

MİMARLIK, RİTÜEL VE TİYATRO

Hazım Ayhan AYATAR

134143

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
(MİMARLIK)**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**Haziran 2003
ANKARA**

134143

Hazım Ayhan AYATAR tarafından hazırlanan MİMARLIK, RİTÜEL VE
TİYATRO adlı bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

M. Çetintürk

Yrd. Doç. Dr. E. Nihal ÇETİNTÜRK

Tez Yöneticisi

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

Başkan : Doç. Dr. Zuhâl ÖZCAN *30.1.*

Üye : Prof. Dr. İbrahim NUMAN *İbrahim*

Üye : Y. Doç. Dr. E. Nihal ÇETİNTÜRK *M. Çetintürk*

Üye : _____

Üye : _____

Bu tez, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

Yılmaz

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	iv
ŞEKİLLERİN LİSTESİ.....	v
RESİMLERİN LİSTESİ.....	vii
EKLERİN LİSTESİ.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. RİTÜEL VE MİMARLIK.....	5
2.1. Yapı Kùltleri.....	7
2.2. Mısır Mimarisi ve Ritüel.....	7
2.3. Yunan Mimarisi ve Ritüel.....	9
2.4. Roma Mimarisi ve Ritüel.....	11
2.5. Bizans Mimarisi ve Ritüel.....	13
2.6. Osmanlı Mimarisi ve Ritüel.....	14
2.7. Günümüz Mimarisi ve Ritüel.....	15
3. TİYATRO.....	27
3.1. Tiyatro Yapılarının Tarihsel Gelişimi.....	28
3.1.1. Yunan dönemi tiyatro yapıları.....	28

3.1.2. Roma dönemi tiyatro yapıları.....	29
3.1.3. Ortaçağ tiyatro yapıları.....	30
3.1.4. Rönesans dönemi tiyatro yapıları.....	31
3.1.5. 17. ve 18. yy tiyatro yapıları.....	34
3.1.6. 19. yy tiyatro yapıları.....	35
3.1.7. 20. yy tiyatro yapıları.....	36
3.2. Tiyatroda Oyuncu- Seyirci ilişkisi ve Ritüel.....	37
4. ANKARA DEVLET OPERA VE BALESİ BİNASI (BÜYÜK SAHNE) VE RİTÜEL İLİŞKİSİ.....	50
4.1. Sergi Evi.....	51
4.2. Büyük Sahne ve Ritüel.....	52
4.2.1. Sergi eviyle biçimsel ve işlevsel farklılıkları.....	54
4.2.2. Ritüel.....	55
4.2.2.1. Oyunun kendisi.....	56
4.2.2.2. Tiyatroya gitme eylemi.....	58
5. SONUÇ.....	70
KAYNAKLAR.....	73
EKLER.....	77
ÖZGEÇMİŞ.....	84

MİMARLIK, RİTÜEL VE TİYATRO

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazım Ayhan AYATAR

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Haziran 2003

ÖZET

Bu tez, çağlar boyu kavram olarak pek çok anlamda karşımıza çıkan ritüel ve mimarlık ilişkisini değişik anlamlarıyla ve gerçekleştiği mekanlarla irdelleyecek ve toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimlere bağlı olarak, ritüeli oluşturan niteliklerin ve bunların değişik işlevdeki mekanlarda oluşumunu ve dönüşümünü aktarmaya odaklanacaktır. Bu çalışma, farklı disiplinlerdeki çeşitli verileri bir araya getirerek bir ritüel tanımı ortaya koymaya ve bu tanım üzerinden mimarlık-ritüel ilişkisini yorumlamayı amaçlamıştır. Tez boyunca ele alınan tartışmalar, başlangıcından itibaren ritüellerle birlikte var olan tiyatro mekanı üzerinden geliştirilecek ve Ankara Devlet Opera ve Balesi Sahnesi' nin (Büyük Sahne) yorumlanması ile örnekleneyecektir.

Bilim Kodu : 808

Anahtar Kelimeler : Ritüel, mimarlıkta ritüel, tiyatro mekanı, seyirci- oyuncu ilişkisi, Büyük Sahne

Sayfa Adedi : 84

Tez Yöneticisi : Yrd. Doç. Dr. E. Nihal ÇETİNTÜRK

ARCHITECTURE, RITUAL AND THEATRE**(M.S. Thesis)****Hazım Ayhan Ayatar****GAZİ ÜNİVERSİTESİ****INSTITUTE OF SCIENCE AND TECHNOLOGY****June 2003****ABSTRACT**

This thesis searches the relationships between architecture and ritual, which confronted us throughout the ages, with varied meanings of them and spaces that they realized, and focuses on qualities of ritual and their formations in different spaces accomodated varied functions depending on the social, economic and cultural changes. While unifying informations from different disciplines, this work aimes to constitute a ritual definition and to interpret relationships between architecture and ritual with constituting definitions. Arguments constructing througout the thesis, are being improved with theatre space that existing with ritual from the beginning till today and illustrated by Ankara State Opera and Ballet House (Büyük Sahne).

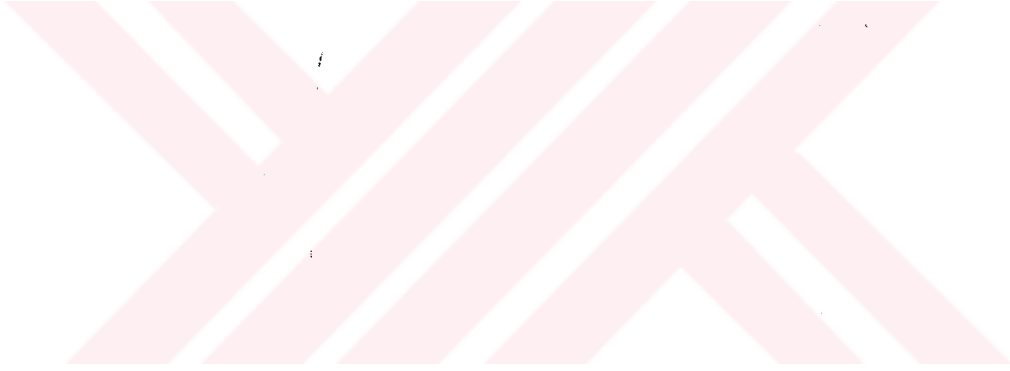
Science Code : 808**Keywords : Ritual, ritual in architecture, theatre space, relationship between audience and actor, Büyük Sahne****Page number : 84****Adviser : Yrd. Doç. Dr. E. Nihal ÇETİNTÜRK**

TEŞEKKÜR

Bu tezin oluşması sırasında, çok değerli yardımlarıyla beni yönlendiren hocam Yrd. Doç. Dr. E.Nihal Çetintürk'e, bana hoca- öğrenci ilişkisinin nasıl olması gerektiğini öğreten ve her aşamada bu teze katkıda bulunan sevgili hocam Doç. Dr. Zeynep Onur'a, bu tezi benimle tartışma inceliğini gösteren Mimar Ziya Tanalı'ya, benden desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen hocalarım Yrd. Doç. Dr. Esin Boyacıoğlu ve Dr. Nurçin Çelik'e, neredeyse hergün yaptığımız konuşmalarda bana kıymetli fikirlerini ve eleştirilerini yönelten sevgili arkadaşım Y. Mimar Önder Aydın'a, bana inanmaktan hiç vazgeçmeyen ve her zaman destek olan annem Hatice Ayatar'a, ağabeyim M. Gökhan Ayatar'a ve tüm aileme teşekkürü bir borç bilirim. Onlar olmadan bu tez de olamazdı.

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge Ek-1.1. Ritüeli oluşturan öğeler.....	79
Çizelge Ek-1.2. Ritüel oluşturan öğeler.....	82



ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 2.1a. Çatalhöyük VIA' ya ait rekonstrüksiyon.....	20
Şekil 2.1b. Çatalhöyük VIA' ya ait yerleşme planı.....	20
Şekil 2.2. Saqqara'daki Zoser Piramidi Yerleşim Şeması.....	21
Şekil 2.3. Delphi'deki Kutsal Yol.....	22
Şekil 2.4a. M.S. 3. yy'daki bir konuta ait aksonometrik rekonstrüksiyon.....	23
Şekil 2.4b. M.S. 3. yy'daki bir konuta ait plan rekonstrüksiyonu.....	23
Şekil 2.5a. Saint Peter Bazilikası, Roma, M.S. 329.....	25
Şekil 2.5b. Saint Peter Bazilikası Planı.....	25
Şekil 2.6a. Ayasofya Planı.....	26
Şekil 2.6b. Ayasofya Kesit.....	26
Şekil 3.1. Yunan Tiyatrosunun Yerleşimi.....	41
Şekil 3.2. Yunan Tiyatrosunun Gelişme Evreleri.....	41
Şekil 3.3. Epidauros Tiyatrosu Planı.....	42
Şekil 3.4. Dionysos Tiyatrosu Planı.....	42
Şekil 3.5. Helenistik Dönem Priene Tiyatrosu.....	43
Şekil 3.6. Roma Tiyatrosunun Yerleşimi.....	43
Şekil 3.7. Roma'daki Marcellus Tiyatrosu Planı.....	44
Şekil 3.8. Ortia Açık Hava Tiyatrosu.....	44
Şekil 3.9. Ortaçağ Tiyatrosu Yerleşimi.....	45
Şekil 3.10. Ortaçağ'da Arabalı Sahne, Pageant.....	45

Şekil 3.11. Swan Tiyatrosu, Londra.....	46
Şekil 3.12. Globe Tiyatrosu Planı.....	46
Şekil 3.13. Teatro Olimpico.....	47
Şekil 3.14. Teatro Farnase.....	47
Şekil 3.15. Orta Oyununun Oynandığı Alan.....	48
Şekil 3.16. La Scala Tiyatrosu, Milano.....	48
Şekil 3.17a. Beyrut Opera Binası, Kesit.....	49
Şekil 3.17b. Beyrut Opera Binası, Plan.....	49
Şekil 3.18. Seyirci- Oyuncu arasında etki-tepki süreci.....	37
Şekil 3.19. Seyirci ve Oyuncu arasındaki ilişkisinde bağımlı ve bağımsız etkenler.....	38
Şekil 4.1a. Sergi Evi Zemin Kat Planı.....	61
Şekil 4.1b. Sergi Evi Üst Kat Planı.....	61
Şekil 4.2. Ankara Devlet Opera ve Balesi Sahnesi Bodrum Kat Planı.....	66
Şekil 4.3. Ankara Devlet Opera ve Balesi Sahnesi Zemin Kat Planı.....	67
Şekil 4.4. Türk Ocağı Binası Zemin Kat Planı.....	68

RESİMLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Resim 2.1. Keops, Kefren ve Mikerinos Piramitleri, Giza.....	21
Resim 2.2. Parthenon Tapınağı.....	22
Resim 2.3. Pantheon.....	24
Resim 4.1. Sergi Evi.....	60
Resim 4.2. Sergi Evi.....	60
Resim 4.3. Ana Giriş Kapısı.....	62
Resim 4.4. Ana Fuayeden Giriş Kapılarının Görünüşü.....	62
Resim 4.5. Üst Fuayeye çıkan merdivenler.....	63
Resim 4.6. Salona girişlerin yer aldığı koridor.....	63
Resim 4.7. Üst Fuaye.....	64
Resim 4.8. Ankara Devlet Opera ve Balesi Sahnesi.....	64
Resim 4.9. Ankara Devlet Opera ve Balesi oditoryumu.....	65
Resim 4.10. Ankara Devlet Opera ve Balesi Locaları.....	65
Resim 4.11. Türk Ocağı Binası.....	68
Resim 4.12. Paris Opera Binasının Merdivenleri.....	69
Resim 4.13. Ana Fuayeden Üst Fuaye ve Balkona Çıkan Merdivenler.....	69

EKLERİN LİSTESİ

Ek	Sayfa
Ek-1. RİTÜEL.....	78



1.GİRİŞ

“Mimarlık, biz verdiği mesajları alabildiğimiz sürece, kültürel dışavurumları sunma yolunda bir araçtır. Ve bugün bu mesajlar, zihnimizi meşgul eden birçok soruyu açığa çıkartır. Bir dönemin veya bir ulusun kültürünü, mimarisi üzerinden yorumlama, belki o konudan daha fazla kendimiz hakkında bilgi verir.” (Kostof, 1995,s.19)

Ritüel ile, bir kavram olarak çok değişik anlamlarda karşılaşılabılır. Sözgelimi, bir evlilik töreninde duyulmuş yahut bir romanda okunmuş olabilir. Ritüel sözcüğünün geniş bir kapsam alanı olduğu dikkat çekici olabilir.

Bu çalışmanın amacı ise, dünden bugüne değışen ve gelişen ritüel kavramının, daha çok günlük hayattaki anlamı ile insan ve mimarlık ilişkisini ele almaktır. Bunu yaparken “ritüel” kapsam olarak olabildiğince geniş gözden geçirilecektir. Bu gözden geçirme, sosyolojik olarak başlayacak daha sonra asıl konu olan mimarlıkla ilişkisine geçilecektir. Mimarlık - ritüel ilişkisindeki geniş alan mimarlık tarihinden örneklenerek, bugünkü “mimarlık ve ritüel tanımı” kurulmaya çalışılacaktır.

Mimari mekan, insan hareketlerinden bağımsız salt sınırlandırılmış çevre olarak ele alınmamıştır. Norberg-Schulz, insanın daima mimari mekanın merkezinde yer aldığını ve mimari mekanın yönelimlerinin insan vücudunun hareketleri ile birlikte değıştiğini söyler (1). Bu tezde ritüel, bir insan hareket ve davranış biçimi olarak mimari mekanla ilişkilendirilmiştir.

İlk yerleşimlerde tahılın veya avın bereketi için yapılan ritüellerden, Mısır, Mezopotamya, Anadolu, Yunan ve Roma Uygarlıklarına ritüeller, insanın içinde bulunduğu topluluğa ve tanrılara kendisini ifade etmesi için bir araç olmuştur. Bu ritüellerden bazıları günümüz toplumlarında da kendilerine yer bulmuşlardır. Geçmişten günümüze gelen ritüeller çoğunlukla dinsel ve/veya mistik anlamlar barındırırlar. Bu tezde ise, günlük hayatta gerçekleştirilen “dinsel olamayan¹” ve

¹ Schechner (1993), The Future of Ritual kitabında, dinsel olmayan ritüelleri “secular” sözcüğüyle tanımlar. Bu sözcüğün dilimizdeki tam karşılığı “laik” tir. Dinsel ritüellerle arasındaki zıtlığı tam olarak aktarabilmek için “dinsel olamayan” olarak yorumlanmıştır.

“dinsel” ritüellerle mimarlık ilişkisi anlatılacaktır (2). Ritüelin bir bütün olduğu ve bu ayrışmaya gerek olmadığı tartışılacaktır.

Jormakka, 1970 li yılların başından beri birçok sanatçı ve mimarın ritüel teorisi üzerine araştırma yaptıklarını belirtir (3). Sosyologlar ise Jormakka’ nın sözettiği tarihten önce, 19. yy.’ın ikinci yarısından itibaren ritüel teorisi üzerine çalışmaya başlamışlardır (4). Bilimadamlarının, ritüel üzerine yaptığı çalışmalar, bu tezin ekler bölümünde yeracaktır. Bu çalışmalar, dinsel ve mistik olandan bugünkü anlamına ritüel tanımını açıklamaya yönelik olarak sıralanacaktır. Ritüel nitelikleri, farklı bakış açılarından değerlendirilecek ve sınıflandırılmaya çalışılacaktır.

Ritüel niteliklerinin açıklanması ise bu tezin ikinci bölümünde ritüel-mimarlık ilişkisi kapsamında olacaktır. Ritüel niteliklerinin hepsinin tek bir mimari dönem veya mimari mekan üzerinden açıklanma denemesi anlaşılması zor bir durumdur. Bu yüzden bu bölümde ritüel- mimarlık ilişkisi;

- Yapı Kültleri
- Mısır Mimarisi ve Ritüel
- Yunan Mimarisi ve Ritüel
- Roma Mimarisi ve Ritüel
- Bizans Mimarisi ve Ritüel
- Osmanlı Mimarisi ve Ritüel
- Günümüz Mimarlığı ve Ritüel

üzerinden açıklanacaktır.

Bu tezin üçüncü bölümünde örnekleme alan olan tiyatro yapılarının mekansal gelişimi aktarılacaktır. Tiyatronun ortaya çıkışı ritüelik bir durum ortaya koyar. Ritüeli oluşturan niteliklerin birçoğu tiyatro mekanının oluşumunda kendilerini gösterir ve sahnede canlandırılır. . Toplumsal yaşamdaki değişiklikler ve bunların tiyatro mekanının oluşumuna etkilerine bu bölümde değinilecektir. Tiyatro

yapılarının mekansal gelişimi, çoğu araştırmacı tarafından mimarlık tarihinde takip edilen dizgesiyle sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma;

- Yunan Tiyatro Yapıları
- Roma Tiyatro Yapıları
- Ortaçağ Tiyatro Yapıları
- Rönesans Tiyatro Yapıları
- 17. ve 18. yy Tiyatro Yapıları
- 19. yy Tiyatro Yapıları
- 20. yy Tiyatro Yapıları

olarak yapılacaktır. Tiyatro mekanındaki değişimlere teker teker bileşenleri (sahne, oditoryum, dolaşım alanları, teknik servisler, biçimlenme vb.) üstünden değil, hepsini kapsayan genel bir gözlemle değinilecektir. Bu bölümde ayrıca tiyatrodaki oyuncu- izleyici arasındaki ilişki ve tiyatro mekanındaki ritüel aktarılacaktır.

Dördüncü bölüm, tezin örnekleme kısmını teşkil etmektedir. Ankara Devlet Opera ve Bale Binası (Büyük Sahne) örnek olarak alınmıştır. Ritüel ve mimarlık ilişkisini bu tezin yazarının yaşadığı kente ait bir yapıdan örnekleme yöntemi olarak doğru bir yaklaşım olarak düşünülmüştür. Bu yapı, barındırdığı ritüeller ile birlikte okunmaya çalışılırken yapıldığı dönemdeki toplumsal değişim ve gelişmelerden bağımsız olarak düşünülmemiştir. Yapı dönemiyle birlikte bir bütün olarak ele alınmış ve ritüel ilişkisi bu temelde kurulmuştur.

1933 yılında uluslararası bir proje yarışması ile Mimar Şevki Balmumcu tarafından “Sergi Evi” olarak projelendirilen yapı daha sonra Paul Bonatz tarafından tiyatro ve opera binası olarak dönüştürülmüştür. Bu tezde, iki farklı işlevin dönüşümü ile değişen ritüel incelenmiştir.

Bu çalışmanın yöntemi, ritüel ve mimarlık ilişkisini sahip olduğu süreklilik ve yaşadığı değişimle birlikte tarihsel akış içerisinde incelemek ve bugünkü anlamını aktarmak olacaktır. Tarihe bakış Giedion’ un (5) “tarih devamlılıktır” ve “tarih

dinamiktir” düşünceleri üzerinden gerçekleşecektir. Aydın’ın (7) Giedion (5) ve Zevi’ nin (6) düşüncelerini yorumlayarak aktardığı gibi:

“Bir tarih çalışması bugünü açıklamak için geçmişi irdilemez, tersine bugünü anladığı ölçüde geçmişi açıklayabilir.” (Aydın, 2000,s.2)



2. RİTÜEL VE MİMARLIK

“Primitif insan, ailesinin bereketi veya avının ya da ürününün başarısı ve tanrılara memnuniyetini ifade etmek için şarkı söyledi, dans etti, oyunlar oynadı ve temsiller verdi. Benzer ritüeller, kutsal taşlarla, derilerle, veya ağaçlarla yuvarlak olarak çevrelenmiş açık mekanlar gibi bir çok yerde sergilendiler. Bazen bütün topluluk, kabileden birinin canlandırmasının etrafında seyretmek için toplandı.”(Leacroft, 1985,s.1)

Leacroft’un bahsettiği bu ritüeller toplumların yerleşik düzene geçmeden önceki birlikteliklerini yansıtır (8). Bu dönemlerde henüz mesleki ayrışma sağlanamadığından mimar profiline de rastlanmaz. Akurgal, insanın uygar denilebilecek duruma ancak onbin yıl önce (M.Ö. 8000 sıralarında) yerleşik olduktan sonra eriştiğinden bahseder (9). Anadolu’ daki Çayönü, Hacılar, Çatalhöyük (Şekil 2.1a-b) ve Köşk Höyük bunlardan en ileri düzeyde olanlarıdır.

Kuban, bu dönemlerde de meslek adamı olarak mimardan bahsedilemeyeceğini söyler (10).

“Herkes kendi evinin mimarıdır. Belki bütün köyün çevresindeki duvar ortak çalışma ürünüydü. Belki de yanyana gelen evlerin dış duvarları kendiliklerinden köyün savunma sistemini teşkil ediyorlardı. Mimar böyle bir ortamda ortaya çıkamazdı.” (Kuban, 1969,s.72)

Kuban, mimar denilen meslek adamının yetişmesinin Mısır ve Mezopotamya’daki tapınak sınırlarının içinde oluştuğunu belirtir (10).

“Bütün Eski Yakındoğu toplumlarında tapınak ve sonra saray teknik ve artistik düzeyin en üst aşamasını temsil ediyor. Yakındoğu için yaptığımız gözlemi, aynı açıdan Sanayi devrimine gelene kadar, bütün toplumlar için tekrar edebiliriz: Mimarlık eyleminin en önemli iki müşterisi politik ve dini gücü elinde bulunduranlar olmuştur; büyük yapı faaliyetlerinin ekonomik kaynağı buradan gelmektedir.” (Kuban 1969,s.72)

Kuban, mimari faaliyetlerin ekonomik verilerden ayrılamaz olduğunu belirtir (11). Gerek Ritüel araştırmacıların tanımında yer alan gerekse bu tezde konulan ritüel tanımında da bu politik ve dini güç yer almaktadır. Ritüel de bu politik veya dini

güçten bağımsız olarak düşünülemez. Ritüel'in tanımında yer alan önceden kabul edilen ya da kabul edilmekte olan kavramlar tam olarak bu güçlere bağlıdır veya bu güçlerin dayatmasıdır.

“ Belki mimarlık olmadan yaşayabiliriz, ve tapınabiliriz, fakat o olmadan hatırlayamayız, yapının en büyük zaferi taşlarında ya da altınlarında değildir, çağındadır.” (Kostof, 1995,s.19)

Hafıza, ritüel tanımında ve mimarlıkta dolayısıyla mekan gelişiminde önemli yer tutar. Ritüellerin, mekanla bir bütün olarak geliştiğini, yokolduğunu, benzer işlevli farklı biçimlenmiş yapılarda tekrar varolduğunu ve bazılarının bugün bile hatırlandığını görürüz. Bu ritüellerden çoğu dinsel kökenli olup tanrılara olan minnet duygusunu göstermek için yapıldı. Jormakka, “Heimlich Manouvres, Ritual in Architectural Form” isimli kitabında mimarlıkta ritüeli, vücudun inşa edilmiş çevre ile etkileşiminden oluşan ve sürdürülen günlük sosyal ilişkiler olarak tanımlar (3).

Mekanın oluşumu toplumsal olaylardan bağımsız düşünülemez. Ritüelin de 2. bölümde bahsedildiği gibi toplumsal hafızadan faydalanma niteliği vardır. Ritüel, toplumdaki hareketlere bağlı olarak gelişebilir ve uyarlanabilir özelliği olan bir davranış biçimidir. Mekanın oluşumuna katkıda bulunduğu gibi, mekan değiştirebilme özelliğine de sahiptir. Ritüelistik davranış biçimleri ihtiyaç duyulmadığı zaman kaybolma eğilimindedirler. Ama toplum hafızasındaki yerlerinin korurlar. Farklı zamanlarda daha önce varolmadıkları mekanlarda yer alabilirler. Fakat, ritüel davranışların eskiden beri varolan ve hep varolacak davranışlar olarak tanımlanması sadece ritüel kavramı olarak doğrudur. Ritüeller ortadan kalkabildiği gibi yeni toplumsal hareketlerin sonucu olarak yeni mekanlarda yeni ritüeller oluşabilir.

Primitif insandan bu yana gelen ritüelin niteliği ve mimarlıkla olan ilişkisi, konunun anlaşılması için mimarlık tarihinden aktarılmaya çalışılacaktır. Bilimadamlarının oluşturduğu ritüel tanımları ve ritüelleri oluşturan nitelikler ise bu tezin ekler bölümünde (bkz.Ek-1) bir çok açıdan karşılaştırmalı olarak ele alınmış ve bu tezde kullanılan ritüel kelimesinin anlamı oluşturulmuştur.

2.1. Yapı Kùltleri

Mekan içerisinde sergilenen ritüeller, mekanın oluşumuna katkı sağlarlar. Mimarlık-ritüel ilişkisinin diğeri bir boyutu ise mekanı oluşturan ya da mekanın oluşturduğu ritüeller değıl, yapı kùltlerdir. Yapının başlangıcındaki kutsama törenlerinden, yapıya tapınmaya kadar geniş bir yelpazede kendilerine yer bulurlar. Ritüel davranışların başka bir boyutu olan kùltler tüm uygarlıklarda olduğu gibi Anadolu'da da sıkça görölürdü (12).

"Bir metinde şöyle yazılıdır: "Eğer yıkılmış bir evi yeniden onarıyorsanız ya da başka bir yerde yeni bir ev yapıyorsanız ve temelleri hazırlıyorsanız, temeller altına şunları bırakmanız gerekir: 1 mine (Akkadlar' da ölçek) temizlenmiş bakır, 4 tunç çivi, 1 küçük demir çekiç. O, kurakki alanının ortasında toprağı kazar, kazılan yere bakırı bırakır, dört bir köşesinden çivilerle tutturur ve çekiçle vurur. Bunları yaparken şunları söyler: Bakır nasıl sağlamca tutturulmuşsa, işte bu tapınağı tam öyle sağlam yap. Onun bu karanlık toprak üstünde sıkıca durmasını sağla." (Naumann, 1998,s.66-67)

2.2. Mısır Mimarisi ve Ritüel

"Tapınakların merkezlerinde, küçük merkezi kutakları kuşatan, sadece dinsel açıdan saf olanların girebildiğı gün ışığı görmeyen oda kompleksleri duruyordu. Bu karanlık kutaklarda gündüz ve gece ayrıntılı ve incelikli ritüeller kutlanıyordu: yılları, on yılları ve yüzyılları kapsayan ayinler, ebediyetle alışverişler, Nil Vadisi'ndeki yaşamı devam ettiren itkiler üzerine inşa edilmiş koyu bir dindarlıkla sarmalanmış sayısız yaşamın tasarımı: tanrıların muazzam güçleri, nehir vadisi üzerinde güneşin günlük yolculuğı, tohumun filizlenmesi, ürünlerin olgunlaşması. Eski varoluş biçimlerinin sonsuz ritimleri." (Romer, 1984)²

"Ritüel performanslar canlandırılmaya başlandığında sadece davranışların ve mimiklerin, ritüeli oluşturmaktan uzak olduğunu simgesel mimarlık dönemlerinde görürüz. Daha doğrusu, simgesellikten yola çıkılarak oluşmuş mekanın, ritüelin gerçekleştiğı yer değıl, ritüelin bir parçası olduğunu görürüz. Aynı insanların simgelerden kaynaklanan kostümlerinde olduğu gibi." (Hegel, 1983,s.39)

"Mısır eserlerinin apaçık yararsızlığı, belki de başka hiçbir yerde Zoser'in Saqqara'daki piramidi (Şekil 2.2) kadar vurucu değıldir. Taşlara sabitlenen askılara asılmış hareket etmeyen kapılar; cephede bir çoğı sahte olan kapılar... bazı

² Roth'un (2000), Mimarlığın Öyküsü isimli kitabından alınmıştır, s.225, (22)

arkeologlar Eski Krallığın bir çok inancının sanat yapıtı olduğunu öne sürerler, yapı ya da şarkı bu dünyadaki yararsızlığı oranında diğer dünyada bir güce ve yarara sahiptir: her sahte kapı kesin olarak yaşamdan sonraki dünyada çalışacaktır, çünkü bu dünyada çalışmamaktadır... Piramitlerin (Resim 2.1) ihtişamı, onların yararsız olduğu düşüncesini pratik olarak imkansız hale getiriyor. Böylece aşikar olan yararsızlık, anıtın büyüklüğüne eşit haklı bir neden gerektiriyor.” (Jormakka, 1995,s.25)

Hegel’ inde belirttiği gibi (13), Eski mısır uygarlığında yapı ritüelden bağımsız olarak oluşmaz. Jormakka’nın altını çizdiği aşikar yararsızlık ritüel davranışlarla bir anlam kazanır (3). Mekan ritüellerle birlikte var olur.

“...Birkaç yalancı girişin yanı sıra güneydoğu köşede tek bir gerçek giriş vardı. Bu kamış demetlerine benzeyen konik gömme sütunlarla sonlanan, dört bir yanda yirmi çıkıntılı mahmuz duvara sahip uzun bir kapalı koridora götürüyordu; ucunda daha geniş bir oda vardı. Bu geçitin kıyısı boyunca yer alan kırık eyalet ve sonundaki geniş deltasıyla Nil’in simgesel bir temsili olduğuna inanılır. Giriş holünün ötesinde büyük bir açık avlu vardı, belki de bu firavunun simgesel olarak yeniden gençleşmesini (firavunlar hem yukarı hem de aşağı Mısır’ın kralı olarak bütün ritüelleri iki kez yapmak zorundaydı) temsil eden Heb-Sed törenlerinde kullanıyorlardı.” (Roth, 1993,s.235)

Bu canlandırma, yalnızca ritüeli gerçekleştiren rahip sınıfı veya firavun için geçerli değildi. Bu yapıları yapanlar çok yüce bir varlığa hizmet ettiklerinin bilincindeydiler. İşçiler de yaşamdan sonraki hayatı düşünerek çalışıyorlardı. Ritüelin tanımında var olan “önceden kabul edilmiş olma” durumu işçilerin yaptıkları işe kendilerini adanmalarına yol açıyordu.

“Kamçılama ya da zorlama söz konusu değildi, aksine gönüllü işçilik söz konusuydu. Çünkü işçiler için bu ailelerinin geleceğine bir yatırımdı; eğer firavun Ra’ya uygun bir şekilde ulaştırılırsa bundan herkes yararlanacaktı. Bir ustabaşı adamların “tek bir kişi bile yorulmadan susamadan” çalıştığını ve “evlerine ekmekten doymuş, biradan sarhoş olmuş, sanki güzel bir tanrı festivalindeymiş gibi ruhları yücelerek döndüğünü yazıyordu.” (Roth, 1993,s.241)

Hegel, çalışmanın ortaklığının, yapının hem amacı hem de içeriği olduğunu söyler (14);

“Gerçekten de, bu toplumsal bağın kuruluşu basit bir ataerkil birleşme değildir. Tersine soy sop birliği burada tamamen hükümünü yitirmiştir. Göklere yükselen yapı

ilkel toplumun yıkılışının ve daha geniş ve daha yeni bir toplumun kuruluşunun simgesidir. O zamanın bütün toplumları orada çalışmışlardır. Toprağın kımıldatılması ve kazılması, taş kütlelerin çok sayıda mimari tarzı kapsayacak şekilde düzenlenmesi, eğer bizde törelerin, alışkanlıkların ve yasal devlet örgütünün işlevini o günlerde görmüşlerse, bu yalnızca insanlar arasında bir bağ yaratmak için olmuştur. Böyle bir yapıyı kurulan bu toplumsal bağın kendisinden başka bir anlama gelmediğine göre, insanları birleştiren kutsal ilkeyi biçimi ve görünüşü ile sadece dışsal bir tarzda dile getirebildiğine göre, simgeseldir. İnsanın mekanı oluşturma ve anlamlandırma çabası eski devirlerden bugüne süregelenmektedir.” (Hegel,1983,s.30)

Mısır mimarisi sadece sonuç olarak ritüel bir anlam taşımaz. Ritüel, sadece biten mekanın içinde veya çevresinde rahip sınıfı veya firavun tarafından canlandırılan değil, onu oluştururken de faydalanılan bir araç olur. Bu durum, politik, dini ve ekonomik gücü elinde bulunduran sınıf tarafından desteklenir. Bu sınıf da zaten rahipler ve firavunun kendisidir.

2.3. Yunan Mimarisi ve Ritüel

“Yunanlıların mantığa, *logos*’a karşı doğuştan gelen sevgileri vardı; logos (bu sözcük “akıl,” “idea,” “kavrayış,” “söz” olarak değişik şekillerde çevirilmiştir) karşısı chaos olan doğal düzeni imlerdi. Yunanlılar her şeyde ideal bir denge ve simetri (*summetria*, “ölçülü olmak”) aradılar. Doğada hiçbir şey tamamıyla keyfi olamazdı, tanrılar bile eylemlerini belli nedenlere bağlı olarak yaparlardı.” (Roth, 1993,s.263)

Yunanlıların bu düşünce sistemi mimarlıklarına da yansımıştır. Kent planlarından, tapınaklarına (Resim 2.2) tüm yapıları bu düşünce sisteminin parçası olarak algılanır. Yunanlılar, Mısır’dan teknik olarak bir çok şey öğrendiler. Roth (15) ve Akurgal (9) kitaplarında bu durumu açıkça belirtirler. Toplum yapısı olarak ise Mısır’dan farklıydılar.

“Yunan’ın insanı, doğayı ve tanrıyı bir araya getirmedeki insanı hayran bırakan ustalığı en etkileyici örneklerinden birisini Delphi’deki kutsal yolla (Şekil 2.3) verir. Delphi, Antik Yunan’daki en kutsal yerleşimlerden birisi olmuştur. Apollon’un kutsal mekanı ve kehanetlerin şehridir...Yolcunun engebeli tepeyi tımandıktan sonra ilk görebileceği yapı, Apollon Tapınağının yapıldığı yeri gösteren, Parnassos yokuşuna dikkati çekmek amacıyla yuvarlak olarak planlanmış bir tapınak olan Tholos’tur. Daha sonra kutsal yol, geçmişteki Atina’nın zenginliklerini göstererek, yukarı Apollon Tapınağına doğru zigzaglar çizerek devam eder, başarılı biçimde tasarlanmış bir manzara vererek son bulur.” (Nuttgens, 1983,s.95)

Nuttgens'in belirttiği gibi, kentin ritüele göre gelişimi Yunan' da görülmektedir (16). Kenti oluşturan yapı birimlerinin birbirlerine göre konumlanması ve yaşayış ritüelik özellikler göstermektedir.

“Yunan yapılarının en önemlisi tapınaklardı. Tapınak en önemli kamusal hizmetlerden birini yerine getirmesine ve polisin simgesi olmasına karşın, sözcüğün bizim tarafımızdan anlaşıldığı şekilde kamusal bir yapı değildi, çünkü bunların içine aslında yalnızca rahipler ve seçilmiş kişiler girerdi. İçleri sade olmasına karşın tapınakların dışına sanatsal özen cömertce gösteriliyordu, çünkü kamusal ritüeller tapınağın önündeki sunakta kutlanırdı.” (Roth, 1993,s.276)

Yunan'da tapınakla birlikte agora, okul ve tiyatro da çeşitli ritüellerin gerçekleştiği mekanlar olarak ortaya çıkar. Roth'un belirttiği gibi, drama temsilleri tanrı Dionysios için yapılan dinsel ritüeller olarak başlar (15).

“Tiyatroya gitmek topluluk ruhunun bir kutlanmasıydı; oyunlar , daha sonra Roma imparatorluğu döneminde olduğu gibi yalnızca bir eğlence değildi, politik eğitime çok önemli katkılarda bulunuyorlardı. Sahne strüktürünün ya da skene'nin, görece alçak olması önemliydi, çünkü böylece dramının kendisinin de bir parçası olan seyirciler gözlerini kaldırıp kentlerinin manzarasını seyredebilirlerdi; ve bu sayede Vincent Sully'nin yazdığı gibi, “insan ve doğanın tüm görünür evreni tek bir düzen içinde bir araya gelebilirdi.” (Roth, 1993,s.276)

Ritüel kavramının niteliklerinden, seyredilme eylemi, seyirci ve canlandırandan bağımsız olarak düşünülemez (bkz. Ek-1). Roth'un belirttiği gibi, Yunan tiyatrolarında, agoralarında ve okullarında seyirci ritüelin bir parçası olur. Yunan mimarisinde ritüel belki de en çarpıcı örneğini tiyatro yapılarında bulur (15). Ritüel sadece bir eylemi sergileme veya izlemenin ötesindedir , Yunan düşüncesinin temsidir; Doğa, insan ve tanrıyı biraraya getirmek.

“Coleridge, “Table Talk” adlı kitabında, her insanın ya Aristo' cu ya da Platon' cu olarak doğduğunda ısrar eder. Bugün bile, modern Batı okullarının müfredatı açık şekilde Yunan ustalarının izini taşır. Yunan adetlerinin okul mimarlığındaki etkisi ise bu kadar açık değildir. Plato' nun akademisi Atina'nın korularında toplanırken, modern zamanların okulları istisnalar dışında binaların içine girmiştir.” (Jormakka, 1995,s.103)

Ritüel davranışlar kesin bir zaman ve mekan kabul etmez. Bu düşünce ritüelin zamandan ve mekandan bağımsız olduğu anlamına gelmez. Ritüel davranışlar, uyarlanabilir özellikleri ile değişik zamanlarda ve benzer işlevli farklı biçimlenmiş

mekanlarda var olabilir. Ritüel için bir hazne gerekmez fakat farklı fiziksel yerleşimlerde kendi biçimlendiği mahalin kopyasını oluşturması mümkündür.

“Mircea Eliade’ ye göre ritüelin amacı, dünyanın merkezinde ve zamanın ötesinde var olan kutsallıkla birlikte nesneyi (şey) gerçek hale getirmektir.” (Jormakka, 1995,s.92)

2.4. Roma Mimarisi ve Ritüel

“Roma mimarisi, birinciden sonuncuya ritüel etrafında biçimlenen mekan sanatıydı. Bu yorum tapınaklar ve forumlardan daha fazla Roma konutu (Şekil 2.4a-b) için geçerliydi. Roma hayatı ritüellerle doluydu ve evin özel mekanında gerçekleşenler kamusal alanlardakilerden daha az değildiler. Beklenileceği gibi, devletin, sadece edebi olarak kayıta alınmamış aynı zamanda heykellerle de sunulan dinsel ve politik seremonileri konutlardakilere nazaran daha iyi bilinirler. Ayrıca, “ritüel” kelimesi özel alanda ek bir anlam genişlemesi içerir, çünkü Romalılar, ritüel eylemlerin gerçekleştirildikleri mekanı şekillendirdiklerini düşünme eğilimindedirler.” (Brown, 1961,s.1)

Bu nedenle “ritüel” in anlamı Roma’da iki uçludur. Alışlageldik tanımıyla, biçimsel olarak, daha çok dinsel amaçlı ya da törensel imalarla birlikte emredilen eylemler. İkinci anlamı ise, bu mekanda geçen alışılmış, daimi –dinsel olmayan- eylemler (17).

“Romalılar tüm yaşam alanlarında açıkça algılanabilir bir düzeni ve evrenselliği aradılar; onların eşsiz başarısı bu sivil düzeni, eksenel olarak yerleştirilmiş ve sütunlu yapıların açık düzeniyle tanımlanmış olarak şekillendirdikleri kentsel mekanlarda görünür kılmalarıydı. Romalılar, kurgucu ve idealist Yunanlıların aksine pragmatik ve gerçekçiydi.” (Roth, 1993,s.300)

Yunan düşüncesi ve toplumsal yaşamı ile Roma arasındaki farklılıklar mimarlıkta da kendilerini göstermişlerdir. Roth , Roma tapınağının Yunan tapınağından genel farkını, tapınağın çevresindeki kutsal alanın yönlendirilişini yöneten eksenin oluşması, yani takdis edilme biçimi ve bu mekanla ilişkisi içinde tapınağın yerleştirilme tarzı olarak açıklar (15). Yunan tapınakları açık bir alanda her yönden yaklaşılabilecek şekilde kurulmuş olmalarına karşın, Roma tapınakları, mekanın ekseni (aks) üzerinde hizalanmış şekilde, belirgin olarak tanımlanmış bir açık mekanın sonunda yer alırlardı. Şehirlerde bulunan bu aks daima insan vücudunun

simetrisinin temsiliydi. Bu mantık kişisel binalarda ve askeri kamplarda da geçerliydi. Roth Roma tiyatrosunun Yunan Tiyatrosu örneklerinden türetildiğini ama asla Yunan tiyatrosunun yarı dinsel işlevine sahip olmadığını belirtir (15). Değişen düşünce yapısı ile birlikte ritüellerde değişmiştir. Roma tiyatrosunun gladyatör dövüşleri gibi başka işlevleri ve törensellikleri vardı.

Jormakka, Etrüsk ve Roma şehirlerinin Yunan şehirlerine nazaran çok daha tutarlı ve açıklayıcı şekilde ritüelistik olduğunu söyler. Bunu da Pantheon üzerinden örnekler; Pantheon plan ve kesit üzerinde iki merkezi olan bir daire üzerine oturmuştur. Kubbenin iç yüzeyi kürenin merkezi ile örtüşmezken, kaset döşeme perspektif olarak izleyicinin bulunabileceği zemin üstüne odaklanır. Jormakka, bu durumun objektiflikle (geometri, soyutluk, Yunan mükemmelliyetçiliği), subjektiflik (deneyim, görelilik, bakan insan, insanın özü) arasında çözülmemiş bir gerilim olduğunu belirtir. Yunan mimarlığının tersine, nesne düzenin bir parçasıdır (3).

“Büyük olasılıkla Pantheon, bir Yunan filozofu açısından çelişkili olarak ya da en azından tutarsız olarak görülse de, Romalılar için Pantheon’ un kompozisyonu, kendi mükemmel düşünce sistemleri ile yaşamları arasında bir birleşmeyi mümkün kılar; evrensel/ doğal ve insan düzeninin ritüelistik uzlaşımı.” (Jormakka, 1995,s.85)

Pantheon (Resim 2.3) gibi dini yapılarda ritüelizasyon doğal olarak yer alsada neredeyse tüm Roma yapılarında da varolur. Bunun en çarpıcı örneklerinden birisi de imparatorluk dönemi boyunca simge haline gelmiş Zafer Tak’ larıdır. Roma imparatoru Augustus kendi kurallarını hatırlatması ve kendi gelişini kutlaması amacıyla şehirlerinin girişlerine anıtsal kapıların yapılması politikasını kurumsallaştırmıştı.

“Zaferle dönen askerleri şehire kabul eden kapı, kazananın iyi şansını şehre transfer eder ve şehir kutsallık üzerinden şiddetten arınırdı.” (Jormakka, 1995,s.89)

Roma İmparatorluğunun sonuna doğru imparatorla ilişkili herşey kutsal olarak sunuldu. Yönetim tarafından lanse edilen mimari sembolizm, eyaletlerde yaşayan halkların tapınaklarda, anıtsal kapılarda, kamu binalarında ve saraylarda görmeye alışkın oldukları söylemlerdi.

2.5. Bizans Mimarisi ve Ritüel

“Hristiyanlık imparatorluğun resmi dini olur olmaz hem işlevsel hem de simgesel açıdan kamusal tapınmaya uygun bir yapı tipinin tasarlanması sorunu kendini gösterdi. Bireylerin özel sunularını sunduğu eski dinlerin tersine Hristiyanlık inananların sunularını sunmak için biraraya geldikleri ve birlikte ortak bir yemeği paylaştıkları liturjik bir cemaat diniydi.” (Roth, 1993,s.336)

Hristiyanlık inancını kabul etmiş insanların kullanabileceği yeni kapalı yapılara ihtiyaç duyulmaya başlandı. Yunan ve Roma döneminin tapınak mimarisi bu yeni ritüellere uygun değildi. Bu tapınaklar eski tanrıların simgeleriyle doluydu ve büyük insan topluluklarını içine alabilecek büyüklükte bir iç mekana sahip değildiler. Bu yüzden daha önceleri kamusal toplantılar için tasarlanmış olan bazilikalara yönelindi. Büyük insan topluluklarını içine alabilen Bazilika şeması (Şekil 2.5a-b) aynı zamanda eksenli mekan organizasyonuna da sahipti. Bu da ilginin sunak üzerinde toplanmasına olanak sağlıyordu.

Roma İmparatorluğunun Hristiyan imparatorluğuna dönüşmesiyle kiliseler ve diğer dinsel yapılar da seçkin mimari yapılar olarak öne çıktılar. Diğer kamusal yapılar ve konutlar bir kenara itildi. Kiliselerin dış mekan düzeni, detay ve renk açısından kasıtlı olarak sınırlanırken iç mekan özenle tasarlandı. Bu bir bakıma kilisenin içselleştirilmesiydi. Sanatsal odak, dış dünyanın gündelik mimarisinin tersine göksel olanın mistik imgesinin yaratıldığı yapının içine kaydı. Bizans sanatı ve mimarlığı, insan duyumunun bildik fiziksel dünyasının aşkın bir dünya önerisine dönüştürüldüğü güçlü bir dinsel deneyime adanmıştır (15).

“Neden Aya Sofya (Şekil 2.6a-b), başımızın 55 metre üstünde 33 metre çaplı kubbesiyle kabarıyor, gerçekten bütün bunlar, geniş Bizans cemaatini içine alabilecek büyük bir salona ihtiyaç duyulduğu için mi var? John Ruskin mimarlığın, sadece insan iskeletini değil, insan beynini de etkilediğini söyler. Ritüel, belki fonksiyonun şiiri olarak açıklanabilir; bir yapı ritüelle şekillenebildiği derecede sadece bir fonksiyonu taşımaz, fonksiyonu hakkında fikrini de söyler. Keops’ un piramidi ölüsüne uzun ömürlülüğü, güvenliği, ve onun kalıcılığına bağlı olan insanların umudunu elle tutulur olmasını sağlar. Aya Sofya, bir kullanıcısı insan diğeri ise görülemez ve tahmin edilemez olan mekanı sayesinde, tartışılmaz Hristiyan gizeminin şarkısını söyler.” (Kostof, 1995,s.19)

Çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dine geçişte tapınağın işlevi aslında değişmemiştir: tapınmak. Ama niteliği değişmiştir: tapınma ritüeli. Kostof'un (18) yukarıda bahsettikleri tam da bu durumu açıklar; Roma veya Yunan tapınağı değişen ritüellerle birlikte değişen isteklere de cevap veremez olur. Yeni bir tapınak (kilise) mekanı gerekir. Hristiyanlık, Bizans kilisesinde eksenal ve merkezi tapınma mekanı arar. Ritüel niteliklerinin hepsi kendisini yeni biçimlenmiş kilise şemasında var eder.

2.6. Osmanlı Mimarisi ve Ritüel

Osmanlı İmparatorluğu'nda bir çok dinden insanın birarada yaşadığı bir düzen vardı. Bu insanların ibadetlerini sürdürdükleri mekanlar ister cami, ister kilise yahut havra olsun ritüelistik yerlerdir. İslam kültürel coğrafyası içerisinde bulunan Osmanlı İmparatorluğu mimarisi, etnik topluluklardan, Antik dönemden, Bizans ve Yunan Ortodoks dünyasından, Asya'dan, Anadolu'dan ve Batı etkisinden bağımsız düşünülemez. Bu etkilerin herbirinin kendi ritüelleri de mimari mekan içerisinde kendisine yer bulur. Osmanlı kenti kendine özgü bir kenttir.

“Kubbe, büyük avlu, anıt ve onları saran doku ile arasındaki karşıtlık, siyasi yetkinin dinsel ve kamusal anıtlarla ifadesi gibi bazı yönleri açısından bu kent, Akdeniz kenti soyundan gelir. Diğer yönlerden ise, sürekli mekanın ve plastik biçimin kaşifi sayılan Hristiyan veya Müslüman Post-Helenistik Akdenizi'nden uzaklaşır. Kentin oluşumu, organik sentezler ve devamlılığı sağlayan diziler yoluyla sürer ve doğa ile yaratı arası ilişkilerde insan merkezîyetçi bir anlayışı ifade eder. Osmanlı kenti bütün varoluş süresi içinde, olgunluk dönemi dahil, “tekrarlama ve bitleştirme” yöntemleriyle meydana gelen, plastik olmayan bir mekana sahiptir. Bu mekanın doğa ile ilişkileri eşitçidir: Doğaya hükmetmez; onu içine alır.” (Cerasi, 1999,s.41)

Osmanlı kenti farklı bir çok cemaati barındırdığı gibi bir çok yapı tipini de barındırır (19). Sadece bu mimari eserlerin veya Osmanlı kentinin barındırdığı ritüelleri incelemek bile başlı başına bir tez konusudur. Osmanlı imparatorluğu sınırları içinde yaşayan halkın davranış biçimleri ve değişik mekanlarla kurdukları ilişkilere yazılı kaynaklarda pek sık rastlanmaz.

Osmanlı hayatındaki bu tipten davranış biçimleri olarak daha çok devlet eliyle yapılan törensellikler seremoniler ve kutlamalar yazılı kaynaklarda bahis konusu olmuştur. Devlet yönetiminin gerçekleştiği ve padişahın evi olan saraylar bir çok ritüel barındırır. Topkapı sarayında (20) devlet işlerinin yürütüldüğü, Kubbe altı, Adalet Kasrı ve padişahın vezir ve elçileri kabul ettiği Arz Odası gibi yapılar ritüelistik özellikler taşırlar. Örneğin imparatorluğun ilk zamanlarında, Kubbe altında devlet işlerinin tartışıldığı toplantılara katılan padişah daha sonra çoğunlukla bu toplantıları Padişah Evinden³ (Harem) de ulaşılabilen ve tartışmaları gözlemleyebileceği şekilde yüksekte konumlanmış bir kafesin ardından izlemeye başlamıştır.

2.7 Günümüz Mimarisi ve Ritüel

Günümüz mimarisi ve ritüel ilişkisi daha çok sosyal ritüeller olarak gözüktür. Din ve devlet işlerinin birbirinden ayrıldığı toplumlarda dini referans olarak ortaya çıkan ritüeller genelde o dine hizmet veren yapıların içerisinde gerçekleşir. Kentin içinde bu türden ritüellerden pek bahsedilmez. İnsanın kent ile kurduğu ilişkide gerçekleşen ritüeller genelde mevcut toplum yapısı, bireyin sosyal durumu ve hafızası ile ilgilidir. Birey bu etkilerden ve hafızasında geçmişe dönük yer alan etmenlerle birlikte kent içerisinde ezberlediği, bilinçli olmayan, tekrar eden eylemler dizgesi sergiler. Günümüz sosyologları ve mimarları mekan içerisinde gerçekleşen, yazılı kuralları olmayan bu türden ritüellerle ilgilenmişlerdir (21).

Bugün, mimarlık sıkça birçok yaşama fonksiyonunun biraraya getirilmesini sağlayan sistem olarak görülür. Örneğin Le Corbusier, mimarlığın insanlığın kaynağında olduğunu ve bunun insan içgüdüünün acil bir ihtiyacı olduğunu söyler (22). Vitruvius, insanlığın oluşumunun başlangıcında mimarlığı dil ile eşit derecede sunar(23). Barınmanın, insan hala vahşi bir hayvanken, ateş ve dil ile birlikte keşfedildiğini söyler. İnsanlar toplanıp biraraya geldiklerinde bireysel olarak ağızdan çıkan sesler yavaş yavaş kelimeler olarak gelişmeye başladı, özgür olduklarını, elleri

³ Anhegger- Eyüboğlu (1986) Topkapı Sarayında Padişah Evi (Harem) kitabında, harem dairesini bu şekilde tanımlar.

ve parmakları ile istedikleri herşeyi yapabileceklerinin farkına vardılar. Böylece, barınaklar inşa ederek ilk sosyal birliği oluşturmaya başladılar. Hala devam etmekte olan bir gerçek olarak kalıcı barınaklarda yaşamayan insanlar bizi, hangi insan içgüdüünün ya da ihtiyacının mimarlığı gerektirdiği, sorusunu sormaya yöneltirler. Mimarlığın, barınak ihtiyacını giderdiği cevabı Le Corbusier' den gelir. Gerçekte, mimarlığı barınak inşa etmek olarak tanımlar (22).

Günümüzde sosyologlar, gün içinde ev kadınının yaptığı işleri bile sosyal ritüel sınıfına sokarlar (24). Konut ilkel çağlardan bugüne barınmadan öte bir anlam taşımaya başlamıştır. Banyo, tuvalet, mutfak çalışma odası gibi kavramlar konuta barınma işlevinin içinde yan işlevler de yükler.

Modern konutta, banyonun artan önemi inkar edilemez. Banyo, barınmanın sadece en teknik değil aynı zamanda da en hijyenik mekanıdır. Jormakka, bugünkü banyonun ilk banyolardan çok daha farklı işlevleri olduğunu savunur (3). Yıkanma ve dışkılamanın ötesinde bazı fonksiyonlar banyolara eklenir. Modern dönemde hijyen banyoların en öndeki özelliği olarak ortaya çıkar. Modernistler tasarımlarında hijyeni, fonksiyonun önemli bir parçası sayarlar (3). Bugünkü banyolar ise hijyenle birlikte başka özellikler de içerir. Modern banyo yıkanma ritüellerini ve süslenme ritüellerini barındırır. İlk modern banyolar hijyene duyulan fonksiyonalist hayranlığı barındırırken, sonrakiler modernistler tarafından fonksiyonalist olarak süse ve süslenmeğe duyulan güvensizliğe bağlı olarak reddedilir (3). Vücudun daha ileri mükemmelliyetteki saflığını göstermesi açısından, ritüel olarak yıkanma ve süslenme fonksiyonları, temiz olmayan boşaltım fonksiyonları ile bir araya gelir.

Banyonun ve mutfağın diğer fonksiyonlardan ayrılışı, aynı zamanda bunların çalışma odası veya salonda geçen düşünsel aktivitelerden ayrı tutulması gerekliliği olarak da açıklanabilir. Buna rağmen aynı fikir modern konutlardaki diğer birimler için kullanılamaz. Düşünsel fonksiyonlar bazı mahremiyetler de gerektirir. Bu mahremiyet genelde, yazma, okuma, tartışma, sanatla ilgilenme gibi, kendi kendini motive etmek gereken uğraşlar için olabilir.

Gizlilik ya da okumak veya yazmak buna bir örnek oluşturabilir. Okumak eskiden kamusal bir deneyimdi: insanlar biraraya gelirler, yüksek sesle, eski mitler hakkında hikayeler anlatırlardı. Keşişler ve öğretmenler günlük yaşamın popüler gerçekliğinden kendilerini geriye çeken, dinsel düşünme ve bilimsel araştırma için kendilerini küçük mekanlara kapatan ilk örneklerdi (3). Mahremiyet konusunda benzer bir örnek müzik için de verilebilir. Bir zamanlar toplumsal deneyimin vazgeçilmez parçası olan müzik, walkmanler ve benzer diğer aletlerle tanışıldığından beri, toplumsal ruhu inşa etmek yerine bireyselliği vurgulayan bir yol olmuştur. Mahremiyeti ve tüm kurumlardaki ritüelize edilmiş özel mekanı yadsımak, sosyal yapıdaki bireyselliğin, insanlığın gereklerinden daha önemsiz birşey olduğunun kabulü biçiminde sonuçlanır.

Jormakka, mimarlığın belirli bazı ihtiyaçları ya da arzuları düzenlemeyi mümkün kılması kadar bazı davranışları da engellemesinin önemli olduğunu söyler(3). Örneğin hapishane, mahkumları toplum içerisinde yapılabilecek faaliyetlerden mahrum bırakmakla varolur: ev ise, sadece ikamet edeni konforlu bir şekilde yaşatmak için değil, diğer insanları iç mekandan uzak tutmak için de vardır.

Mimari mekanın güçlü bir davranış şekillendirici olduğu İngiliz Parlamento Binası örneğinde de görülür. 1941 yılında bir Alman bombası ile yıkılan bina Avrupa ve Amerika' daki modern parlamento şemalarına uygun olarak değil taşıdığı ritüel gereği eski Gotik kilise şemasına bağlı olarak yeniden inşa edilmiştir. Daha önce parlamento, Gotik kilisenin koro kısmında bir tarafta iktidar diğer tarafta muhalefet üyeleri oturacak şekilde yerleşmişti. İngiliz başbakanı Churchill İngiliz Hükümetinin içinde yerleşmiş olduğu fiziksel çevre tarafından şekillendirilmiş olduğunu savundu, ona farklı davranışsal bir mekan kazandırmak parlamentonun işleyişini de değiştirecekti. Bu nedenle parlamento yıkılan eski haline uygun olarak yeniden inşa edildi. Churchill 1943'de Avam Kamarasında yaptığı konuşmada "Önce biz yapılarımızı şekillendiriyoruz, daha sonra da onlar bizi şekillendiriyor" demiştir (15). Anıtlardaki davranış şekilleri de ritüelistik izler taşır. Önceden oluşmuş ya da oluşmakta olan belli bir durumu ya da kişiyi hatırlatma amaçlı yapılan anıtlar tekrar eden eylem dizgeleri önerirler. Bu eylem dizgeleri oluşturulan mekan etkisi ile

verilebileceği gibi bir yazı veya bir işaret de olabilir. Müze yapılarındaki davranış biçimleri de benzerdir.

Barthes, Eiffel kulesinin bütünüyle yararsız olduğundan bahseder (25). Daha inşa edilmeden önce bile, yararsız olduğu söylenen kulenin neden bu kadar popüler ve Paris' in en fazla ziyaret edilen yeri olduğuna cevap arar. Başlangıçta, boş bir anıt fikri mantığa son derece aykırı olduğundan, kule bir bilim tapınağı haline getirilmek istenmiştir ancak daha sonra turistik bir nitelik kazanmıştır.

Jormakka ise bu durumun aynı şekliyle anıtlarda, sanat yapıtlarında ve ritüellerde görüldüğünü belirtir (3).

“Eğer hiçbir olağan açıklama kendisi için uygun ya da yeterli değilse, nesnenin veya olgunun ritüelistik ya da sanatsal yorumu kendisinin tamamlayıcı, ikincil söylemi gibi davranır. Bu yorumların ilk kuralı, yararsız nesnenin aşikar yararsızlığını inkar etmek ve bunun yerine, içindeki herşeyin gerekli ve anlamlı olduğunu farzetmektir. Tapınak mekanında gözden kaçan; hiçbirşey tesadüfi değildir ve etraftaki herşey dikkat gerektirir. Kutsal alan, anlam olasılıklarını ve gerekliliklerini algı farklılıklarıyla yaratır. Tapınakta, sıradan olanın anlam kazanması ve kutsal sayılması önceden kabul edilir. Ritüel kutsallıkla ilgilendiğinden daha az, kutsallık ve dünyevi olan ilişkisi ile ilgilenir.” (Jormakka, 1995,s.26)

Mekanın toplumsal davranışları düzenlemek ve yönetimin ideolojisini halka anlatmak için oluşturulması fikri Amerika Birleşik Devletleri' ndeki Nashville şehrinde yaptırılan, Atina' daki Parthenon Tapınağının birebir kopyası örneğinde görülür.

Tennessee' deki Memphis şehri, antik Mısır' daki köklerinin anısına bir piramit yaptırır. Nashville yönetimi rakip şehrin altında kalmamak adına, batı kültürünün tarihini yansıtan en büyük eseri -yeniden canlandırmak için- aramaya başladı. Parthenon fikri ilk buradan çıktı. Fakat bundan da önemlisi, Parthenon bir politik araç olacaktı. Birincisi, ilgiyi eyaletin başına dert olan ekonomik zorluklardan başka tarafa çekmek arzusuydu. İkincisi, gelişmeye bir hız verecek ve yeni bir imaj sağlamış olacaktı. Şehir kendi kültürel geleneğini “Güneyin Atina'sı” olarak ilan

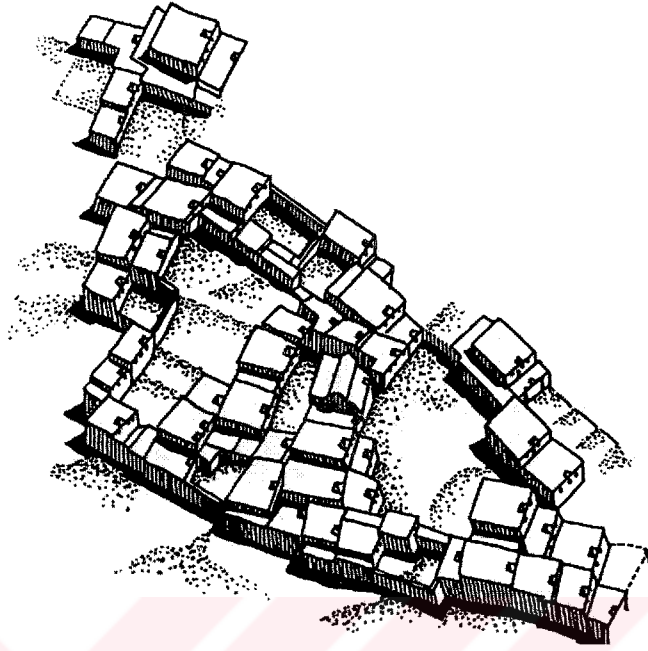
etmekteydi. Bölgesel otoriteler tapınağı yapmaya karar verdi. Yapı büyük bir ilgi ve popülarite kazandı (3).

Atina'daki orjinal Parthenon anlaşılır şekilde farklı anlamlar taşır. Batı Asya'daki Yunan hegemonyasını ileri süren bir programın parçası olarak inşa edilmişti. Yüzyıllar boyunca Atina'lıların, demokrasilerinin, birlikteliklerinin ve sanatsal duyarlılıklarının simgesi oldu. Nashville kentindeki Parthenon ise daha çok turistik anlamda bir prestijin simgesiydi.

Ordu, hastane, ve okul gibi tüm yerleşik kurumlar bir çok ritüel yöntemi kullanır. Örneğin, okullarda öğretmenin yükseltilmiş platformu ve düz yerleştirilmiş sıraların düzeni, her öğrenciyi sosyal ve fiziksel üstünlükteki otorite figürü ile bireysel olarak yüzleştirerek, birleşmiş bir muhalefet oluşumunu engeller. Ders programı ve aktivitelerin düzenlenmesi gibi tipik okul işlevleri, boş zamanlar ve çalışma arasına endüstrilizasyonun gerektirdiği rijit ayrılığı ve lineer düzeni koyarak , bu anda geçerli zaman ve mekan ilişkisini elbirliği ile sağlamlaştırır.

Jormakka, tiyatrolardaki seyirci- oyuncu ilişkisi ile okuldaki öğretmen- öğrenci ilişkisinin benzer olduğuna dikkati çeker (3). Antik dönemdeki anfiteatro akustik ve görsel açıdan eğitime ve modern sınıf şemasına uygun olsa da öğrencinin kontrolü açısından uygun bulunmamıştır. Jormakka'ya göre görsel kontrol, her zaman okulların birincil ilgi alanlarından birisi olmuştur (3). Öğrencilerin her zaman öğretmenin göz temasında olması fikrinden, okul binalarındaki düz koridorlar ortaya çıkar.

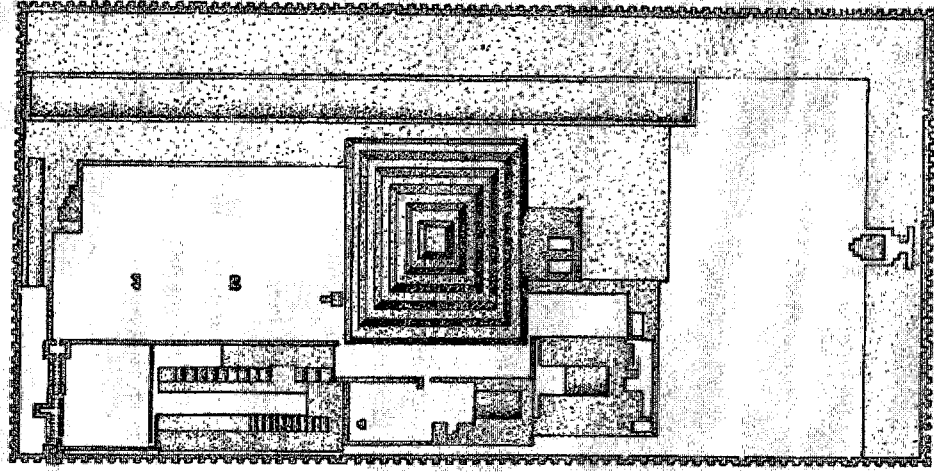
**TRT
KÜLTÜR
KURUMU**



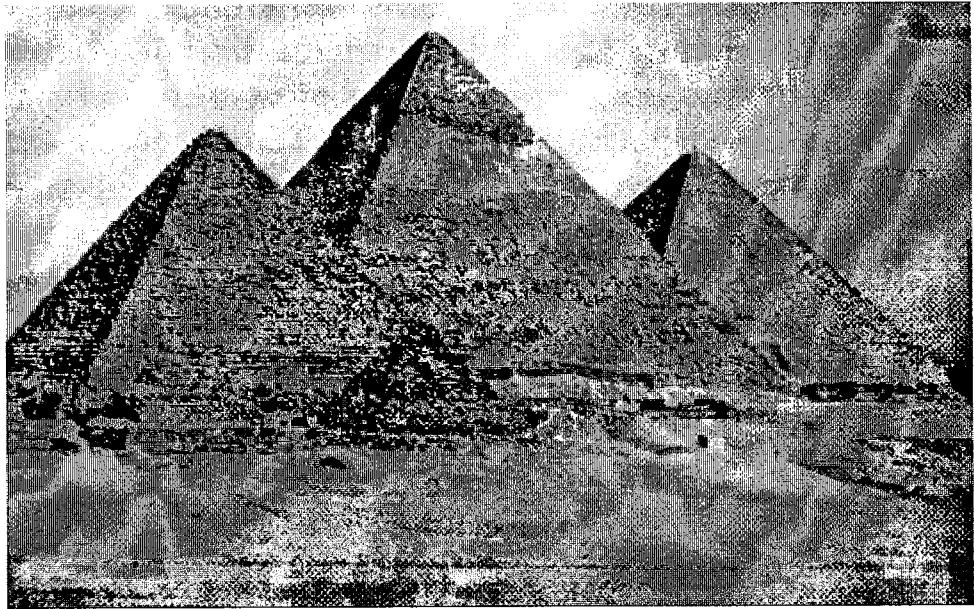
Şekil 2.1a. Çatalhöyük VIA' ya ait rekonstrüksiyon (7)



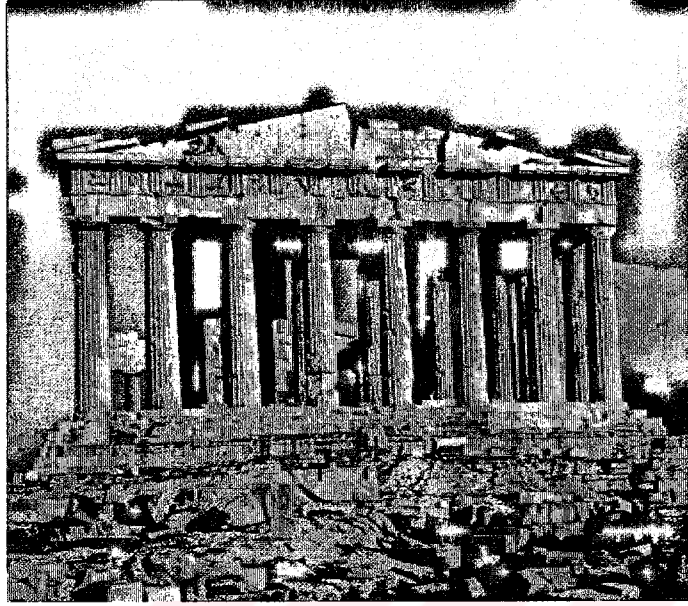
Şekil 2.1b. Çatalhöyük VIA' ya ait yerleşme planı (7)



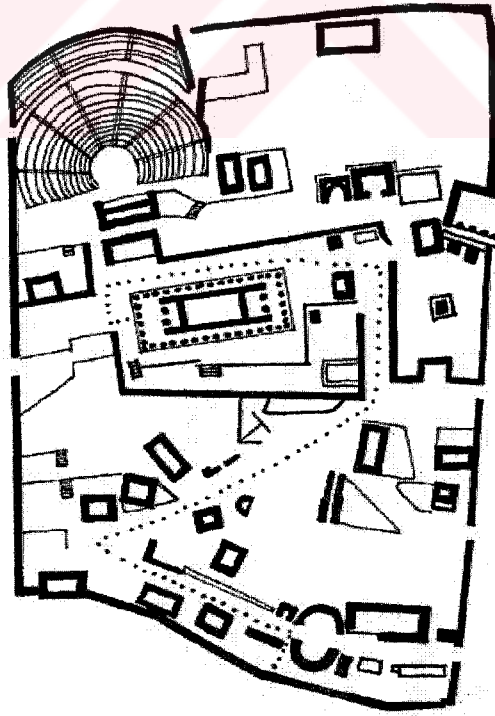
Şekil 2.2. Saqqarra'daki Zoser Piramidi Yerleşim Şeması (15)



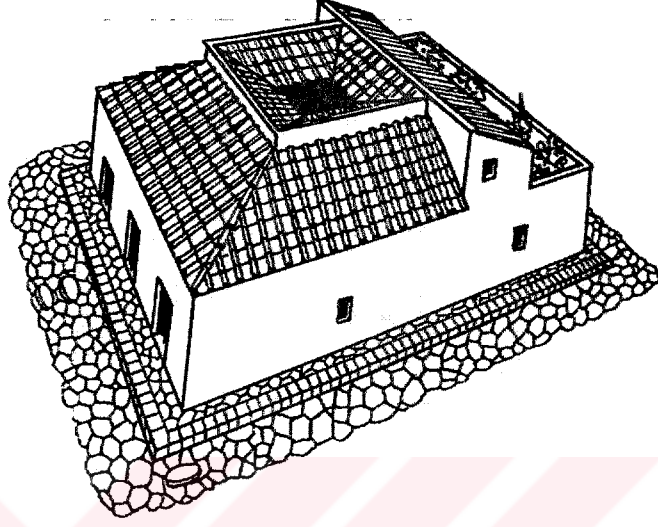
Resim 2.1. Keops, Kefren ve Mikerinos Piramitleri, Giza (15)



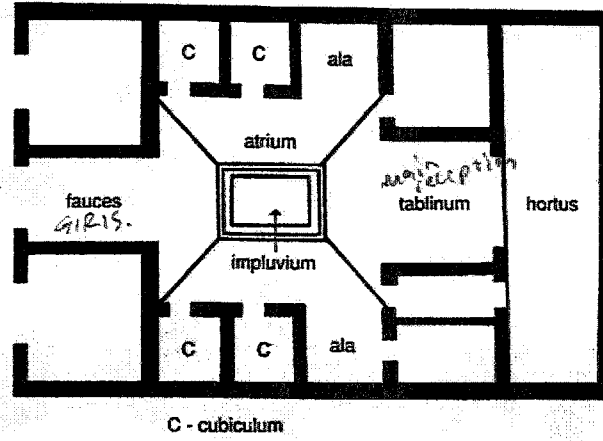
Resim 2.2. Parthenon Tapınağı (16)



Şekil 2.3. Delphi'deki Kutsal Yol (16)



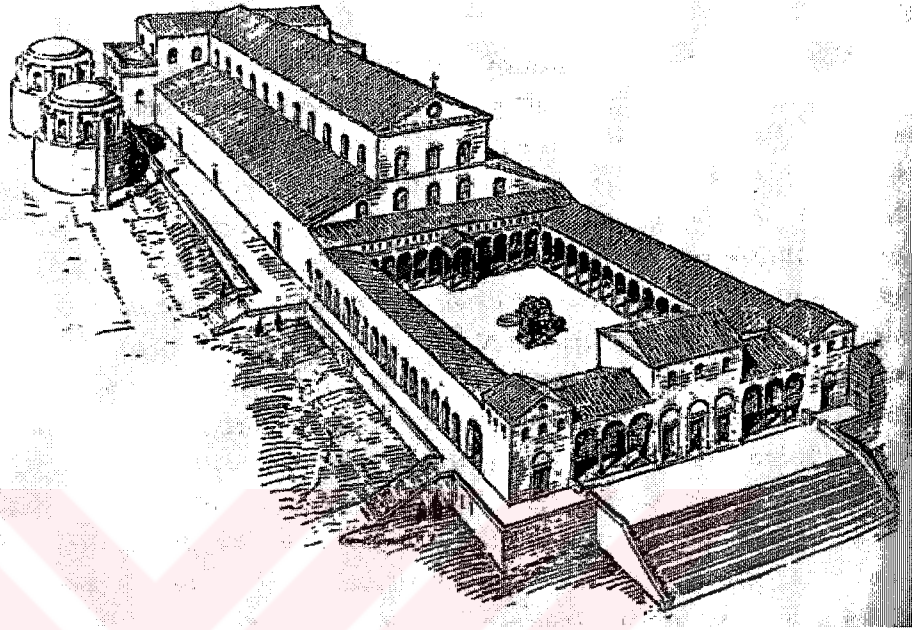
Şekil 2.4a. M.S. 3. yy'daki bir konuta ait aksonometrik rekonstrüksiyon (17)



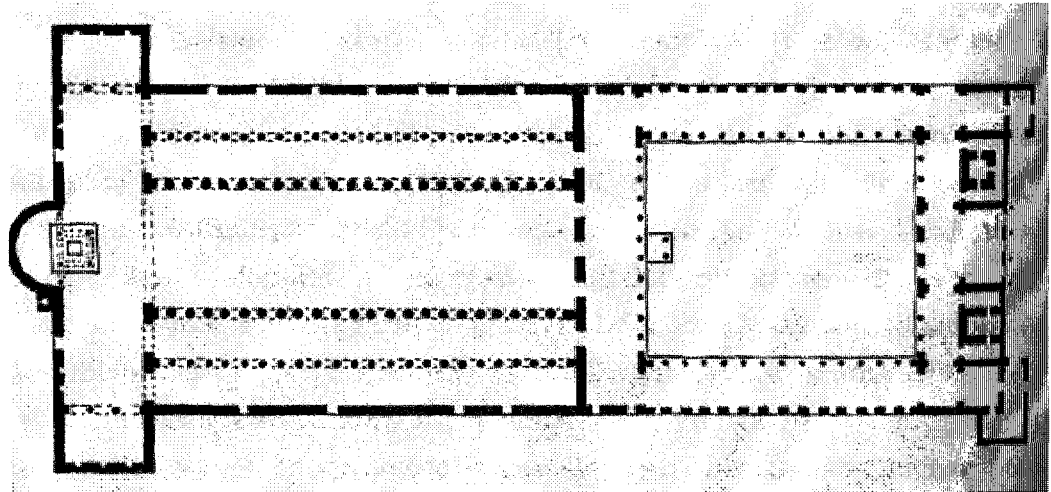
Şekil 2.4b. M.S. 3. yy'daki bir konuta ait plan rekonstrüksiyonu (17)



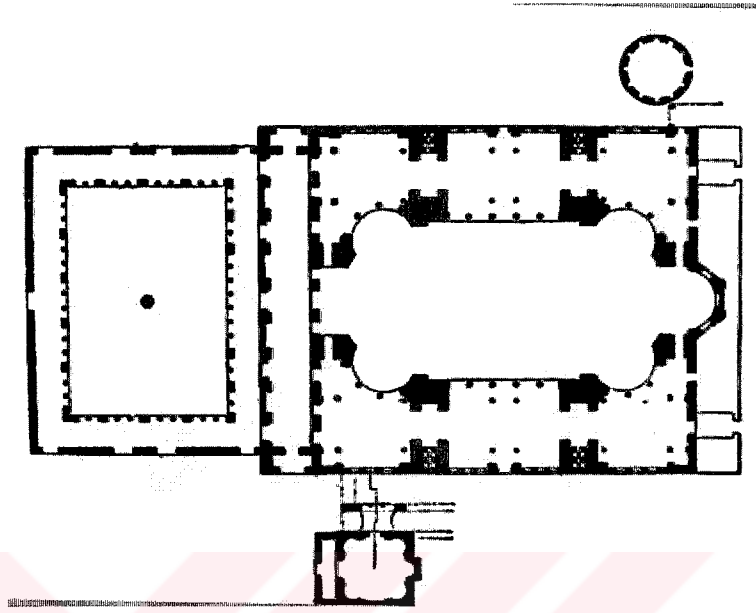
Resim 2.3. Pantheon (16)



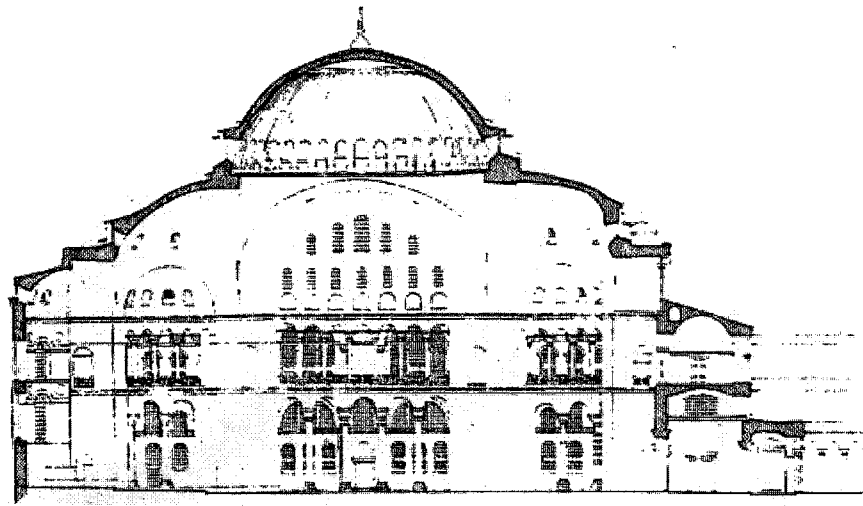
Şekil 2.5a. Saint Peter Bazilikası, Roma, M.S. 329 (15)



Şekil 2.5b. Saint Peter Bazilikası Planı (15)



Şekil 2.6a. Ayasofya Planı (38)



Şekil 2.6b. Ayasofya Kesit (38)

3. TİYATRO

Mimarlık ve ritüel ilişkisini konu alan bu tezde tiyatro yapılarının mekansal gelişiminin açıklanmaya çalışılması konunun daha iyi anlaşılabilmesi amacı için gerekmektedir. Başlangıtan itibaren, içinde her anlamıyla – ki daha önceki bölümlerde ritüelin anlamları açıklanmıştır- açık bir şekilde ritüel barındıran bir yapı tipi aranır, tapınaklarla birlikte tiyatro yapıları bu sınıfın içine girer. Ritüel tanımına ritüeli canlandıran (oyuncu) ve seyreden katkı sağlar. Seyirci de canlandıranla birlikte ritüeli oluşturur. Tiyatrodaki ritüelik davranış biçimleri ilk ortaya çıkışından bugüne toplumsal düşünce biçimleri ile birlikte değişmiştir. İlk bölümde değişen toplumsal düşünce biçimleri ve hareketleri ile birlikte tiyatro mekanının gelişimi aktarılacaktır. İkinci bölümde ise seyirci- canlandıran ilişkisi ve ritüel aktarılacaktır.

Tiyatro;

“Trajedi, komedi, dram, vodvil vb. sanatsal ve yazınsal türlerin ortak adı ve bu tür yapıtları yazma ya da sahnede oynama sanatıdır.” (Büyük Larousse, Cilt 19 s.11563, 1986)

Tiyatro yapısı ise, çeşitli tiyatro gösterilerinin izleyici önünde oynandığı yapıya denir. Tiyatro sözcüğü Yunanca’da ‘seyirlik yeri’ anlamına gelen theatron’dan türetilmiş, dilimize İtalyanca’daki teatro sözcüğünden geçmiştir. Günümüzde modern bir tiyatro binası başlıca üç bölümden oluşur: İzleyicilerin oturarak oyunu izlediği oditoryum, oyunun sergilendiği sahne, sahnenin iki kenarında ve arkasında çeşitli dekor ve gereçlerin bulunduğu sahne arkası ya da kulis.

İlk tiyatro gösterilerinin ne zaman yapıldığı hakkındaki kanıtlar, kökenleri, Harmanşah’ın da değindiği gibi bir çok açıdan tartışılabilir ve ayrı görüşlerin olduğu bir durumdur (26). Leacroft, pagan⁴ ritüellerinin dramının gelişimine katkıda bulunduklarını belirtir (27). Örneğin İngiltere’deki Stonehenge, içinde gerçekleşen

⁴ Roth, Mimarlığın Öyküsü (1993) kitabında pagan kelimesinin “kır adamı” anlamına geldiğini belirtir, s.304)

ritüellerin gerektirdiği ve daha sonra da temel tiyatro formu olarak karşımıza çıkan daire şeklinde yerleşmiştir. Dinsel kaynaklı bu ritüellerden bugüne tiyatro, içinde gerçekleşen performansların gerektirdiği özel bir mekan aramıştır. Tiyatro işlevi, canlandıran ve seyirci olarak değişmemiş olsa da ritüel ve mekan değişmiştir.

3.1. Tiyatro Yapılarının Tarihsel Gelişimi

Bu tezde, ritüel ve mekan ilişkisi bir neden ve sonuç olarak görülmemektedir. Değişen toplumsal yapıya bağlı olarak mekan ve ritüel birlikte farklılaşır. Tiyatro yapılarının tarihsel gelişiminin aktarılması, mekan ve ritüeldeki farklılaşmanın gözlemlenebilmesi ve tiyatro mekanı ile ritüelinin bu çerçevede değerlendirilebilmesi için gereklidir.

3.1.1. Yunan dönemi tiyatro yapıları

“Tiyatro oyunları Dionysos adına yapılan kutlamalardan doğmuştur. Onun en sevdiği Silenos’lar, Satyr’ ler gibi yarı insan yarı teke yaratıklardır. Batı’ dan gelen ve bizim de kullandığımız “trajedi” sözcüğü, Yunanca’ daki “tragodia” sözcüğünden kaynaklanıyor ve “teke şarkısı” anlamına geliyor. Dionysos adına düzenlenen şenliklerde tekeler kurban edilir ve dinsel şarkılar söylenirdi. Bu şenlikler tiyatrolarda düzenlenirdi. Bu nedenle tiyatro, bu tanrının kutsal alanıydı ve bir de sunak yapırdı oraya Dionysos adına.” (Bayladı, 1999, s.94-95)

Vernant, Yunan Trajedisinin tamamen dini olarak kurulmuş bir dünya içerisinde “zihinsel bağlamda” çalıştığını söyler (28). Kentin rejimi eski sosyal eylemleri ve güç biçimlerini yurttaşlıkla ilgili politik kurumlarla değiştirirken, trajedi kendine özgü biçimleri/ dışavurumların temsilleri olarak karmaşık özerkliğini oluşturdu. Ritüel sadece Dionysos şenliklerinin canlandırılması değil, bununla birlikte Yunan düşüncesinin de yansıtılmasıydı.

Dionysos Yunanlılar’ da bir doğa tanrısıdır. Bayladı, Dionysos’un, taşkınlığın, coşkunun, yaşama sevincinin, şarabın, sarhoşluğun, sınır tanımazlığın tanrısı olduğunu belirtir (29). Breton, Dionysos şerefine yapılan dinsel törenlerin M.Ö. 550 dolaylarında başladığını yazar (30). Dionysos şenlikleri sırasında yapılan hareketler,

canlandırılan durumlar, söylenen şarkılar ve bunları tekrar eden koro, Yunan tiyatrosunun temelini oluşturur. Bu ritüeli canlandıranların çevresini dairesel olarak saran izleyici ise (Şekil 3.1):

“Yunan tiyatro yapısında orkestranın ve seyirci bölümünün dairesel formunu oluşturdu. Başlangıçta dinsel ağırlıklı olan oyunları izleyecek çok sayıda seyirciyi ve koroyu içine alabilecek çok geniş bir alana gerek vardı. Bunun için uygun görülen bir dağın eteği ve geniş bir düzlük tiyatro yapısının biçimlenmesinde ilk adım oldu.” (Türedi, 1998, s.4)

Tiyatrolar inşa edilmeden önce oyunlar, şehir merkezinde tapınağın önünde oynanırdı ve burada mutlaka bir sunak yer alırdı. Yunan trajedyasında dekor kullanılmazdı, oyuncular maskeler takarlardı. Koronun büyük bir önemi vardı. Koro, duyguların anlatımı ve seyirci oyuncu ilişkisinin kurulması için önemliydi. Seyircilerin izleyebilmesi için ilk yapılan sıralar ahşaptandı ve ilgiyi canlandıranlara odaklamak için daire şeklinde konumlanmışlardı. Daha sonra anlatıcı ya da canlandırıcının arkası boş kalacak şekilde yarım daireden daha geniş bir forma ulaşıldı. Canlandırıcıların arkasına ilkönce kumaşlar gerildi, sonra ahşap kulübeler kuruldu. Daha sonraları bu yapılar ve sahne arkasındaki kulis binası (Skene) taştan inşa edildi (Şekil 3.2).

Türedi, Yunan tiyatrosuna örnek olarak; Yunanistan’ daki Epidauros Tiyatrosu (Şekil 3.3), Atina’ daki Dionysos Tiyatrosu (Şekil 3.4), Priene Tiyatrosunu (Şekil 3.5) verir (31).

3.1.2. Roma dönemi tiyatro yapıları

Roma tiyatrosunun, Yunan modelini örnek alarak oluşmuş olması doğal bir sonuçtur. Roma tiyatrolarında orkestra önemini yitirmiş ve oyun orkestradan sahne üstüne alınmıştır.

“Orkestra daha çok senatörlerin oturup, bazen de dolaşarak oyunu izledikleri bir mekan olmuştur.” (Bozkurt, 1950,s.)

Koro artık sadece oyun aralarında görünürken, orkestra, etrafında senatörlerin ve yargıçların yerleştiği yarım daire (Şekil 3.6) formuna çekilmiştir. Romalılar tiyatroya eğlence olarak bakıyorlardı. Yunan'daki yarı dinsel ve kentin sorunlarına eğilen tiyatro işlevi, yerini kanlı gladyatör dövüşleri, sirk gösterileri ve cambazlıklar gibi gösterilere bırakmıştır.

“Roma seyircisi daha çok göze hitap eden hareketli oyunlardan, özellikle komediden hoşlanıyordu. Tiyatro oyuncularını ise kölelerdi. Tiyatro oyunları Romalı seyirciler için bir eğlence aracıydı. Oyunda koronun etkisinin azalması, etkinin sahne üstündeki oyunculara kaydırılması sonucunu doğurmuştur.” (Türedi, 1998,s.37)

Roma tiyatrosunda sahnenin daha çok öne çıkmaya başladığını görürüz. Sahne altı da depo olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yunan döneminde arazi eğimine oturtulan tiyatro yapıları, Roma döneminde kemerin ve tonozun kullanılmaya başlanmasıyla düz alanlarda ayaklar ve kemerler üzerine inşa edilmeye başlanmıştır. İlk dönemlerdeki Roma tiyatrolarının malzemesi, Yunan tiyatrolarının gelişimine benzer şekilde, ahşap, daha sonraları ise taş oldu.

Roma tiyatroları, Yunan tiyatroların göre daha fazla bütünlük arz etmekteydi. Roma döneminde orkestra düzeninin değişmesiyle oyun yeriyle seyir yeri birleşerek tüm yapıyı oluşturmuştur.

“Roma tiyatro yapıları tek parçadır. Ayrıca tiyatronun oynandığı yer Roma'da bir bina durumunu almıştır.” (Türedi, 1998,s.7)

Roma tiyatrolarında sahne gerisindeki binanın duvarı, değişmez bir sahne dekoru olarak kullanılırdı. Türedi, Roma dönemi tiyatrolarına örnek olarak ; Roma'daki Marcellus Tiyatrosu (Şekil 3.7), Ortia Tiyatrosu (Şekil 3.8), Aspendos Tiyatrosunu verir (31).

3.1.3. Ortaçağ tiyatro yapıları

Roma İmparatorluğu yıkıldıktan sonra kilise tiyatroyu yasaklamıştır. Ortaçağ tiyatrosuna ait en erken yazılar Hristiyanlık kaynaklıdır. Leacroft (1949), oyunların drama formuna gelmesinin Hristiyan hayatındaki çeşitli hikayelerden kaynaklandığını söyler (27). Hristiyan papazların yahut keşişlerin yazdığı bu

hikayeler, azizlerin yaşamları ve tarihsel söylentilerden ilham alırdı. Bu gösteriler daha çok sokaklardaki küçük dini yapıların önünde halkı eğlendirmek için sergilenirdi.

“Benzer dinsel ve önceki atalara ait konular kalabalık bir dramatik tarz oluşturdu: saçmalıklar, taşlamalar, kıra ait olgular, ahlaki olgular, mucizeler ve gizemli oyunlar.” (Breton, 1989,s.7)

Bu küçük gösteriler ilk olarak kiliselerin içerisine girmişler neflerde yahut altarn önünde sergilenmişler, daha sonra hem toplantı işlevi hem de bu türden performanslar için yeterli büyüklükte olmayan kilise yapılarından tekrar açık alana çıkmışlar, kiliselerin önünde sergilenmeye başlamışlardır. Kurulan yapı geçici olmasına rağmen şatafatlı bir düzen içerisinde olurdu. Sahne, bir platformun üstünde yükselir ya da hareket eden arabaların içerisinde şehirleri, evleri, cennet ve cehennemi tasvir eden kaplamalar ile kurulurdu (Şekil 3.9). Bazen sabit dekorlu oyun yerleri hazırlanıyor, bazen de Pageant (Şekil 3.10) adı verilen yükseltilmiş tekerlekli sahneler kullanılıyordu. Bu arabalar iki katlıydı. Alt kat perdeyle kapalı olup oyuncular tarafından kulis olarak kullanılıyordu. Oyuncular bazen oyundan sahneleri halkın arasına inip oynuyorlardı. Seyirciler ise oyun alanını üç yandan çevirerek gösterileri izlerlerdi. Bu durum Yunan tiyatrolarında görülen seyirci- oyuncu ilişkisine benzemektedir.

3.1.4 Rönesans dönemi tiyatro yapıları

16. yy’ ın başlangıcında oyun yerleri hanların içine kurulmaya başlandı. Gezici tiyatrolar için bu doğal bir süreçtir. Şehir şehir dolaşan bu tiyatrolar konakladıkları hanların avlularına sahneler kurmaya başlamışlardı. Nutku, bu tür düzenlere Patio adı verildiğini belirtir (32).

“Birkaç binanın çevrelediği açık alanlarda bile oyunlar oynanıyordu. Bu alanı çevreleyen binaların balkonları önemli seyircilere ayrılıyordu. Bunlar daha sonradan gelişen loca anlayışının belki de ilk olduğu mekanlardı. Sahne yine ortada bir yükseltiden ibaretti ve diğer seyirciler için sahne önüne sıralar yerleştiriliyordu. Yağmur vb. sebeplerle oyun oynanamadığı için daha sonraları sahne üstüne bir dam

yaptırıldı. Yine önemli bir sınıf olan silahşörlere için ayrılan bölümün üzeri tente ile kapatıldı.” (Türedi, 1998,s.11)

1576 yılına gelindiğinde ise, James Burbage kendi gezici grubu için “tiyatro” olarak bilinen ilk oyunevini inşa etti. Bu yapıyı takiben ilk kalıcı tiyatro yapıları 1. Elizabeth döneminde Londra’da yapıldı. Shakespeare’ in Globe tiyatrosu da bu yapıyı izleyerek kurulmuştur. Bu dönem tiyatroları görünüş olarak Klasik dönem tiyatrolarından ayrılırlar da yine dairesel bir plana sahiptiler. Bu da gezici tiyatro geleneklerinden gelen oyuncu- seyirci arasındaki ilişkiye dayanmaktaydı. Türedi, Elizabeth dönemi tiyatrolarına örnek olarak Swan (Şekil 3.11), Fortune, Hope ve Globe (Şekil 3.12) tiyatrolarını gösterir (31).

Bu tiyatrolar bilindiği kadarıyla çok büyük yapılar değildi. Zemin kattaki dairesel alanın etrafında gelişen iki veya üç galeriden oluşurlardı. Sahne bu daireselliğin bir kenarında yükseltilmiş, üstü kapatılmış bir platformdu. Seyircilerin bir kısmı sahne önüne yerleştirilen sıralardan oyunu izlerken, ekonomik durumu daha iyi olanlar oyunu balkondan izlerdi. Seyirci sahneyi üç yandan çevrelerdi, yükseltilmiş platform esas sahneyi oluştururdu. Sahnenin gerisindeki üç kapıdan ortada olan, diğer kapılardan daha büyüktü ve arkadaki ikincil sahneye açılırdı. Yükseltilmiş platformun üstünde bulunan kat ise üst sahne olarak kullanılırdı.

“Oyun yeri olarak kullanılan bir diğer mekan ise zenginlerin köşkleri ve saraylarıydı. Burada genellikle maskların kullanıldığı oyunlar oynanıyordu, çünkü maskın maliyeti çok yüksekti ve bunu ancak zenginler karşılayabiliyordu. Buralarda sahne olarak yükseltilmiş bir platform kullanılıyorlardı ve sahne arkasını sahneden bir perdeyle ayırıyorlardı. Ayrıca bu sahnelerde, yine ekonomik sebeplerin sağladığı imkanla, birtakım sahne makinaları ve ışık sistemleri kullanılmaya başlandı. Tiyatroya bu tür yeniliklerin girmesiyle, yani sahnelemede makinelerin kullanılması ve ışığın etkin bir rol oynamaya başlamasıyla, bu tür ihtiyaçlara cevap verecek bir tiyatro binası ihtiyacı ortaya çıktı.” (Türedi, 1998,s.12)

Çizgisel perspektifin keşfi ve Antik Yunan araştırmalarının başlaması ile İtalya’da yeni çeşit tiyatro binaları ile ilgili araştırmalar da başladı. Klasik dramaların çevirileri yapılmaya başlandı. 1580’ e gelindiğinde Olympic Academy in Vicenza Roma tiyatrolarından etkilenen ve o dönemden bu yana başka örneği gözükmeyen ilk üstü kapalı kalıcı tiyatroyu inşa ettirmeye başladı. Bunda Vitruvius’ un mimarlık üzerine

yazdığı yazıların bulunmasının da büyük etkisi oldu. Vicenza’ daki Teatro Olympic (Şekil 3.13) sahnenin iki yanında üst katta localar olacak şekilde inşa edildi. Türedi , bu dönemdeki diğer dikkate değer tiyatro binası olarak Parma’ daki Teatro Farnese’ yi (Şekil 3.14) gösterir (31). Bu binada seyirci yeri U biçimini alır ve gösteriler için diğer örneklerle nazaran daha geniş yer bırakılır. Nutku, bu tiyatro ile birlikte İtalyan tipi çerçeve sahnenin ilk şeklini aldığını ve ilk perdenin bu sahnede kullanıldığını belirtir (32).

15. yy’ ın başında Türk tiyatrosu ise Avrupa Ortaçağındakine benzer gezici bir tiyatroydu. 1. Bayezit döneminde Osmanlı Sarayında çalgıcı, dansçı, şarkıcı takımlarının yanısıra taklitçi oyuncuların olduğu görülmüştür (33). Ortaoyunu ise, şenlik alanlarında ve gezinti yerlerinde dört tarafı seyirciyle çevrili olacak şekilde oynanırdı. En yaygın anlamı ile, orta yerde seyircinin ortasında oynanan oyun anlamındadır. Kırıcı, ortaoyununun kaynağı hakkında bir çok farklı görüş olduğundan bahseder (33). Kırıcı’ya göre ortaoyunu İtalya, yahudiler yolu ile İspanya, çingene kültürü ve son olarak yeniçeri ortaları ile bağlantılıdır (33). Ortaoyununda yer alan tipler ve isimleri de bu kaynaklardan gelmektedir. Ortaoyunu çağının Avrupa gezici tiyatroları ile mekansal olarak benzerlik göstermektedir (33).

“Bu oyundaki oyun alanına (Şekil 3.15) palanga deniyordu. Oyuncuların girip çıkması için seyircilerin arasından bir koridor bırakılıyor ve seyirci ile oyuncular yere çakılmış kazıklar üzerine gerilmiş halatlarla ayrılıyordu. Oyuncuların girip çıktıkları koridorun dış tarafında, sandık odası denilen bir yer vardı ki burada oyuncuların giyim kuşamları bulunurdu.” (Nutku, 1985,s.256)

Öndeyiş, söyleşme, fasıl ve bitiş gibi belli bir kalıp içerisinde gerçekleşen ortaoyunu seyircinin yapısına göre kendi içerisinde değişiklikler gösterebilir. Ortaoyunu gibi gölge oyunlarının kökenleri hakkında da değişik kaynaklar öne sürülmüştür (33). Kırıcı, geleneksel gölgeoyunumuz Karagöz’ ün de yahudiler aracılığı ile İspanya, çingeneler ve Mısır ile bağlantılı olduğunu belirtir. Karagöz sadece Türkiye’ de değil İslam ülkeleri ve Balkanlarda’ da kendine yer bulmuştur. Karagöz ve ortaoyununun yanı sıra Anadolu’ da köy seyirlik oyunları adı altında gösterilerin düzenlendiği de bilinmektedir (33).

3.1.5 17. ve 18. yy tiyatro yapıları

1642’ de İngiltere’ de parlamento tüm tiyatroların restorasyon amacıyla kapatılmasına karar verdi ve 1660 yılına kadar drama yeraltına indi. Yeniden ortaya çıktığında, artık daha önceki örneklerden etkilenen yeni tiyatro yapıları vardı.

“Bu yeni tip tiyatro yapıları önceki dönemlerden özellikler taşısalar da dairesel plan dikdörtgen binaların içine girmişti. Bu oluşum çatı örtüsü açısından da daha uygundu.” (Leacroft, 1949,s.15)

Restorasyondan sonra sahnede perspektif olgusu ile tanışıldı ve bu durum Elizabeth dönemi tiyatrolarında görülen ön sahne kavramının sonu oldu. Buna rağmen tiyatro tasarımında İngiliz etkisi hala devam etmekteydi. İngiliz Kraliyet Tiyatrosunda sahne seyirciye doğru eğimlidir ve sahne arkasında yine Elizabeth dönemi tiyatro yapılarında görülen sahne arkasının geliştirilmiş bir modeli vardır.

18. yy’ ın son dönemlerinde opera tüm Avrupa’ ya yayılmaya başlamıştı. İtalyan oturma biçimlerinin at nalı, lir, kabarık U, kesik elips gibi bir çok değişik şekili ortaya çıktı. Bunlar daha ideal akustik kombinasyonların ve bakış açılarının yakalanabilmesi için yapılmış denemelerdi. Tiyatro, toplumun ileri gelenlerinin ve sosyetenin büyük ilgisini çeken bir ticari nesne olmuştu.

“İnsanlar oyuncu performanslarını görmek için tiyatrolara gelirken, tiyatro hayali ve büyük dünyasının sınırlarını aştı ve mimarisi arkada bir dekor olarak biçimlendi.” (Breton, 1989,s.7)

Seyirciye ait alan (oditoryum), artan seyirci kapasitesini karşılayabilmek için genişlemeye başladı. Fuayeler, geniş merdivenler, lobiler ve teraslar ön cephelere eklenirken, sütler, salonlar ve koridorlar zeminin etrafında büyüdü. Oditoryum daha önce hiç olmadığı gibi bina içerisinde çok daha küçük bir yer kaplarken, bu değişimlerin hepsi binaya anıtsal bir etki vermek üzere ortaya çıktı. Bu dönem tiyatrolarına Milano’ daki La Scala yapısı örnek olarak verilebilir (Şekil 3.16).

Yeni tiyatro yapıları ile birlikte sahne teknikleri de gelişmeye başladı. Döner sahne, yükselip alçalan sahneler tiyatro tekniğine oyunculuk ve sahneleme açısından da yenilikler getirdi.

3.1.6. 19. yy tiyatro yapıları

1830' lar civarında havagazının kullanılmaya başlaması ile birlikte ışık tiyatrodan oyunu destekleyen bir öğe olarak kullanılmaya başlandı. Bundan sonra oditoryum, oyun sırasında karanlık olarak kurgulandı.

1876 yılında Richard Wagner, mimar Bruckwald ile birlikte, kendi operalarının sergilenmesi için Beyrut' da bir tiyatro tasarladı. 19. yy tiyatro yapılarındaki eklektikliği reddederek onları "nedensiz etkilerin mimarisi" olarak tanımladı (30). Klasik Yunan tiyatrosunda var olan katılımcılık ve uyumu yeniden keşfetti. İtalyan tiyatrosundan sadece bir mekanik sahne sistemini aldı; tiyatroya yerleştirilen fanlar sayesinde izleyicinin oyunu görsel ve işitsel olarak daha iyi koşullarda seyretmesine olanak veren bir kutu sistemi. Wagner sahne ve seyirci ilişkisini yeniden düzenledi ve aralarına orkestra çukurunu yerleştirdi. Beyrut Opera Binası (Şekil 3.17a-b) tiyatro mimarisinde kesin bir dönüm noktası oldu. Rönesans'dan beri sahne ve oditoryum arasında tutarlı bir şekilde gelişen ayrışma ilk defa ani bir şekilde oldu.

"Wagner' in resmettiği bu başarı modern tiyatronun büyük bir devrimiydi." (Breton, 1989,s.8)

19. yy' da Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma hareketleri ile birlikte yeni oyun alanları oluşturma ihtiyacı doğdu. 1860 yılında sirk gösterileri için yapılan ahşap bina 1867 yılında yıkılarak yerine Gedik Paşa Tiyatrosu adıyla bilinen ilk tiyatro binası yapıldı. Nutku, daha sonra 1879 yılında Ahmet Vefik Paşa'nın 36 localı bir tiyatro binası yaptırdığını belirtir (32). 1858' de ise Sultan Abdülmecid Dolmabahçe Sarayının içinde 300 kişilik ve üç katlı bir saray tiyatrosu yaptırmıştır.

3.1.7. 20.yy tiyatro yapıları

“20. yy’ ın başlarında gerçekçilik akımının etkileriyle üç boyutlu dekor kullanımı geçerliliğini korurken, tiyatronun müzikle birlikte uyumlu kullanımı, ışığın sahne plastiğindeki öneminin saptanması, sahneleme anlamında yenilikler getirdi.” (Türedi, 1998,s.17)

Artık tiyatro mekanındaki davranışlar gerçeğin (reality) canlandırılmasından ibaret değil, dramanın özünün ifade edilmesine yönelik anlamlar taşımaya başlamıştı. Mimarlardan daha çok bu işe para yatıran sermaye kesimi, tiyatro tasarımlarını değiştirmeye zorluyordu. Sahnenin mimari biçimi sahnede canlandırılan oyuna göre şekilleniyordu. Tiyatrocular, modern tiyatro mekanlarında geleneksel kurallara uymaktansa, kendi gereksinimlerini uygulayabilecekleri ve araştırmalarındaki evrimi gerçekleştirebilecekleri mekanlar aramaya başladılar. Mimari çözümler aşırı derecede çeşitlenmeye başlamıştı. Örneğin, Peter Behrens, 1900 yılında tiyatrodaki seyircisinde oyunun içine katılabilmesi düşüncesinden hareketle yuvarlak tiyatro/ arena tiyatrosu tasarımını ortaya koymuştur. Seyirci ortadaki sahnenin etrafına yerleşmiştir. Ya da 1919 yılında Walter Gropius tarafından kurulan mimarlık okulunda gelişen total sahne fikri. Bu düşünce, her türlü tiyatro oyununda kullanılabilen işlevsel bir sahne ve esnek tiyatro anlayışını getirmekteydi.

Bu deneyimler dört yeni düşüncenin yükselmesine olanak sağlamıştır: İtalyan modelinden çıkan biçimlenme ve ön sahnenin sahne-seyirci yeri arasında yalnız bırakıldığı Wagner oditoryumu (Şekil 3.17); Elizabeth dönemi tiyatrolarına benzer sahne ve oditoryumun bütünleştirildiği müşterek mekan (Şekil 3.11); sahnelenen oyuna göre tekrar tanımlanan çevirilebilir, başka bir duruma getirilebilir oditoryum; ana işlevi, çıkış noktası tiyatro olmayan yapılar. Bu düşüncelerle birlikte Breton, Theaters isimli kitabında Denis Bablet’in modern tiyatronun iki özelliğini de vurguladığını belirtir (30):

“Oyuncuları seyirciye daha fazla yaklaşturma denemeleri ve sahnenin numaralar yapılan bir kutu değil ilk fonksiyonu olan rol yapmanın gerçekleştiği yer olması, tiyatro mekanının doğasının ve gerçekliğinin tekrar keşfi.” (Breton, 1989,s.13)

20. yy' da Türk tiyatrosu ise Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde yapılmış binalarda varlığını sürdürmekteydi. Cumhuriyetle birlikte yeni kültür politikaları sayesinde, tiyatronun daha fazla değer görmeye başlaması ve artan seyirci sayısı, yeni tiyatro binalarına duyulan ihtiyacı getirdi. Bir çok ilde ortaya çıkan bu ihtiyacı karşılayabilmek için tiyatro binası yarışmaları düzenlendi. 1969 yılında İstanbul Taksim' de İtalyan çerçeve sahne tipinde kulisiyle, depolarıyla, fuayeleriyle sofitesiyle çözülmüş bir modern tiyatro binası olan Atatürk Kültür Merkezi yapıldı.

3.2. Tiyatroda Oyuncu- Seyirci İlişkisi ve Ritüel

“Sahne ve oditoryum arasındaki kesin fiziksel bağlantı tiyatronun en önemli bileşenidir.” (Leacroft, 1949,s.64)

Antik Yunan'dan bugüne tiyatro yapılarında gösterilerin düzenlendiği sahne mekanı ile seyircilerin yerleştiği oditoryum arasındaki fiziksel bağın gelişimi anlatılmıştır. Oyunu canlandıranlar yani aktörler ile oyunu izleyenler -ki ikisinden birisi olmazsa bu ilişki de olmaz- arasındaki algılama süreci ise bir etki tepki sürecidir. Oyuncu oynamaya başladığı anda bu sürecide başlatır. Türedi, bu süreci şematik (Şekil 4.18) olarak aktarmaktadır (31).

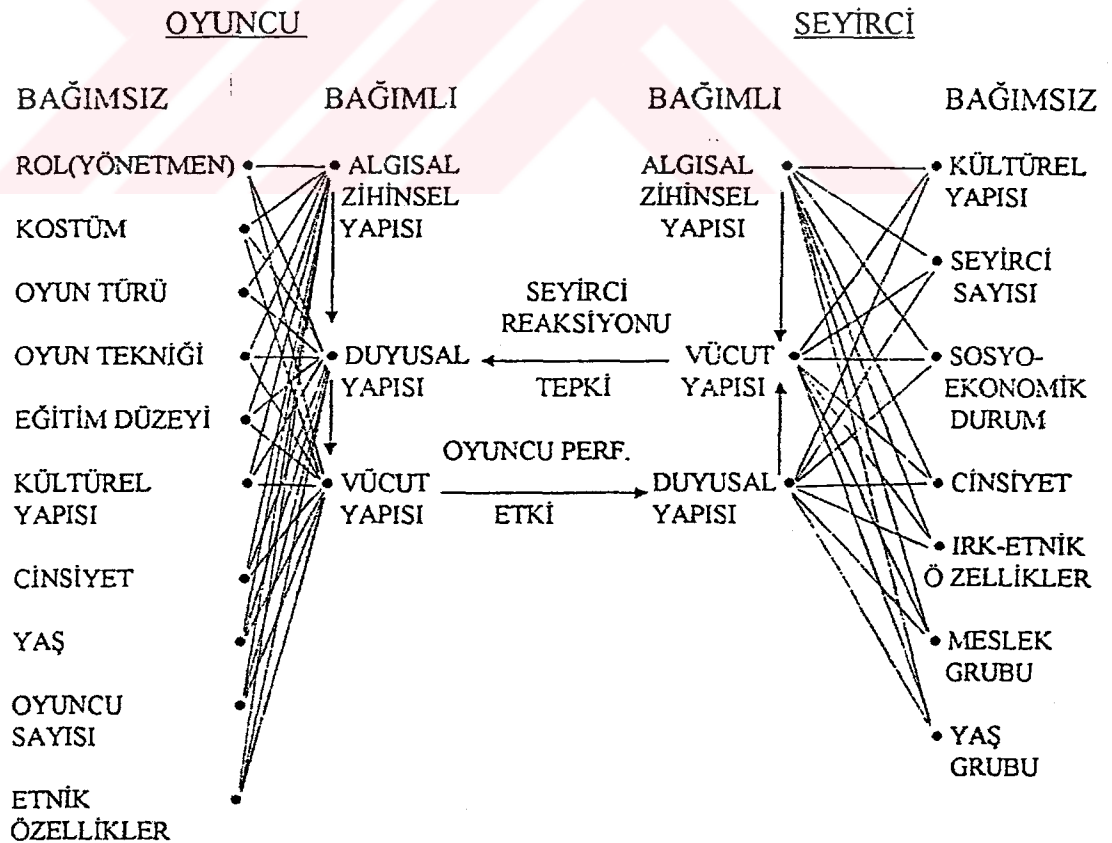
ETKİ→İFORMASYON→ALGILAMA→ZİHİNSEL→REAKSİYON→TEPKİ
SÜRECİ SÜRECİ SÜREÇ SÜRECİ

Şekil 4.18. Seyirci- Oyuncu arasında etki-tepki süreci (31)

Oyuncu ve seyirciler farklı kültürel yapılardan gelme insanlardır. Dünyanın farklı köşelerinde, aynı oyunu oynayan oyuncular bile oyunu farklı yorumlarlar. Bireysel olarak tiyatroya giden seyirci, toplumu temsil eder fakat genel olarak her seyircinin izlediği oyundan beklentileri ve algıları farklıdır. Bu farklı beklentiler ile gelen seyircilerin herbiri oyuna dahil olarak, alkışlayarak, gülerek yani oyun hakkında düşüncelerini ve duygularını ifade ederek tepki verir. Bu tepki bireyseldan daha fazla bir grup tepkisidir. Türedi, oyuncu ile seyirci arasındaki bu etki- tepki süreciyle bir enerji alışverişinin de oluştuğunu belirtir (31).

Bu etkileşim, oyuncu ve seyircinin algısal ve duygusal yapısıyla, kültürel yapısıyla, cinsiyetiyle, kostümleriyle, meslek grubuyla, yaş grubuyla, etnik grubuyla, sosyal ve ekonomik durumu ile ilgilidir (Şekil 4.19). Sahnenin konumunun da büyük önemi vardır.

Tiyatro da ritüelistik olarak tanımlanacak davranış biçimi nedir? Gösterilen oyunun temsil edilmiş, tekrar eden, ritmik, geçmişten referans alan, çok katmanlı, bir modele göre yapılan, deneyimleri aktaran, seyredilen, hatırlatma amaçlı ve mekansal gelişimini gördükten sonra zamandan ve yerden bağımsız olması nitelikleri onu bugün ritüel olarak tanımlamamızı sağlar (bkz. Ek-1). Tiyatro işlevi ilk günden bu yana değişmemiştir; oynanan bir oyun ve onu seyredenler. Fakat tezin ikinci bölümünde Kostof'un bahsettiği gibi işlevin niteliği değişmiştir (18). İşlev seyretme ve seyredilme olarak aynı kalmasına rağmen mekanla birlikte tiyatro ritüeli de değişmiştir.



Şekil 4.19. Seyirci ve Oyuncu arasındaki ilişkisinde bağımlı ve bağımsız etkenler (31)

Etki-tepki ilişkisi sadece oyunun başı ve sonu ile sınırlı değildir. Bu düşünce Alman oyun yazarı Bertolt Brecht' in Epik Tiyatro' unda ortaya konur. Seyircinin oyuna katılımı duygusal anlamda değil, düşünsel anlamda olmalıdır (34).

“...oyuncular bir ‘tüm değişim’ geçirmeyerek, oynadıkları kişiyle aralarında bir uzaklık bulundurmaya çalışıyorlar, hatta seyirciyi açıkça eleştiriye çağıran bir tutumla oynuyorlardı.” (Brecht, 1964, s.43)

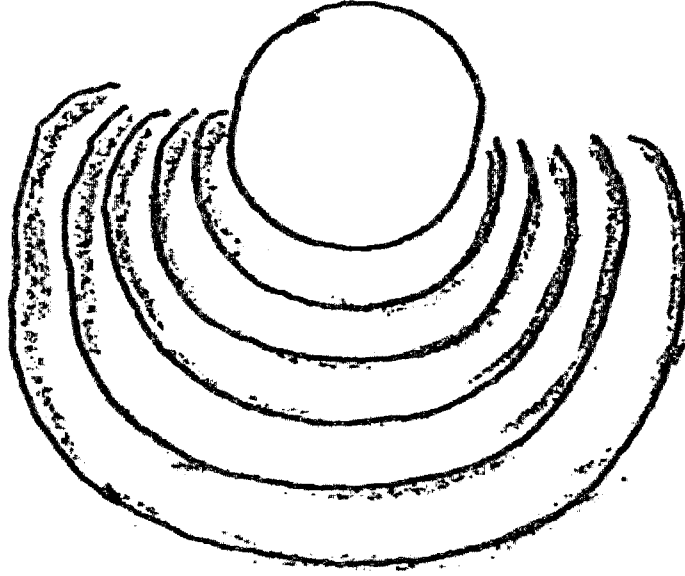
Seyircinin oyunla, karakterle bütünleşmesi ve gitmek istememesi amaçlanmıştır. Oyun alanında bir sahne tanımlanmamış ve seyircinin tiyatrodaki olduğunu asla unutmaması için bütün teknik donanım açıkta bırakılmıştır.

Tiyatro mekanında gerçekleşen ritüel biçimleri, perdeler açıldığı zaman başlamaz. Tiyatroya gitmek için gişeden bilet alındığı anda başlar. İzlenilecek oyun için hazırlanılır, süslenilir, salona gelindiğinde fuaye de oturulur, konuşulur, oyun hakkında tanıtıcı bir broşür alınır, oyunun başlamak üzere olduğunu belirten işaret verilir, herkes yerini alır, salonda çıt çıkmaz, konuşmak yasak değildir ama kimse konuşmaz, perde kalkar oyun ve etki-tepki süreci başlar, eğer varsa ilk perde biter, insanlar tekrar fuayelere gider, oyunun ilk yarısının eleştirisini yaparlar, tuvalete giderler, birşeyler yerler içerler, oyunun ikinci perdesinin başlamak üzere olduğunu bildiren işaret verilir, insanlar tekrar salona döner, oyun biter ve perde iner, seyirci tepkisini gösterir, oyunu sevdiyse alkışlar ve oyuncuları tekrar sahneye çağırır, sevmediyse yuhalar yahut davranışsal bir tepki vermeden salondan çıkar, tepki oyundan sonra da düşünsel olarak devam edebilir. Bu bölümde yazılanlar bir senaryodur, tiyatro ritüelinde seyirci- oyuncu ilişkisinin ritüelin sadece bir bölümü olduğunu aktarmak için yazılmıştır. Yukarıda ortaya konulan senaryonun bir benzeri oyuncular için de geçerlidir. Ritüel sadece sahne ve oditoryum arasındaki ilişki değildir. Tiyatro mekanında gerçekleşen ritüelleri iki başlıkta toplamak mümkündür. Bu ritüeller birlikte tiyatro ritüelini oluşturur.

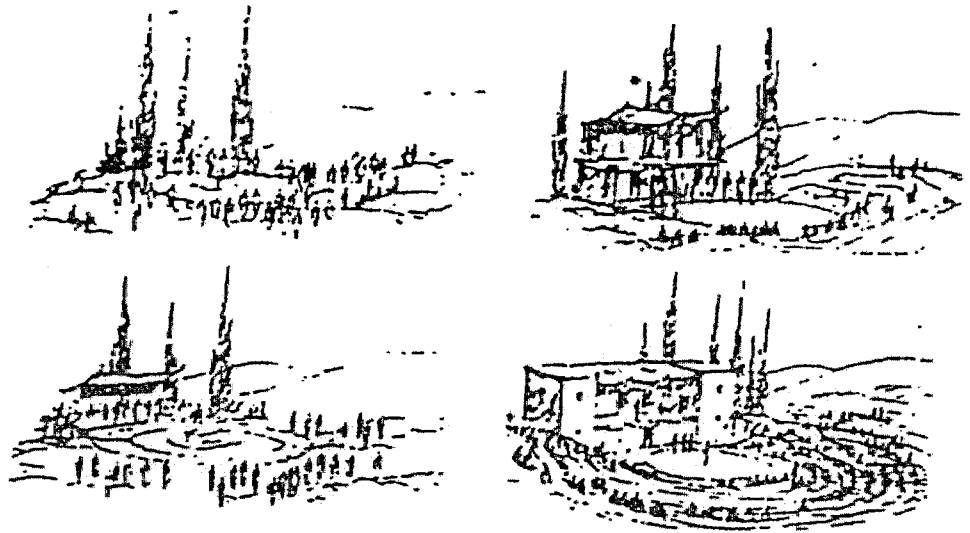
- Oyunun kendisi ve oditoryumda bireysel olarak varolan seyircinin topluluk (grup) halinde tepki vermesi.
- Tiyatroya gitme eylemi

Bu tezde mekan ve ritüel ilişkisi; tiyatro ritüelini oluşturan, tiyatro mekanında gerçekleşen, mekanı belirleyen, mekanın belirlediği, tekrar eden bu davranış biçimleri ve Ankara Devlet Opera ve Balesi Sahnesi (Büyük Sahne) üzerinden aktarılabacaktır. Bu yapının seçilme nedeni dördüncü bölümde açıklanacaktır

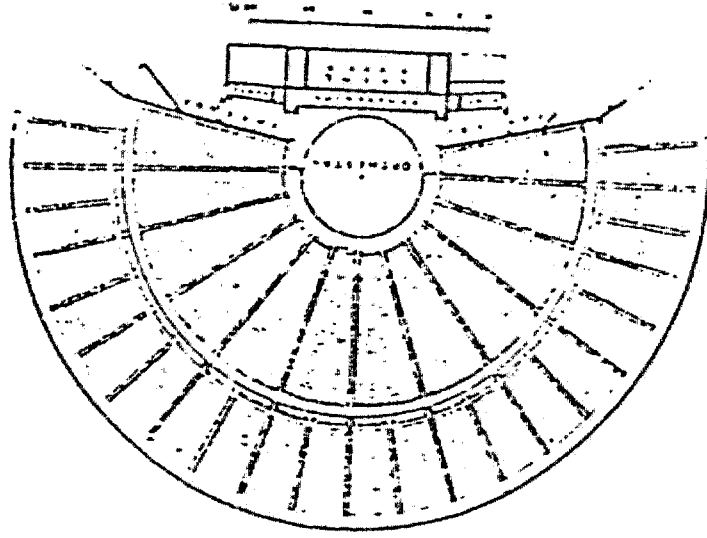




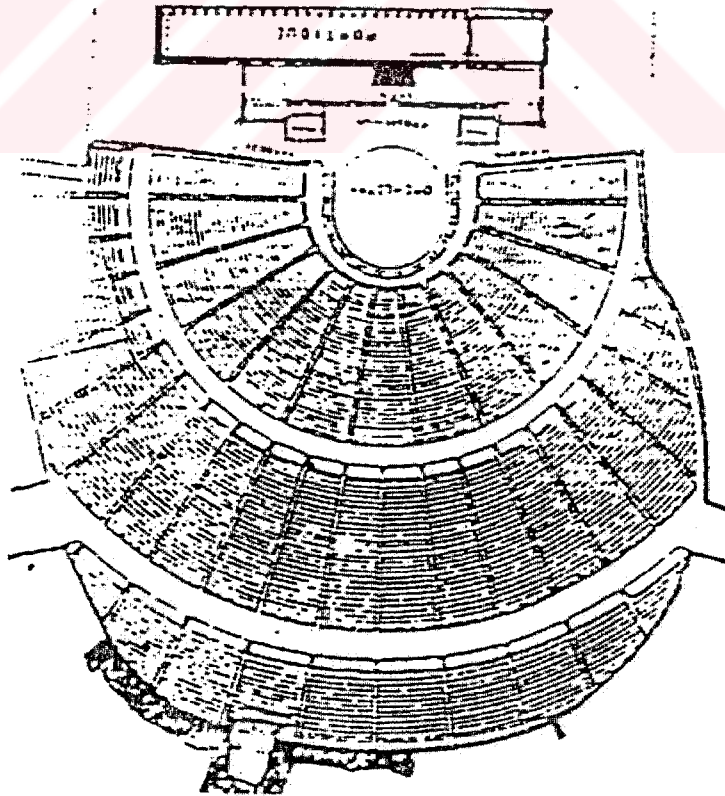
Şekil 3.1. Yunan Tiyatrosunun Yerleşimi (31)



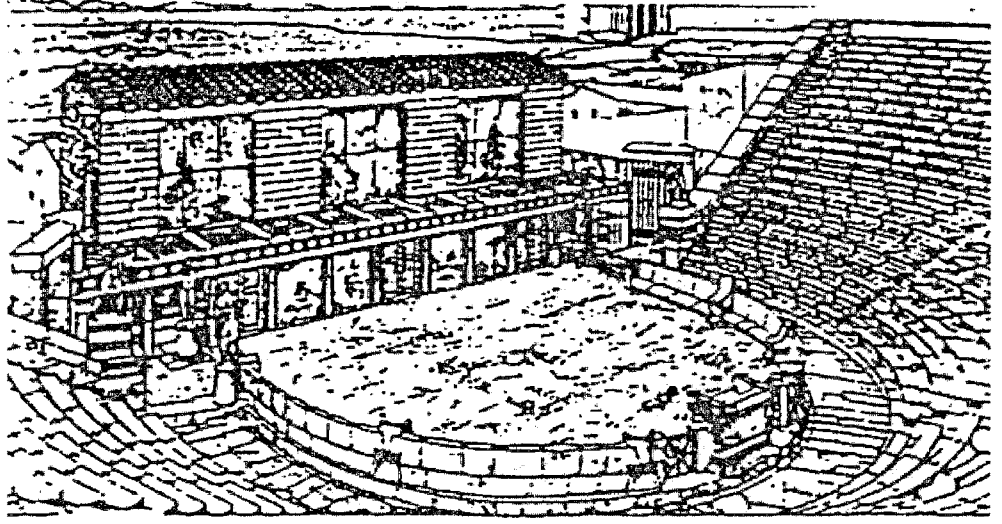
Şekil 3.2. Yunan Tiyatrosunun Gelişme Evreleri (31)



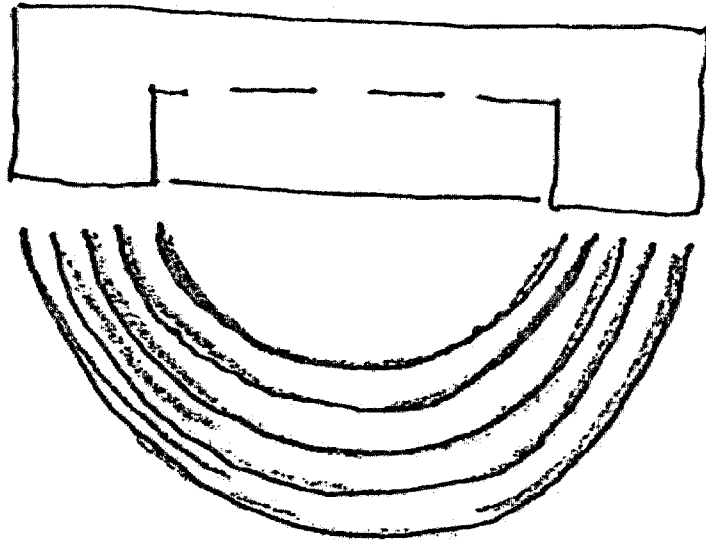
Şekil 3.3. Epidauros Tiyatrosu Planı (31)



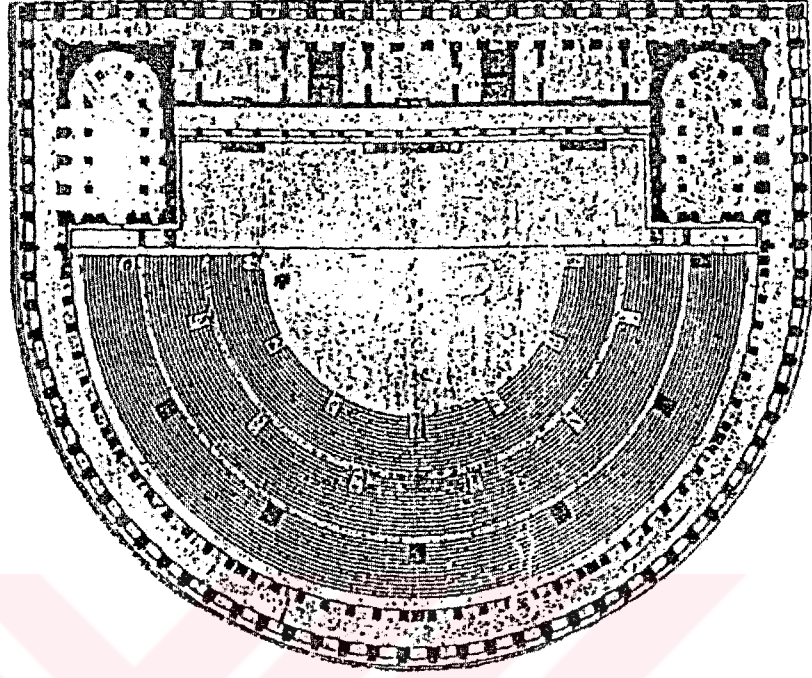
Şekil 3.4. Dionysos Tiyatrosu Planı (31)



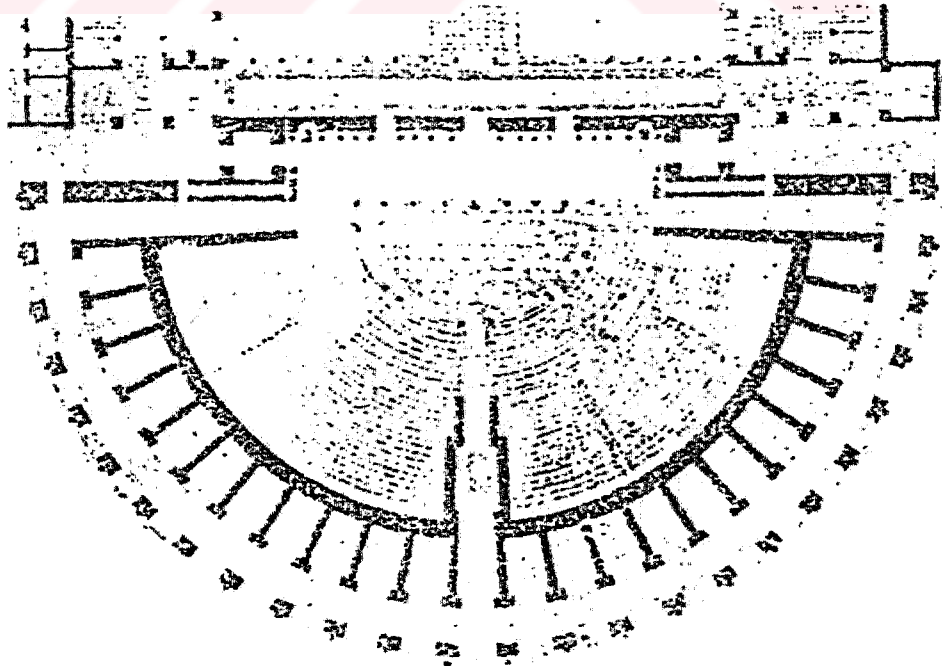
Şekil 3.5. Hellenistik Dönem Priene Tiyatrosu (31)



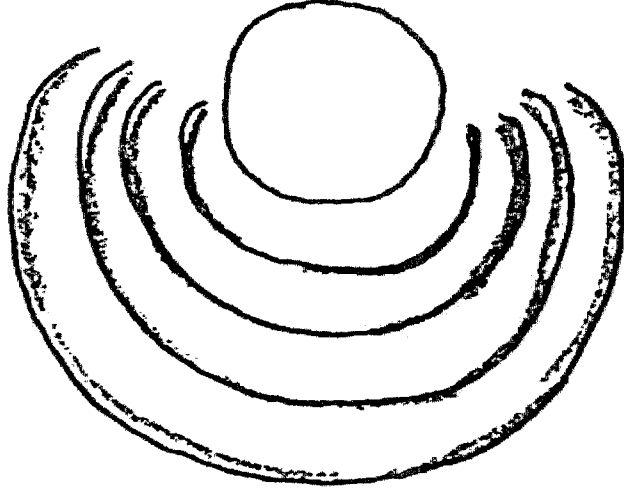
Şekil 3.6. Roma Tiyatrosunun Yerleşimi (31)



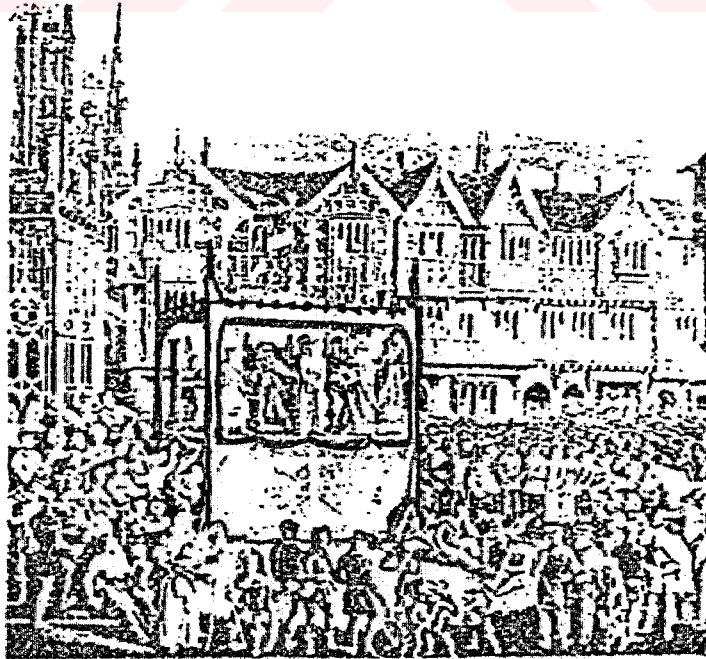
Şekil 3.7. Roma'daki Marcellus Tiyatrosu Planı (31)



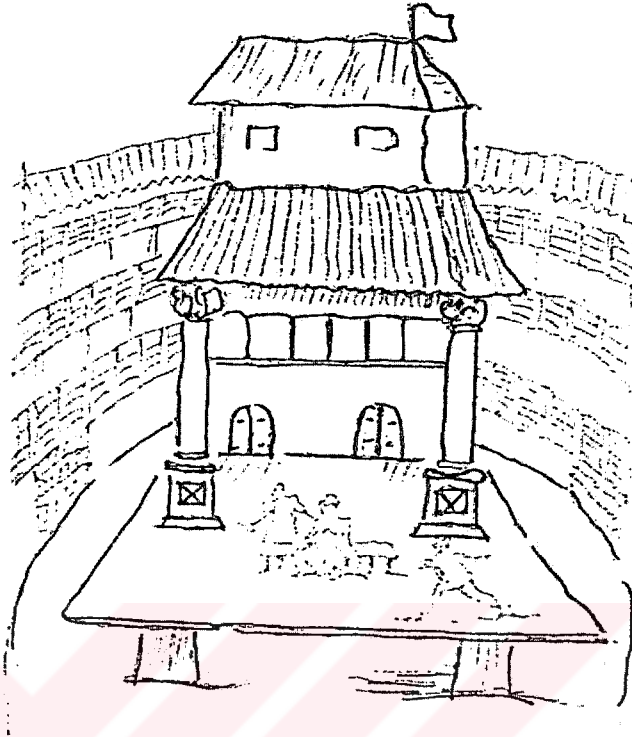
Şekil 3.8. Ortia Açık Hava Tiyatrosu (31)



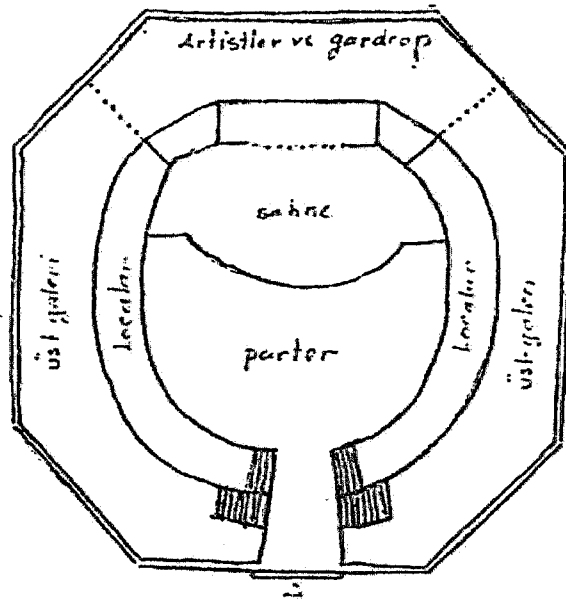
Şekil 3.9. Ortaçağ Tiyatrosu Yerleşimi (31)



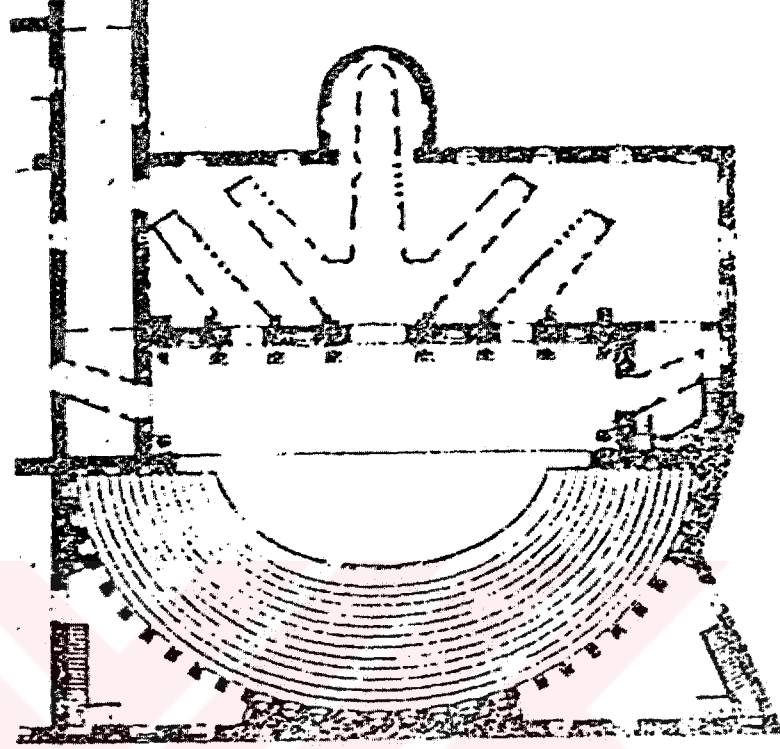
Şekil 3.10. Ortaçağ'da Arabalı Sahne, Pageant (31)



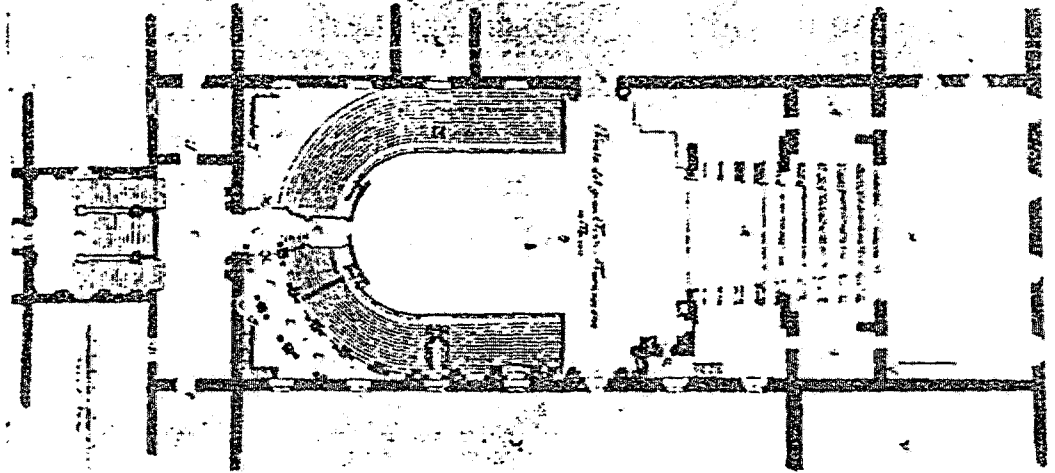
Şekil 3.11. Swan Tiyatrosu, Londra (31)



Şekil 3.12. Globe Tiyatrosu Planı (31)

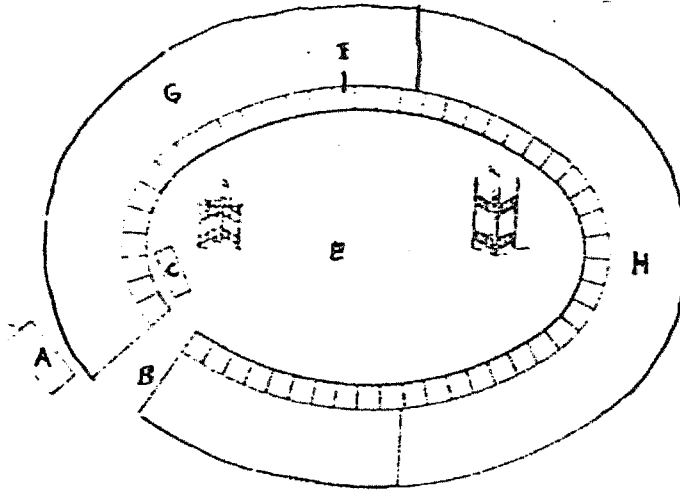


Şekil 3.13. Teatro Olimpico (31)



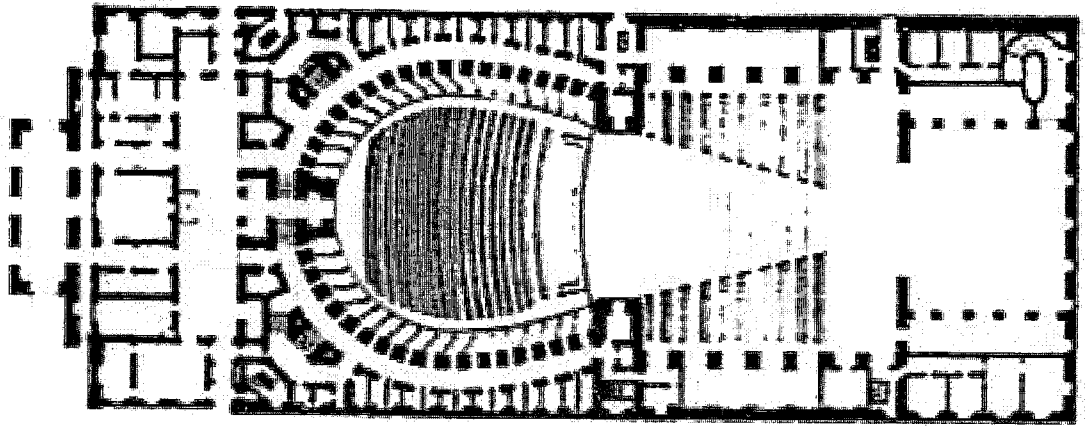
Şekil 3.14. Teatro Farnese (31)

15

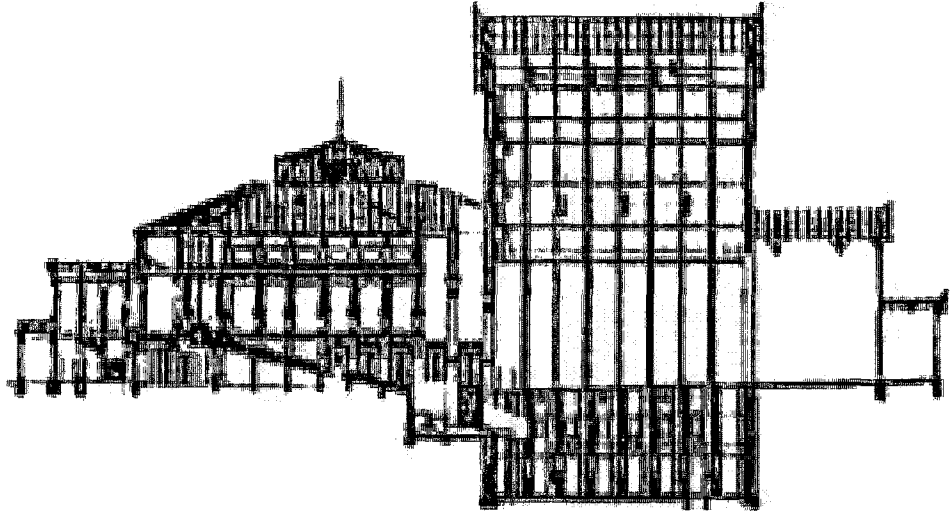


Şekil 3.15. Orta Oyununun Oynandığı Alan (31)

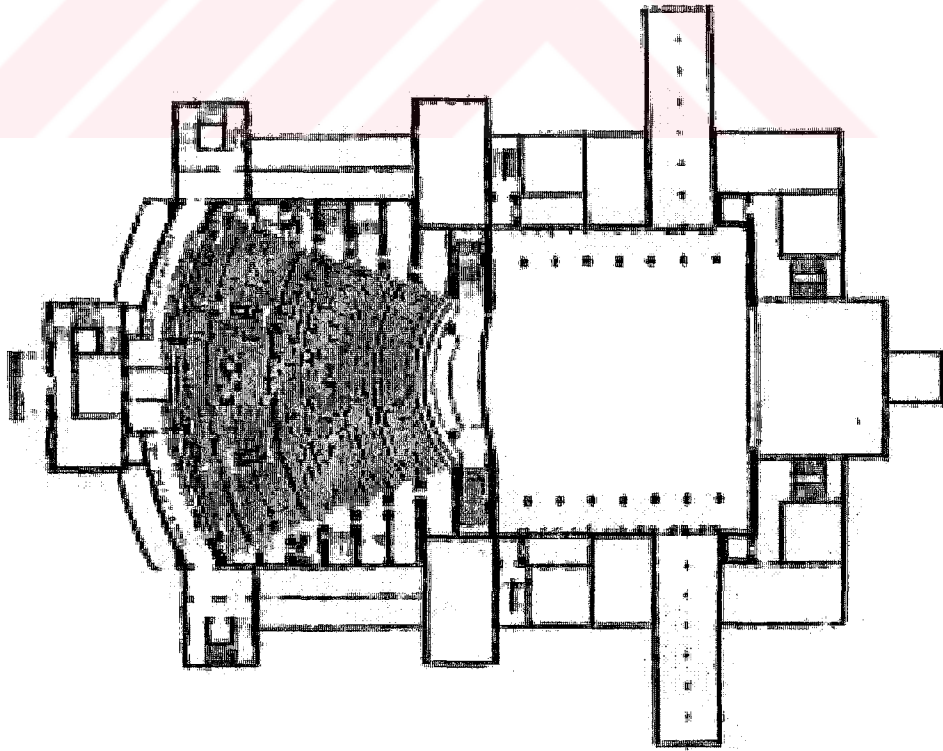
A- Sandık Odası, B-Sahneye giriş çıkış, C- Çalgıcılar, E- Oyun Yeri
G- Erkek Seyircilerin oturduğu bölüm, H- Kadın seyircilerin oturduğu bölüm, I- Oyun yerini seyirciden ayıran halat parmaklık



Şekil 3.16. La Scala Tiyatrosu, Milano (30)



Şekil 3.17a. Beyrut Opera Binası, Kesit (30)



Şekil 3.17b. Beyrut Opera Binası, Plan (30)

4. ANKARA DEVLET OPERA VE BALESİ BİNASI (BÜYÜK SAHNE) VE RİTÜEL İLİŞKİSİ

18. yy' ın ikinci yarısından itibaren özellikle Batı olarak adlandırılan Avrupa' da hızla ortaya çıkan teknolojik gelişmeler izleyen dönemlerin ekonomik, sosyal, siyasi ve kültürel yapılarında köklü değişmelere yol açmıştır (35).

1792 yılında ilk defa Avrupa' daki pazar ve sergilere İngiliz makine iplikleri sunuldu. Daha önceki dönemlere nazaran daha düzgün ve ucuz olan bu yeni ürünler ilgiyi bir anda bu yeni teknolojiye çekti. Küçük ölçekli atölyelerde üretilen bu ipliklerin, toplu halde fabrikalarda üretilmeye başlanması yeni bir devri de başlatmıştır. Endüstri Devrimi ile gelen ekonomik ve sosyal yaşantıdaki değişiklikler azımsanamayacak kadar çoktur. Bütün sosyal sınıf ve tabakalar bu değişimlerden etkilenmiş ve o güne kadar mevcut olmayan yeni sınıflar ortaya çıkmıştır. Nüfusun ve iş gücünün büyük çoğunluğunu oluşturan köylülerin çalışma ve yaşama koşulları yeni gelişmeler ile birlikte köklü bir şekilde değişmiştir. Endüstri bölgelerine göç başlamış, nüfus birikimleri görülmüş ve hızlı bir kentleşme başlamıştır (36).

Ondokuzuncu yüzyılın başında mimarlar ise, tümü acil olarak yanıtlanması gereken sorunlarla karşı karşıya kaldılar. Daha önce hiç yapılmamış yapılar –çarşılar, demiryolu istasyonları, hızla gelişen sanayi kentlerine yerleşen işçiler ve aileleri için konutlar vb.- için tasarımlar yapmak zorundaydılar. Gelişen sanayi mimarların kullanımına yeni malzemeleri de sunuyordu .

18. yy Osmanlı İmparatorluğunda ise Batı etkisi başlamıştır. Bu etkilenme, izleyen dönemlerde, sosyal yaşamdan ekonomiye her alanda kendini göstermiştir. 1839 tarihli Tanzimat Fermanı ile Osmanlı'da -özellikle yönetici güçlerde- her açıdan Batı' daki yaşam biçimine bir özlem olmuştur. Bu özlem toplum içerisinde bir üst sınıf ve kültür oluşturmuştur. Bu üst kültürün yaşam tarzı ilk dönemlerde eski gelenek ve alışkanlıklarla, Batı etkisinin bir karışımı olarak görülebilir.

Bu dönemde Batı'da hızla değişen yaşam biçimi ve gelişen teknolojinin sonucu olarak ortaya çıkan yeni yapı türleri Osmanlı İmparatorluğunda da görülmeye başlamıştır. Batı etkisi ile başlayan bu süreçte ortaya çıkan yeni yapı türlerinden birisi de tiyatrodur.

“1923 yılında Cumhuriyet kurulduğunda, mimarlık uygulamaları ve yapı üretimi açısından zengin bir kültür mirası, gelişmemiş bir inşaat sanayii, yetersiz sayıda mimar ve teknik eleman ile harap bir ülke devralınmıştı.” (Sey, 1998,s.25)

Sey' in belirttiği (37) bu durumun aşılması için, Cumhuriyet' in ilanı ile birlikte Ankara' nın modern bir başkent görünümü kazanması amaçlı çalışmalar başlamıştır. Kamu yapıları ve hızla artan göçün karşılanabilmesi için geliştirilen toplu konut projelerinin yanında sosyal işlevlere hizmet verecek yapı türlerine de ihtiyaç duyulmaktaydı. Modern Cumhuriyetin sosyal işlevlerine hizmet verebilecek yapı tipleri, Cumhuriyet idaresi tarafından Batı örnek alınarak ortaya koyulmuştur. Bu yapı türlerinden birisi de Sergi Evidir.

Osmanlı toplumunda eski alışkanlıkları ve Batı yaşam tarzını sergileyen üst kültür, Cumhuriyet döneminde Batı yaşam tarzına daha fazla yaklaştırmaya çalışmıştır. Gerçek yaşamda olmasa da kuramsal olarak geleneklerden ve eski alışkanlıklardan kopuş yaşanmıştır. Devlet yönetimi tarafından modern düşüncüyü simgeledikleri için ortaya konulan yeni yapı tipleri ise yeni alışkanlıkların oluşmasında etken rol oynamış ve toplumun yapısının değişmesini hedeflemiştir.

4.1. Sergi Evi

Sergi evi:

“sınai mamulat, zirai mahsulat ve hayvanat ile güzel sanatlar eserlerinin teşhirine ve aynı zamanda kitap, çocuk bakımı, sari hastalıklarla mücadele gibi içtimai maksatlara” (Mimar Dergisi, 1933, s.133)

hizmet verecek şekilde yapılacaktı.

1933 yılında uluslararası bir yarışmayla seçilen Şevki Balmumcu' nun projesi o dönemde Türk Mimarlığında hakim olan yabancı mimarların etkisini de kırmıştı. Eski adıyla Cumhuriyet Caddesine paralel olarak inşa edilen yapı (Resim 4.1-2) iki ucu yuvarlatılmış ve şerit pencerelerle yatay etkisi vurgulanmış bir ana kütle, girişin hemen üstündeki üç uzun tesisat kütleleri ve bir kuleden oluşmaktaydı.

Sergi alanı çatıdan ve kütleleri çevreleyen şerit pencerelerden ışık almaktaydı. Aslanoğlu, geometrik yalınlığın ve pürist yaklaşımın yapının içinde ve dışında kütle düzeni ve ayrıntılarında ilk göze çarpan özelliği olduğunu belirtir. 1933-1934 yılları arasında inşa edilen yapıda bina köşelerinin yuvarlatılması, ve kütlelerin üstte bordürle bitmesi döneminin özelliklerindendi. Arkitekt dergisi (1935), yapının iç mekanlarında (Şekil 4.1a-b) gözönünde bulundurulan ana noktanın gezenleri biktirmeden oyalamak düşüncesi olduğunu yazar.

Şevki Balmumcu' nun Sergi Evi Projesi, daha sonra Paul Bonatz tarafından Ankara Devlet Operası Sahnesi' ne dönüştürülmüştür.

4.2. Büyük Sahne ve Ritüel

Avrupa' daki yeni teknolojik gelişmeler, bir çok yeni malzemenin ve ürünün ortaya çıkmasını sağladı. Bu ürünler dünya çapında kurulan sergilerde ve fuarlarda sergilendi. Yeni Cumhuriyet' in başkenti olan Ankara' da da hem bu ürünlerin hem de sanat yapıtlarının sergilenmesi için ortaya çıkan yeni bir bina isteği Balmumcu' nun Sergi Evi Projesiyle gerçeğe dönüşmüştü.

O dönemde Ankara' nın ihtiyacı olan başka bir yeni yapı türü ise Tiyatro ve Opera Binasıydı. Opera ve tiyatrunun, devletin oluşturmaya çalıştığı modern toplum yapısının örnek alındığı Batı' da önemli bir sosyal işlevi vardı. İnsanları bir araya getiren ve bir önceki bölümde bahsedilen törensellikleri ve toplumun her alanına eleştirileri barındıran bu yapılar Cumhuriyet ideolojisi için de modernleşmenin simgelerinden birisiydi.

Bu yapıyı oluşturma görevi Mimar Paul Bonatz'a verilmiştir. Fakat ondan bu iş için yeni bir arazi ve yeni bir proje istenmemiş, Balmumcu' nun tasarladığı Sergi Evi' ni Opera Binasına dönüştürmesi istenmiştir. Aslında sosyal ve mimari anlamda döneminin simgelerinden birisi olan Sergi Evinin neden tiyatro, opera ve bale gösterilerinin sergilenmesi için başka bir yapıya dönüştürüldüğü konusu tam olarak anlaşılamamıştır. Opera ve tiyatro işlevlerinin devlet tarafından oluşturulmak istenen sosyal yapıyla daha fazla uyum içinde olduğu düşünülmüş olabilir. "Devlet Opera ve Balesi" ile "Devlet Tiyatroları" fikrinin ortaya çıkışı da aynı devletçi anlayışa bağlanabilir.

Dönemin kötü ekonomik şartlarında bu yeni yapı için bir ödenek ayrılamaması fikri ise pek doğru bir yaklaşım olarak gözükmemektedir. Çünkü aynı zaman diliminde Anadolu' nun Adana gibi bazı kentlerinde bu türden yapıları elde etmek amacıyla yarışmalar açıldığı bilinmektedir. Ayrıca bir yapının işlevini ve biçimini değiştirerek yeni işlevli ve biçimli bir yapı ortaya koymak, yeni yapıyı sıfırdan yapmak kadar masraflı bir iştir.

O dönemde Türk Mimarlığına hakim olan Yabancı Mimarların arasından sıyrılarak Sergi Evi yarışmasında birinci olan Balmumcu' nun neden bu işle görevlendirilmediği ve bu yapının yeni işlevi için dönüştürülmesi işinin neden yabancı bir mimar olan Paul Bonatz'a verildiği de tartışma konusu olmuştur. Balmumcu, bu tutum yüzünden mimarlık mesleğini bir daha icra etmeme kararı almıştır.

Bonatz' ın tasarladığı Opera Binası, tiyatro, opera ve bale gösterilerinin sergilenmesi için yapılmıştır. Opera Binası Ankara' da Devlet Tiyatrosunun Büyük Sahnesi, Devlet Opera ve Balesinin' de tek sahnesi olarak kullanılmaya devam etmektedir. 1998'de ek bale binasının eklenmesi ile bugünkü son biçimini almıştır.

4.2.1 Sergi evi ile biçimsel ve işlevsel farklılıkları

Sergi evi yapısı, sergileme işlevi için ayrılan 1 ana 2 küçük salon, yönetim birimi ve teknik hacimlerden oluşmaktaydı. Opera Binası ise oditoryum, sahne, sahne arkası, çalışma stüdyosu, soyunma odaları, yönetim birimi, fuayeler, dolaşım alanları gibi mekanlar gerektirmekteydi.

Bonatz, Balmumcu' nun yapısında büyük sergi alanı olarak görülen mekanının bir kısmını oditoryum, diğer kısımlarını ana ve yan fuayeler olarak yorumlayıp, yükselen üç kütlenin altını da sahne olarak oluşturdu. Sahne ile oditoryum arasına orkestra çukurunu, oditoryumun arkasına da locaları ve balkon katını ekledi. Yükselen teknik servis birimlerinin parçalı etkisini küteselleştirip içini boşaltarak yerine sahnede gerçekleşen etkinliklerin ışıklandırılmasına, dekorların çekilmesine ve akustik ortamın sağlanması gibi teknik işlevlere olanak veren sahne boşluğunu yerleştirdi. Sahne boşluğunun dış cephesinin yukarıda çatı ile birleştiği noktalara düşeyde uzunlamasına ve neredeyse bitişik pencereler, ön ve arka cephesine de iki sıra halinde söveli kare pencereler yerleştirdi. Balmumcu' nun binasında düşey ve yatay kompozisyonu oluşturan öğelerden kuleyi kısalttı ve yatay pencere bantlarını ortadan kaldırarak fuayenin ve personel birimlerinin üstüne söveli tekil kare pencereler yerleştirdi. Binanın eski girişi ve iki tali girişinin arasını kolonlu bir revakla kapatıp, yeni binanın ana girişini eski büyük sergi salonunun ucundaki tali giriş yerinden yorumlayıp revağı anıtsal bir şekilde sonlandırdı. Eski giriş kapısı da küçülüp anıtsallığını kaybedip ikincil, personel giriş kapısı haline geldi. Personel odaları, soyunma gibi işlevler sahnenin arkasındaki yuvarlak bitişe ve eski binada küçük sergi olarak kullanılan alana yerleşti. Ahşap, dikiş, metal dekor ve kostüm atölyeleri ile malzeme depoları gibi teknik hacimler binanın bodrum katına, arkadan servis girişi sağlanacak şekilde yerleştirildi. Sahne altı ise, çağının opera, bale ve tiyatro işlevlerine cevap verebilecek döner ve kaldırılabilir sahne gibi teknik olanaklarla donatıldı. Balmumcu' nun çatıda binanın bitişi için düşündüğü bordürlerin altı yatay binada ve sahne üzerinde düşey süslemelerle donatıldı.

Ana (seyirci) giriş kapısı (Resim 4.3) önce bir ön fuayeye, sonra basamaklarla çıkılan ana fuayeye (Resim 4.4) açılır. Ana fuayede balkon katına çıkan çift kollu merdivenler (Resim 4.5), vestiyer ve salona giden koridorlar (Resim 4.6) bulunmaktadır. Balkon katında (Resim 4.7), alt kattaki vestiyer kısmının üzerine gelen bir üst fuaye ve balkona girişler bulunmaktadır.

Bonatz'ın binasında oditoryum, planda bir dikdörtgenin içine yerleştirilmiş dairesel sıralardan oluşur. Tiyatro salonu, İtalyan tipi yerleşim ve çerçeve sahneli tasarlanmıştır (Resim 4.8). Sahne ile oditoryum (Resim 4.9) arasındaki opera çukuru Wagner'ın Beyrut Opera Binasındaki çukurun benzeridir. Bina bu haliyle, bu tezde 20. yy tiyatro yapıları için yapılan sınıflandırmanın birinci tip yapı grubuna girer. Localar (Resim 4.10) oditoryumun arkasına, balkon katının altına yerleşmiştir. Oditoryuma girişler, ana fuayeye çıkan yan koridorlardan beşer adet olacak şekilde verilir. Sahne arkasına bu yan koridorlardan geçilmektedir.

Bonatz'ın bu yapısı da daha sonra bir çok değişime uğramış ve Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu' nun 21.7.1988'de onayladığı projeyle bugünkü son halini almıştır (Şekil 4.2-3).

4.2.2. Ritüel

Tiyatro mekanında oyun sergilenirken, oyuncuların sergiledikleri performansa ek olarak seyircilerin davranış biçimleri de ritüelik özellikler gösterir. Bu tekrar eden davranış biçimleri ve oyuncu performansları birlikte tiyatro mekanındaki ritüeli oluşturur. Bu sadece oditoryum ve sahne arasında gerçekleşen bir durum değildir. Oyun başlamadan önce ve sonra da devam eder. Sergilenen bu hareket ve davranışlar tiyatro mekanının oluşmasına katkı verir. Tiyatro mekanı da bu davranışları biçimlendirir. Bu bölümde, mekan ve ritüel arasındaki bu çift yönlü ilişkiden bahsedilecektir. Mekan ve ritüel birlikte gelişir ve biçimlenir.

4.2.2.1. Oyunun kendisi

Antik Yunan Tiyatrolarının yarı-dinsel ritüellerinden bugüne, tiyatro sahnelerinde canlandırmalar yapılmıştır. Tiyatro oyunu, oyuncu tarafından hareketler ve sözlerle ifade edilmesi, sosyal hayata getirdiği yorumu veya mevcut durumun, toplumsallığın yansıtılmasını kendi anlatış biçimleri üzerinden temsili, geçmiş dönemleri ve deneyimleri aktararak toplumsal ve bireysel hafızayı canlandırması, tekrar eden, ritmik olması ve izlenmesi nitelikleriyle bir ritüel davranış biçimidir.

Mimarlık tarihinde görüldüğü gibi bu ritüel, izleyici yerleri ve sahneden oluşan performansın sergilendiği mekanın şekillenmesinde en önemli etkidir. Devlet ve toplum yapısındaki değişiklikler, seyircilerin oyunu izleme biçimleri, sahnenin konumu, oyuncuların oyunun niteliğine göre seyircilerle kurduğu ilişkiler ve performansları mekanın biçimleniş sürecini oluşturmuştur.

Ankara' daki büyük sahne devletin ortaya koyduğu ideolojinin sonucudur. Modernleşme hareketleri ile birlikte gelen Batı etkisi tiyatro mekanının oluşmasında ana etkidir. Bu tiyatro inşa edildiği dönem itibariyle modern ideolojinin ortaya konulacağı bir yer olarak yapılmıştır. Batı, Antik Yunan Tiyatrosu' ndan, Deneysel Tiyatroya kadar tüm evreleri tarihsel süreç içerisinde yaşamış ve özümsemiştir. Türkiye'de ise böyle bir gelişme yaşanmamıştır. Cumhuriyet ile birlikte yüzünü Batıya daha çok dönen anlayış, Devlet Tiyatrosu eliyle Batının geçirdiği evreleri ve ulaştığı noktayı kendi insanlarına aktarmak istemiştir. Cumhuriyet ile birlikte batı düşüncesinin temelini oluşturan Klasik Dönem'in edebiyatının Türkçeye çevirilmesi ve geniş halk kitlelerine bu yolla ulaşılmaya çalışılması da bu düşüncenin sonuçlarından birisidir.

“Cumhuriyet ile başlayan Türk Aydınlanma Devrimi' nde, dünya klasiklerinin Hasan Ali Yücel öncülüğünde dilimize çevrilmesinin, kuşkusuz önemli payı vardır.” (Cumhuriyet Gazetesi Dünya Klasikleri Dizisi, Sunuş kısmından)

Büyük Sahnenin tiyatro, opera ve bale fonksiyonlarını birarada bulundurması ve bu düşünce salon mekanının şekillenmesini belirlemiştir. Bu düşünce ile birlikte

sergilenecek oyunların dünya klasiklerinden seçilmesi ve tiyatro mekanının bu türden oyunları sergileyebilecek şekilde oluşturulması fikri net olarak gözüktür. Bu yapıda, Bauhaus ekolünün ortaya koyduğu esnek mekan ve her türlü deneysel oyunlara olanak sağlayan, dört taraftan izlenebilen sahne anlayışı bu yüzden düşünülmemiş olsa gerekir. Aynı dönemde Ankara’da Mimar Kemalettin Bey tarafından tasarlanan Vakıf Apartmanı’ nın altındaki Büyük Tiyatro, Yeni Sahne (bugünkü Oda Tiyatrosu) (1930) ve Arif Hikmet Koyunoğlu’ nun projelendirdiği Türk Ocağı (1927-30) gibi sahnelerde de bu türden biçimlenme görülür (Şekil 4.4-Resim 4.11). Ancak bu sahneler Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde ve Cumhuriyet’in ilk yıllarında etkisini gösteren 1. Ulusal Mimarlık Döneminin benimsediği seçmeci tavırla ortaya konan tasarımlardır. Bu seçmeci tavır, tiyatro gibi yeni bir işlev için bile olsa, Osmanlı toplumunun yaşam tarzını ve mimarlığının biçimlerini yansıtır.

Bu yüzden örnek olarak bu yapılar seçilmemiş, Cumhuriyet ideolojisini ve toplumun geçirdiği farklılaşmayı yansıtan Büyük Sahne yapısı seçilmiştir. Hakim düşünce yapısını kitlelere yansıtmak için tasarlanan mekan, içerisinde gerçekleşeceği düşünülen ritüele göre belirlenmiştir. Osmanlı döneminden sonra Cumhuriyet ideolojisinin istediği yaşam tarzı bu yapı ile sunulmuştur.

Ritüel davranışlar çoğunlukla bir seyirci önünde gerçekleşir. Tiyatro oyununu izlemeye gelen seyirci izlediği oyuna tepki verir. Bu tepki oyunun her aşamasında, hatta oyun başlamadan önce bile verilebilir. Sözelimi, seyirci gittiği oyunun bir komedi olduğunu biliyorsa oyuna gitmeden kendisini gülmeye şartlandırır. Bu şartlandırma çoğu zaman bilinçsizce gerçekleşir. Benzer bir bilinçsizce şartlanma oyunun sonunda görülür. Seyirci çoğu zaman hep birlikte oyunu alkışlar, bu aslında oyunun beğenildiğini gösteren bir hareket biçimi olmasına rağmen beğensin ya da beğenmesin herkes oyunu alkışlar. Çünkü, tiyatro zihinde alkışlanması gereken bir durumu yansıtır. Daha önceki örneklerde hep alkışlanmıştır. Bu durum değişik tiyatro türlerinde alkışlamaktan başka sonuçlar yaratabilir. Açıklanmak istenen, tiyatroya birey olarak gelen seyircinin topluluk halinde tepki verdiğidir. Bu tepki deneyimlerden ve zihindeki tiyatro ritüeli düşüncesinden kaynaklanır.

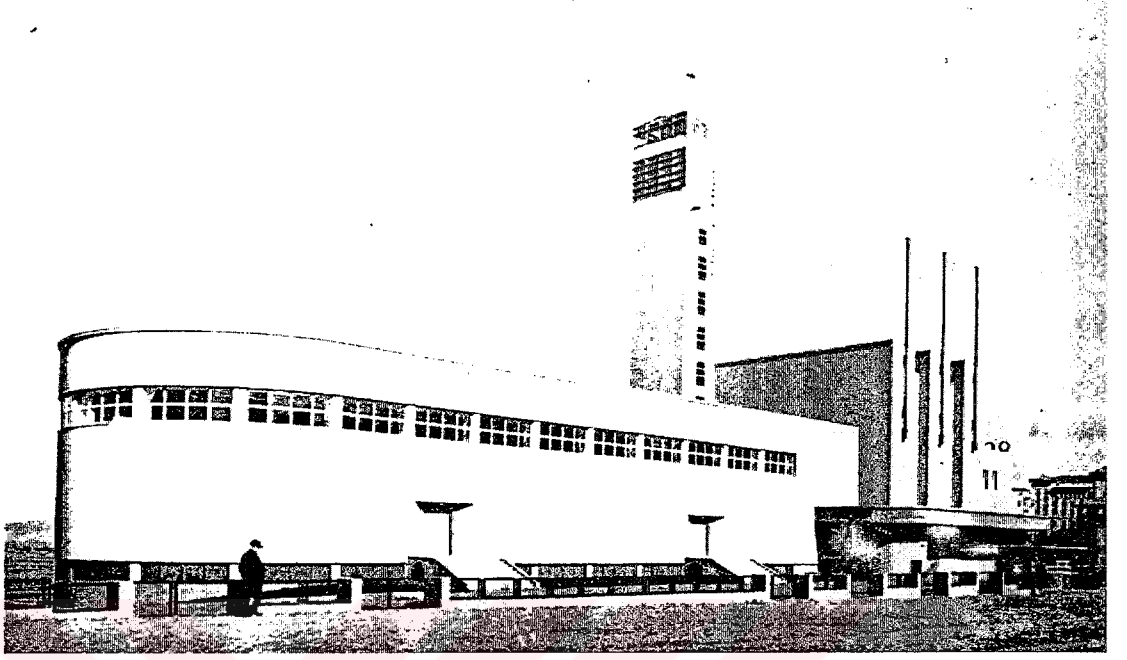
4.2.2.2. Tiyatroya gitme eylemi

Roth (15), Charles Garnier' in, 1861-1865 tarihli Paris Opera Binasını (Resim 4.12) tasarlariken operanın işlevini çözdüğünü söyler. Parisliler operaya en son olarak gösteriyi izlemek için gidiyorlardı. Parislilerin operaya gitmelerinin çok daha önemli bir toplumsal nedeni vardı: seyretmek ve seyredilmek. Bu nedenle fuayeler, antreler, merdivenler ve koridorlar gibi dolaşım alanları tüm planlamanın önemli bir bölümünü oluşturur. Parisliler için opera bir gösteriş yapma yeri olur.

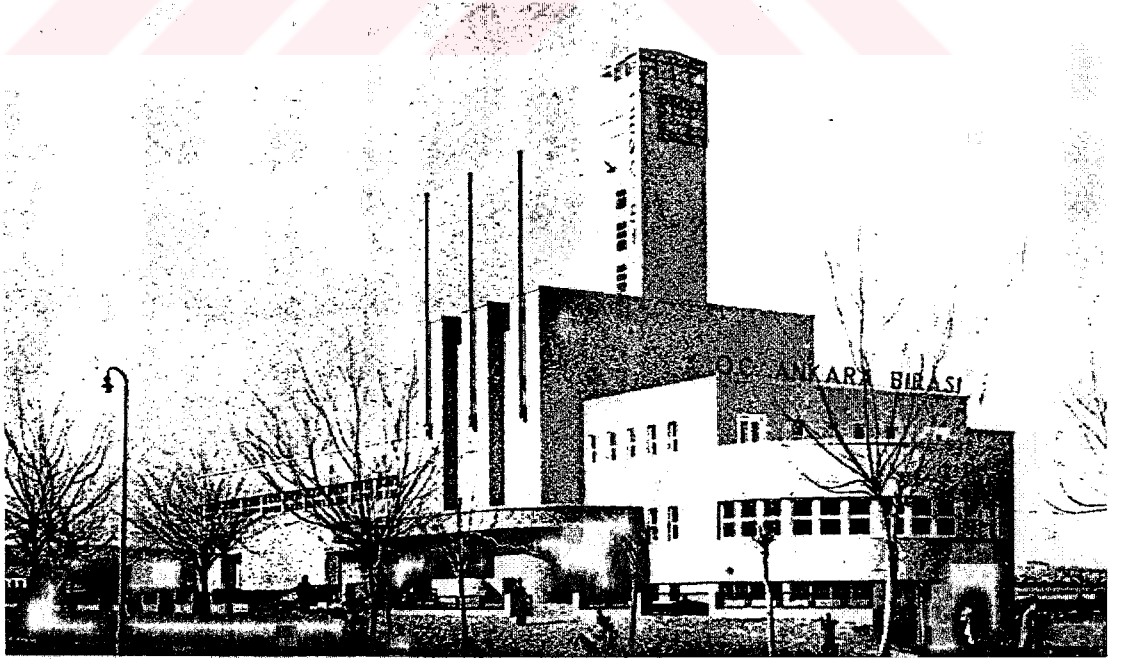
Cumhuriyet'in ilanı ile oluşturulmaya çalışılan sosyal yapı, insanların giyimlerini de etkilemiş, modern düşüncenin simgelerinden birisi olan tiyatro yapısına giden insanlardan, erkekler için kravat takmak ve takım elbise giymek, kadınlar için gece kıyafetleri giymek ve makyaj yapmak o zamanın toplumunda adet haline gelmiştir. İnsanların tiyatro oyunundan önce birbirlerini seyretmeleri, hem kendi hem de başkalarının davranışlarını gözlemlemelerini gerektirmektedir. Bu davranışların geleneksel davranış biçimlerinin dışında Batı yaşam tarzına yaklaşmak isteyen üst kültür grubunun davranış biçimleri olmalıydı. Gidilen mekanda gerçekleştirilen davranışların kuralları yazılı olmasa da çoğu insan tiyatroya gittiğinde hala bu davranış biçimlerini ortaya koymaktadır.

Ritüellerin, toplumsallık ya da bir erk tarafından dikte ettirilen davranış biçimlerine bağlı olduğu daha önceki bölümlerde belirtilmişti. Tiyatroya giden insan bu hafızadan kaynaklanan, tekrar eden davranışlar gerçekleştirir. İnsanların, oyunu izleme etkinliğinin ve oditoryumun dışında, tiyatro binası içerisinde yaptıkları yazılı olmayan kurallara bağlı, her gösteri sırasında tekrar eden hareket ve yönelimler ritüel davranış biçimleridir.

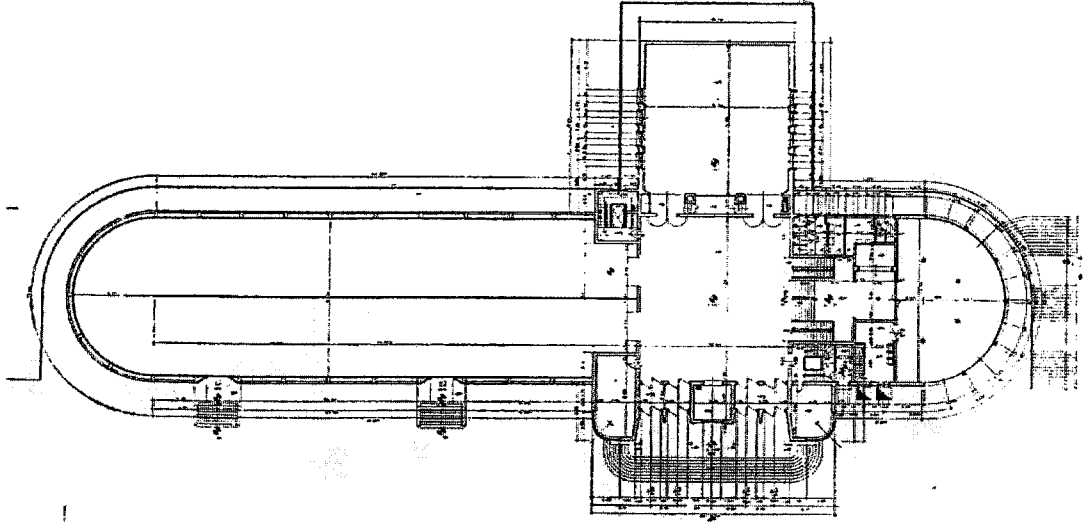
Bu ritüel, dünyadaki çoğu sahnede olduğu gibi Büyük Sahne' nin de fuaye ve koridorlarının biçimlenmesinde rol oynar. Ana giriş kapısı, bilet gişesinin de olduğu ön fuayeye, daha sonra basamaklarla ana fuayeye açılır. Ana fuayenin içinden karşılıklı olarak balkona açıktan çıkan merdivenlerin (Resim 4.13) konumları ve üst kattaki fuaye ile görsel birlikteliği özellikle ritüelik durumu vurgular. Fuayenin tek



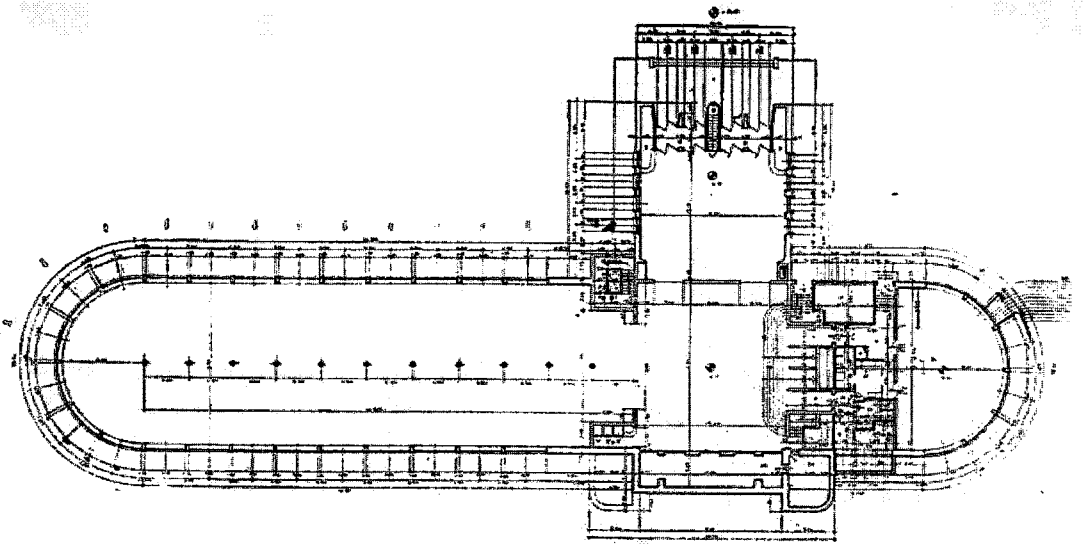
Resim 4.1. Sergi Evi (42)



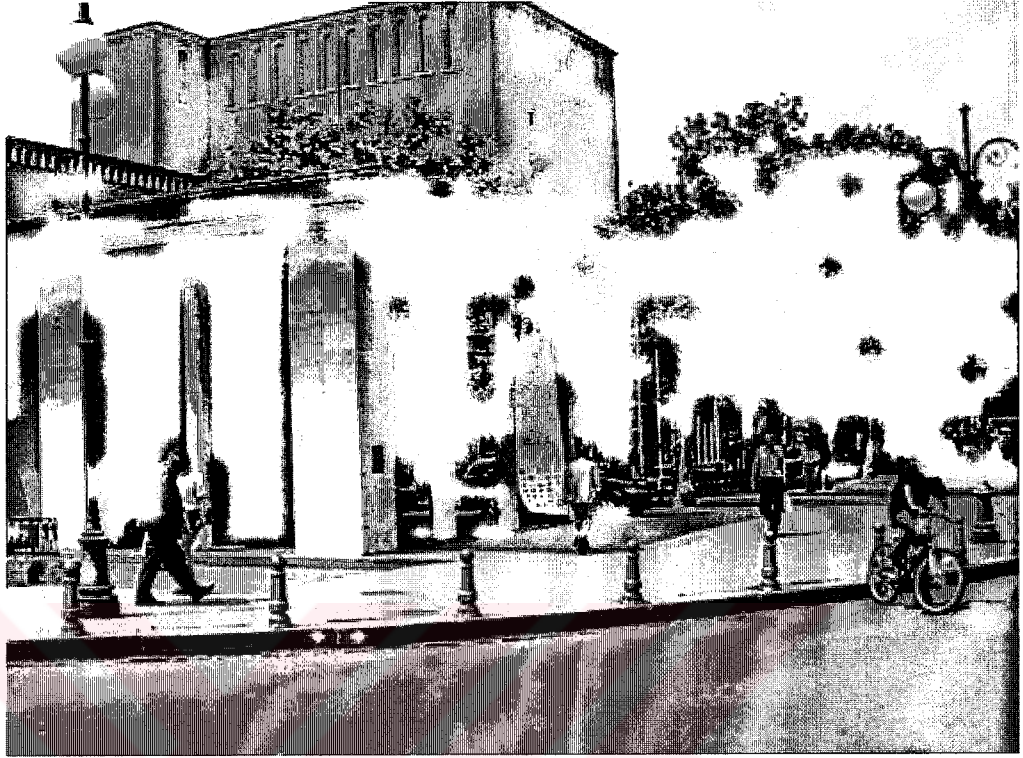
Resim 4.2. Sergi Evi (42)



Şekil 4.1a. Sergi Evi Zemin Kat Planı (42)



Şekil 4.1b. Sergi Evi Üst Kat Planı (42)



Resim 4.3. Ana Giriş Kapısı (2003)



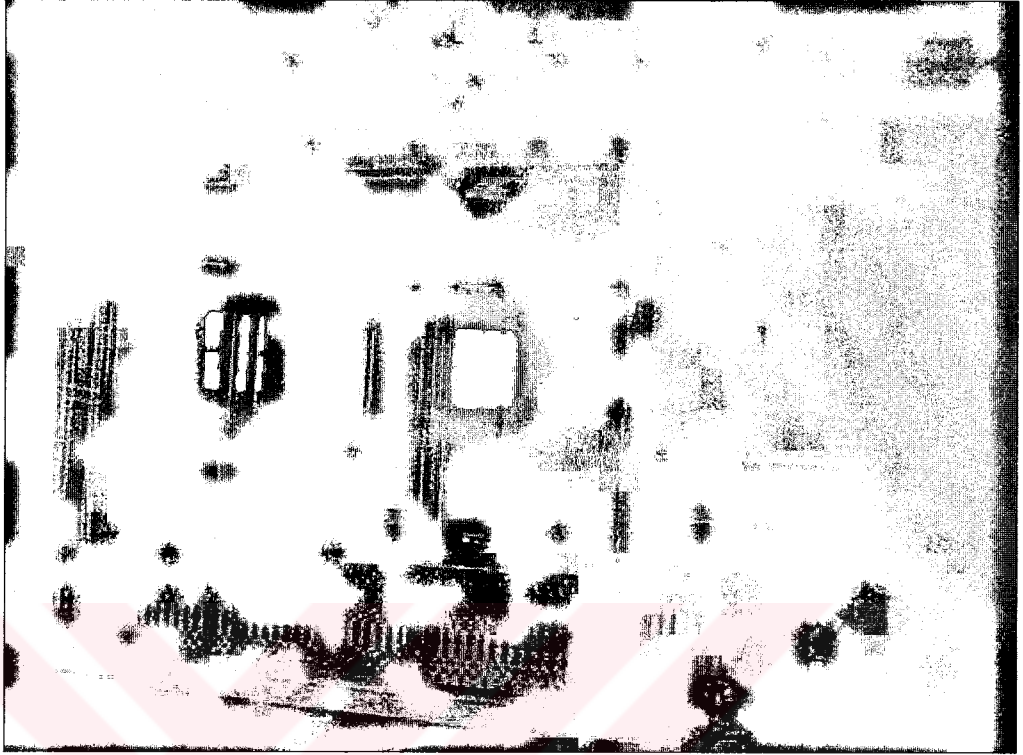
Resim 4.4. Ana Fuayeden Giriş Kapılarının Görünüşü (2003)



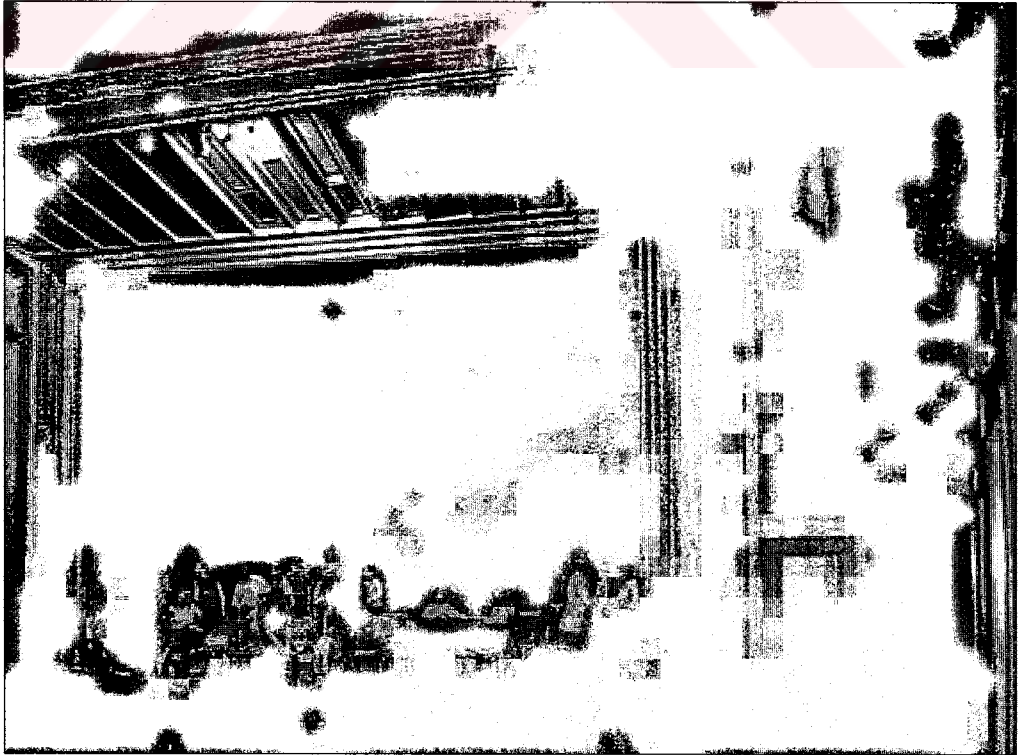
Resim 4.5. Üst Fuayeye çıkan merdivenler (2003)



Resim 4.6. Salona girişlerin yer aldığı koridor (2003)



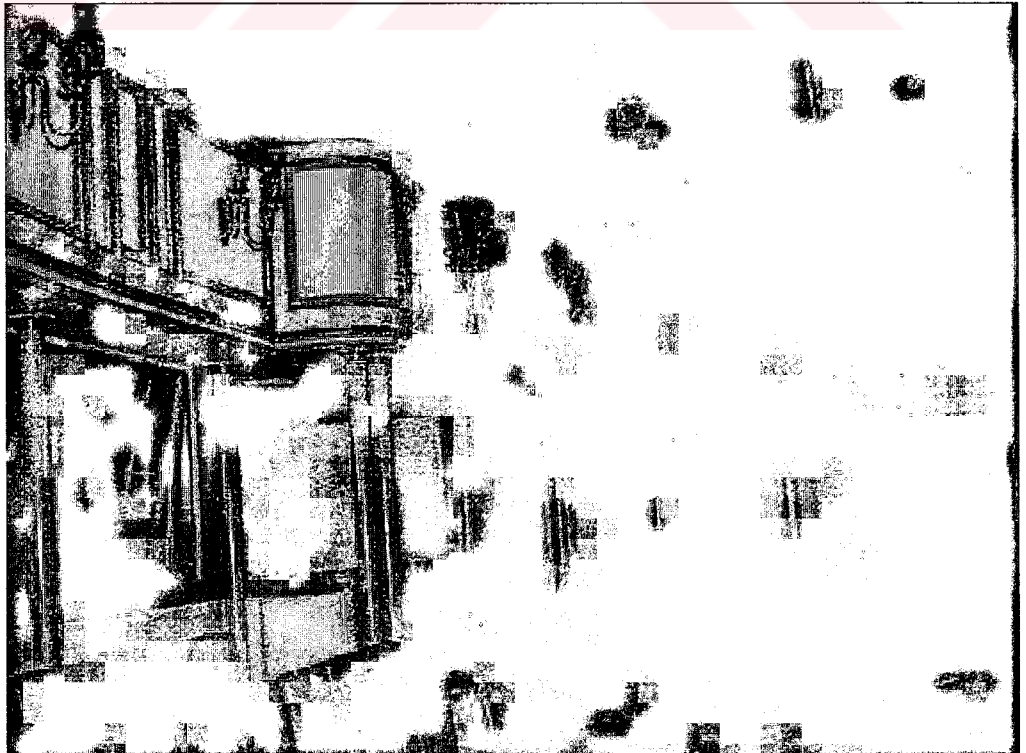
Resim 4.7. Üst Fuaye (2003)



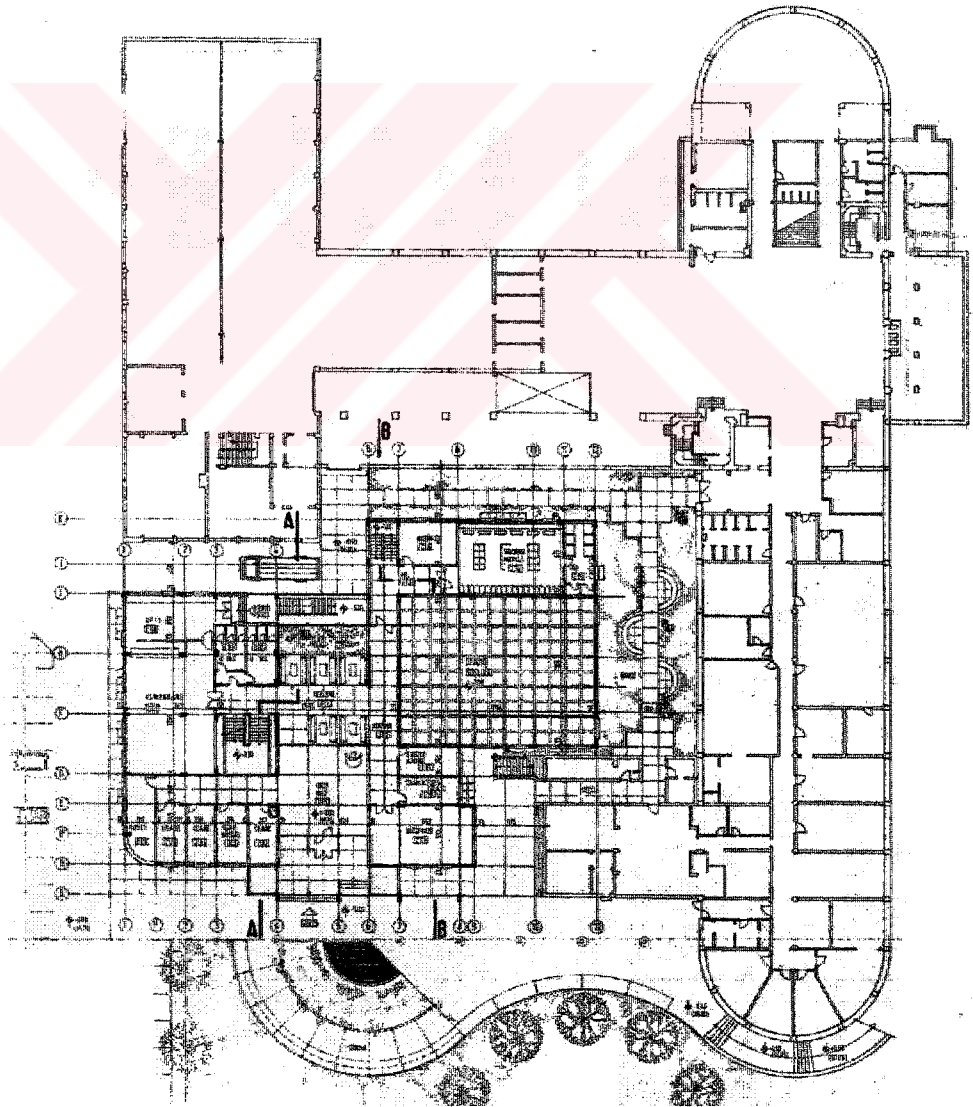
Resim 4.8. Ankara Devlet Opera ve Balesi Sahnesi (2003)



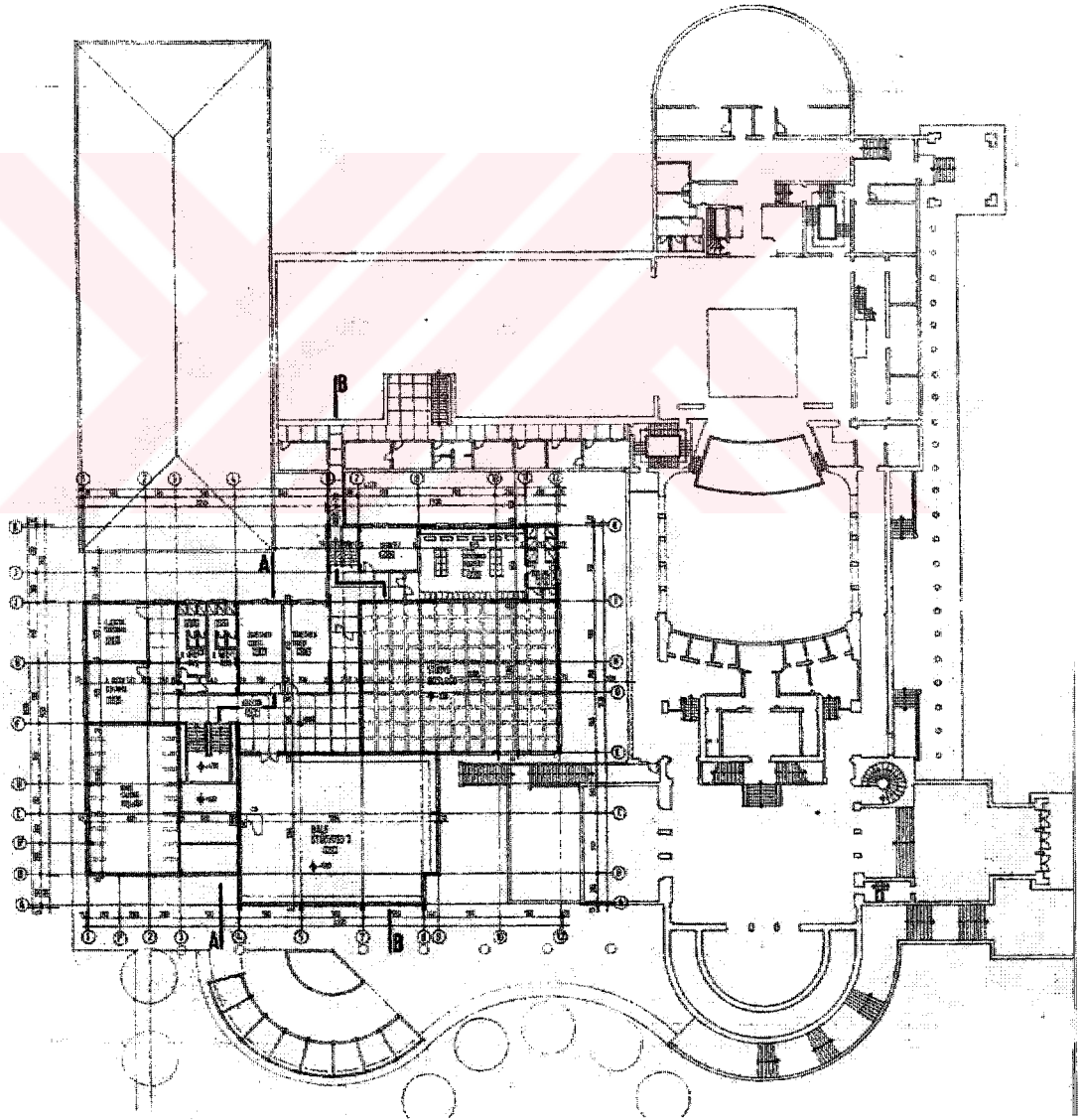
Resim 4.9. Ankara Devlet Opera ve Balesi oditoryumu (Üstte Balkon) (2003)



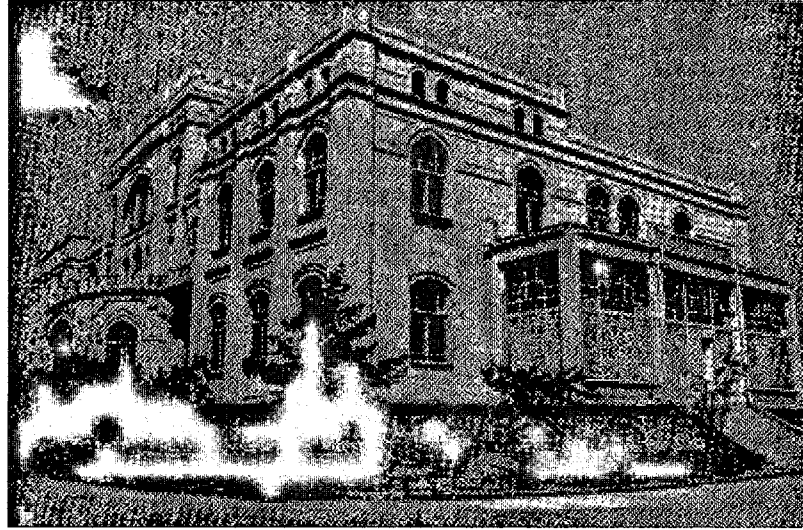
Resim 4.10. Ankara Devlet Opera ve Balesi Locaları (Üstte Balkon) (2003)



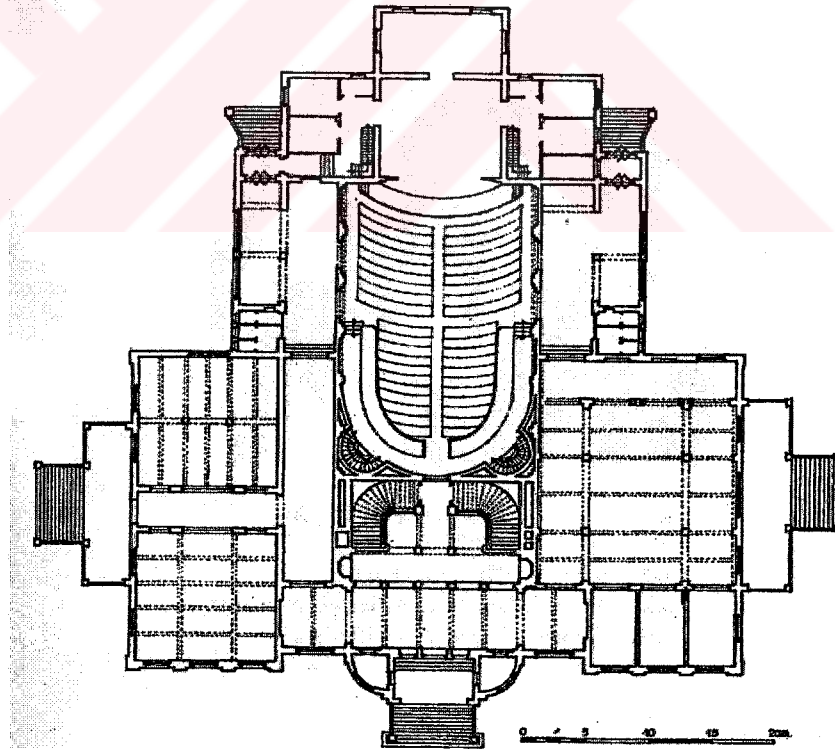
Şekil 4.2. Ankara Devlet Opera ve Balesi Sahnesi Bodrum Kat Planı



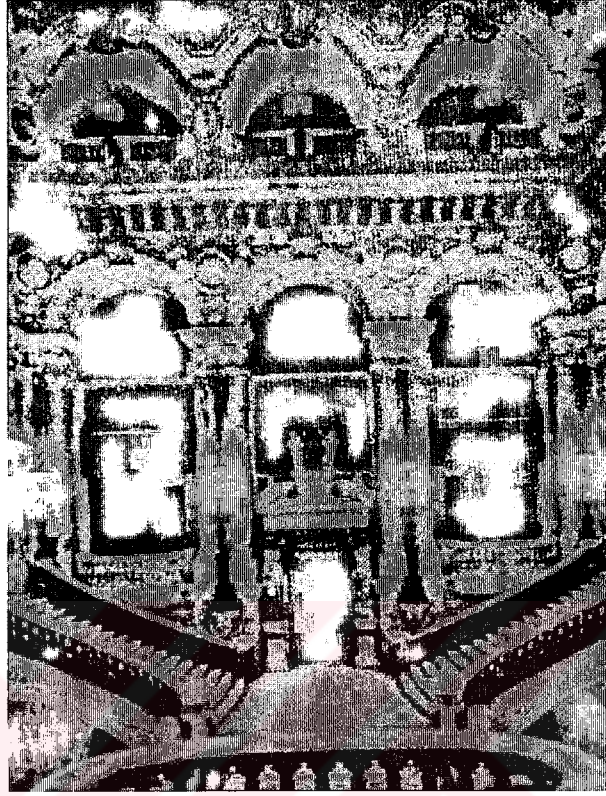
Şekil 4.3. Ankara Devlet Opera ve Balesi Sahnesi Zemin Kat Planı



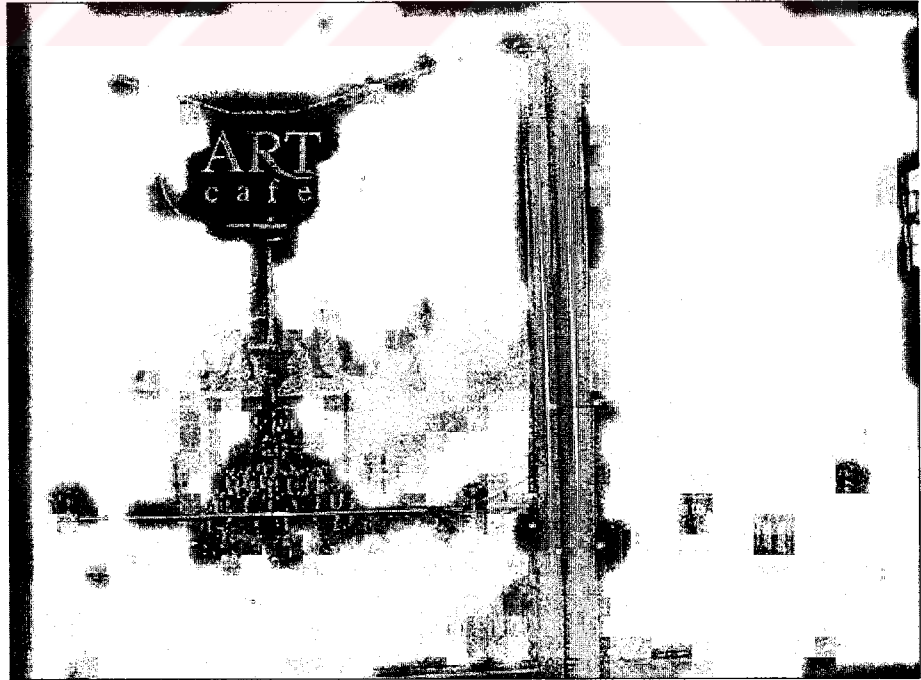
Resim 4.11. Türk Ocağı Binası (39)



Şekil 4.4. Türk Ocağı Binası Zemin Kat Planı (39)



Resim 4.12. Paris Opera Binasının Merdivenleri (15)



Resim 4.13. Ana Fuayeden Üst Fuaye ve Balkona Çıkan Merdivenler (2003)

işlevi gösteri aralarında dinlenme değildir. Fuaye’ de gerçekleşen seyretme ve seyredilme eylemi, insanın toplum içindeki yükselen konumunu ve yeni Cumhuriyet’ le birlikte gelen fikirlere uyumunu göstermesi açısından da önemlidir. Bu sebeplerle tiyatroya gitme eylemi de bir ritüel davranış biçimidir.



6. SONUÇ

Ritüeller bir eylemler dizgesidir. Ritüellerde tek bir hareket biçimi yoktur ve yapılan hareketlerin anlamları vardır. Bu anlamlar sosyo-kültürel yapı ve deneyimler ile oluşmuşlardır. Dini olsun ya da olmasın, sergilenen ritüellerin biçimlenişi sadece ritüelin harekete dökülmüş halidir. Bu biçimlenişin arkasında onu oluşturan öğeler, ritüeli tekrar edilmeye ve kendilerini hatırlatmaya zorlar. Dinsel olmayan ritüellerden bazılarının bilinçsizce ve aniden ortaya çıkmasının nedeni zihinde biriken bu öğelerin kendilerini dışa vurmasıdır.

Bu düşüncelerden hareketle ritüel dinsel veya dinsel olmayan diye ikiye ayıramaz. Din/kutsallık tanımları itibariyle ritüel niteliklerinden birisini oluşturur. Ritüel bir bütündür dinsellik bu tanımlamaların dışında bırakılamaz.

Ritüeller, gerçekleştikleri mekan oluşumunu etkiler. Tiyatro mekanının gelişiminde gördüğümüz gibi toplumsal hareketler ile birlikte değişen ritüel, tiyatro mekanını da değişime zorlamıştır.

Tiyatro mekanının fonksiyonu tiyatro oyununu izleyiciye sunmaktır. Değişen tiyatro türlerini sergileyebilmek için mekan değişir. Oyun ritüelin bir parçası, eylemler dizgesinin biçimlenişidir. Tiyatro, ritüelin harekete dökülmüş halidir. Oyunun değişmesi ritüelden bağımsız değildir.

Ritüel, doğal süreçler sonucu oluşmadığı bir sosyo- kültürel çevre içerisinde dışlanır, anlam verilemez, garipsenir. Ancak bu durum, toplumu yöneten ve yönlendiren, ekonomiyi elinde bulunduran güçler tarafından sunulursa ritüel biçimlenişi daha öncekilere benzer, ama içeriği değişmiş haliyle oluşabilir. Fakat ritüel, sadece gösteri amacına hizmet etmeye başladığı anda özelliğini kaybeder. Artık bir eylemler dizgesi değil sadece bir eylem olur.

Cumhuriyet kurulduğunda batı tarzı tiyatro halkın yabancı olduğu bir etkinlikti. Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerinde İstanbul ve İzmir gibi büyük şehirlerde

Batı etkisi ile tiyatro etkinlikleri ve bunlar için yapılan yapılar görülse de tiyatro halkın küçük ve elit bir kısmı tarafından bilinmekteydi. Cumhuriyetin ilk yıllarında ise tiyatro, modernleşme düşüncesinin halka anlatılması için yönetim tarafından desteklenmiş ve tiyatro binaları yaptırılmaya başlanmıştır.

Ankara modern Cumhuriyet' in başkenti olarak seçildiğinde büyük bir yapı faaliyeti başlamıştır. Artan nüfus için toplu konut ve toplu taşıma , kamusal yapılar, ve çarşılar gibi yeni ortaya çıkan işlevler için projeler üretilmeye başlanmıştır. Bu ortamda tiyatro yapıları halkın alışık olmadığı yeni yapı tiplerinden birisini oluşturmaktaydı.

Ankara' daki Devlet Opera ve Balesi binası böyle bir ortamda planlandı. Tiyatro ritüelini kendi gelişme süreci içerisinde yaşamamış olan halk bir anda tiyatro, opera ve bale gösterilerine olanak sağlayan bu yapıyı karşısında buldu. Bu yapı barındırdığı ritüeli halka kabul ettirdi ve toplumu dönüştürdü. Devlet ideolojisi tarafından belirlenen amaç da zaten buydu. Geleneksel toplumu modern topluma dönüştürmek. Ritüelle birlikte gelişen mekan ortaya kondu, barındırdığı ritüeli yanında getirdi toplumu dönüştürdü ve benimsendi.

Ritüel ve mekan arasındaki ilişki birisi diğerini doğurur şeklinde oluşmaz. Toplumsal, ekonomik ve teknolojik yapıya bağlı olarak birlikte gelişirler. Bireysel ritüeller ise yine bu girdiler yoluyla oluşturulan zihin durumu ve kişisel deneyimlerini takip ederek bilinçsizce mekan içerisinde tekrar eder. Yeni oluşan yapı tipleri bu toplumsal hareketler üzerinden ritüeller önerir. Ritüellerin oluşması için gerekli ortam zaten hazırdır. Endüstri Devrimi sonrasında ortaya çıkan Çarşı yapılarında olduğu gibi.

Tiyatronun örnekleme alanı olarak seçilmesi bu nedenle bir tesadüf değildir. Bu tez, aynı zamanda tiyatro mekanı gelişimini aktarmaya odaklanan bir çalışmayı da hedeflememiştir. Ritüel ve mekanın birlikte gelişmesi, mekanın beraberinde getirdiği ritüeli dayatması ve bilinçsizce gerçekleşen apayrı ritüellerin oluşması durumu tiyatrodaki yerini bulur. Çoğunlukla dinsel/ kutsal anlamıyla algılanan ritüel ve mekan birlikteliğine de yeni bir anlam kazandırmış olur. Bu yüzden, ritüel mimarlık

ilişkisinin belki de en kolay açıklanabilir örnekleri olan dini yapılar örneklem alanı olarak seçilmemiştir. Ama bu yapılar konunun dışında bırakılmamış ve ritüelin bir bütün olduğu ve dinselliği de içinde barındırdığı düşüncesinden hareketle mimarlık tarihi içerisinde bu yapılarla ritüel ilişkisi üzerinde daha sık durulmaya çalışılmıştır.

Ritüel ve mimarlık ilişkisi mimarlık tarihi üzerinden örneklenerek değişik yapı tiplerinde ve kentlerde ritüel oluşumları anlatılmıştır. Ritüel niteliklerinden bazıları mimarlık tarihindeki dönemler üzerinden aktarılmış böylece mekanda gerçekleşen “eylemler dizgesine” neden ritüel dendiği açıklanmıştır. Kurulan bu yöntem mimarlıkta ritüel kavramının oluşturulması için gerekli bulunmuştur.

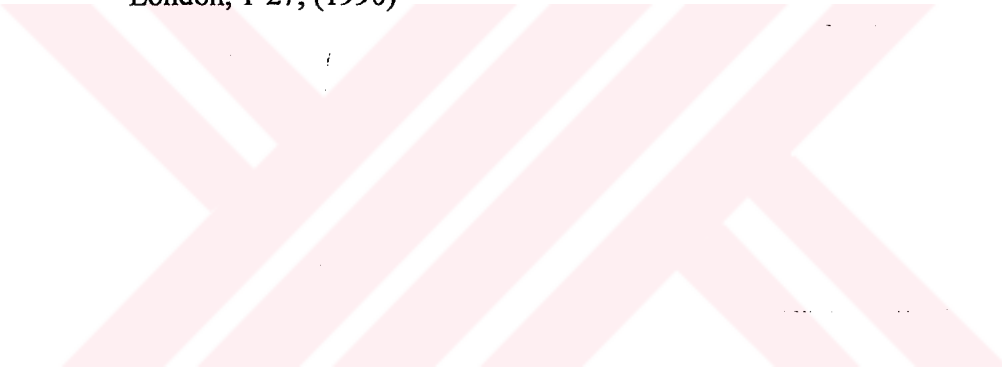
Böylece, mimarlıkta ritüel kavramının tüm bu anlamlarıyla sıkça duyulan ama tam olarak ne anlama geldiği açıklanamayan anlamı tüm yönleriyle açıklanmaya çalışılmıştır.

KAYNAKLAR

1. Norberg- Schulz, C., "Existence, Space & Architecture", *Praeger Publishers*, New York, 13,(1971)
2. Schechner, R., "Writings on Culture and Performance", *Routledge*, London and New York, 228, (1993)
3. Jormakka, K., "Heimlich Manoeuvres Ritual in Architectural Form", *VERSO*, Germany, 1-183, (1995)
4. Bell, C., "Ritual Theory, Ritual Practice", *Oxford University Press*, New York, 3, (1992)
5. Giedion, S., "Space, Time and Architecture", *Oxford University Press*, London, 8, (1967)
6. Zevi, B., "Mimariyi Görmeyi Öğrenmek", *Birsen Yayınevi*, İstanbul, 5, (1990)
7. Aydın, Ö., "Anadolu Mimarlığında Avlu (Neolitik Dönemden Tunç Çağı Sonuna)", Yüksek Lisans Tezi, *Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü*, Ankara, 2, (2000)
8. Leacroft, R., Leacroft, H., "Theatre and Playhouse: An Illustrative Survey of Theatre Building from Ancient Greece to the Present Day", *Metheun*, London and New York, 1, (1985)
9. Akurgal, E., "Anadolu Uygarlıkları", *Net Yayınevi*, İstanbul, 21, (1998)
10. Kuban, D., "Toplum Açısından Mimarlığın Tarihsel Gelişimi ve Toplumsal Yapı Değişikliklerinin Mimarlığın Evrimine Etkileri", *Mimarlar Odası- Mimarlık Semineri*, Bildiri:7, 147-158, (1969)
11. Kuban, D., "Mimarlık Kavramları, Tarihsel Perspektif İçinde Mimarlığın Kuramsal Sözlüğüne Giriş", *Yem Yayınları*, İstanbul, 72-80, (1992)
12. Naumann, R., "Eski Anadolu Mimarlığı", çev.Beral Madra, *Türk Tarih Kurumu*, Ankara, 65-67, (1998)
13. Hegel, G.W.F., "Mimarlığa İlişkin Seçmeler", çev.Mustafa Kandil, *Mimarlık*, 10:38-39, (1983)

14. Hegel, G.W.F., "Mimarlığa İlişkin Seçmeler", çev.Mustafa Kandil, *Mimarlık*, 7:28-30, (1983)
15. Roth, L.M., "Mimarlığın Öyküsü", çev.Ergün Akça, *Kabalcı Yayınevi*, İstanbul, 1-677,(2000)
16. Nuttgens, P., "The Story of Architecture", *Phaidon*, London, 85-97, (1995)
17. Clarke, J.R., "The Houses of Roman Italy, 100 B.C.-A.D. 250, Ritual, Space and Decoration", *University of California Press*, California, 1-9, (1991)
18. Kostof, S., "A History of Architecture", *Phaidon*, London, 3-19, (1991)
19. Cerasi, M., "Osmanlı Kenti", çev. Aslı Ataöv,*Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul, 1-230, (1999)
20. Anhegger- Eyüboğlu, M., "Topkapı Sarayında Padişah Evi (Harem)", *Sandoz Kültür Yayınları*, No:9, 1-17, (1986)
21. De Mare, H., Vos, A., "Urban Rituals in Italy and The Netherlands, Historical Contrasts in the Use of Public Space, Architecture and the Urban Environment", *Van Gorcum*, Assen, 1-89, (1993)
22. Le Corbusier, "Bir mimarlığa Doğru", çev.Serpil Merzi, *Yapı Kredi Yayınları*, İstanbul, 9-328, (2001)
23. Vitruvius, "Mimarlık Üzerine On Kitap", çev.Dr. Suna Güven, *Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları*, İstanbul, 3-222, (1993)
24. Humphrey, C., Laidlaw, J., "The Archetypal Actions of Ritual- A Theory of Ritual Illustrated by The Jain Rite of Worship, *Clarendon Press*, Oxford, 65, 88-110, (1994)
25. Barthes, R., "Eyfel Kulesi", çev. Mehmet Rifat, *CNP/Seuil Yayınları*, İstanbul, 3-36, (1996)
26. Harmanşah, Ö., "Drama Marginality Space Architecture of Ritual Action in Archaic Greece, A Hellenistic Paradigm: Pergamum", Yüksek Lisans Tezi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, 48-57, 142-151, (1996)
27. Leacroft, R., "Civic Theatre Design", *Dennis Dobson Ltd.*, London, 1-76, (1949)

28. Vernant, J.P., Pierre, V.N., "Myth and Tragedy in Ancient Greece", çev. Janet Lloyd, *MIT Press*, New York, 29-48, (1990a)
29. Bayladı, D., "Mitoloji, Tanrıların Öyküsü", *Say Yayınları*, İstanbul, 91-98, (1999)
30. Breton, G., "Theatres", *Princeton Architectural Press*, New York, 4-13, (1989)
31. Türedi, D., "Tiyatronun Gelişimi; Seyirci Oyuncu İlişkileri Bağlamında Mimari Mekana Etkisi, Yüksek Lisans Tezi, *Fen Bilimleri Enstitüsü*, İstanbul Teknik Üniversitesi, 1-73, (1998)
32. Nutku, Ö., "Tiyatro Tarihi", Cilt 1-2, *Remzi Yayınları*, İstanbul, (1985)
33. Kırıcı, N., "Ortaoyunu ve Karagöz İle Dekonstrüktivizm Üzerine Bir İnceleme", *Fen Bilimleri Enstitüsü*, Karadeniz Teknik Üniversitesi, 4-14, (1994)
34. Brecht, B., "Epik Tiyatro Üzerine", *de Yayınevi*, İstanbul, 1-143, (1964)
35. Kocaoğlu, D., "20. yy Başındaki Endüstriyel ve Sosyal Yapıdaki Değişikliklerin Sanata Etkisi", Yüksek Lisans Tezi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Mimar Sinan Üniversitesi, 1-72, (1998)
36. McNeill, W., "Dünya Tarihi", çev. Alaeddin Şenel, *Verso Yayınları*, Ankara, 370-385, (1989)
37. Sey, Y., "Cumhuriyet Döneminde Türkiye' de Mimarlık ve Yapı Üretimi", 75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık, *Tarih Vakfı Yayınları*, İstanbul, 25-41, (1998)
38. Prokopios, "İstanbul'da Justinianus Döneminde Yapılar", Birinci Kitap, çev.Erendiz Özbayoğlu, *Arkeoloji ve Sanat Yayınları*, İstanbul, (1994)
39. Aslanoğlu, İ., "Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı", *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları*, Ankara, 206-208, (2001)
40. Mimar Dergisi, no:5, s.132-137, (1933)
41. "Cumhuriyet Gazetesi Dünya Klasikleri Dizisi", no:9, Sunuş kısmı, (1998)
42. Arkitekt Dergisi, no:4, s.97-101, (1935)
43. Büyük Larousse, *Gelişim Yayınları*, İstanbul, cilt:19, s.11563, (1986)
44. Türk Dil Kurumu Sözlüğü, *Türk Dil Kurumu Yayınları*, Ankara, s.256, (2002)
45. Rappaport, R.A., "Ecology, Meaning and Religion", *North Atlantic Books*, Richmond, 174, (1979)

46. Leach, E.R., "Ritual", in *The International Encyclopedia of the Social Sciences*, Cilt 13, David L. Sills, *Macmillan*, New York, 526, (1968)
 47. Turner, V., "The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual", *Cornell University Press*, New York, 19, 40-41, (1967)
 48. Lawson, E.T., McCauley, R.N., "Rethinking Religion: Connecting Cognition and Culture", *Cambridge University Press*, Cambridge, 6, (1990)
 49. Rappaport, R.A., "Obvious Aspects of Ritual", *Cambridge Anthropology*, 2:69, (1975)
 50. Berger, J., Luckmann, E., "Rituals in Our Social Life", *Oxford University Press*, London, 1-27, (1990)
- 



EKLER

EK-1. RİTÜEL

“Ritüeli, temel sosyal eylem olarak kabul ediyorum.” (Rappaport, 1975, s.174)

Rappaport’un yaklaşımı “ritüel” kelimesine genel bir anlam yükler (45). Bu genel anlam, çoğu zaman kullanımda kargaşayı da beraberinde getirir. Leach’e göre, ritüel kelimesinin nasıl anlaşılması gerektiği hakkında olası ve çok geniş kapsamlı bir anlaşmazlık vardır (46).

Bell, ritüel düşüncesinin ilk olarak 19.yy’da insan deneyimlerini sınıflandırma çalışmaları yapılırken ortaya çıktığını belirtir. O tarihten bu yana bir çok değişik disiplin ritüel araştırmalarıyla ilgilenmiştir (4).

“Antropologların, sosyologların, ve din tarihçilerinin yanında sosyo-biyologlar, filozoflar ve aydın tarihçiler, ritüeli kültürel dinamiklerin penceresi olarak gördüler. Sonuç, ritüel çalışmaları olarak bilinen göreceli olarak geniş ve disiplinlerarası bir tartışma oldu.” (Bell, 1992, s.3)

Ritüeli kültürel ve sosyal yaşayışın bir parçası olarak görmek, birçok araştırmacının karşı çıktığı bir anlayıştır. Bu yaklaşım, Ritüelin dinden ve kutsallıktan bağımsız bir anlamının olmayacağını savunur, günümüz rutinleri ritüel olmaktan uzaktır. Turner (47) ritüeli:

“Mistik oluşlardan ya da güçlerden referans alan inanışlardan kaynaklanan durumlardaki – günümüz rutinlerinin dışında- biçimsel davranışlar.” (Turner, 1967, s.3)

olarak tanımlar ve ritüelleri oluşturan öğeleri tablolaştırır (Çizelge 1.1).

Çizelge Ek-1.1. Ritüeli oluşturan öğeler (47)

Nitelik	Açıklama
İcra edilmiş, cisimlendirilmiş, temsil edilmiş, davranışsal.	Sadece söylenmemiş ya da düşünülmemiş
Biçimlendirilmiş, stilize edilmiş.	Sıradan veya süslenmiş olmayan
Tekrar eden, ağdalı, ritmik.	Tekil veya bir kez için olmayan.
Kollektif, adet haline getirilmiş, oy birliği olan.	Kişisel ya da özel olmayan.
Bir modele göre yapılan, değişmez, standartlaştırılmış, basmakalıp, tekrarlanan, düzenlenmiş.	Anında uydurulmamış, tuhaf ya da spontane olmayan.
Geleneksel, arkaik, başlangıçta var olan.	Keşfedilmiş ya da yakında olmayan.
Derinden hissedilen, duygu yüklü, anlamlı, ciddi, çok değerli bulunan.	Önemsiz ya da yüzeysel olmayan.
Yoğunlaştırılmış, çok katmanlı.	Apaçık olmayan, yorum gerektiren.
Sembolik, referans alan.	
Mükemmelleştirilmiş,ideal, idealize edilmiş, saf.	Uzalaşılan, başarısız olarak eleştirilemeyen.
Dramatik.	Tutarsız ya da açıklayıcı, sınırsız ya da çerçevesiz olmayan.
Paradigmatik.	Hem diğer ritüelize olmamış eylemleri hem de diğer törenleri model almada başarısız olmayan.
Mistik olarak herşeyin üstünde, dini, evrensel.	Dünyevi olmayan.
Uyarlanabilir, fonksiyonal.	Saplantılı, nevrotik olmayan.
Bilinçli, kasıtlı.	Bilinçsiz olmayan.

Türk Dil Kurumu (1998) sözlüğü ritüeli “ayınle ilgili” sözüyle karşılar. Türkçe’deki anlamı da Turner’ın tanımını doğrular. Turner’ın yukarıdaki tanımını sonrasında;

“...diğer disiplinlerdeki araştırmacılar, dinsel olmayan eylemlerin de ritüel tanımı içine girebileceğini belirtip, bunlarla birlikte dinsel ritüelleri de içeren bir tanım aradılar” (Humphrey and Laidlaw, 1994,s.65).

Lawson ve McCauley dini, insanüstü güçler fikrine bağlılığı gerektiren inanışların paylaşım sistemi olarak tanımlarlar (48). Kutsallık ise, Rappaport’ a göre, inananlar tarafından sorgulanamayan doğruluk derecesidir (49).

“Goethe, kutsal olan nedir? diye sormakta ve bunu ruhları birleştiren şeydir diye yanıtlamaktadır. Bu anlamda kutsallığın gerek insanların toplanma yeri gerekse kendi başına bir amaç olarak mimarlığın ilk nesnelerinden birini oluşturduğunu söyleyebiliriz.” (Hegel, 1983, s.29)

Berger ve Luckmann’a göre, birçok biçimsel hareket, sosyal olarak sorgulanamaz ya da kültürel olarak varsayılanı temsil ya da refere eder (50). Varsayılanlar ya da sorgulanamaz olanlar, dinsel de olabilir, olmayabilir. Mistik güçler ve ruhani dünyanın zorlaması ile de yapılabilir, yapılmayabilir (50). Bunların dışında sorgulanamazlık, bir otorite sistemi, politik ideoloji veya benzerleri tarafından da dayatılabilir. Eğer ritüel, ideoloji ya da toplum hakkında varsayılan durumları refere eden ya da değişen biçimsel hareketler bütünü olarak düşünülürse, dinsel ritüel kavramı bu fikirle çatışmaz.

Ritüel araştırmaları yapanlar, aslında ritüelin iki ucu olduğunu belirtirler ve araştırmalarının yönlenmesine göre bu iki uçtan birisini seçerler. Dinsel ritüeller ve dinsel olmayan ritüeller. Bu davranış biçimleri ister azametli dini yapılarda gerçekleşen simgesel anlam taşıyan ve büyük kalabalıklarla gerçekleşen dini törenler olsun ya da günlük hayatta gerçekleşen bireysel, saçma, rutin eylemler olsun ritüel adıyla anılmışlardır.

Ritüel içerisinde yapılan şeyler (yemek yemek, yıkanmak, sunmak vb.) ve ritüel anlamında yapılan şeyler (dua etme, statü değiştirme, kutlama vb.) aynı zamanda ritüel olmayan yollardan da yapılabilir. Fark nedir? Birbirlerinden farklı durumlar ve eylemler ritüelize edilebilir. Eğer ritüelize edilmiş eylemle edilmemiş eylem arasındaki farkı anlarsak, bu özel durumlarda saklı anlamları da görebiliriz. Bir eylemi ritüel olarak yerine getirdiğinizde ne olur? Onları ritüel yapan ritüel eylemler nelerdir?

Humphrey ve Laidlaw, ritüelin, her çeşit eyleme uygulanabilecek (tatbik edilebilecek) bir durum olduğunu söylerler (24). Ritüelizasyon, normal amaçlı insan eyleminin özel değişimiyle başlar. Bu özel değişimin mutlaka bilinçli bir şekilde olması da gerekmez. Davranış biçimleri yazılı olmayan kurallarla da dikte edilebilir ki bu durum çoğu zaman bilinçsizce gerçekleşir. Bu durum aslında alışkanlık haline gelen davranış şekilleri olarak da açıklanabilir. Zamansız olarak gelişebilen bu durumlar bilinçli kararlar gerektirmez. Hafızanın belirli bir noktasında daha önceden yer etmiş davranışlar sosyo-kültürel yapıya bağlı, ani olarak ortaya çıkabilirler ve alışkanlık haline gelebilirler. Bu değişime maruz kalan eylem bir ritüel eylemi olur. Bu durumda ritüel, hafızanın fiziksel yönü olarak tanımlanabilir. Ritüel eylemi kolektif olarak uygulanabildiği gibi bu türden bir birlikteliğin hafızada oluşturduğu anlamla bireysel olarak da uygulanabilir. Bir çok sosyolog ev kadınının gün içinde evde gerçekleştirdiği davranış dizgesini ritüel olarak tanımlar. Ritüel eylemi, aynı zamanda dinsel, uzmanlar tarafından uygulanan, düzenli olarak icra edilen, sosyal buyrukları ifade eden bir eylem olabilir ya da olmayabilir.

O halde ritüel kavramı, dini ve kutsallığı içine alan bir tanım gerektirir, dine veya kutsallığa bağlı olan değil. Yukarıda bahsedilen tüm bu ritüel tanımlarına bakarak ritüeli; *toplum, yaşayış, din ya da ideoloji hakkında önceden kabul edilmiş ya da edilmekte olan kavramların, insan hareketleri, davranışları veya eylemleri tarafından tekrar eden temsili ve çevirisi* olarak tanımlayabiliriz. Bu tezde ritüel, sosyoloji açısından bu tanımla anılacaktır. Bu tanımı Turner'ın yaptığı gibi tablolandırmak (Çizelge 1.2) da mümkündür.

Çizelge Ek-1.2. Ritüel oluşturan öğeler

Nitelik	Açıklama
Temsil edilen.	Sadece söylenmeyen.
Davranışsal.	Harekete dökülen.
Tekrar eden.	
Ritmik.	
Kollektif.	Kollektif olarak icra edilebildiği gibi, kolektif bir bilinçle bireysel olarak da ortaya çıkar.
Geçmişten referans alan.	
Kabulleri olan.	Önceden kabul edilmiş yahut edilmekte olan.
Uyarlanabilir.	Kendini yenileyebilir.
Fonksiyonel.	
Çok katmanlı.	Bir arada birçok duygu ve düşünceyi barındırabilir.
Bir modele göre yapılan, standart.	
Anlamlı.	
Deneyimleri aktaran.	
Seyredilen.	
Hatırlatma amaçlı.	Hafıza ile ilgili.
Zamandan ve yerden bağımsız.	Farklı zamanlarda farklı biçimlenmiş yapı tiplerinde görülebilir.
Yoğunlaştırılmış.	
Sembolik.	

Ritüel davranışlar bu çizelgedeki tüm niteliklere sahip olmak zorunda değildir. En genel anlamda ritüel, kolektif, tekrar eden , hafızaya yönelik, davranışsal ve sembolik olma niteliklerini barındırmak zorundadır.

“Douglas, sosyal topluma göre, ritüelin dilden ve kelimelerden daha önemli olduğunu belirtir. Kutsal veya dünyevi, büyük seremoniler ya da günlük davranışlar: bunların hepsi kesinlikle ritüel süreci için uygundur çünkü, ritüeller yeni gelişmelere uyum sağlamaya yeteneklidirler. Douglas’a göre, sosyal gerçeklik ritüel eylemler olmadan var olamaz, oysa birisi bir bilgiyi onu ifade edecek kelimesi olmadan da bilebilir. Ritüel eylemleri canlandırmak, deneyimleri yaratır ve hafızayı destekler.” (Mare ve Vos, 1993,s.10)

Ritüelize edilmiş eylem “belirli amaçlar içermez”; şöyle ki insanlar ritüeli gerçekleştirirken belli niyetler içerisinde olsalar bile, bu durum –normal hareketlerde olduğunun aksine- yaptıkları hareketin biçiminin, yapanın niyetine bağlı olduğunu göstermemektedir. Ritüelize edilmiş eylem “şartlara bağlanmıştır”, öyle ki; insan eylemlerinin sürekli akışı içerisinde farklı oluşumlar gösterebilirlerken, varlıkları, bazı kurallara göre düzenlenir. Ritüelizasyon, bir eylemi oluşturma biçimi olduğu ve bu nedenle nesnel olduğu kadar öznel bir olgu olarak da adlandırılabilmesi için, bu iki oluşum biçiminden daha fazlasını gerektirir. Hareket olarak öyle bir niyet gerektirmektedir ki; bu yukarıda bahsedilen durumu oluşturmak üzere, niyetsiz olarak tanımlamayı beraberinde getirmek zorundadır. Bu durum çelişkili gözükabilir fakat büyük önem taşır. Ritüelistik davranmak bir hata ya da bir dikkatsizliğin sonucu değildir. Ritüeli canlandıran insan, daha önceden var olan bir ritüeli gerçekleştirmeyi amaçlar. Bu koşullarda davranışın sahiplerine bile yabancı, sanki kendi edimleri değilmişcesine oluşan bir eylem gerçekleşir. Bu tür hareketler kendi tarihleri ve karakterleriyle tanımlı ve münferit varoluşlar olarak algılandıklarından dolayı, “ilkel” ve “birincil” olarak adlandırılırlar. Bunlar, canlandıranlar tarafından bile yabancı hissedildiklerinden dolayı, onlara “farklı anlaşılabilir” demek de mümkündür. Bu da bizi öyle bir noktaya getirmektedir ki; bunların daima, davranış sahiplerinin niyetleri, eğilimleri ve inançlarına bağlı olarak yeniden özümsemeleri mümkündür.

ÖZGEÇMİŞ

1977 yılında Ankara’da doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini Ankara’da tamamladıktan sonra 2000 yılında Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümünü bitirmiştir. 1996- 2003 yılları arasında Ankara’ da birçok mimarlık bürosunda çalışmış, ulusal ve uluslararası yarışmalara katılmıştır. Halen Ankara’ da meslek hayatına devam etmektedir.

