSM
Seyirci Kapasitesi	565	1307	3008	2262
Sahne Alanı	140 m^2	570 m^2	477 m_2	552 m^2
Sahne Genişliği	10 metre	24.8 metre	25 metre	23 metre
Sahne Derinliği	14 metre	23 metre	15 metre	24 metre
Sahne Yüksekliği	14 metre	27.5 metre	25 metre	36 metre
Orkestra Çukuru	50 kişilik	110 m^2	105 m^2	70 kişilik

İstanbul'daki performans sanatları yapılarının genel özelliklerine baktığımız zaman çoğunda bir sergi alanı, kafeterya / restoran ve otopark olduğunu görmekteyiz. Devlet Opera ve Balesi'nin bağlı bulunduğu Süreyya Operası'nda prova alanları, atölyeler, depo alanları, idari birimler ve sanatçılar için ayrılmış bir kafeterya bulunmaktayken diğer yapılarda opera binası olmadıkları için marangozhaneler veya kostüm atölyeleri bulunmamaktadır. Soyunma odalarında esas alınması gereken hacimler; İstanbul'daki salonlarda yapının türüne veya seyirci kapasitesine göre sahnelenecek olan temsil /konserlerdeki sanatçı sayısı esas alınarak tasarlanmadığı için yetersiz kalmaktadırlar. (Bknz. Bölüm. 4.3.3.)

6. DEĞERLENDİRME

2010 yılında Avrupa Birliği tarafından Avrupa Kültür Başkentlerinden birisi seçilen İstanbul şehri Türkiye'ye bu unvanı kazandırsa da; kültürel etkinliklerin yapıldığı mekânların teknik donanımsızlıkları nedeni ile mimari açıdan Avrupa'daki ve özellikle bu konuda kendisi ile aynı yıllarda gelişim sağlayarak modernleşen Tokyo'daki yapılarla boy ölçüşemeyecek kadar geridedir. İstanbul'da bulunan performans sanatları yapıları nitelik ve türe göre sınıflandırılmış olsalar da; bu amaç doğrultusunda kullanılmadıkları için ortaya çıkan tablolardaki veriler rakamsal olarak kesinlik sağlamamaktadır. Örneğin İstanbul'da incelenen sekiz binanın dört tanesinde opera sahnesi bulunduğu halde bunlardan birisi kullanım dışı olup, diğer bir tanesi ise opera temsillerinde kullanılmadığı için, işlevsel anlamda niteliklere uyan sadece iki salon bulunmaktadır. (Süreyya Operası ve Zorlu Center Performans Sanatları Merkezi) Tokyo şehrindeki yapılarla karşılaştırıldıklarında bu dört opera sahnesinin seyirci kapasitesi toplamda daha fazla olup, amaca göre planlanan ve faaliyette olan iki yapının oturma planlarının ayakkabı kutusu ve at nalı formunda olduğu görülmektedir. Tokyo'daki üç opera salonunun iki tanesinde at nalı formu, bir tanesinde ise yelpaze plan tercih edilmiştir.

İstanbul'daki sahnelerin çok amaçlı olarak kullanılması, sınıflandırma zorluğuna sebebiyet vermektedir. Ana salonun yapım amacına göre oluşturulan bu çalışmada, Tokyo'da dört tiyatro sahnesi var iken İstanbul'da sadece bir tane tiyatro için tasarlanan sahne olduğunu görmekteyiz. (Emek Tiyatrosu) Konser salonlarında, seyirci kapasitesi Tokyo'dakilerin altında kalan İstanbul'da bulunan sahnelerde, dünyada genellikle tercih edilen üzümbağı planın yerine yelpaze plan ve ayakkabı kutusu formu görmekteyiz. İstanbul'daki sahnelerde reverberasyon sürelerinin ölçülememiş olması da akustik anlamdaki başarıyı göstermeyi zorlaştırmaktadır. (Bknz. Çizelge 7.1.)

Çizelge 7.1. Tokyo ve İstanbul'daki Sekiz Performans Sanatı Binasının Fonksiyon, Ortalama Kapasite ve Oturma Düzeni

Yapım Yılları		**Yapının Ana Salonunun Fonksiyonu**		**Ortalama Seyirci Kapasitesi**		**Salonun Oturma Planı**	
TOKYO	İSTANBUL	TOKYO	İSTANBUL	TOKYO	İSTANBUL	TOKYO	İSTANBUL
1963-2009	1884-2013	3 opera	4 opera	1316 kişi	1786 kişi	2 at nalı 1 yelpaze plan	2 at nalı 1 yelpaze plan 1 ayakkabı kutusu
		4 tiyatro	1 tiyatro	749 kişi	875 kişi	3 yelpaze 1 ayakkabı kutusu	ayakkabı kutusu
		1 konser salonu	3 konser salonu	2006 kişi	1205 kişi	üzümbağı plan	2 yelpaze plan 1 ayakkabı kutusu

Büyük ölçekli performans sanatları yapılarının hemen hepsinde birden fazla salon /sahne bulunmaktadır. Ana salonun haricinde binada bulunan ve genellikle daha az seyirci kapasitesine sahip olan küçük salonlarda, büyük salon ile aynı anda temsiller / konserler yapılmaktadır. Buna göre çalışmada incelenen Tokyo'daki sekiz binada toplamda 20 adet salon bulunmaktadır. Fonksiyonları değişkenlik gösteren bu salonların ağırlıklı olarak tiyatro sahnesi olarak kullanıldığı görülmektedir. İstanbul'da incelenen sekiz binada ise toplamda 16 sahne vardır ve bu sahneler ağırlıklı olarak konserler için kullanılmaktadır. Buna göre Tokyo'da; geleneksel Japon tiyatrosunun sürdürülme eğilimi dikkate alındığında sahnelerin, tiyatro sanatı için daha sıklıkla kullanıldığını; İstanbul'da ise Batı müziği'nin opera ya da tiyatro gibi diğer türlere oranla daha fazla performe edildiğini söylemek mümkündür. (Bknz. Çizelge 7.2.)

Çizelge 7.2.Tokyo ve İstanbul'daki Sekiz Binanın Salonlarının Fonksiyonlara Göre Dağılımı

SALON TÜRÜ	**SALONLARIN DAĞILIMI**	
	TOKYO	İSTANBUL
Konser Salonu	5	7
Opera Salonu	3	4
Tiyatro Salonu	11	5
Görsel Salon	1	-
Binalardaki Toplam Salon Sayısı	20	16

İstanbul'daki mevcut opera salonlarından birisi kapalı diğeri ise opera fonksiyonu için kullanılmadığından, opera sahnesi olarak işlev gören iki yapı (Süreyya Operası ve Zorlu PSM) Tokyo şehrinde faaliyet gösteren üç opera binası ile sahne teknik özellikleri açısından (seyirci kapasitesi, sahne alanı, sahne genişlik, derinlik ve yükseklikleri gibi) kıyaslandıklarında; Tokyo'da bulunan salonlardan daha yüksek verilere sahiptir. Sahne ölçüleri İstanbul'da daha geniş, sahne arkası yüksekliği ise daha fazladır. Orkestra çukuru her bir sanatçı için 1.3 m^2lik bir alan hesaplanarak baz alındığında; Tokyo'daki orkestra çukurlarının ortalama sanatçı kapasitesi, İstanbul'daki sahnelere oranla daha yüksektir. (Bknz. Çizelge 7.3.)

Çizelge 7.3. Tokyo ve İstanbul'da Bulunan Opera Salonlarının Sahne Teknik Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

KRİTERLER	Nissei Tiyatrosu	Saitama Sanat Tiyatrosu	Tokyo Opera Şehri	Süreyya Operası	Zorlu PSM	**Tokyo Ortalaması**	**İstanbul Ortalaması**
Seyirci Kapasitesi	1358	776	1814	570	2262	**1316**	**1416**
Sahne Alanı	247 m2	263 m2	331 m2	140 m2	552 m2	**280 m2**	**346 m2**
Sahne Genişliği	15 metre	14.5 metre	18.2 metre	10 metre	23 metre	**15.9 metre**	**16.5 metre**
Sahne Derinliği	16.5 metre	18.18 metre	18.23 metre	14 metre	24 metre	**17.6 metre**	**19 metre**
Sahne Yüksekliği	9.6 metre	9 metre	30.5 metre	14 metre	36 metre	**16.3 metre**	**20 metre**
Orkestra Çukuru	48 kişilik	60 kişilik	120 kişilik	50 kişilik	70 kişilik	**76 kişilik**	**60 kişilik**

Tokyo şehrindeki performans sanatları binalarının, nüfusun ihtiyaçları, bölgenin coğrafi koşulları vb. farklı kriterlere göre tasarlanması söz konusu iken yapının türüne göre ihtiyaç listeleri oluşturulmakta ve yan elemanlar buna göre hacim kazanmaktadırlar. İstanbul'da bulunan binaların sahne özellikleri Tokyo ile benzer rakamlar elde etse de; sahne arkasında olması gereken iç mekânlarda benzerlik söz konusu değildir. Soyunma odaları, depo alanları, prova alanları gibi önemli hacimler rakamsal olarak karşılaştırıldığında Tokyo'da bulunan yapıların dünya standartlarının da üzerine çıkması söz konusudur. Örneğin Saitama Sanat Tiyatrosu'nda altı farklı tipte prova alanı bulunmaktayken Tokyo Opera Şehri'nde 13 farklı ölçüde prova alanı vardır. Tokyo'daki performans sanatları binalarında otopark alanları, yapı için özel olarak planlanmaktayken, İstanbul şehrindeki örneklerin pek çoğunda binanın etrafındaki özel otoparklar kullanılmaktadır.

7. SONUÇ VE ÖNERİLER

Performans sanatları yapılarının mimari niteliklerini incelemek veya yorumlamak bu yapı tiplerinin "özünü" oluşturan sanatsal değerlerin tarihsel gelişimini bilmeyi gerektirir. Müzik; insanoğlunun var oluşundan yok oluşuna kadar kendisine eşlik edecek bir "olgu / değer / sanat" bütünü olarak; tezdeki kullanımı ile mekân ise, müziği içerisine veya omurlarına alacak şekilde kapsamında barındıran herhangi bir "yapı elemanı / strüktür/ somut estetik kavram" olarak birbirlerinden ayrı ayrı ama aynı zamanda birbirlerine paralel olarak gelişen ve "müzik mekânlarını" diğer adı ile bugünkü performans sanatları yapıları adı altında topladığımız tüm birimleri buluşturan iki temel öğedir. Müzik ve mekân kavramlarının ortak paydada buluşmasını sağlayan tüm mimari elemanlar doğal bir estetik ile sarınarak sanatsal bir değer taşırlar. Müziğin gelişim sürecindeki yenilikler ve keşifler, kültürel değerlerimizi oluşturan ve toplumları bir anlamda özerkleştiren unsurlardır. Mekânsal çeşitlilik; toplumlara has nesnel alanlar yaratırken, dünyanın her yerinde ortak bir payda oluşturacak şekilde kullanılan benzer form ve malzemelerle oluşmaktadır. Müzik ve mekân ilişkisi, "ilkel bir sahne platformu" üzerinden yola çıkılarak yaratılan tüm yapı elemanlarında kolaylıkla sağlanabilir. 21. Yüzyıl'ın insanlık evrimini getirdiği noktada bugün; teknolojik, bilimsel ve sanatsal gelişmelerin harmanlanarak en iyi şekilde buluşturulabileceği aşamada inşa edilen müzik mekânlarının topluma en verimli şekilde hizmet verebilmesini sağlamak, mimarların, mühendislerin, sanatçıların ve özellikle devlet yöneticilerinin ehemmiyetle üstünde durması gereken bir unsurdur.

Türü ya da sınıflandırması ne olursa olsun bir sahne sanatları yapısının tasarım sürecindeki temel hedef, yapının işlevine uygun olarak planlanması olmalıdır. Konser salonlarında konser verilmeli; tiyatro binalarında ise sadece tiyatro temsilleri gerçekleştirilmelidir. Çok amaçlı salonlar, hangi amaçlar doğrultusunda kullanılacaklarsa her bir türün ihtiyacının ortak bir şekilde aynı sahnede / sahne arkası ve salonda buluşturulacağı şekilde planlanmalıdır. Performans sanatları yapısı

kategorisine girebilmek için içerisinde bir sahne ve seyirci koltukları bulunduran bir mekân yaratmak, o binaya mimari bir kimlik kazandırmak konusunda yeterli değildir. Sanatın ve sanatsal etkinliklerin içerisinde yer alacağı, kendisine ait dinamizmi ve ritmi olan yapılar tasarlamak, iç mekânların fonksiyonlarının insanlara doğru şekilde hizmet vermesini sağlamayı gerektirir. Müzik mekânları; müziğin ve mimarinin felsefesinden yola çıkılarak; antik dönemlerden günümüze dek kullanılan yöntemlerle çağın imkânlarını birleştirerek ve yapılara kimlik kazandıracak şekilde oluşturulmalıdır.

Performans sanatları yapılarını kategorize etmek ve bunları standart bir şablonun içerisine yerleştirebilmek için dünyada "iyi" olarak nitelendirilen örnekleri inceleyerek karşılaştırmak gerekmektedir. Seyirci kapasitesi, sahne ölçüleri ve akustik parametrelere bağlı olarak ziyaretçiler ve sanatçılar tarafından değerlendirilen yapılarda; sahne arkasında çözümlenen mekânsal birimlerin yeterliliğini / işlevselliğini ölçen bir uygulama yoktur. Buna bağlı olarak; yapının genelinde iyi bir mimari çözümleme olup olmadığını anlamak için seyirci kapasitesine uygun ölçekte sirkülasyon alanları, fuaye, wc, otopark; sahne arkasında bulunan / çalışan maksimum kişi sayısına göre yeterli ölçekte prova alanları, soyunma odaları, depo alanları vs. gibi birimlerin incelenmesi gerekmektedir.

Modern mimarinin ortaya çıkması ve onu takip eden diğer mimari akımlar doğrultusunda Batı ülkelerindeki performans sanatları binaları, 19. Yüzyıl'da sıklıkla kullanılan neoklasik üsluptan kurtularak; günümüz malzemeleri ve yeni tasarım normları ile çeşitlenmeye başlamıştır. Şehirlerin simgesi haline getirilmeye çalışılan gösteri merkezlerindeki biçimsel değişiklikler, kimi zaman mimari işlevselliği formun arkasına atar hale gelmiştir. Buna bağlı olarak yaşanan sıkıntılar, ziyaretçilerin; özellikle sanatçıların kullandığı temel mekânların, forma göre şekillenerek sınırlanan ve işlevsiz kalan hacimler içerisinde sıkışmasından kaynaklanmaktadır. Yapı tasarımı çeşitli şartnamelere bağlı olarak belirli güvenlik kuralları çerçevesinde gerçekleşse de; performans sanatları binalarında uygulanması gereken bir tasarım gerekliliği bulunmamaktadır. Dolayısı ile Batı ülkelerinde ortaya çıkan müzik türleri üzerinden, "Batı sanatı" olarak tanımladığımız opera, klasik / senfonik müzik gibi türlere ait mimari kimliği olan yapıların öncelikle Avrupa ülkelerinde ortaya çıkması son derece doğaldır. Batı sahne sanatları, Avrupa'dan Amerika'ya, zaman içerisinde de Doğu - Uzak Doğu ülkelerine yayılmıştır ve bu

fonksiyonlara ayrılan mekânların mimari kimliği elbette başlangıçta Avrupa ülkelerindeki örneklerden esinlenilerek "modern çağın modern sanatı" çatısı altında tüm dünyada benimsenmiştir.

Tokyo ve İstanbul şehirlerindeki gelenekselci yaklaşım; Batı sanatlarını kendi mimari tutumlarına biraz daha geç yansıtmış olmalarının nedenlerinden birisidir. Bir Doğu Asya ülkesi olan Japonya'nın başkentinde; teknolojiye son derece hâkim mimar ve mühendislerin eşliğinde 1950'li yıllardan itibaren inşa edilen performans sanatları yapıları, teknik özellikleri ile Avrupa'daki genel standartların altında kalsa da İstanbul'daki salonlardan daha donanımlılardır. Sanatçıların konforunu ve çalışma koşullarını en iyi seviyeye çıkartacak şekilde planlanan opera / tiyatro binaları ve konser salonlarındaki mimari yaklaşım; Japonya'nın son 70 sene içerisinde geliştirdiği dış dünyaya açılan vizyonunun ve sanata saygı duyan, bilinçli bir toplum olduğunun bir göstergesidir. Farklı kültürlerin sanatlarının halka tanıtılması ve benimsetilmesi için, dünyanın çeşitli ülkelerindeki sanatçıların misafir edilerek performanslar sergiledikleri binalar; bir anlamda o şehrin, dolayısı ile o ülkenin sanatsal değer yargılarını yansıtan hacimlerdir. Binaların iç donanımının ziyaretçilerden çok sanatçılar üzerinden kurgulanması, bugün dünyaca ünlü toplulukların, turneler veya davetler sayesinde şehirleri ziyaret ettiklerinde, çalıştıkları salonlarda yaşadıkları konfor veya karşılaştıkları problemler üzerinden değerlendirme yaptıkları göz önünde bulundurularak incelenmelidir. Performans sanatları yapıları; bir şehrin müzeleri, dini yapıları, parkları, bahçeleri veya tarihi değer taşıyan tüm nirengi noktaları kadar önemli olup; o toplumun kültür seviyesini niteleyen yapı taşlarındandır. Dolayısı ile sanat bilincine sahip bir şehrin dokusundaki kültür yapılarının sıklığı; o ülkenin dış dünya ile olan ilişkisinin ve geniş vizyonunun ispatıdır. Tokyo'daki performans sanatları binalarının şehrin merkezi ve banliyöleri dâhil tüm bölgelerine yayılmış olması; fonksiyonlarına göre birbirlerinden ayrılarak aynı yapının içerisinde yer alan salonların yapım amaçlarına göre işlevsel bir şekilde kullanılır olması ve salon türüne göre sahne arkasındaki birimlerin sanatçılar için yeterli ölçeklerde / sayıda planlanması; İstanbul şehri için bir örnek teşkil etmektedir.

2.188 $km^{2'}$lik yüzölçümü ve 13 milyondan fazla nüfusu ile Tokyo; kendisinin iki katı büyüklüğündeki 5.343$km^{2'}$lik yüzölçümünde, 14 milyondan fazla insanın yaşadığı İstanbul şehri ile kıyaslandığı zaman; nüfusunun sosyal ve kültürel ihtiyaçlarını

karşılayacak 100'den fazla sahnesi / salonu bulunan donanımlı bir şehirdir. Buna göre İstanbul şehrinde inşa edilecek veya yenilenecek olan performans sanatları yapıları için; kendisine neredeyse eş değer nüfus oranına sahip olan Tokyo şehrindeki konser salonu veya opera binalarında kullanılan teknik veriler model olarak alınabilir.

570 kişilik bir salon opera sahnesi olarak kullanılıyorken, 3008 kişilik ve orkestra çukuru bulunan büyük bir opera salonunun opera temsilleri veya senfonik konserler yerine delegasyon seçimleri için kullanılıyor olması, İstanbul'daki mevcut sahnelerden nasıl yararlanıldığını gözler önüne sermektedir. Türlerine göre sınıflandırılması ve işlevlendirilmesi gereken binaların sahiplerine, sponsorlarına veya bağlı bulundukları kuruluşlara göre değişkenlik gösteren kullanım amaçları; hem seyirciler hem de sanatçılar açısından talepleri karşılayamayan salonların, var olsalar da sanatsal etkinlikler için hizmet vermesini engellemektedir. Büyük ölçekte ve donanımlı yeni yapılan salonların müzik, dans, tiyatro gibi sahne sanatları yerine kongre, sempozyum, toplantı veya ödül törenleri gibi etkinlikler için işletilmesi üzücü bir durumdur.

İstanbul'daki performans sanatları yapılarının hak ettiklerinden daha az değer görme sebepleri; şehrin dokusundaki sıkışıklığın, insanların sanata bakış açısının, toplum bilincinin yeterli seviyeye çıkartılamamasının ve / veya hükümet politikalarının genel bir sentezi ele alındığında ortaya çıkmaktadır. Aylar öncesinden tükenen biletlerden de anlaşılacağı üzere nüfusun ihtiyacını ve talebini karşılayamayan yetersiz kapasitelerdeki salonların varlığı haricinde; mevcut binaların yıkılması ya da kapatılması ile birlikte şekillenen tabloda; daha fazla salona ihtiyacı olan İstanbul şehrinde gittikçe azalan sahne sayısı görmekteyiz. Bu duruma yol açan toplumsal, kültürel ya da siyasi sebepler ne olursa olsun öznel ve nesnel yaklaşımlarla 21. Yüzyıl'ın en hızla gelişmekte olan metropollerinden birisi olan İstanbul'da bu konu ile ilgili çalışmalar yapılmalı ve "sanat" yapıları en az alışveriş merkezleri kadar arttırılmalı; ticari kaygılardan kurtularak "sanat" odaklı; halk müziği, Batı müziği veya dansları gibi hem geleneksel hem de modern sanat türleri, toplumun sanatsal değerlerini geliştirmek ve bilinçlendirmek adına tanıtılarak ve kendileri için inşa edilen yapılarda sürdürülebilirlik sağlayarak yaşatılmalıdır. Bu yapılar kente mimari bir kazanım sağlamakla beraber, devlete ait sanat kurumlarında çalışan sanatçıların çalışma koşullarının / alanlarının iyileştirilmesi ile birlikte onların daha

verimli eserler ortaya koymasını sağlayacaktır. Buna göre; Tokyo'daki performans sanatları yapılarındaki teknik özellikler göz önünde bulundurulduğunda, İstanbul'da ortaya çıkan tabloya baktığımız zaman gözlemlenen eksiklikler / yetersizlikler üzerinden yola çıkarak uygulanabilecek olan yöntemler şunlardır:

- Çeşitli etkinlikler için kurumlar / kişiler tarafından kiralanmadıkları zaman boş kalan performans sanatları yapılarının salonları, devlete ait sanat kurumları tarafından ücretsiz olarak kullanılabilmelidir.
- Devletin kendi işletmesine ait sanat yapılarının sayısı yeterli olmadığı için özel kuruluşlara ait yapıların salonlarını kiralaması mecburiyeti ortadan kaldırılmalıdır. Çeşitli kurumların mimari ve mühendislik normları açısından uygun olmayan kriterlerle donatılmış performans sanatları binalarının yüksek meblağlar karşılığı kiralanması gerekliliği, devlet sanatçılarının çalışma ve gösteri mekânı olarak tasarlanacak büyük ölçekli bir / birden fazla yapının inşası ile sona erdirilmelidir.
- Mimarlar Odası tarafından D grubu yapı türleri sınıflandırılarak, tiyatro, konser salonu ve opera olarak üç gruba ayrılacak olan salon tiplerindeki seyirci kapasitesi ve buna bağlı olarak gereken çalışma, soyunma, depolama alanları hacimlerinin minimum ölçüleri belirlenerek; projelere uygulama zorunluluğu getirilmeli ve denetlenmelidir.
- Bilet satışlarını arttırmak için salonlarda kalan boşluklara ek sandalye yerleştirme geleneği, akustik verimliliği düşürdüğü ve salonun yapım aşamasındaki güvenlik koşullarının üst sınırını aştığı için yasaklanarak denetlenmelidir.
- Devletin bütçesinden, etkinlikler için özel kuruluşlara / salonlara verilen kira masrafları göz önünde bulundurularak yeterli fonksiyonlara sahip olduğu halde gerekli onarım ve bakımı yapılmayan yapılar ivedilikle şehre yeniden kazandırılarak hizmete açılmalıdır.
- Sanatçı yetiştirmek üzere yeni eğitim kurumları veya devlet konservatuarları açılmalı, çok sesli müzik çalışmaları yapan korolar ve performans sanatları alanında çalışmalar yapan kişiler desteklenerek, sanatsal teşvik arttırılmalıdır.

- Soyunma ve prova alanlarının yetersizliği İstanbul'daki sanatçıların en büyük problemidir. Seyirci kapasitesinin arttırılması için çalışma alanlarından kısılarak salonlara ayrılan hacimler prova alanlarına eklenmelidir. Mimari projelerde, sahne arkasındaki tüm birimler sanatçıların sahneye çıkışlarını engellemeyecek şekilde planlanarak, kulislerden sahneye kolayca erişim sağlayacak bir aks oluşturulmalıdır.
- Ulusal yarışma projeleri açılarak mimarlık öğrencileri ve mimarların performans sanatları yapıları üzerine çalışmaları ve bilinçlenmeleri sağlanmalı, kazanan projeler hayata geçirilerek uygulanmalıdır.
- Devlete ait sanat kurumlarının temsil, gösteri veya konser ilanları sadece internet üzerinden değil aynı zamanda televizyon ve radyo yayınları üzerinden duyurularak halka tanıtılmalı; etkinlik talepleri arttırılmalı, toplumun sanatsal ve kültürel ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde onları bilinçlendirecek kamu spotları ile de pekiştirilmelidir.
- Üniversitelerin Mimarlık Fakülteleri tarafından mimarlık öğrencilerine şehirdeki mevcut opera binaları ve konser salonlarına teknik geziler düzenlenmeli; öğrencilerin bu salonlardaki mevcut problemleri gözlemlemeleri sağlanmalı ve ileriki dönem meslek hayatlarında bu alanda nasıl çalışmalar yapabileceklerine dair bilinçlendirilmeleri gerekmektedir.
- Dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi mevcut opera / tiyatro binalarına halka açık (ücretli) teknik turlar düzenlenmeli ve hem vatandaşlara hem de turistlere kendi mimari kimliğimizle oluşturulan yapı türleri hakkında bilgi edinme / ziyaret etme hakkı verilmelidir.
- Mevcut performans sanatları yapılarının mimari projeleri ve teknik detayları kamuoyu ile paylaşılmalı; binaların tarihçesi ve genel özellikleri hakkında kitaplar basılmalı ve / veya internet üzerinden paylaşılmalıdır.
- Performans sanatları yapılarının idari / yönetim / teknik birimlerinde çalışan personel; bina hakkında bilgilendirilmeli ve böylelikle konu ile ilgili araştırma / çalışma yapan kişilerin bilgi edinmeleri kolaylaştırılmalıdır.

Performans sanatları binaları, yapımı uzun süren ve maliyetli projelerdir. İstanbul'da bundan sonraki süreçte inşa edilecek olan konser salonu, opera veya tiyatro binası

gibi yapıların hem işlev hem de mimari bir kimlik kazanabilmeleri amacıyla konu ile ilgili ön araştırmaların detaylıca yapılması gerekir. Dünyadaki örnekler incelenerek; lokasyon açısından insanların kolayca ulaşım sağlayabilecekleri noktalarda; kullanılacak olan malzemelerin kentin iklim koşullarına göre seçilerek; akılda kalıcılık sağlayacak fakat bölgenin tarihi / çağdaş dokusuna aykırı olmayacak formlarda tasarlanması gereken bu tip projeler; şehrin kimliğine estetik katacak, sanat anlayışının gelişmesini sağlayacak ve modern çağın bizleri getirdiği noktada, uluslar arası platformda çağdaş ülkeler ile aynı seviyeye yerleşmemize yardımcı olacaktır. Mustafa Kemal Atatürk'ün dediği gibi "Güzel sanatlarda muvaffak olamayan milletler ne yazık ki, medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla yer almaktan ilelebet mahrum kalacaklardır."

Türkiye'de sanat; yıllardan bu yana evrimleşerek ve yelpazesini genişleterek bugün geldiği noktadan asla geriye adım atmayacak bir biçimde; ileriye doğru yönelmeye devam etmelidir. Bizler sanata karşı olan her duruş / tutuma; sanat kurumlarının kapatılmasına dair tüm çabalara veya performans sanatları yapılarının yıkılmasına / yok edilmesine yönelik adımlara, bilinçli bir toplum olarak karşı durmalı ve ülkemizin geleceğinin ancak bilimsel ve sanatsal atılımlar / yeniliklerle aydınlanacağının farkında olmalı ve "Türkiye'de Sanat" olgusuna sahip çıkmalıyız.

KAYNAKLAR

Akyüz, E., 1993. Ege'de Tiyatro, Ege Mimarlık, 4, 26-32

Alibaba, H.Z. 2013. Mimarlık'ta Malzeme Seçimi. http://haberkibris.com/mob_n.php?n=mimarlikta-malzeme-secimi-2013-02-15 03.12.2014

Allmer, A., 2007. Simpsonlar, Frank Gehry ve Mimarlık, Arredamento Mimarlık, 200, 84

Altan, İ., 1993. Mimarlıkta Mekan Kavramı, İstanbul Üniversitesi Psikoloji Çalışmaları Dergisi, 1, 75-88

Alton, T., 1998. Lütfi Kırdar Uluslar arası Kongre ve Sergi Sarayı, ArchiScope, 2, 78-82

Antel, A., 1990. Dünyada ve Türkiye'de Çağdaş Rasyonalist Mimari, Yayımlanmamış Doktora Tezi, MSGSÜ FBE, İstanbul

Appleton, I., 2008. Buildings for the Performing Arts, Elsevier Limited, Oxford

Arslan, A.A., 2009. Lefebvre'in Üçlü–Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân–Diyalektiği, Mimarlık ve Mekan Algısı, TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Dosya 17 , 7-16

Aslanoğlu, İ., 2001. Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, Ankara

Ayverdi, A., 1965. Hiroshima Peace Memorial Hall'den Tokyo National Gymnasium Hall'e... Kenzo Tange ve Çağdaş Japonya Mimarlığı Üzerine Bir Deneme, Mimarlık Dergisi, Sayı 10, 22-25

Balamir, A., 2003. Mimarlık ve Kimlik Temrinleri- I: Türkiye'de Modern Yapı Kültürünün Bir Profili, Mimarlık, 313, 24-29

Barron, M., 2010. Auditorium Acoustics and Architectural Design, Spon Press, Oxon

Batur, A., 1994. "Hilton Oteli", İstanbul Ansiklopedisi, C.4, Kültür Bakanlığı Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul

Bekiroğlu, S. 2003. Walt Disney Konser Salonu. http://v3.arkitera.com/proje/waltdisney/index.htm 06.08.2014

Beranek, L.L., 2013. Concert Hall Design: Some Considerations, International Symposium on Room Acoustics, Toronto, 9-11 Haziran

Birol, G., 2006. Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi, Megaron, Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Dergisi, Ekim, 3-16

Blake, P., 1963. Le Corbusier : architecture and form, Pelican Books, UK

Bozdoğan, S., 2002. Modernizm ve Ulusun İnşası: Cumhuriyet Döneminde Türk Mimari Kültürü, Metis Yayınları, İstanbul

Campbell, D., 2002. Mozart Etkisi,Çev. Feryal Çubukçu, Pegasus Ajans Yayıncılık, İstanbul

Cleghorn, C., 1928. Ancient and Modern Art Historical and Critical, William Blackwood and Sons, Edinburg and London

Colquhoun, A., 1990. Mimari Eleştiri Yazıları, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, İstanbul

Conard, J. N. ve Malina, M. ve Münzel, C. S., 2009.New Flutes Document the Earliest Musical Tradition in Southwestern Germany, Nature, 460, 737-740."

Craven, R.C., 1994. Indian Art, Thames and Hudson Ltd, London

Dissanayake, E., 2001. Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interaction, in The Origins of Music, Eds. Wallin, L. N. & Merker, B. & Brown, S., MIT Press, USA

Doğan, S., 2003. Ortaçağ Manastır Sistemi: Doğu ve Batı Manastırları, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Cilt 20, Sayı 2, 73-89

Dostoğlu, N., 1995. Modern Sonrası Mimarlık Anlayışları, Mimarlık, 263, 46-50

Dostoğlu, S., 1984. Modern Mimarlığın Ötesi, Mimarlık, 204, 17-21

Ek, İ. ve Şengel. D., 2008. Mısır, Etrüsk, Roma: Piranesi ve Bir On sekizinci Yüzyıl Tartışması, METU JFA, Sayı 25 no:1, 27-51

Erdem Aknesil, A., 2001. Salonlarda Akustik Tasarım, Ev ve Kültür Sanat Dergisi, Brt Yayınları, 6

Eroğlu, O. Sanat Tarihi. http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=89 05.02.2014

Eskioğlu, I., 2003. Müzik eğitiminin çocuk gelişimi üzerindeki etkileri, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, İnönü Üniversitesi, Malatya, 30-31 Ekim, s. 116-123

Forbes, R. 2013. Rambles in Rome. http://www.gutenberg.org/files/43416/43416-h/43416-h.htm 26.02.2014

Giedion, S., 1941. Space Time & Architecture, Harvard University Press, Cambridge

Guvenc, M. 2014. Mekân Kavramının Kısa Tarihi. http://database.emrearolat.com/2012/12/21/murat-guvenc%E2%80%99ten-%E2%80%9Cmekan-kavraminin-kisa-tarihi%E2%80%9D/ 10.01.2014

Güler, N. 2011. Crystal Palace'ın (1851) "Müze Tarihi" Açısından Önemi. http://necmiguler.blogspot.com.tr/2011/12/crystal-palace-buyuk-bir-sergi.html 21.05.2014

Gündem, Ö. 2013. Kadıköy'ün AKM'si: Süreyya Operası. http://www.yapi.com.tr/haberler/kadikoyun-akmsi-sureyya-operasi_104889.html 27.02.2015

Gündem, Ö., 2010. AKM'nin Yokluğunda Operanın Can Simidi Süreyya Paşa Operası, Sanat Cephesi, Sayı 37, 11

Güney, Z. 2008. AKM Yeniden! http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=35276 01.03.2015

Hasol, D., 2008. Mimarlığı Tanımlamak, Yapı Dergisi, 316, 46-47

Hasol, D., 2011. Mimarlık Sanat Değil mi? Batı Akdeniz Mimarlık, 48

Hidaka,T., ve Beranek, L.L., 2000. Objective and Subjective Evaluations of Twenty-Three Opera Houses in Europe, Japan and the Americas, The Journal of the Acoustical Society of America, 107, 340-354

Hillyer, V.M. ve Huey, E.G., 1967. The Story of our Heritage Architecture, Thomas Nelson and Sons Ltd, Amsterdam

Lee, H. ve Park, Y. 2003. Comparative Study on the Design Element in Traditional Palaces of Korea, China and Japan, 6th Asian Design International Conference, 14-17 Ekim

İplikçioğlu, B., 1990. Eskiçağ Tarihinin Anahatları, Marmara Üniversitesi Yayınları No 486, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul

Jencks, C., 1991. The Language of Postmodern Architecture, Academy Editions, London

Kak, S., 2005. Early Indian Architecture and Art, Migration & Diffusion - An International Journal, Sayı 6, Cilt 23, 6-27

Kandil, M., 1995. Arata İsozaki'nin Mimarlığı Üzerine, Mimarlık, 262, 31-34

Kaplan, A., 2010. Sanat eğitiminde müziğe felsefe penceresinden bakmak, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 1, 71-84

Konyar, E. Eski Anadolu Tarihi I. http://alms.auzef.org/FileUploads/Src/2b8a6975-391f4fb8a52688cf71136fa7/tarih_sinif1_anadolu_tarihi_I.pdf#page=59&zoom=90,0,982 25.01.2014

Kütahyalı, Ö., 1981. Çağdaş Müzik Tarihi, Yayınlayan N. Leblebicioğlu, Ankara

Lefebvre, H., 1991. The Production of Space, Çev. Donald Nicholson Smith, Blackwell Publishing, Oxford

Macun, İ., 1990. Hindistan'da Türk- Mislüman Mimari, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Sayı 1.2, Cilt 33, 347-359

Mazı, F., 2008. Antik Çağda Düşüncenin Kentsel Mekâna Yansıması, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 10, Cilt5, 34

Merker, B., 2001. Synchronous Chorusing and Human Origins, in The Origins of Music, Eds. Wallin, L. N. & Merker, B. & Brown, S., MIT Press, USA

Meyhöfer, D., 1994. Contemporary Japanese Architects, Taschen, Köln

Moneo, R., 1984. Aldo Rossi ve Mimarlık Düşüncesi, Mimarlık, 205, 20-28

Mork, K. 1995. Interview with Marcos Novak. http://www.altx.com/int2/marcos.novak.html 23.01.2015

Neufert, E., 1998. Yapı Tasarımı, Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., İstanbul

Özdoğan, M., 1996. Kulübeden Konuta:Mimarlıkta İlkler, Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme, II. Birleşmiş Milletler İnsan Yerleşimleri Konferansı, 3-16 Haziran, s. 19-30.

Özer, B., 1981. Mimari Nedir, Yapı, 41, 37

Özer, B., 2009. Kültür, Sanat, Mimarlık.YEM Yayın, İstanbul

Özer, F., 1982. Çağdaş Mimari Dizaynlamada Tarihsel Sürekliliğin Değerlendirilmesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul

Öziş, F. ve Vergili, S., 2008. Dinleyici-Orkestra-Müzisyen Perspektifinde Konser Salonlarının Akustik Tasarım Parametreleri, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 13, 35-41

Platon., 2008. Epinomis,Çev. Diren Yardımlı, Sosyal Yayınları, İstanbul, 473

Popley, Herbert., 1921. The music of India , Oxford University Press, Calcutta

Rauscher, H.F. ve Shaw. L. G. ve Ky. N. K., 1993. Music and Spatial Task Performance, Nature, 365, 611

Riani, P., 1970. Kenzo Tange, The Hamlyn Publishing Group, London

Roaf, M., 1990. Cultural Atlas of Mesopotamia and the Ancient Near East, Equinoks, Oxford

Roth, L.M., 2000. Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, Çev. Ergün Akça, Kabalcı Yayınevi, İstanbul

Sacchi, L. ve Purini, F., 2005. Tokyo City and Architecture, Skira Editore, Milano

Sachs, C., 1965. Kısa Dünya Musikisi Tarihi, Milli Eğitim Basımevi, Istanbul

Say, A., 1994. Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

Sazak, N., 2008. Müziksel algılamanın temel boyutları, Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Sayı 1, Cilt 5, ISSN: 1303-5134

Selanik, C., 1996. Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni "Müziğin Görkemli Yolculuğu", Doruk Yayımcılık, Ankara

Serçe, B. ve Çoğulu. T., 2010. Temel Müzik Eğitimi, Bgst Yayınları, İstanbul

Sinemoğlu, N., 1984. Sanat Tarihi Tarih Öncesinden Bizansa, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul

Sokullu, S., 1990. Tiyatroda Bitmeyen Bir Tartışma Çağdaş Sahne Biçimi Sorunu, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 33 Sayı 1.2 , 427-438

Şahinler, O., 1971. İstanbul Ticaret Odası Sarayı, Arkitekt, 342, 57-62

Şen, D. ve Sarı, R. ve Sağsöz, A. ve Al, S., 2014 . 1960-80 Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 9/10, 541-556

Talaşlı, U. 2004. 'Psikoloji Edebiyattır'dan Edebiyatta Psikoloji'ye. http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/psikoloji/deneme.htm 28.08.2013

Taşkın, A. 2012. Modern Dünyada Bireyin Mahremiyeti ve Kamusallık İlişkisi Üzerine: Adolf Loos ve Le Corbusier Üzerinden Değerlendirme. https://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2012/05/22/modern-dunyada-bireyin-mahremiyeti-ve-kamusallik-iliskisi-uzerine-adolf-loos-ve-le-corbusier-uzerinden-degerlendirme-2/ 03.02.2015

Tekeli, İ., 1998. "Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması", 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul

Thornbury, B., 2002. Restoring an Imagined Past: The National Theatre and the Question of Authenticity in Kabuki, Asian Theatre Journal, Sayı 19, 161-183

Timuçin, A., 1987. Estetik, Süreç Yayınları, İstanbul

Tomlinson, R.A., 2003. Yunan Mimarlığı, Çev. Rıfat Akbulut, Homer Yayınları, İstanbul

Toprak, B., 1984. Sanat Tarihi, İnkilap ve Aka Kitabevleri, İstanbul

Tregear, M., 1997. Chinese Art, Thames and Hudson Ltd, London

Vatsyayan, K., 1991. Concepts of Space, Ancient and Modern, Abhinav Publications, India

Vitruvius, M., 1998. Mimarlık Üzerine On Kitap. Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı, İstanbul

Vural, A., 2009. İstanbul'da Bulunan Dört Konser Salonunun Akustık Açıdan Degerlendirilmesı, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Wallin, L. N. ve Merker, B. ve Brown, S. , 1 Eylül 2001. The Origins of Music, MIT Press, USA

Yener, F., 1983. Müzik, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Beyaz Köşk Yayınları No.1, Apa Ofset Basımevi ve Sanayi ve Ticaret A.Ş, İstanbul

Yıldırım, S., 1992. Modern ve Post Modernizm'de Kent-Mimarlık İlişkisi, Mimarlık, 249, 25-29

Yücel, A., 1985. Tercüman Gazetesi Binası, Mimarlık, 214, 29-32

URL-1, http://www.alternatifterapi.com/icerik/ses-terapisi Ses Terapisi 28.08.2013

URL-2, http://notoku.com/paleolitik-cag/ Paleolitik Çağ 17.10.2013

URL-3, http://bagimsizrehberler.blogcu.com/neolitik-cag/11769561 Neolitik Çağ 17.10.2013

URL-4, http://www.tarih.gen.tr/tarih-oncesi-caglar-tunc-cagi.html Tunç Çağı 17.10.2013

URL-5, http://dergi.aktiffelsefe.org/index.php?option=com_content&view=article&id=6:bati-muezk-tarh&catid=6:makaleler&Itemid=5 Batı Müzik Tarihi 18.10.2013

URL-6, http://www.aug.edu/~cshotwel/2001.Rome.htm Roma Uygarlığı 22.10.2013

URL-7, http://home.anadolu.edu.tr/~torosc/20yy/20yy06.html Atonalite 16.11.2013

URL-8, http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,46251/catalhoyuk-neolitik-kenti-konya.html Çatalhöyük Neolitik Kenti 21.01.2014

URL-9, http://alms.auzef.org/FileUploads/Src/cca7f4db-d64b-4e6a-bb8d-88cf711a557a/tarih_sinif1_eski_mezopotamya.pdf Mezopotamya 25.01.2014

URL-10, http://www.nios.ac.in/media/documents/SecICHCour/English/CH.13.pdf Hint Mimarisi 02.02.2014

URL-11, http://depts.washington.edu/chinaciv/3intrhme.htm Çin Konut Türleri 09.02.2014

URL-12, http://turkish.cri.cn/chinaabc/ Çin Uygarlığı 10.02.2014

URL-13, http://www.filozof.net/Turkce/tarihi-eserler-e/19741-mimarlikta-disavurumculuk-mimaride-ekspresyonizm.html Mimarlıkta Dışavurumculuk 27.05.2015

URL-14, http://nyc-architecture.com/ARCH/ARCH-CALATRAVA.htm Santiago Calatrava 04.11.2014

URL-15, http://www.arteorientalis.com/japanesepainting_new.pdf Japon Resim Sanatı ve Batı Resim Sanatı 27.12.2014

URL-16, http://www.tekelisisa.com/tr_TR/projects/159 İş Bankası Genel Müdürlüğü Kompleksi 01.04.2015

Şekil 2.1. Yener, 1983

Şekil 2.2. http://www.erhanbirol.com/othersites/TemelMuzikEgitimi/tmb1.htm 28.08.2013

Şekil 2.3. http://muzikteorisiveegitimi.blogspot.com/2012/12/akustik-ve-insan-sesinin-olusumu.html 28.08.2013

Şekil 2.4. http://thequietus.com/articles/05438-silence-why-john-cage-s-4-33-is-no-laughing-matter 29.08.2013

Şekil 2.5. Rauscher, Shaw ve Ky 1993

Şekil 2.6. http://iza.zrc-sazu.si/En/Raz_pal.html 22.10.2013

Şekil 2.7. http://archaeology.about.com/od/upperpaleolithic/tp/Upper-Paleolithic-Sites-In-Europe.01.htm 04.07.2013

Şekil 2.8. http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2359301/Neanderthals-talked-like-half-million-years-ago-shaped-language-speak-today.html 22.10.2013

Şekil 2.9. http://www.ulm.edu/~palmer/personalityandpsychopathology.htm 12.12.2012

Şekil 2.10. http://marcdedouvan.com/en/modern_drumset_history.php 18.10.2013

Şekil 2.11. Selanik, 1996

Şekil 2.12. Popley, 1921

Şekil 2.13. Selanik, 1996

Şekil 2.14. http://www.jnto.go.jp/eng/indepth/cultural/experience/p.html ve http://kaze-pon.deviantart.com/art/JAP-music-instruments-298159697 22.10.2013

Şekil 2.15. http://www.musicportal.gr/ancient_greek_music_instruments/?lang=en ve http://withfriendship.com/user/mithunss/lyre.php ve http://www.answers.com/topic/musicianship-and-other-finger-skills 22.10.2013

Şekil 2.16. http://www.superstock.com/preview.asp?image=1899-42984&imagex=45&id=16019459&productType=3&pageStart=0&pageEnd=100&pixperpage=100&hitCount=682&filterForCat=&filterForFotog= 22.10.2013

Şekil 2.17. http://www.orchestralist.net/olist/huhand.php 23.10.2013

Şekil 2.18. http://en.wahooart.com/Art.nsf/O/8XXCT2/$File/Adolph-Von-Menzel-The-Flute-Concert-of-Frederick-the-Great-at-Sanssouci.JPG 23.10.2013

Şekil 2.19. http://www.edvardmunch.org/the-scream.jsp 16.11.2013

Şekil 2.20. http://clefpalette.files.wordpress.com/2012/03/geige_02_dauer.jpg 20.11.2013

Şekil 3.1. http://travel2destination.com/wp-content/uploads/2010/04/Sudwala-Cave.jpg 11.01.2014

Şekil 3.2. http://www.newtowninstitute.org/newtowndata/newtown.php?newtownId=1488 22.01.2014

Şekil 3.3. http://classconnection.s3.amazonaws.com/448/flashcards/1245448/jpg/screen1330309317112.jpg ve http://www.utexas.edu/courses/classicalarch/images1/zigguratUrreconsdwg.jpg ve http://www.epistematica.com/wp-content/uploads/2012/05/Ur-Ziggurat.jpg 25.01.2014

Şekil 3.4. http://www.znanje.org/i/i24/04iv05/04iv0503052425/zanimljivosti/40mastaba.jpg 25.01.2014

Şekil 3.5. http://0.tqn.com/d/ancienthistory/1/0/n/O/3/CheopsPyramid.jpg ve http://anibal.gyte.edu.tr/hebe/AblDrive/73746022/w/Storage/326_2011_1_281_73746022/Downloads/2-prehistorya-misir-mimarligi.pdf 10.02.2014

Şekil 3.6. http://www.touregypt.net/featurestories/amarnahouse.htm 03.02.2014

Şekil 3.7. http://classconnection.s3.amazonaws.com/176/flashcards/1597176/png/81352276969716.png ve http://www.mitchellteachers.org/WorldHistory/IndiaUnit/images/mohenjodaro/GreatBathPic_large.jpg 04.02.2014

Şekil 3.8. https://github.com/karan/ARCH-251/blob/master/7.%20Oct%2021.md ve http://www.ijdreamvacation.com/blog/wp-content/uploads/2013/11/Ellora_Caves.jpg ve http://www.world-mysteries.com/mpl_11.htm 04.02.2014

Şekil 3.9. http://depts.washington.edu/chinaciv/3intrhme.htm 09.02.2014

Şekil 3.10. http://www.chinese-architecture.info/A-HIST.htm ve http://sukhasights.blogspot.com.tr/2013/01/the-symbol-of-wutaishan-white-relic.html ve http://farm3.staticflickr.com/2202/2047446316_65e212ae49_o.jpg 11.02.2014

Şekil 3.11. http://www.bilgiufku.com/wp-content/uploads/yeralt%C4%B1-heykel-ordusu-%C3%A7in.jpg ve http://chinadiscoverytours.blogspot.com.tr/2013/05/the-terracotta-warriors-and-horses-is.html 10.02.2014

Şekil 3.12. http://sannaimaruyama.pref.aomori.jp/english/info.html ve http://factsanddetails.com/japan/cat16/sub105/item2764.html+E48 14.02.2014

Şekil 3.13.http://www.jnto.go.jp/eng/indepth/cultural/experience/e.html ve Özge Gündem 15.02.2014

Şekil 3.14. http://homepage.ntlworld.com/ampmracing/Houses.html ve http://greeceancientmodern.com/agora.html 16.02.2014

Şekil 3.15. http://www.talktalk.co.uk/reference/encyclopaedia/hutchinson/m0011471.html 16.02.2014

Şekil 3.16. http://www.worldbook.com/images/stories/pc115321.gif ve http://www.wmich.edu/art/arthistory/protected/gallery2200/pompeii_house_plan.htm 26.02.2014

Şekil 3.17. http://intranet.grundel.nl/thinkquest/homeforum.html ve http://www.gutenberg.org/files/43416/43416-h/43416-h.htm 26.02.2014

Şekil 3.18. http://historyofarchitecture.weebly.com/roman.html ve http://www.monolithic.org/stories/the-pantheon-rome-126-ad/photos#9 27.02.2014

Şekil 3.19. http://learn.columbia.edu/ma/htm/or/ma_or_image_hs_plans.htm 11.03.2014

Şekil 3.20. http://faculty.cua.edu/pennington/churchhistory220/lecture%20seven/stdenis5.jpg ve http://images.travelpod.com/users/teresatraveler/1.1282576605.notre-dame-cathedral.jpg ve http://www.dejourcommedenuit.net/images/20061120004625_img_3039.jpg 17.03.2014

Şekil 3.21. http://www.soprintendenza.venezia.beniculturali.it/soprive/restauri/Cantieri/biblioteca-marciana/immagini/1.jpg/image_view_fullscreen ve http://veneziamagica.it/files/2010/08/marciana-sez-trasv.png 18.03.2014

Şekil 3.22. http://wikiarquitectura.com/es/images/4/44/Crystal_Palace_Londres.jpg 20.05.2014

Şekil 3.23. http://maddeninsanathali.blogspot.com.tr/2013/05/resimden-filme-filmden-modaya-piet.html ve http://www.archdaily.com/60022/ad-classics-fallingwater-frank-lloyd-wright/ 17.05.2014

Şekil 3.24. http://www.open.edu/openlearn/sites/www.open.edu.openlearn/files/ole_images/places/europe/united-kingdom/hunstanton-smuthdon-high-school/hunstanton%20smuthdon%20high%20school_1_0.jpg ve http://sharonsantoni.com/2014/04/paris-step-step-3rd-arrondissement.html ve http://www.archivioflaviobeninati.com/wp-content/uploads/2011/05/Antonio-SantElia.jpg 21.05.2014

Şekil 3.25. http://classconnection.s3.amazonaws.com/66/flashcards/1500066/png/team_disney_building1354769611266.png 26.05.2014

Şekil 3.26. http://www.ticket-to-timbuktu.com/wp-content/uploads/2013/03/fred_ginger2.jpg ve http://sdgreatstreets.org/wp-content/uploads/2013/08/2013-0806-the-dancing-house-prague-12114-1920x1200.jpg Foto Manipülasyon Bertuğ Yasavullar 26.05.2014

Şekil 4.1. http://twinningblog.files.wordpress.com/2008/03/t-greco.jpg ve http://twinningblog.files.wordpress.com/2008/03/roman-theatre1.jpg 21.07.2014

Şekil 4.2. http://commons.wikimedia.org/wiki/Denis_van_Alsloot#mediaviewer/File:Triumph-isabella-ommeganck-1615-alsloot.jpg 22.07.2014

Şekil 4.3. http://parma.repubblica.it/images/2011/06/09/214234098-1cccbe4a-ddd7-446a-b93c-f6e860bce764.jpg ve http://www.museicivicivicenza.it/img-stile/foto_minihome12.jpg 22.07.2014

Şekil 4.4. http://www.yarbis1.yildiz.edu.tr/web/userCourseMaterials/karabi_144ed51c97c14e35aba9aa4559978d3c.pdf 23.07.2014

Şekil 4.5. http://inhabitat.com/funky-blue-court-of-water-wall-plays-music-when-it-rains-video/kunsthof-dresden-4/ 23.01.2015

Şekil 4.6. http://www.archdaily.com/516973/archimusic-illustrations-turn-music-into-architecture/ 23.01.2015

Şekil 4.7. http://www.archdaily.com/108538/ad-classics-berlin-philharmonic-hans-scharoun/ ve http://www.potsdamer-platz-arkaden.de/uploads/tx_ecematrixtables/berliner_philharmonie.jpg 31.07.2014

Şekil 4.8. http://www.architectmagazine.com/architecture/the-sydney-opera-house-by-jrn-utzon-celebrates-its-40th-anniversary.aspx ve http://seesydneypass.iventurecard.com/wp-content/uploads/2010/12/Sydney-Opera-House-1.jpg 24.07.2014

Şekil 4.9. http://fidamo.com/photolog/wp-content/uploads/2009/04/sydney-opera-house_02.jpg 31.07.2014

Şekil 4.10. http://www.mimoa.eu/images/3660_1.jpg 04.08.2014

Şekil 4.11. http://www.bluffton.edu/~sullivanm/france/paris/abraxas/bofill.html 04.11.2014

Şekil 4.12. http://www.parkingsdeparis.com/EN/cite-de-la-musique-english.html ve http://graphics8.nytimes.com/images/2008/03/31/arts/31prit.xlarge1.jpg ve GA/04 16.10.2014

Şekil 4.13. http://www.archdaily.com/441358/ad-classics-walt-disney-concert-hall-frank-gehry/ 06.08.2014

Şekil 4.14. http://www.nevworldwonders.com/2013/08/preview-city-of-arts-and-sciences.html 11.11.2014

Şekil 4.15. Appleton, 2008

Şekil 4.16. Appleton, 2008

Şekil 4.17. http://architizer.com/projects/vilhelmsro-primary-school/ 06.12.2014

Şekil 5.1. Özge Gündem

Şekil 5.2. http://www.oggiviaggi.it/wp-content/uploads/88960855.jpg 03.12.2015

Şekil 5.3. Özge Gündem

Şekil 5.4. Özge Gündem

Şekil 5.5. Özge Gündem

Şekil 5.6. Özge Gündem

Şekil 5.7. Özge Gündem

Şekil 5.8. Özge Gündem

Şekil 5.9. Özge Gündem

Şekil 5.10. Özge Gündem

Şekil 5.11. Özge Gündem

Şekil 5.12. http://www.suntory.com/culture-sports/suntoryhall/facility/hall.html 10.01.2015

Şekil 5.13. http://www.saf.or.jp/hall/ 11.01.2015

Şekil 5.14.http://www.tak-archi.co.jp/tokyo-opera-city/# ve http://www.nttud.co.jp/english/properties/metropolitan/opera_city.html 04.02.2015

Şekil 5.15. Özge Gündem

Şekil 6.1. http://nhndesign.blogspot.com.tr/2011/09/istanbul-hilton-oteli.html 19.02.2015

Şekil 6.2. http://store.donanimhaber.com/b8/fc/91/B8FC919B60684372BE7F7F5F8F2E8B1D.jpg 21.02.2015

Şekil 6.3. http://v2.arkiv.com.tr/p9568-istanbul-sapphire.html 21.02.2015

Şekil 6.4. http://aroundtheworldwithbengi.blogspot.com.tr/2011/11/biz-istanbulda-tiyatrolari-ya-cok.html ve http://tiyatromuzesi.org/drupal/tepebasi_dram_tiyatrosu 23.02.2015

Şekil 6.5. http://www.envanter.gov.tr/harita/tarihi?open[goad-kadikoy]=1 24.02.2015

Şekil 6.6. http://www.arkitera.com/gorus/249/buyuk-beyoglu-projesi 25.02.2015

Şekil 6.7. http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/27990909.asp ve http://v3.arkitera.com/h52677-emek-sinemasi-yikilmasin-mi.html 26.02.2015

Şekil 6.8. http://v3.arkitera.com/p202-sureyya-pasa-konser-ve-opera-binasi.html?year=&aID=1553 27.02.2015

Şekil 6.9. http://openbuildings.com/buildings/sureyya-pasha-concert-and-opera-house-profile-3313/media?group=image# 27.02.2015

Şekil 6.10. http://www.icec.org/tr/node/211 ve http://v2.arkiv.com.tr/p1511-lutfi-kirdar-uluslararasi-kongre-merkezi.html#top ve Vural, 2009

Şekil 6.11. http://www.mimarlikmuzesi.org/Gallery/DisplayPhoto.aspx?ID=44&DetailID=6&ExhibitionID=6 01.03.2015

Şekil 6.12. http://galeri2.arkitera.com/main.php?g2_itemId=13933 02.03.2015

Şekil 6.13. http://www.ibb.gov.tr/sites/kultur/kulturel_mekanlar/Pages/CemalResitReyKonserSalonu.aspx ve Vural, 2009. 03.03.2015

Şekil 6.14. http://www.tekelisisa.com/tr_TR/projects/159 ve http://www.issanat.com.tr/tr/hakkinda/ ve Vural, 2009. 01.04.2015

Şekil 6.15. http://www.kongreportali.com/tr/hotel/halic-kongre-merkezi-66.html#prettyPhoto 11.03.2015

Şekil 6.16. http://www.archdaily.com/514825/zorlu-center-emre-arolat-architects-tabanlioglu-architects/ ve http://www.timeoutistanbul.com/muzik/mekan/10385/Zorlu-Center-Performans-Sanatlar%C4%B1-Merkezi---Drama-Sahnesi 12.03.2015

EK A. KAMRAN İNCE'NİN FLIGHT BOX BESTESİ

EK B. NİSSEİ TİYATROSU

NİSSEİ TİYATROSU FUAYE GİRİŞİ

NİSSEİ TİYATROSU ANA SALON

AKUSTİK YÜZEY MALZEMELERİ

FUAYE MERDİVENİ

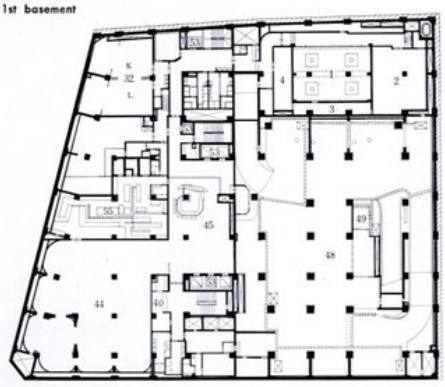
TAVAN KAPLAMALARI

KAT PLANLARI

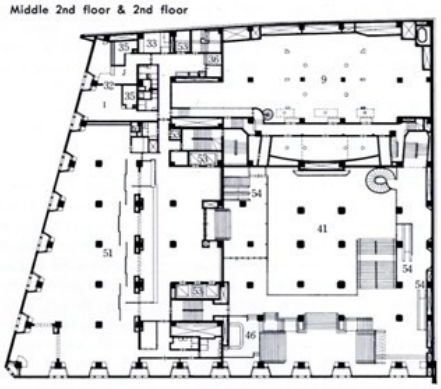
NOTES

1. Machinery room for elevator stages
2. Hydraulic machinery room for elevator stages
3. Hydraulic machinery room for traps
4. Hydraulic machinery room for orchestra pit traps
5. Machinery room for orchestra pit traps
6. Mezzanine
7. Entrance for scenery
8. Orchestra pit
9. Through-ceiling mezzanine
10. Elevator stage A
11. Elevator stage B
12. Traps
13. Sliding stage A
14. Sinking floor for sliding stage
15. Sliding stage B
16. Cyclorama
17. Stage office
18. Property room
19. Wardrobe
20. Wig room
21. Upper stage
22. Machinery control room
23. Lighting room
24. Lighting control room
25. Slide projection booth
26. Room for lighting equipment
27. Sound control room

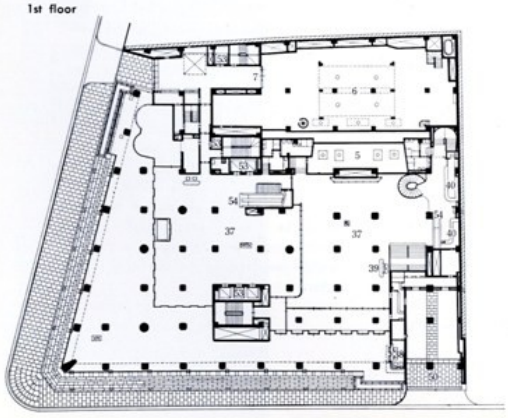
1st basement



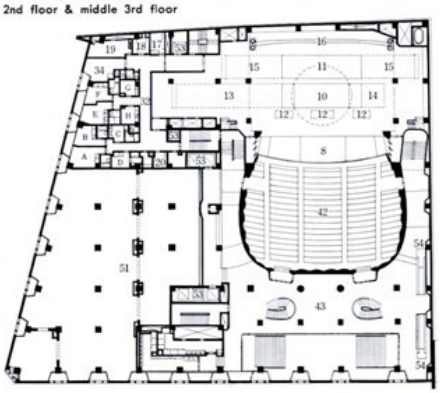
Middle 2nd floor & 2nd floor



1st floor

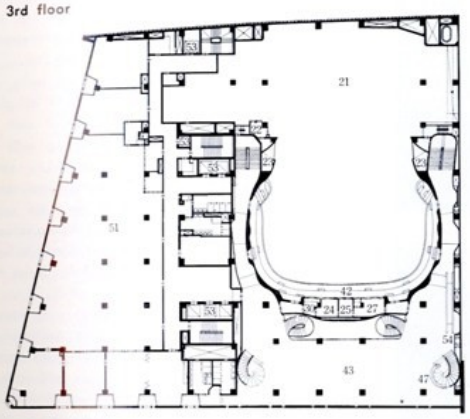


2nd floor & middle 3rd floor

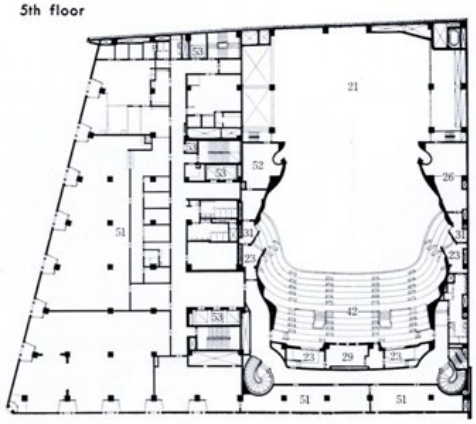


28. Echo chamber
29. Film projection booth
30. Supervisory room
31. Room for remote pick-up
32. Dressing rooms, A~L
33. Dressing room (Japanese style)
34. Green room
35. Locker room
36. Cloak room for players
37. Pilotis
38. Ticket office
39. Information
40. Cloak room for audience
41. Through-ceiling pilotis
42. Auditorium
43. Foyer
44. Restaurant "Actress"
45. Bar
46. Snack bar
47. Buffet
48. Parking space
49. Control room for parking
50. Car entrance
51. Office
52. Theatre substation
53. Elevator
54. Escalator
55. Kitchen

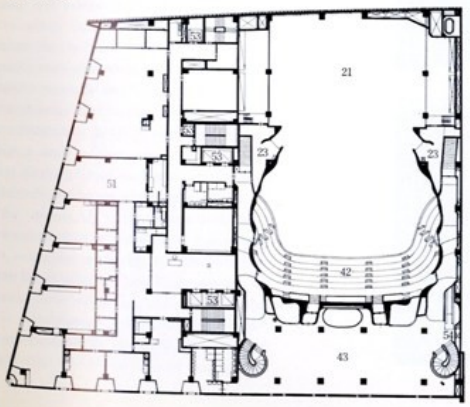
3rd floor



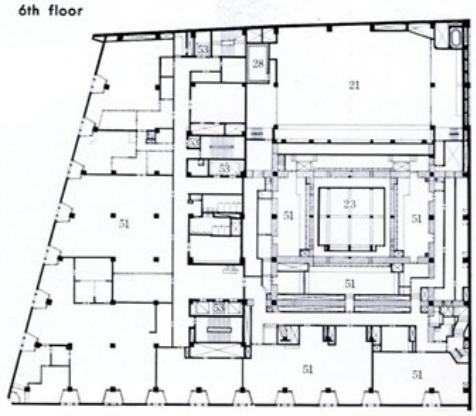
5th floor



4th floor



6th floor



EK C. ULUSAL TİYATRO / KOKURITSU GEKIJYO

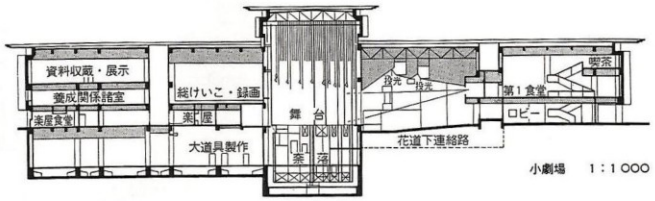
ULUSAL TİYATRO ANA SALON FUAYE GİRİŞİ

ANA SALON

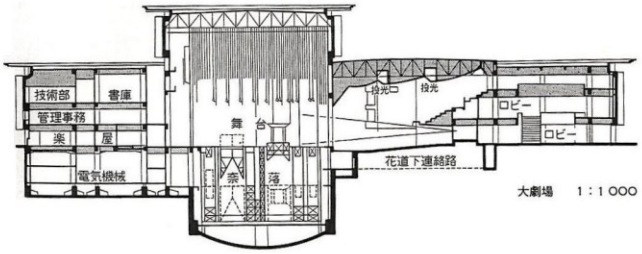
KÜÇÜK SALON FUAYESİ

KÜÇÜK SALON

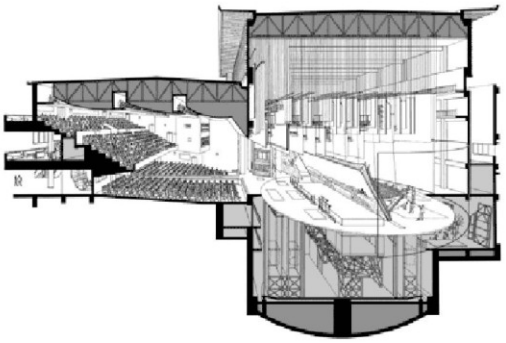
KAT PLANLARI VE KESİTLER

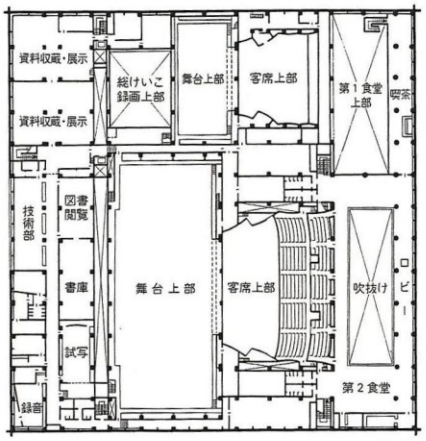


小劇場　1：1000

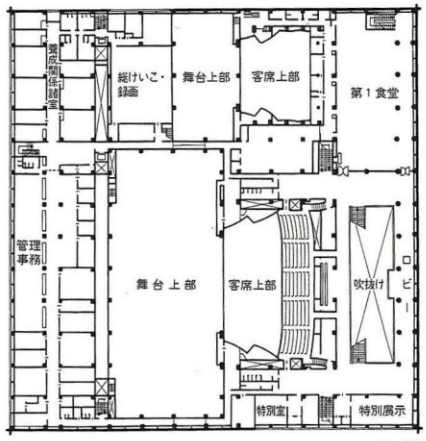


大劇場　1：1000

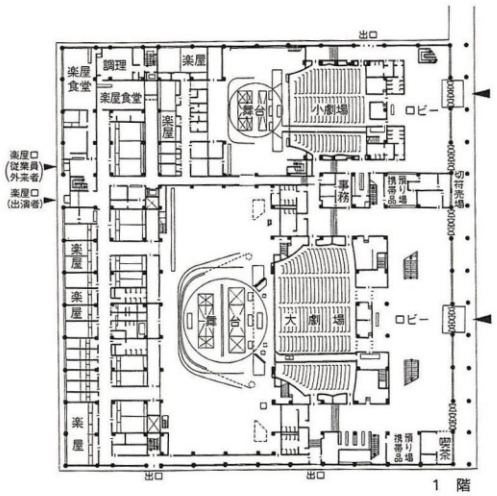




3　階



2　階



1　階

1：1500　0　25　50m

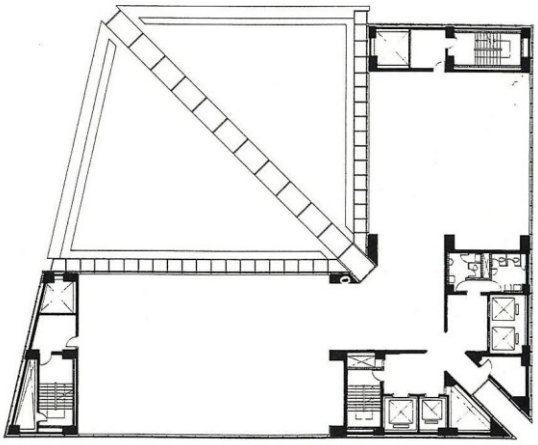
EK D. SOGETSU HALL

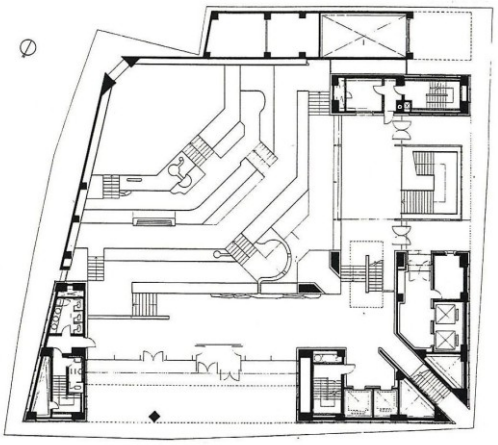
DIŞ CEPHE

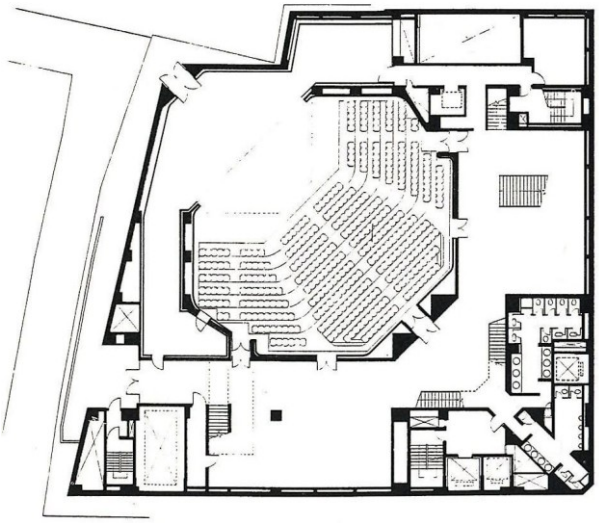
ANA GİRİŞ VE TAŞ BAHÇE

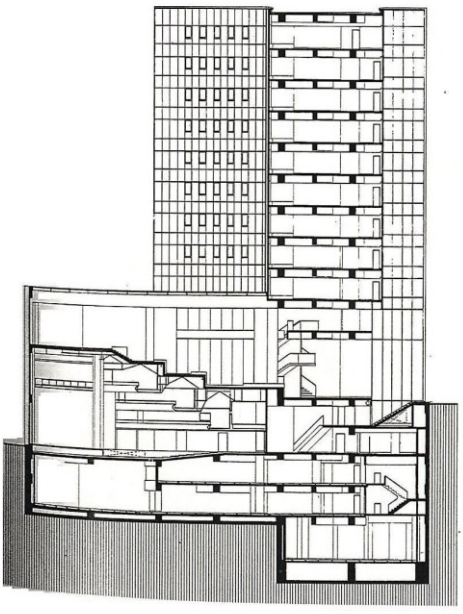
ODİTORYUM

KAT PLANLARI VE KESİT









EK E. ULUSAL NO TİYATROSU

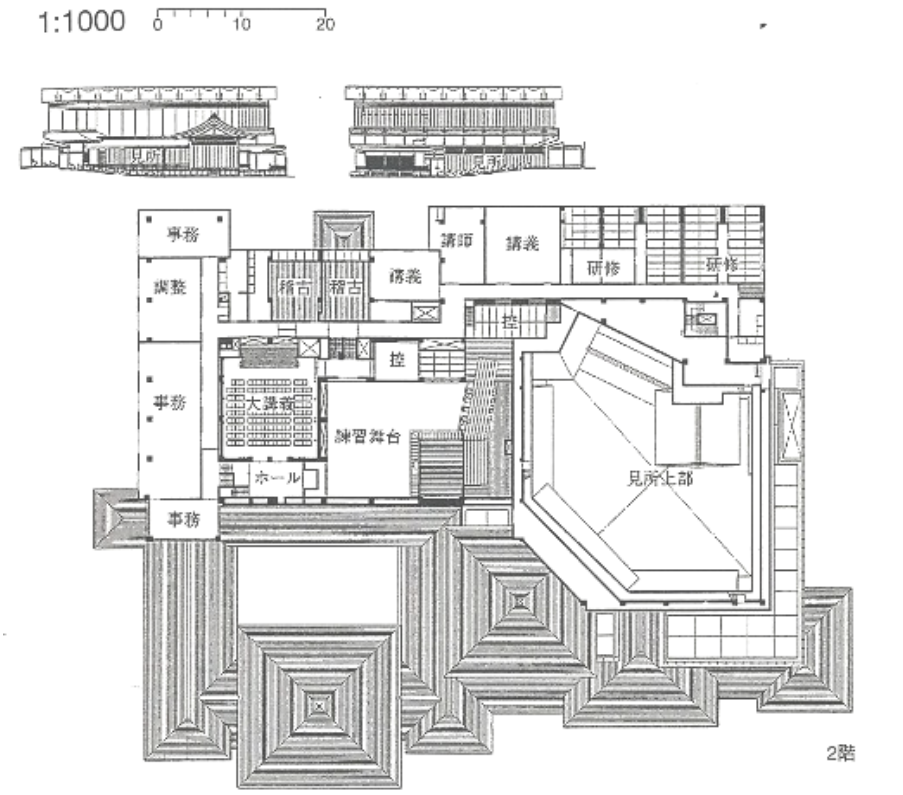
DIŞ CEPHE

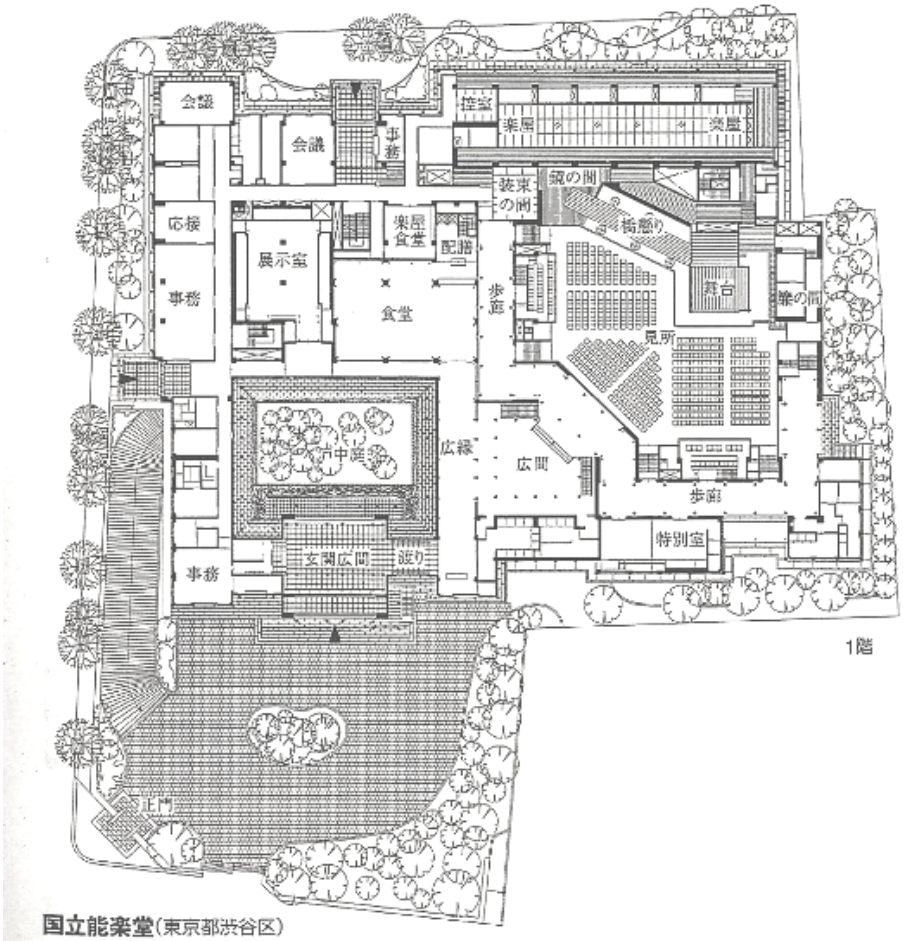
ANA GİRİŞ

ODİTORYUM

SOYUNMA ODALARI

KAT PLANLARI VE KESİTLER





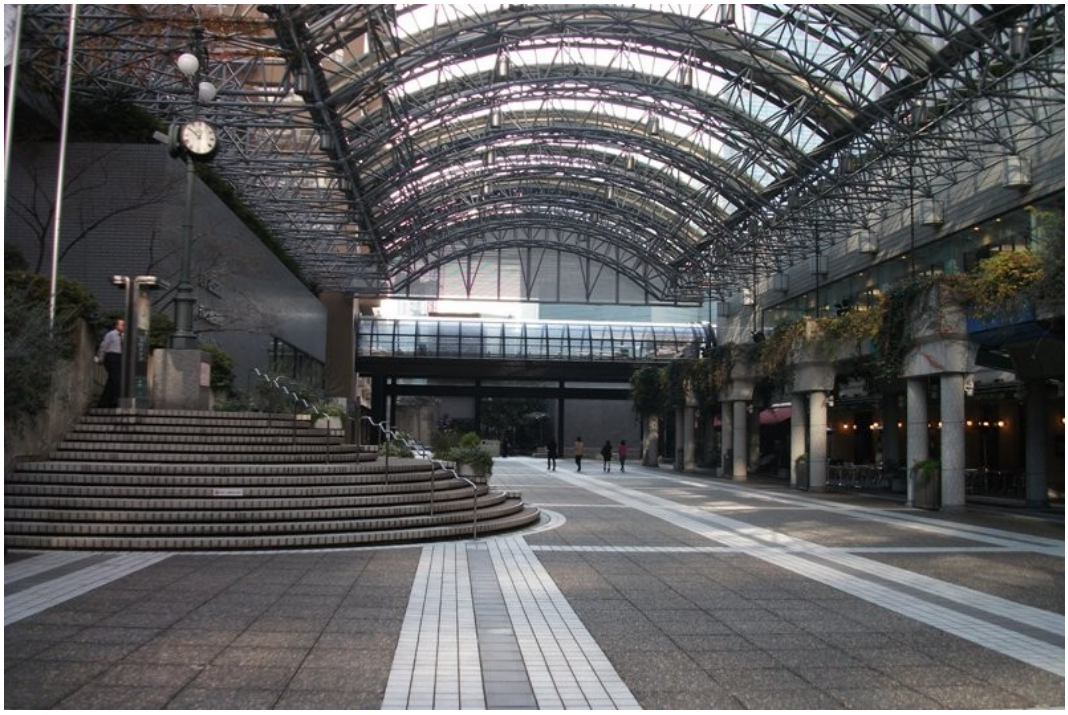
国立能楽堂(東京都渋谷区)

National Noh Theatre
Inner Garden
Exhibition Room
Large Lecture Hall
2F
Rehearsal Noh Stage (2nd floor)
Entrance Hall
1F
B1F
Foyer
Reading Room (basement)
Restaurant "Himawari"

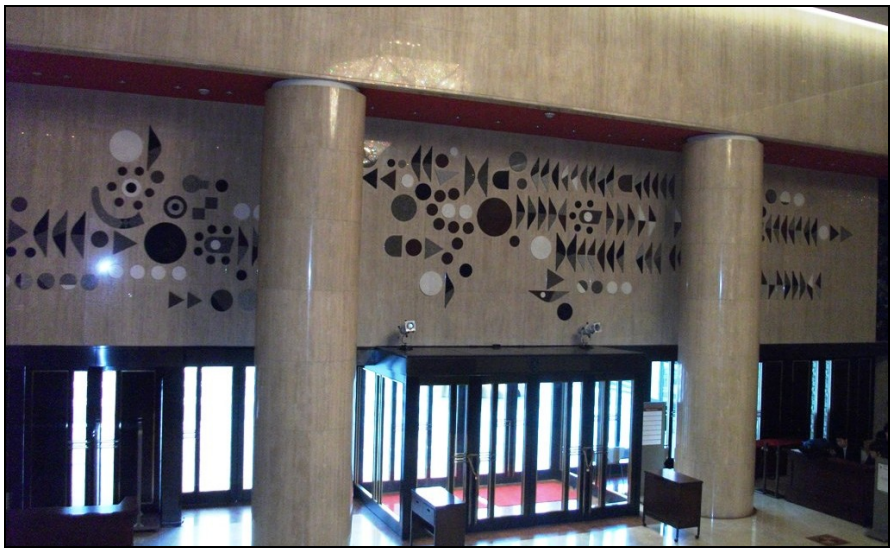
EK F. SUNTORY KONSER SALONU

DIŞ CEPHE

ANA GİRİŞ

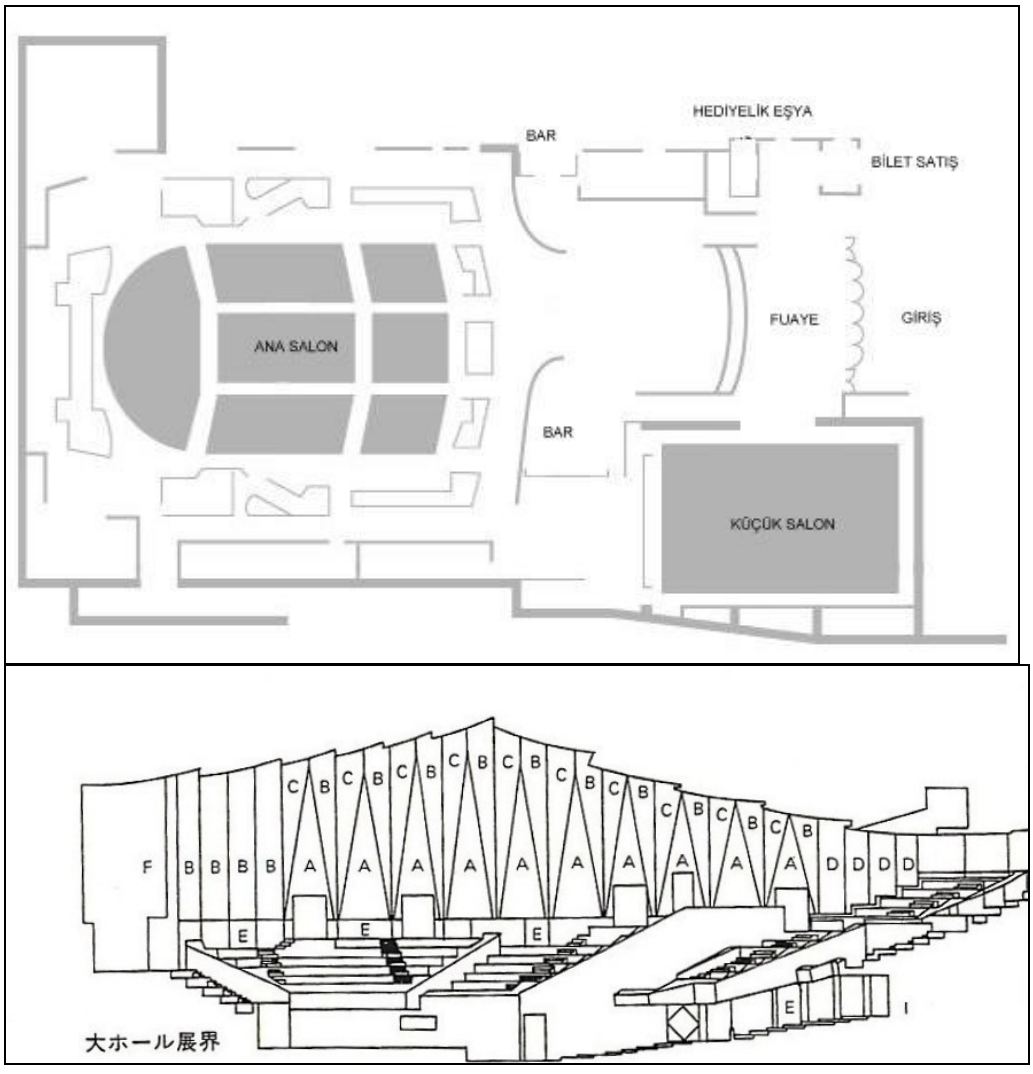


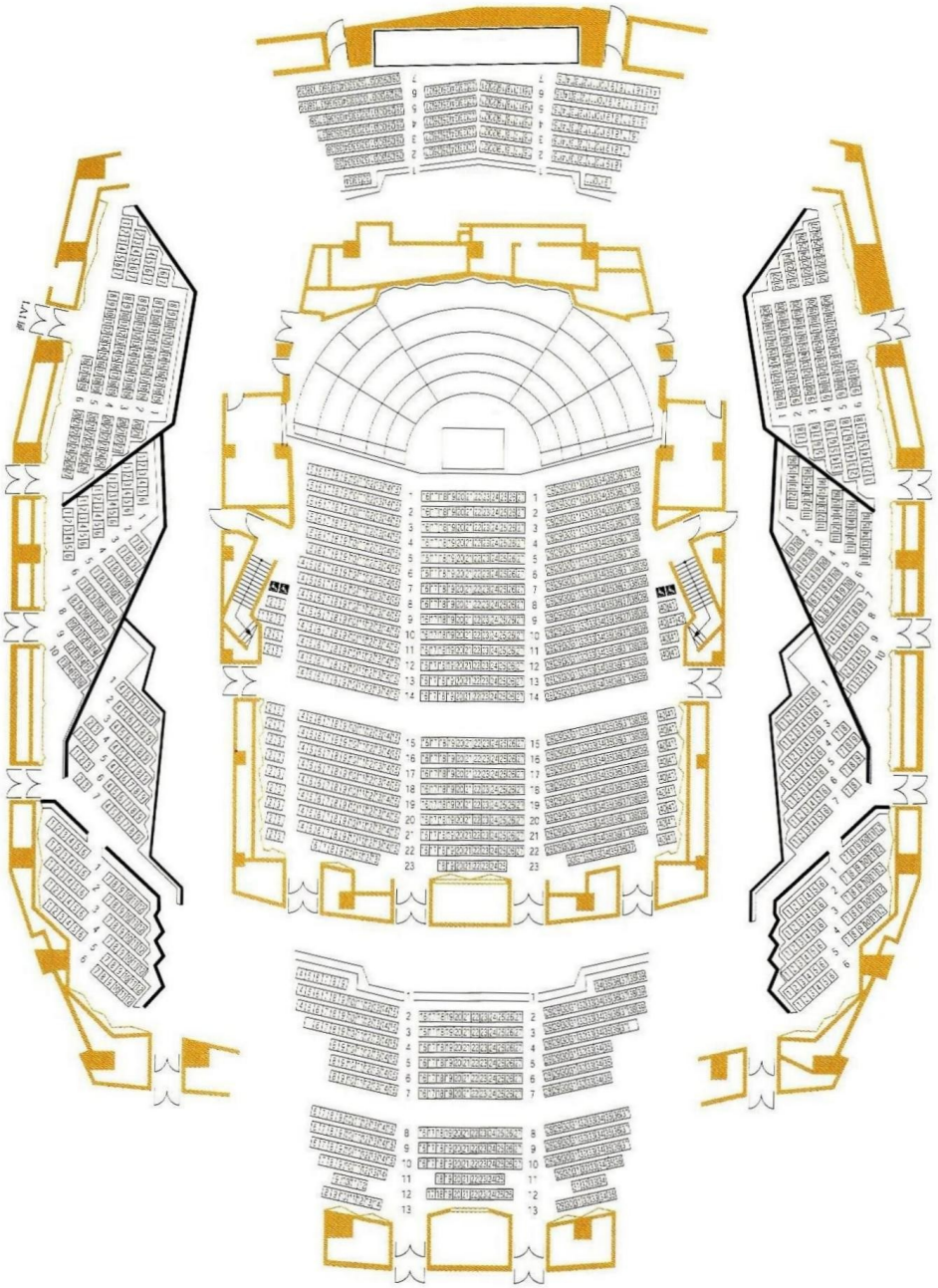
FUAYE



SOYUNMA ODASI

PLANLAR





EK G. SAİTAMA SANAT TİYATROSU

DIŞ CEPHE

ÇEKİRDEK AVLU

KONSER SALONU

TİYATRO / OPERA SAHNESİ

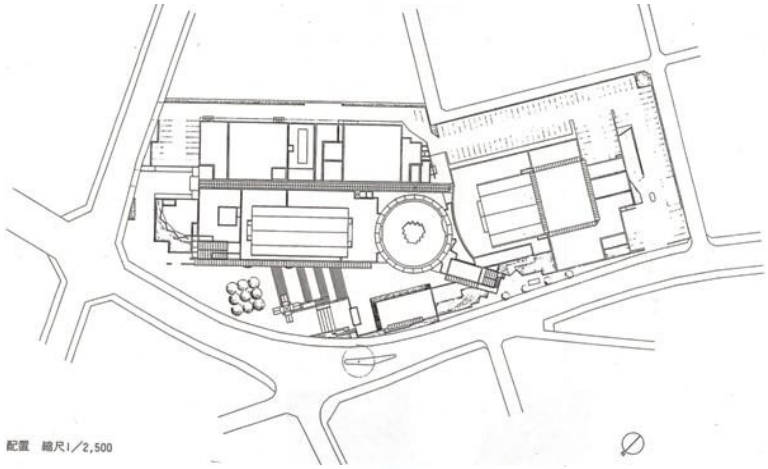
UYGULANABİLİR TİYATRO SAHNESİ

GÖRSEL İŞİTSEL SALON

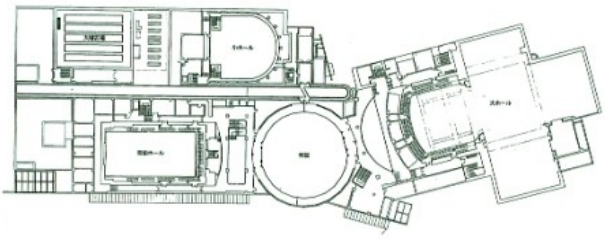
PROVA ALANI

SOYUNMA ODASI

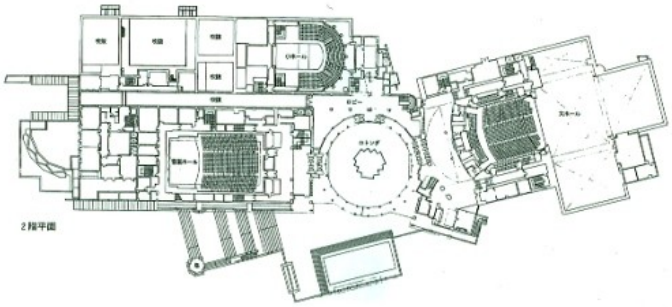
PLANLAR



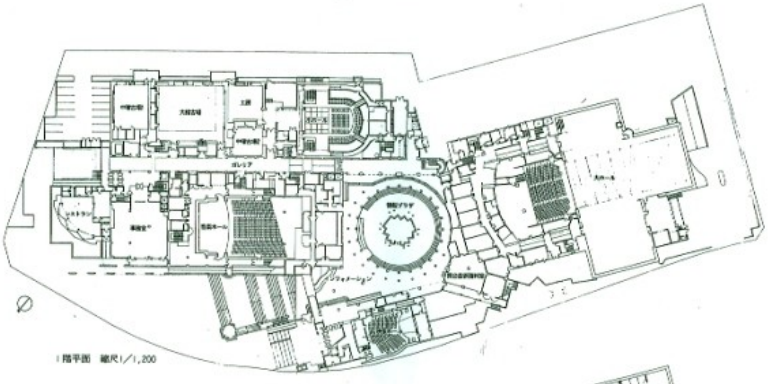
配置　縮尺1／2,500



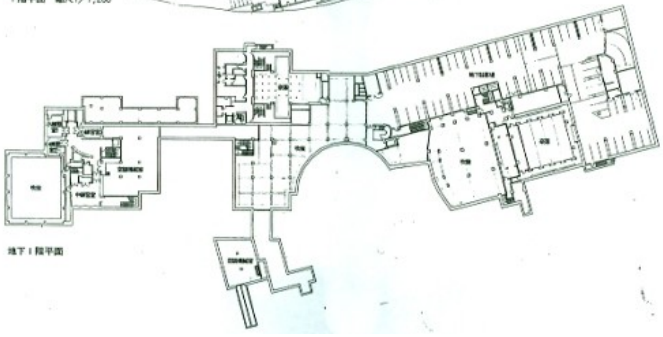
3階平面



2階平面



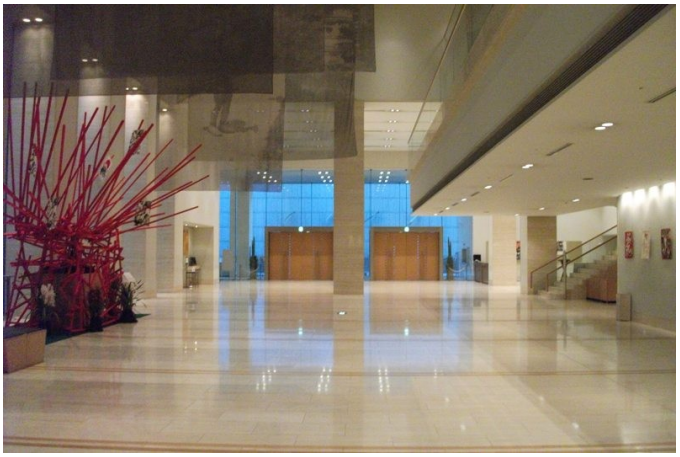
1階平面　縮尺1／1,200

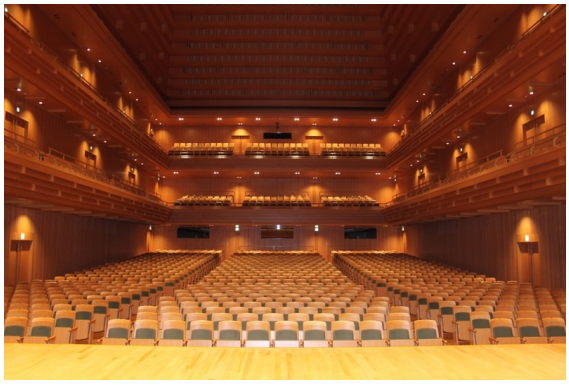


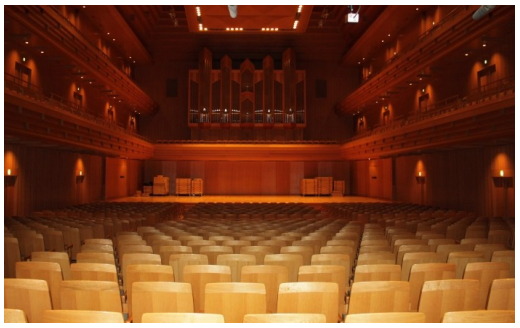
地下1階平面

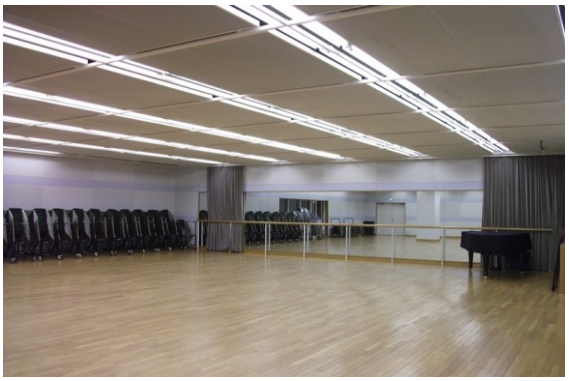
EK H. TOKYO OPERA ŞEHRİ

KONSER SALONU FUAYE, SALON, SOYUNMA VE PROVA ODALARI

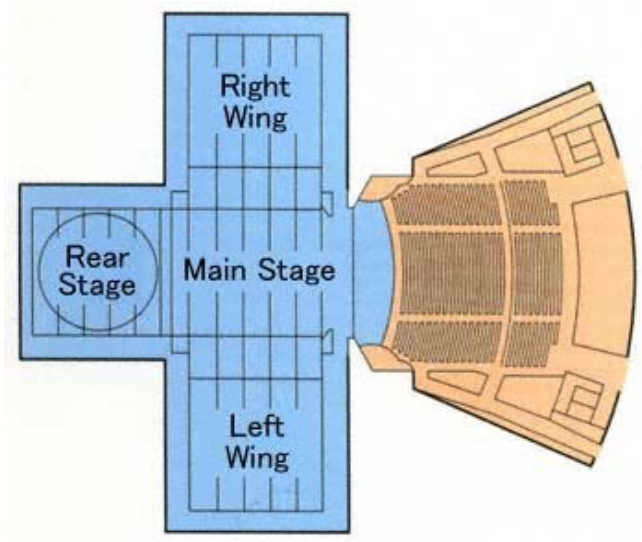






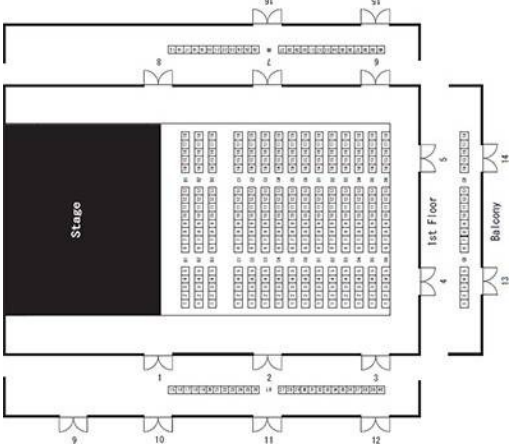


ULUSAL TİYATRO, FUAYE, SALON, PLAN

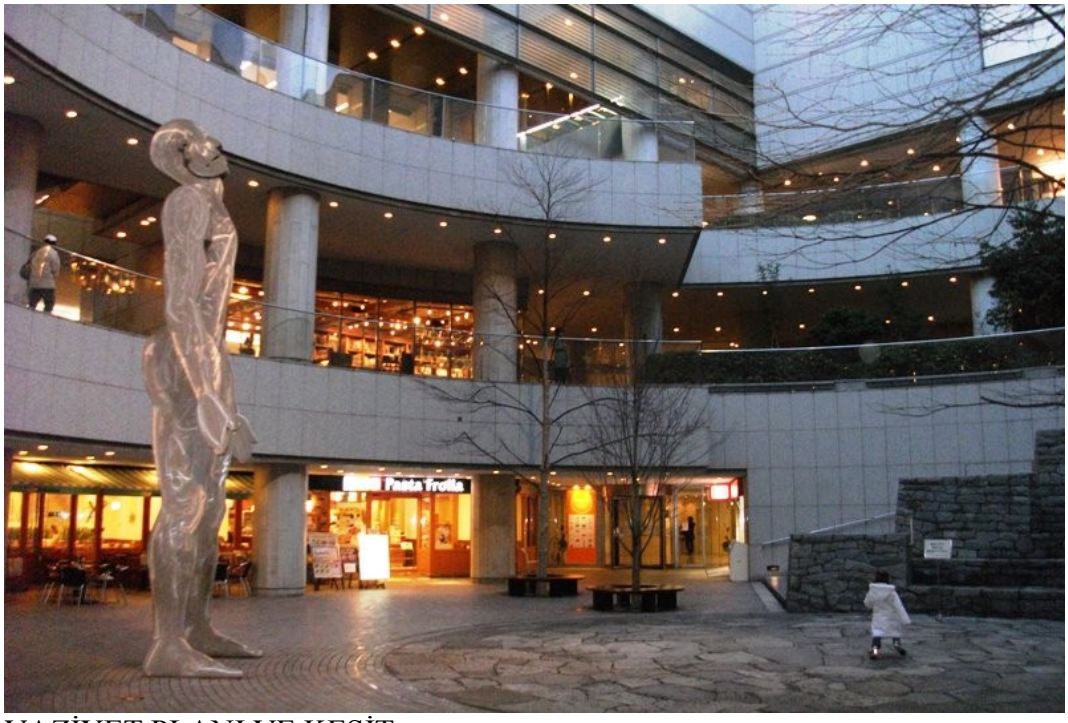


PLAYHOUSE

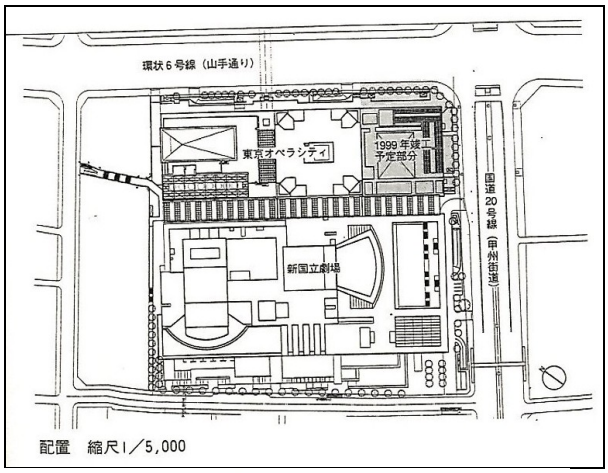
THE PIT

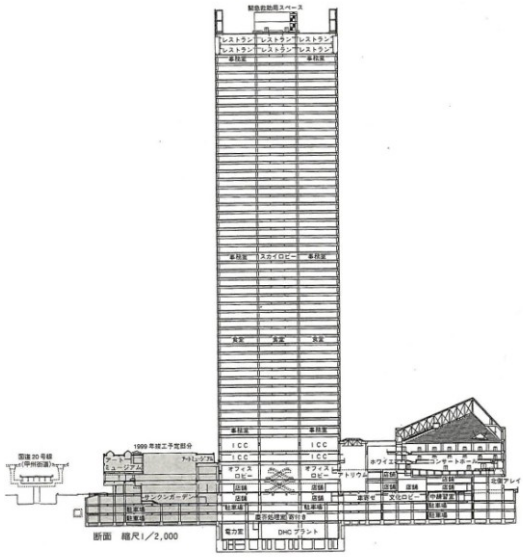


ORTAK AVLU



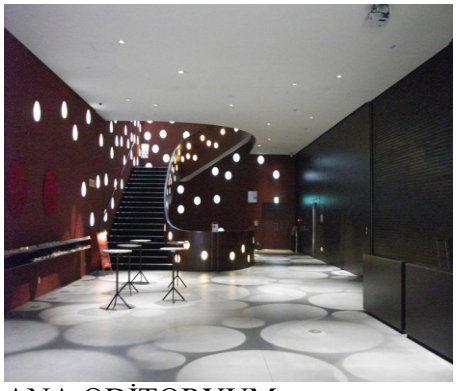
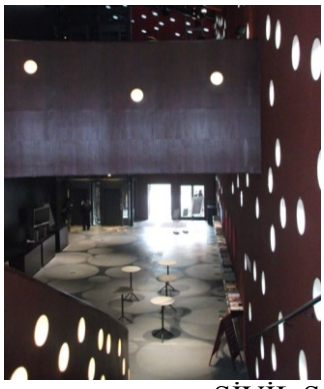
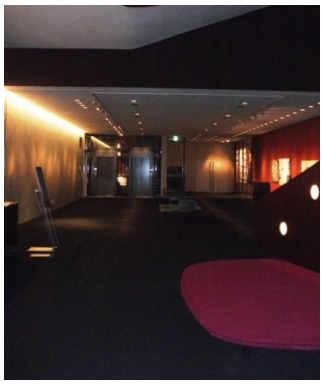
VAZİYET PLANI VE KESİT





EK I. ZA KOENJI TİYATROSU

FUAYELER

ANA ODİTORYUM

SİVİL SALON

STÜDYO TİYATROSU

PROVA ALANI

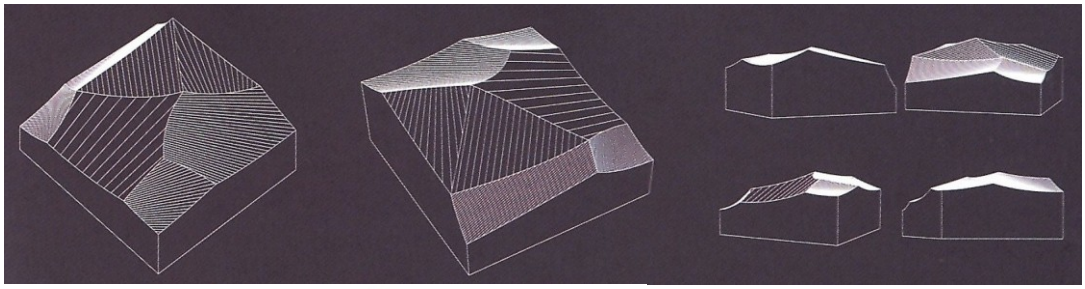
SOYUNMA ODASI

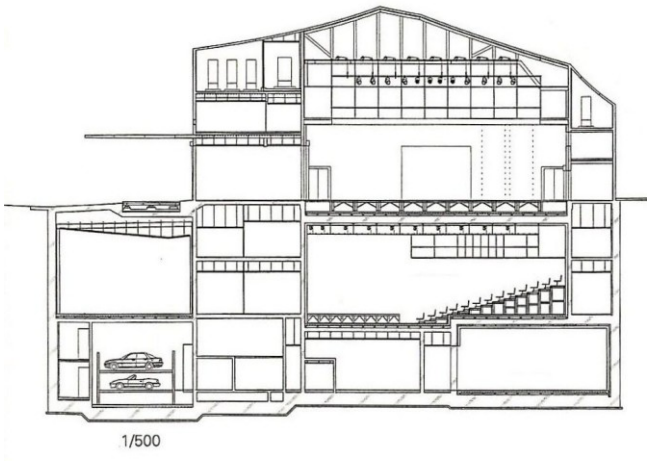
KOSTÜM ODASI

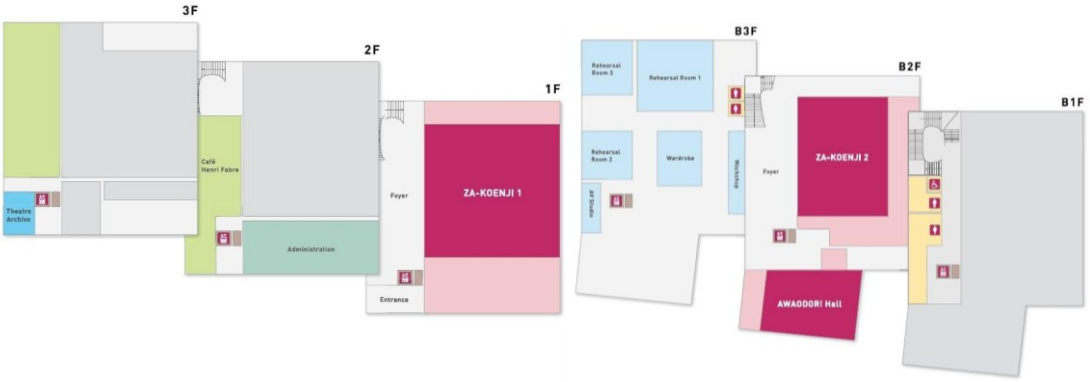
ARŞİV

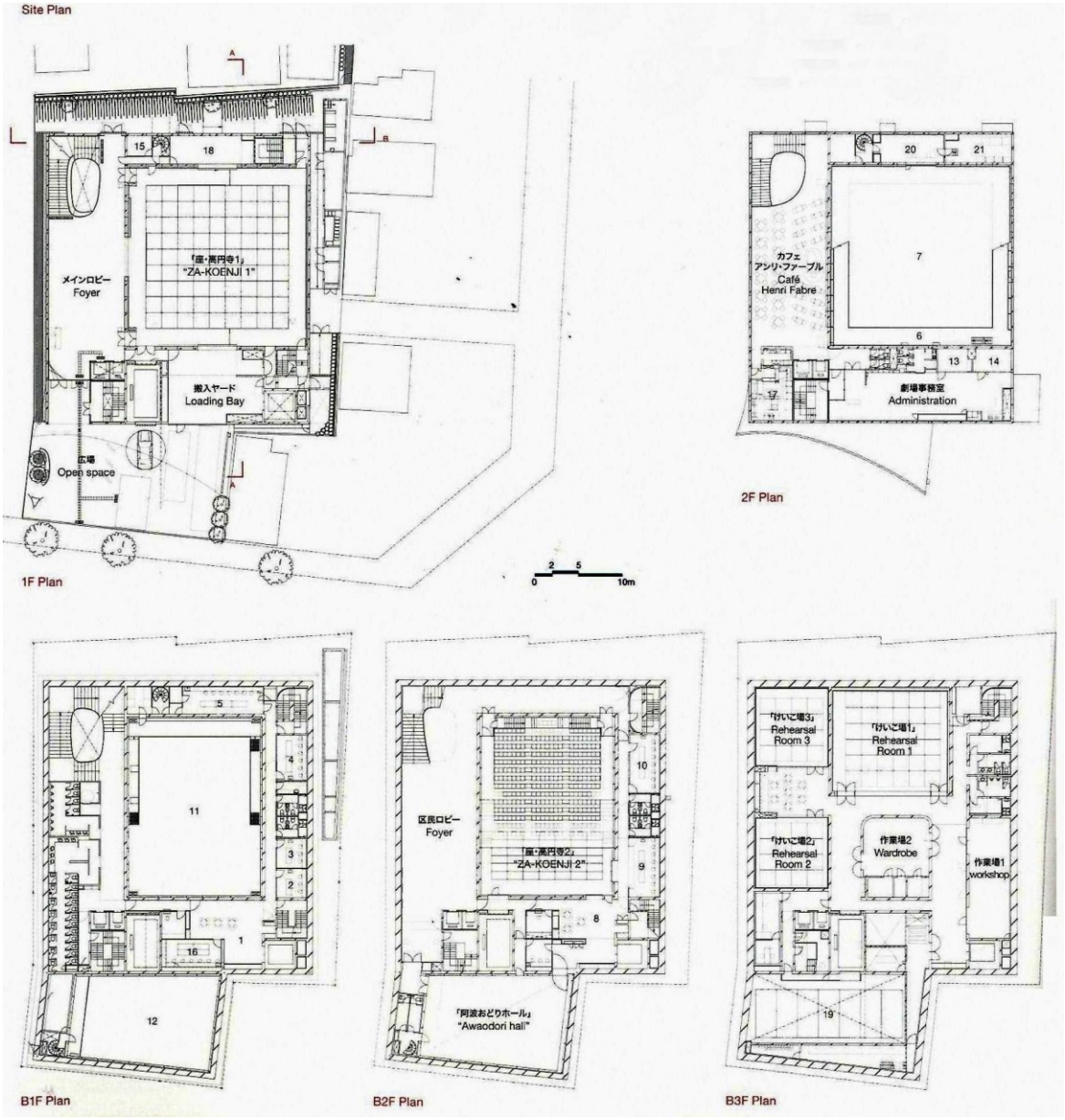
RESTORAN

PLAN VE KESİTLER






3F
2F
1F
B3F
B2F
B1F
Theatre Archive
Café Henri Fabre
Administration
Entrance
Foyer
ZA-KOENJI 1
Rehearsal Room 3
Rehearsal Room 1
Rehearsal Room 2
Wardrobe
Workshop
Foyer
ZA-KOENJI 2
AWAODORI Hall


Site Plan
メインロビー
Foyer
「座・高円寺1」
"ZA-KOENJI 1"
搬入ヤード
Loading Bay
広場
Open space
1F Plan
カフェ
アンリ・ファーブル
Café
Henri Fabre
劇場事務室
Administration
2F Plan
0
2
5
10m
区民ロビー
Foyer
「座・高円寺2」
"ZA-KOENJI 2"
「阿波おどりホール」
"Awaodori hall"
B1F Plan
B2F Plan
「けいこ場3」
Rehearsal
Room 3
「けいこ場1」
Rehearsal
Room 1
「けいこ場2」
Rehearsal
Room 2
作業場2
Wardrobe
作業場1
workshop
B3F Plan

ÖZGEÇMİŞ

Özge Gündem (1981, İstanbul)

1991- 1998 yılları arasında Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası Çoksesli Çocuk Korosu'nda; 1996- 1999 yıllarında TRT Çok Sesli Gençlik Korosu'nda, 2011'den beri İstanbul Senfoni Koro'sunda Mezzosoprano olarak koristlik yapan Gündem; Azerbaycan Devlet Operası sanatçıları Fidan Kasımova ve Huraman Kasımova'dan dört yıl şan dersleri almıştır. 2010-2011 yıllarında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Opera Anabilim Dalı Yarı Zamanlı Müzikal bölümünde eğitim görmüştür.

Terakki Vakfı Şişli Terakki Lisesi'nden mezun olduktan sonra Beykent Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde lisans eğitimi almış olup, Bina Bilgisi Anabilim Dalı'nda yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. 2007 yılından beri Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Tarihi Anabilim Dalı'nda araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Doktora tezi araştırmaları için Tokyo Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne giderek orada çalışmalar yapan yazar Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde müzik ve mekân ilişkisi, performans sanatları yapılarında mimari tasarıma sistematik yaklaşımlar ve Ortaçağ Mimarisi üzerine dersler vermekte, opera binaları ve antik kentlere teknik geziler düzenlemektedir.

Yayınlar

The Place of Music Education in Fine Arts Universities, Architecture and Music, Eas 2010 Congress, Nisan 2010, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu (poster bildiri)

Artistic Images of Our Daily Lives, Fourth International Conference on , Mayıs 2011, Lincoln School of Performing Arts, University of Lincoln, Londra (uluslararası bildiri)

The Image Covering the City Silhouette: Tokyo, Second International Conference on the Image, Eylül 2011, San Sebastian, İspanya (görsel bildiri)

Architecture at the 21th Century for Performing Arts, 4th Annual International Conf. On Visual & Performing Arts, Haziran 2013, Atina, Yunanistan (uluslararası bildiri)

Musical Architecture at the 21th Century, Musicult '15, Music and Cultural Studies Conference, Mayıs 2015, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul (poster bildiri)