

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

METİNDEN GÖRSELE MİMARİDE EKFRASİS

DOKTORA TEZİ

Pelin Melisa SOMER

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

HAZİRAN 2015

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

METİNDEN GÖRSELE MİMARİDE EKFRASİS

DOKTORA TEZİ

**Pelin Melisa SOMER
(502062009)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Arzu ERDEM

HAZİRAN 2015

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502062009 numaralı Doktora Öğrencisi **Pelin Melisa SOMER**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**METİNDEN GÖRSELE MİMARİDE EKFRASİS**” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Arzu ERDEM**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Feride ÇİÇEKOĞLU**
İstanbul Bilgi Üniversitesi

Doç. Dr. Hüseyin KAHVECİOĞLU
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Funda UZ
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Alev ERKMEN ÖZHEKİM
Yıldız Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : **28 Nisan 2015**
Savunma Tarihi : **8 Haziran 2015**

Aileme,

ÖNSÖZ

Bu çalışma, muhtemelen diğer bütün doktora çalışmaları gibi uzun ve zahmetli bir yolculuğun ürünüdür. Bu yolculuğun zorluklarını aşmama yardımcı olan hatta zaman zaman heyecanlı bir maceraya çeviren herkese çok teşekkürler.

Sevgili Prof. Dr. Arzu Erdem'e, sadece doktora çalışmamın konusunu belirlemekte, yol boyunca karşıma çıkan engelleri aşmakta yardımcı olduğu, her kaçmaya çalıştığımda yeni ve ilginç fikirlerle aklımı çelerek beni tekrar tekrar bu yolcuğa yönelttiği için değil son 15 yıl içerisinde bana yol gösterdiği, ışık tuttuğu, ufkumu açtığı için sonsuz teşekkürler. Doktora çalışmasının benim için en önemli kazanımları arasında yer alan Prof. Dr. Feride Çiçekoğlu ve Doç. Dr. Hüseyin Kahvecioğlu ile çalışma fırsatı bulduğum, fikirleri ve bakış açılarından yararlanabildiğim için kendimi çok şanslı sayıyorum. Bütün samimiyetimle, her doktora adayı için benim deneyimlediğim kadar iyi niyetli, yapıcı ve verimli bir çalışma ortamı temenni ederim. Doç. Dr. Funda Uz ve Doç. Dr. Alev Erkmen Özhekim'e bu çalışmaya sundukları katkı ve bakış açısı için, geleceğe yönelik parlattıkları yeni kıvılcıklar için çok teşekkür ederim.

Bu süreçte nazımı çeken, okuldan, ofisten, yıllanmış, taze bütün arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim. Bir yandan kendi doktora çalışmalarına devam ederken bir yandan da yanımda olan Y.Mim. Ceren Göğüş'e desteği için özellikle teşekkür ederim. Ömerler Mimarlık, her anlamda bir aile şirkettir. Bütün üyelerine teşekkür ederim. Burada adını sayamadığım o kadar güzel insan var ki çevremde çoğu zaman bana sadece odaklanıp çalışmak kaldı. Hepsine canı gönülden teşekkürler.

Sevgili ailemin yıllardır eksik etmedikleri destekleri olmadan bu çalışma olmazdı. Bana küçük yaşta okuma ve araştırma sevgisi aşılayan dedem Prof. Kerim Silivri'yi, yüksek lisanstan beri yazdığım neredeyse her satırı okuyan, yeni fikirlerle her zaman zihnimi açan amcam Y.Mim. Haluk Somer'i sevgiyle anıyorum. Bu iki bilgiye düşkün, güzel adamın üzerimdeki emeği ve katkısı bambaşkadır. Canım annem Y.Mim. Gülderen Silivri ve canım babam Y.Mim. Ömer Somer'e, bana hayata, mesleğime, her şeye dair farklı bir çerçeve, rengârenk bir yaşam sundukları, her zaman arkadaşım oldukları, genç oldukları, hep benimle oldukları için çok teşekkür ederim. Özellikle annemin bitmek tükenmek bilmeyen motivasyonu ve sabrı olmasa bu çalışma bu noktaya gelmezdi.

Doktora çalışması ile ilgili beni heyecanlandıran şeylerden biri, Umberto Eco'nun her doktora tezinin aslında bir macera romanı olduğuna dair fikridir. Bu anlamda metin içerisinde kendimi özgür bıraktığım satırlar oldu, istediğim kadar çok olmasa da. Sanıyorum lisans eğitiminden bu yana mimarlık ile yazı arasındaki etkileşim üzerine çalıştım. Bu iki dünya arasında tam da Eco'nun söylediği, pek çok defalar da kaleme aldığı türden maceralı bir ilişki olduğunu ve bu ilişki üzerinden yeni şeyler yaratılabileceğini düşündüm. Yüksek Lisans Tezim de bu anlamda bir çalışma idi, Doktora Tezim sanıyorum ve umuyorum ki bir adım ileri giden bir çalışmadır.

Hem bu teze hem de bana emeği geçen herkese teşekkürlerimle.

Haziran 2015

Pelin Melisa Somer
(Yüksek Mimar)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ	xi
ÖZET	xiii
SUMMARY	xvii
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Amaç: Hipotez ve Sorular	2
1.2 Kapsam: Yöntem ve Pozisyon	3
1.3 Sınırlar: Mimarlık Özelinde Derinlemesine Tartışma	6
2. DURUM: MİMARİ TEMSİL SORUNU	13
2.1 Temsil Krizi	24
2.2 İmajın Temsili / Temsilin İmajı	36
3. ÖNERME: EKFRASİSİ ARAÇSALLAŞTIRMA	49
3.1 Tanım: Edebi Bir Kavram Olarak 'Ekfrasis' ve Kuramsal Tartışmalar	55
3.2 Sanatlar Arası Bir Tercüme Kavramı Olarak Ekfrasis	65
4. TARTIŞMA: MİMARİ TEMSİLDE EKFRASİS	81
4.1 İlk Adım-Kabuller	82
4.2 İkinci Adım-Kurgular	86
4.3 Üçüncü Adım-Arada Kalanlar: şiirsel imgeler, mimari imgeler, metaforlar	90
4.4 Dördüncü Adım-Dört İlişki	93
4.5 Beşinci Adım-Dönüşümler	107
5. SONUÇLAR	153
KAYNAKLAR.....	159
EKLER	167
ÖZGEÇMİŞ	183

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1	: Advertisements for Architecture, 1976-1977 (Tschumi, 2003).....	37
Şekil 2.2	: The Peak, Zaha Hadid, 1983 (Url-1).....	43
Şekil 2.3	: Guggenheim Museum Bilbao, Frank Gehry, 1997 (Url-2).....	44
Şekil 2.4	: Embryolocycal Houses, Greg Lynn (Url-3).....	45
Şekil 3.1	: Diego Velázquez, Las Meninas, 1656 (Url-4).....	54
Şekil 3.2	: W.G. Sebald, Austerlitz romanından bir sayfa (Sebald, 2006).....	68
Şekil 3.3	: Thomas Struth, National Gallery I, London 1989 (Url-5).....	72
Şekil 3.4	: Thomas Struth, Museo del Vaticano I, Rome 1990 (Url-6).....	73
Şekil 3.5	: Thomas Struth, Galleria dell'Accademia, Venice 1992 (Url-7).....	73
Şekil 3.6	: Charles Demuth, I Saw the Figure 5 in Gold, 1928 (Url-8).....	77
Şekil 4.1	: Zirna, Colleen Corradi Brannigan, Görünmez Kentler 1999-2009 (Url-9).....	81
Şekil 4.2	: Hypnerotomachia Polipholi, İlüstrasyonlar, (Pérez-Gómez, 1994).....	87
Şekil 4.3	: Polyphilo or The Dark Forest Revisited: An Erotic Epiphany of Architecture, (Pérez-Gómez, 1994).....	88
Şekil 4.4	: The Danteum, Giuseppe Terragni, 1942, (Schumacher, 2004).....	107
Şekil 4.5	: The Danteum, Giuseppe Terragni, 1942, (Schumacher, 2004).....	108
Şekil 4.6	: Danteum, Harita. (Via Dell Imperio'nun sol üstünde), (Schumacher, 2004).....	112
Şekil 4.7	: The Danteum, Model, (Schumacher, 2004).....	115
Şekil 4.8	: Danteum, Giriş Kat Planı: Giriş Avlusu, Cehennem ve Araf.....	116
Şekil 4.9	: Danteum, Üst Kat Planı: Cennet ve Empyrean.....	116
Şekil 4.10	: Terragni'nin Danteum'a ait bir eskizinde kolonlardan birini Vergilius olarak adlandırdığı görülmektedir (Schumacher, 2004).....	118
Şekil 4.11	: The Danteum, Giuseppe Terragni, 1942, Giriş, (Schumacher, 2004).....	119
Şekil 4.12	: Danteum Giriş Avlusu Model, Takehiko Nagakura, MIT (Url-10).....	120
Şekil 4.13	: Danteum Inferno Model, Takehiko Nagakura, MIT (Url-11).....	121
Şekil 4.14	: The Danteum, Giuseppe Terragni, 1942, Cehennem, (Schumacher, 2004).....	122
Şekil 4.15	: The Danteum, Giuseppe Terragni, 1942, Araf, (Schumacher, 2004).....	124
Şekil 4.16	: The Danteum, Giuseppe Terragni, 1942, Cennet, (Schumacher, 2004).....	129
Şekil 4.17	: Paradiso, Danteum, Model, Takehiko Nagakura, MIT (Url-12).....	130
Şekil 4.18	: Brukner Apartmanı, 1999-2003, Fotoğraf: Cemal Emden (Url-13).....	136
Şekil 4.19	: Brukner Apartmanı, Yenileme öncesi ve sonrası şematik birinci kat planları (Allmer, 2009).....	138
Şekil 4.20	: Masumiyet Müzesi Giriş, (Url-14).....	140
Şekil 4.21	: Galeri boşluğu ve zemindeki zaman spirali, (Pamuk, 2012).....	143
Şekil 4.22	: 'Şeylerin geçmişi geri getirebilme gücü, bizim hayal gücümüze ve hafızamıza da dayanır.' (Pamuk, 2012).....	145
Şekil 4.23	: Kıskançlık, Ahmet Işıkçı, (Pamuk, 2012).....	148
Şekil A.1	: Francisco Goya, 'Las Meninas', 1778 (Url-15).....	168
Şekil A.2	: Pablo Picasso, 'Las Meninas', 1957 (Url-16).....	169

Şekil A.3	: Pablo Picasso, 'Las Meninas', 1957 (Url-17).....	169
Şekil A.4	: Manolo Valdés & Rafael Solves (Equipo Cronica), 'El recinte', 1971 (Url-18).....	170
Şekil A.5	: Cristobal Toral, 'D'après Las Meninas', 1975 (Url-19).....	170
Şekil A.6	: Philippe Comar, 'Objeto', 1978 (Url-20).....	171
Şekil A.7	: Louis Cane, 'Meninas ajupides', 1982 (Url-21).....	172
Şekil A.8	: Soledad Sevilla, 'Las Meninas num. 9', 1981-83 (Url-22).....	172
Şekil A.9	: Micheline Lo, 'Les Ménines selon Hergé', 1985 (Url-23).....	173
Şekil A.10	: Joel Peter Witkin, 'Las Meninas (Self Portrait)', 1987 (Url-24).....	173
Şekil A.11	: Avigdor Arikha, 'Interior del taller amb mirall', 1987 (Url-25).....	174
Şekil A.12	: Herman Braun-Vega, 'double éclairage sur Occident (Velázquez et Picasso)', 1987 (Url-26).....	174
Şekil A.13	: Henri Jacobs, 'Salle à manger - salle à mourir', 1988-89 (Url-27).....	175
Şekil A.14	: Iz Maglow, 'Las Meninas', 1990 (Url-28).....	175
Şekil A.15	: Giulio Paolini, 'Contemplator Enim VI (Fuori l'autore)', 1991 (Url-29).....	176
Şekil A.16	: Sophie Matisse, 'Las Meninas', 2001 (Url-30).....	176
Şekil A.17	: Eve Sussman, '89 Seconds at Alcazar', 2003 (Url-31).....	177
Şekil A.18	: Thomas Struth, 'Las Meninas by Velasquez (Prado)', 2005 (Url-32).....	177
Şekil A.19	: Lluís Barba, 'Las Meninas (after Velasquez)', 2007 (Url-33).....	178
Şekil A.20	: Alexander Stanuga, 'Las Meninas', 2008 (Url-34).....	178
Şekil A.21	: Google, 2008 (Url-35).....	179
Şekil A.22	: Gérard Rancinan, 'Les Ménines', 2009 (Url-36).....	179
Şekil A.23	: Bob Kessel, 'Las Meninas', 2009 (Url-37).....	180

METİNDEN GÖRSELE MİMARİDE EKFRASİS

ÖZET

Geçtiğimiz yüzyıl ve milenyumun bu ilk yılları, mimarlık alanında belki de hiç olmadığı kadar temsilin tartışıldığı, yeniden tanımlanmaya çalışıldığı bir dönem olarak belirmiştir. Kuşkusuz ki güncel mimari temsil araçlarının sağladığı zenginliğin bu tartışmaya katkısı çok büyük olmuştur. Bugün mimarlıktan beklenti, yapı üretimi ve mekân organizasyonunun ötesinde anlam üretmektir. Bu durumun mimarlık ve mimari temsil arasındaki ilişki üzerine çeşitli etkileri olmuştur. Temsil ile ilişkili bir diğer durum ise güncel bilim ve sanat ortamının disiplinler arası, sanatlar arası yaklaşımıdır. Mimarlık, diğer pek çok bilim ve sanat dalı gibi disiplinler arası çalışmalara ağırlık vermiş, diğer alanlardan edindiği bilgileri, temsil yöntem ve araçlarını kullanarak yeni, anlam yüklü mekânı yaratmaya çalışmaktadır. Güncel ortama dair belirleyici rol oynayan bir diğer konu ise enformasyon teknolojilerinin gelişmesi ile oluşan bilgi ağıdır. Bunun bir sonucu olarak mimari imaj, yoğun ve hızlı bir şekilde dolaşıma girmiş, bu da mimari temsilde imajın sorgulanmasına neden olmuştur. Burada bahsedilen güncel durum, mimarlık söyleminde bir takım tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bunlardan biri temsil krizi bir diğeri ise yine bu krizle ilişkili olacak şekilde mimari temsil diline giderek hâkim olan imaj, imajın yeniden üretimi ve temsili olarak görülmektedir.

Çalışmanın yaklaşım şemasının ortaya serildiği Giriş Bölümü'nü takip eden 'Mimari Temsil Sorunu' bölümünde, yukarıda belirtilen mimarlık, temsil ve imaj ilişkisi ele alınmıştır. Bu yapılırken öncelikli olarak temsil olgusuna değinilmiş, mimari temsilin kısa bir tarihçesine yer verilmiş ardından güncel durumu tanımlayan temsil krizi kavramının üzerine gidilmiştir. Temsil krizi, bilim, felsefe, sanat, politika, ekonomi gibi pek çok alanda 20.yy'a damgasını vuran bir kavram olarak belirmiştir. Mimarlıkta da bu durumun yansımaları henüz yüzyılın başında modern mimari ve mimari ütopyalarda rahatlıkla görünür olmuştur. Özellikle ütopya ve manifestoların yazı dilini mimari bir temsil aracı gibi kullanması hem bir ilk hem de kendisinden önce gelenlere bir tepki olarak okunmaya açıktır. Modern mimariyi takip eden ve bugüne kadar gelen bütün akımlarda krizin etkisini görmek mümkündür. Yüzyılın sonunda ise enformasyon teknolojilerinin gelişimi ile mimari temsil giderek imaj ile tanımlanır olmuştur. Görselin üretim, paylaşım ve tekrar üretim hızı had safhaya ulaşmış, imaj kendine referans veren bir temsile dönüşmüş, bu da bir anlamda krizi derinleştirmiştir.

Bu noktada, çalışmanın kendine özgü önermesi olan ekfrasis kavramı devreye girmektedir. Ekfrasis (ekphrasis), Türkçe 'dışarı' ve 'konuşmak' anlamlarına gelen 'ek' ve 'phrasis' kelimelerinin birleşmesi ile oluşur. Antik Yunan'da retorik bir araç olan ekfrasis, görsel bir temsilin, bir sahne veya hikâyenin şiir gibi sözel bir temsil ile yeniden canlandırılması anlamına gelmektedir. Örneğin bir tablo veya bir heykel sözün gücü ile o kadar canlı bir şekilde anlatılacaktır ki dinleyicinin veya okuyucunun gözlerinde, zihninde belirecek, yeniden hayat bulacaktır. 'Ekfrasisi Araçsallaştırma' bölümü kavramı, çıkış noktası olan dilden, üzerine yapılan kavramsal tartışmalardan ele alarak güncel pratiklerine kadar taşımakta, sanatlar arası bir tercüme aracı olarak geçtiğimiz yüzyılın sonlarından günümüze artan popülerliğini gözler önüne sermektedir. Kavram ile ilgili çalışmalar, görsel temsil ile sözel temsil arasındaki mücadele/mübadele üzerine odaklanırlar. Bu anlamda, yüzyıllar içerisinde izi

sürülebilir üç temel görüş vardır. Bunlardan ilki Romalı şair Horace'ın 'Ars Poetica' (Şiir Sanatı) kitabında belirttiği 'Ut pictura poesis' yani resim ve şiirin denkliğidir. Yüzyıllar sonra Leonardo da Vinci bu denkliğe karşı çıkar ve en önemli duyu organı olan göze hitap ettiği için resmin yani görsel temsilin üstünlüğünü savunur. 18.yy Aydınlanma Dönemi düşünürü Alman yazar Gotthold Ephraim Lessing ise yazının üstünlüğünü resmin sadece göze hitap etmesine karşı sözçüklerin zihindeki imgelere dolayısıyla daha zengin bir dünyaya hitap ettiğini belirterek savunur. Ekfrasis ile ilgili tartışmalar, özellikle geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında başlar. Araştırmacılar, edebi bir tür olarak ekfrasisin anlamı ne şekilde bir mecradan diğerine tercüme ettiğine, yazıda ne şekilde ve nasıl bir mekânsallık yarattığına odaklanırlar. Kavram, üzerine yapılan çalışmalar geliştikçe edebiyat dışında da tartışılan bir tür olarak belirir. Giderek daha çok sanatçı ve araştırmacının ilgisini çeken ekfrasisin resimden şiire, fotoğraftan sinemaya, edebiyattan müziğe, şiirden mimarlığa kadar pek çok farklı mecrada arasında anlamı aktaran bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Kavram kullanım alanını giderek genişletmekte, görselden sözele yönelen eğilimini ise kırmaktadır. Görsel temsilin tartışma konusu olduğu bir dönemde araştırmacıların dile ait bir araca yönelmesi ilgi çekicidir.

Eldeki bilgiler doğrultusunda bu iki durumu birlikte ele almak, mimari temsilde ekfrasisin mecralar arası anlamı taşıyan bir araç olarak potansiyelini sorgulamak fikri doğmuştur. Hali hazırda bir temsil aracı olan kavram, mimari temsilde görsel ile sözel, imaj ile anlam arasında oluşan ilişkiyi açmak için tartışılabilir ve verimli bir zemin teşkil etmektedir. Bu bağlamda son bölüm olan 'Mimari Temsilde Ekfrasis' metin ve mekâna odaklanır. Bu bölüm, beş adımda ele alınmaktadır.

İlk adım olan 'Kabuller', ekfrasisin güncel tanımlarını ele alır. Mimari yapılar üzerine yazılmış metinlere değinir. 'Paul the Silentiary' tarafından kaleme alınmış olan 'Aya Sofia'nın İhtişamı' methiyesi ve Cogitosus tarafından yazılmış olan 'Vita Sanctae Brigittae' bu anlamda ilk örnekler arasında yer almaktadırlar. Araştırmacılar, 6. ve 7.yy'lara ait bu metinlerden sadece yapılara dair değil aynı zamanda o dönem insanının nasıl ibadet ettiğine, binayı ve dünyayı nasıl algıladığına dair bilgi edinirler. Bunu kurgusal yapılar veya şehirler üzerine yazılmış metinler veya şiirler için de düşünmek mümkündür. İkinci adım 'Kurgular', imaj, metin, mekân ara kesitinde yer alan bir temsil fikrine odaklanır. Bu çalışmanın çıkış noktasında önemli yer teşkil eden bir metin olan Alberto Pérez-Gómez'in 'Polyphilo or The Dark Forest Revisited: An Erotic Epiphany of Architecture' (Polyphilo ya da Karanlık Ormanı Yeniden Ziyaret Etmek: Mimarının Erotik Bir Tezahürü) metnine burada değinilmektedir. Üçüncü adımda, ekfrastik bir çalışmanın kullandığı şiirsel imge, mimari imge ve metafor kavramları ele alınmıştır. Dördüncü adımda ise edebiyat ve mimarlık arasında, zaman-mekân, beden, dil ve bellek olmak üzere dört ilişki belirlenmiş ve bu iki mecrada bu ilişkiler üzerinden incelenmiştir. Genel kanı, edebiyatın zamanın mimarlığın ise mekânın sanatları olduğu şeklindedir. Bu çalışma bu kabule karşı çıkar ve her iki temsilin hem zaman hem mekânı içereceğini, bu ikilinin içerisinde var olacağını ve ancak bu birliktelik üzerinden kavranacağını öne sürer. Bu bağlamda, metnin mekânsallığı ve yapının barındırdığı zamansallık bu bölümde irdelenir. Metin ve mekân arasındaki ikinci ilişki biçimi bedendir. Bedenin hareketi varlığı tamamlayan bir durum olarak belirir. Bu hareket, edebi veya fiziksel bir yapıyı deneyimlerken benzer özellikler sergiler. Dil, bu kurgunun temel bir bileşeni olarak gözükmektedir. Burada dil birkaç farklı şekilde var olur: yapı olarak dil, temsil olarak dil ve tercümenin dili. Belirlenen son ilişki ise bellektir. Başlı başına mekânsal bir temsil alanı olan bellek, bedenin ve zihnin algıladığı bütün imgeleri depolayan, düzenleyen ve manipüle eden bir güç olarak görülmektedir. Ekfrastik bir yorum, birincil ve ikincil mecraları ne olursa olsun burada bahsedilen ilişkilerin birlikteliğinden doğar.

Bu kurgunun son adımı 'Dönüşümler' ise metinden doğan iki mekânın ekfrastik dönüşümleri üzerinden incelendiği bölümdür. Bu mekânlar, Dante Alighieri'nin İlahi Komedyası üzerine İtalyan Mimar Giuseppe Terragni'nin tasarladığı Danteum ve Orhan Pamuk'un hem yazılı hem yapılmı mecrada eşzamanlı olarak gelişen Masumiyet Müzesi'dir.

İlahi Komedyası, Dante Alighieri'nin 1307-1321 yılları arasında kaleme aldığı epik şiiridir. Dünya edebiyatının en önemli eserleri arasındadır. Şiir, Dante'nin yolunu kaybettiği 'Karanlık Orman'da başlar. Ustası Vergilius ile birlikte Inferno (Cehennem), Purgatorio (Araf) ve Paradiso'dan (Cennet) geçen Dante, yolculuğun sonunda Tanrı'nın sevgili kullarının, saf ruhların olduğu Cennet'in en son kademesine yükselir. İlahi Komedyası, Botticelli, Blake, Dore, Dali gibi pek çok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Cehennem, Araf ve Cennet üzerine resmettiği canlı betimleri ile çevresinde gelişen hadiseleri, acı çeken ruhları ve bunların karşısında yazarın duygu ve tepkilerini tasvir etmesi ile İlahi Komedyası'yı ekfrastik bir şiir olarak okuyan araştırmalar mevcuttur. Bunun yanı sıra Dante'nin bu mekânları kurgularken hali hazırda içinde yaşamakta olduğu şehirlerin mimari yapılarından etkilenmiş olduğunu öne süren çalışmalar da yapılmıştır. Danteum, Benito Mussolini Yönetimi'nin isteği ile Giuseppe Terragni tarafından Dante anısına tasarlanmış, 1942 Roma Sergisi'nde sergilenmiş ancak inşa edilmemiştir. Terragni, Danteum'u tasarlarırken İlahi Komedyası'dan yola çıkar ve şiirde anlatılan mekânları mimari bir süzgeçten geçirerek yorumlar. Yapı, şiirin mimari temsilde beden bulmuş halidir. Çalışmada, şiirden mekâna dönüşüm ekfrasis kavramı üzerinden ele alınmıştır.

Burada ele alınacak ikinci yapı, Orhan Pamuk'un hem roman hem müze olan Masumiyet Müzesi'dir. Çalışmayı benzersiz kılan romanın yazımı ile müzenin mimarisinin eşzamanlı oluşudur. Yazılı ve yapılmı mecralar arasındaki geçişliliği, her iki temsil alanının birbiri üzerindeki etkisini görmek adına son derece ilginç bir yapıdır. Bu proje için 10 yıl gibi bir süre çalışan Pamuk, bir yandan romanı yazarken bir yandan da dünyayı dolaşarak hayali karakterinin (daha sonra müzede sergilenecek olan) eşyalarını toplamış, müzeler üzerine araştırma yapmış bir yandan da (müzeyle dönüşecek olan) Bruckner Apartmanı'nı satın almış ve mimari çalışmaları başlatmıştır. 1974 ile 2000'lerin başı arasında İstanbul'da geçen hikâyeye, Kemal'in bir araya gelemediği Füsun'a duyduğu saplantılı aşkı konu alır. Kemal, yıllar içerisinde, muhtelif bahanelerle Füsun ve ailesini ziyaret eder ve ona ait eşyaları fark ettirmeden toplamaya başlar. Füsun'un bir araba kazasında ölümünden sonra ailenin Çukurcuma'da oturdukları evi satın alan Kemal, aşkını burada yaşatmak ve mutluluğunu sergilemek için evi Füsun'a adanmış bir müzeye çevirir. Roman ise pek de sıradan olmayan bir müze kataloğudur. Okuyucu, hikâyeyi kitabı okuyarak veya müzeyi ziyaret ederek deneyimleyebilir. Aynı hikâyenin farklı temsilleri olan kitap ve müze birbirleri ile sözcükler, bellek, zaman ve mekân üzerinden bağlıdır.

Mimari tasarımın amacı, anlam yüklü mekânı yaratmaktır. Buna ulaşabilmek için mimarlar, farklı stratejiler uygularlar. Bunlardan biri, diğer yaratı alanlarına ait kavramları devşirmek, bu kavramlar ile yazılabilecek hikâyeleri deneyimlemektir. Bu anlamda edebiyat ve dile ait kavramlar zengin bir altyapı sağlarlar. Özellikle temsil krizinin ve görsel temsilin tartışıldığı güncel mimarlık ortamında, dile ait bir araç, yeni bir tartışma açmak için uygun görülmektedir. Ekfrasis, kullanılan her yeni kavram ve araç gibi tasarıma yeni anlamlar katacak, düşünme ve yapma biçimini doğrudan etkileyecektir. Ayrıca böylesi bir çalışmanın bir seferlik olacağını, her tasarımda kendine özgü yeni bir sistem, yeni bir dil geliştirilmesini zorunlu kılacağını belirtmek gerekir. Bu çalışmanın hem alt yapısını oluşturan kavramsal incelemede hem de bu bilgiler ışığında ele alınan 'Dönüşümler'de, ekfrasis kavramının edebiyat ile mimarlık, yazılı temsil ile mimari temsil arasında anlamı taşıyan bir araç olduğu görülmüştür.

FROM TEXT TO IMAGE EKPHRASIS IN ARCHITECTURE

SUMMARY

The last century and the first years of the new millennium indicate a period of architectural discourse where representation and its definition appear to be in the center of discussions as it was never before. Without any doubt, the contribution of recent tools of architectural representation has a great influence on these discussions. Expectations from architecture and architectural representation have changed during the last century. Today architecture does not only mean production and organization of space but it also seems as a medium to produce meaning. This phenomenon affected the relationship between architecture and architectural representation. A related subject to the issue of representation is interdisciplinary studies, which became a field of focus especially in the last years. Academicians, scholars and artists try to create a new perspective by adopting knowledge, representation techniques and devices from other disciplines in order to achieve a better understanding of their own disciplines. Through the improvement of information technologies, the image of architecture became also a matter of discussion. This current situation caused new arguments such as crisis of representation and accordingly the reproduction and representation of image.

In the study, the introduction part where the approach of the thesis is examined is followed by the second part 'the Issue of Architectural Representation', which is basically focused on the subject above: the relationship between architecture, representation and image. In the beginning of the chapter, the definition of representation and a short history of architectural representation is summarized and then the last century is analyzed through the frame of this crisis. Crisis of representation emerges as an effective phenomenon of 20th century discussed in many disciplines such as positive sciences, philosophy, arts, politics and economics. The change of perception of reality, time and space, the discussions about authentic and reproduction are generally assumed to be some of the basic reasons for this crisis. The reflection on architecture has been distinctive in modernism, early utopias of the century and following movements. Especially manifestoes such as the 'Manifesto of Futurism' in the beginning of the century are likely to be a response to all the history, tradition and representation before itself. These manifestoes and utopias are first to use text as an architectural representation. Some architecture theoreticians argue that the crisis is deeply related with the deficiency of current representation language and point out a necessity to redefine tools and create a new ontology. Others criticize that the production and reproduction of visual images of architecture became the center of attention, which is resulted, with the loss of meaning in architecture. In the closure of the century, the improvement of information technologies pointed to a new period in which representation is mainly defined with visual image. The velocity of production, circulation and reproduction of image has reached to a point where it became a mere self-referent representation of itself and this deepened the crisis.

At this point the central idea of this dissertation, the concept of ekphrasis will be discussed. The word ekphrasis is the combination of 'ek' and 'phrasis', which mean 'out' and 'speak'. Ekphrasis as a rhetorical device in Ancient Greek literature is usually

defined as a verbal representation of a visual representation and its purpose is to visualize a story, scenery or a visual work of art as vividly as possible so it will be almost visible to the audience or the reader. In the chapter 'Ekphrasis as a Device', the concept is analyzed from its historical roots to its current role in literature and other art forms. The chapter has two parts. The first part focuses on the classical approach to the concept and its definitions in literature and discourse. A look at studies on ekphrasis reveals their focus on 'sister arts' (poetry and picture) and 'paragone' (Italian: for comparison). The comparison between two art forms, poetry and picture constitutes the basis of the concept. There are three main views on that subject. Horace (Roman lyric poet, 65 BC - 8 BC) said that these two different mediums of representation are equal to each other, none is above the other when he declared his famous statement 'ut pictura poesis' ('as is painting so is poetry') in his 'Ars Poetica'. Hundreds of years after this statement Leonardo da Vinci (Italian Renaissance Man, 1452-1519) denounced this equality in his 'Paragone' and defended the superiority of visual representation on verbal representation by claiming that the sense of sight is the most important of five senses and by addressing this sense picture is the superior art form. Gotthold Ephraim Lessing (German writer, philosopher, dramatist, publicist and art critic, 1729-1781) argued the superiority of writing by discussing that pictures only address to eye but words address to images in mind. Critics following these statements concentrate on how ekphrasis works, how it translates meaning from one medium to another and how it creates space in literature. In the second part of this chapter, recent approaches to the concept are discussed. It is observed that many academicians and artists argue ekphrasis is a device, which can be used for transposition of meaning between different mediums of representation, not just from painting to poem but also from painting to photography, from photography to cinema, from literature to music and from architecture to poem. It is also observed that the natural direction of the concept -from visual to verbal- is a matter of discussion. Current arguments on the subject indicate that ekphrasis is not necessarily a verbal representation. A visual, plastic or a musical representation can also be discussed as an ekphrastic work. The meaning and definition of the concept expand with each study. It should not be a simple coincidence to return to a literary device for a different kind of representation in a time of crisis, which is related with visual representation.

The idea of examining the potentials of ekphrasis in architectural representation has derived from the study above. Ekphrasis as a representational device seems to be suitable to discuss the relations between image and meaning in architectural representation, especially considering the interdisciplinary aspect in the contemporary discourse. The knowledge field of architecture has already an interdisciplinary nature. Architecture is familiar with borrowing or adopting concepts or representational tools from other disciplines. In this context, the last chapter 'Ekphrasis in Architectural Representation' focuses on the relationship between text and space. The chapter is developed through five steps.

In the first step, the current definitions of the concept and examples of architectural ekphrastic texts are analyzed. 'The Wonders of St. Sophia' a hymn on Hagia Sophia by Paul the Silentiary is one of the earliest examples of a poetic description of a real building. Another text is 'Vita Sanctae Brigitae' by Cogitosus written on the Basilica Maxima in Kildare. In these cases through ekphrastic interpretations from the 6th and 7th century, scholars gather information not only on the structures of these buildings but also the way people experienced them, the way they worshiped and how they perceived the world. The same may be told for ekphrastic texts or poems about fictional buildings and cities.

Second step is about fiction. The focus of this part is a hybrid representation, which exists between image, text and architecture. 'Polyphilo or The Dark Forest Revisited:

An Erotic Epiphany of Architecture', an architectural text by Alberto Pérez-Gómez is examined as a fictional ekphrastic text in this part. The text is a journey through literary, philosophical and architectural texts, poems, paintings, sketches, architectural representations of the last two hundred years.

The third step examines poetic and architectural images and metaphors, which are essential to an ekphrastic interpretation between text and architecture.

In the fourth step, the relationships between literature and architecture are determined as time-space, body, language and memory. Even though it is usually said that architecture is the art of space and literature is the art of time, this study claims that both art forms contain both time and space and they only exist and can be perceived in time and space. The spatiality of text and the temporality of space are analyzed in this chapter. Body is the second relationship between text and architecture. The movement of the body is the condition that fulfills its existence. The movement is similar both in literary and physical space. Language is a vital relationship, which occurs between everything and in the same time creates a medium for things to happen. Language exists as both a structure and a representation. In this study, language also appears as a translation. Since an ekphrastic translation works from one medium of representation to another, it will use both abstraction and interpretation. The last relationship between text and space is memory. Memory itself is a medium of spatial representation. It stores everything the body and the mind perceives, organizes and manipulates them. Experience has strong connections with body and memory. An ekphrastic interpretation, whatever the primary and the secondary mediums are works with the collaboration of these relationships.

The last step argues ekphrastic transitions in the light of two text-spaces: Danteum designed by Giuseppe Terragni in memoriam of Dante and his Divine Comedy and the Museum of Innocence by Orhan Pamuk, which is a concurrently written and built museum.

The Divine Comedy is an epic poem by Dante Alighieri, begun in 1307 and completed in 1321. It is seen as one of the greatest works of world literature. The poem begins in the Dark Forest, where Dante lost his way. His master Virgil (Roman poet) shows him the way through Inferno (Hell), Purgatorio (Purgatory) and Paradiso (Heaven). At the end of his journey, Dante reaches to God's love. Divine Comedy has influenced many artists such as Botticelli, Blake, Dore, Dali and many more. Some scholars consider Divine Comedy as an ekphrastic epic with its vivid depictions of the imaginary Hell, Purgatory and Heaven, where Dante travels, the descriptions of the incidents happening around him, the souls he sees in agony and the feelings and reactions of the writer. Others claim that the built environment he experienced during the years when he wrote his poem influenced his spatial descriptions in the epic. Danteum is a building designed by Giuseppe Terragni at the behest of Benito Mussolini's government, in order to monumentalize the Great Italian Idea. The building was not constructed but the design was presented at the 1942 Exhibition in Rome. The building is the embodied representation of the poem. In this study, the transition from poem to building is analyzed through the concept of ekphrasis.

The second case study is the Museum of Innocence by Orhan Pamuk. The unique nature of the museum is that it is a building and a novel, which were created at the same time. The transpositions from the story to the built space and vice versa exhibit a linear and yet very interesting interpretation between text and space. Pamuk worked for 10 years for his project. At the time, he was writing the novel he traveled around the world to collect objects for his imaginary character and gathered information on museums. The story takes place between 1974 and the first years of 2000 in Istanbul.

The protagonist Kemal is in love with his distant cousin Füsün. The two cannot come together and after she died in a car accident Kemal bought the house her family lived in and turned it into a personal museum dedicated to Füsün. In the museum, he exhibits her personal belongings, which he took silently from her house in his visits to the family in the past years. Reader can experience the story by reading the book or by visiting the museum. Both are different representations of the same story connected to each other through words, memory, time and space.

The main purpose of architectural design is to create a meaningful space. In order to achieve this purpose architects use different strategies. In this context literature and literary devices, provide fertile ground, especially in a period, when crisis of representation and visual representation is a matter of discussion. The use of ekphrasis, will enrich the design process not just by translating the meaning from another medium of representation but also by affecting the way of thinking and designing. It is also important to emphasize that such a design process is a onetime expedition. Each design will need a new set of rules and a new language. In this study, both in the conceptual discussions and in case studies examined in the light of these discussions it is seen, that ekphrasis is a device, which can transport meaning from literature to architecture, from verbal representation to architectural representation.

1.GİRİŞ

Güncel mimarlık ortamı, bir yandan sanatlar arası ve disiplinler arası olma durumunu tartışmakta bir yandan da temsil krizine dikkatleri çekmektedir. Birbirleri ile ilişkili bu iki durumun bir üçüncü bileşeni ise mimari temsilin özellikle enformasyon teknolojilerinin de etkisi ile ağırlıklı olarak imajın tahakkümü altına girmesi olarak belirmektedir. Tartışılan sadece imajın gücü, muazzam hareket alanı ve imkânı değil bunun sonucu olarak anlamın yitip gitmesi, imajın bir diğerinin salt kopyası haline gelmesidir.

Geçtiğimiz yüzyıl, mimarlık ortamında şimdiye kadar görülmemiş bir yoğunluk ve hızda yeni akımların doğduğu, dönüştüğü, tartışıldığı bir dönem olmuştur. Bunun en önemli etkenlerinden biri yukarıda ifade edilen temsil krizi olarak görülmektedir. Bu durumun bir gerekçesi, temsilin kavram alanını giderek genişletmiş ve mimari üretime dair bir araç olmanın yanı sıra kendine ait anlam üreten bir mecraya dönüşmüş olmasıdır. Bir diğer ve öncekine nazaran daha temele yönelik olan gerekçe ise mimarinin anlamına dairdir. Günümüzde mimarlık, yapı üretme anlamını aşmış hem ürettiği fiziksel yapı ve çevre, bu yapının kendisi ve temsili olarak anlamı hem de bunların çok ötesinde bağımsızlaşan temsilin mimari anlamı üzerinden tartışılmaya başlanmıştır. Bu anlamların sanat, felsefe ve bilim dalları gibi yaşamın pek çok alanı ile kurduğu ilişkiler ve bu ilişkiler üzerinden yeniden oluşturulan anlamlar ile ifade edilmekte, bu manada sürekli olarak genişleyen bir temsil ve söyleme dönüşmektedir. Bu şekilde bakıldığında temsil krizi, diğer sanat ve bilim dallarının da tespit ettiği şekilde sadece birebir örtüşük bir temsilin olanaklılığı veya olanaksızlığı değil, bu durmadan üretilen alanın muğlâk sınırları içerisinde beliren yeni olasılıkları açmak için bir fırsat olarak belirmektedir.

Bu çalışma yukarıda bahsedilen durumu sorgulamak amacı ile mimarinin sanatlar ve disiplinler arası yapısından esinlenerek geliştirilmiş bir deneme olarak görülmektedir. Bu denemenin yukarıda bahsedilen durumun bütün bileşenleri ile ilişki içerisinde ve karşılıklı geçirgen bir kurgu ile oluşturulması hedeflenmiştir. Bu bağlamda temel kaygılar, mimarinin ve temsilin ürettiği anlamlar, sözel ve görsel temsilin birbiri ile ilişkisi ve bu ilişkileri başka bir sanat alanının, bu çalışma özelinde edebiyatın bir aracı ile ele almak şeklinde belirlenmiştir.

1.1 Amaç: Hipotez ve Sorular

Bu çalışmanın amacı, güncel mimaride temsil sorununu (krizini) açmak ve ekfrasis kavramını araçsallaştırarak mimari temsile bu çerçeveden bakmak, bu bakışın yaratacağı olasılıkları tartışmaya açmaktır. Günümüzde mimarlık, geleneksel yapı üretme işlevinin haricinde pek çok anlam yüklenmiştir. Mimarlık artık sadece tanımlı, faydacı bir amaca yönelik olarak üretilmemekte; bunun bir sonucu olarak da sadece yapılmış mekân değil en az onun kadar temsil ortamında üretilen mimarlığın da barındırdığı anlamlar üzerinden değeri vurgulanmaktadır. Temsil, artık sadece yapıyı fiziksel mekânda inşa etmeye yönelik bir araç olmaktan çıkmış, başlı başına kendi gerçekliğini üreten bir mekâna dönüşmüştür. Aynı şekilde fiziksel mekân ise bitmiş bir nesne olarak görülmez. Bu nesne artık zaman-mekân içerisinde var olan, bedenselleşmiş, belleği olan yeni bir temsildir.

Günümüz mimarlık ortamının işlevleri, artık mutlaklık değil muğlâklık üzerinden tanımlanmaktadır. Bu ortam içinde kesin bir şeyler söylemek değil, olasılıkları zenginleştirmek, tartışmaya açmak esas hedef olmalıdır. Bu hedef için farklı temsil alanları arasında bir tercüme aracı olarak kullanılan ekfrasis kavramı uygun bir araçsallık potansiyeli içermektedir.

Amaç, hem mekânda hem temsilde kaybolan, ifade edilemeyen özellikler için diğer sanat alanlarına, bu alanlar içerisinde de bu tezin bakış açısına göre en zengin içeriği sağlayacağına inanılan edebiyata ve edebiyat içerisinde tekrar mimarlığa bakmaktır. Bunu yaparken günümüzde giderek sanatlar arası bir tercüme diline dönüştüğü görülen 'ekfrasis' kavramını kullanmak ve bu kavramı mimarlık-dil, mekân-metin arasında yarattığı durum üzerinden irdelemek, çalışmanın rotasını belirleyecektir. Bu sayede metinden doğan bir mekânın barındırdığı olanaklar tartışılacaktır.

Bu çalışmada cevabı aranacak sorular şu şekilde ifade edilebilir: Mimarlığın fiziksel olmayan, kurgusal mekânı ne şekilde, hangi zeminde ifade edilebilir? Mekânın tasarlandığı, aktarıldığı mimari bir temsil düzlemi mevcut ancak mekâna dair her durumu ifade edemiyor. Mimari tasarımda, temsilde dilden ne şekilde faydalanılır? Mekânı mimari temsil araçlarının yanı sıra sözel veya yazılı olarak tariflemek mümkün ancak bu da ilkinden bağımsız bir temsil alanı anlamına gelmekte. Bu iki ortamı birlikte kullanmak, mimarinin içinden metne bakarak ve ikisinin araçlarını harmanlayarak ya da farklı araçlar kullanarak yeni bir temsil ortamını tartışmak, böylelikle deneyimlenen mekânı temsil etmek mümkün müdür? Bu çalışmanın özelinde, böylesi bir deneme için ekfrasisi araç olarak kullanmak suretiyle metine yöneldiği göz önüne alındığında: Ekfrasisin de temelini oluşturan görsel-sözel

çatışması mimarlık içerisinde ne şekilde yer alır? Metinden doğan bir mekân ile konvansiyonel yollarla üretilmiş bir mekân, birbirinden ne şekilde ayrılır?

1.2 Kapsam: Yöntem ve Pozisyon

Çalışmada belirlenen yöntem, kaynak taraması, örnekleme ve tartışma şeklinde olacaktır. Çalışmanın alanı olan mimari temsil ve aracı olan ekfrasis, tanımları, var oluş ve hareket alanları ile ortaya konulduktan sonra, bu iki alanın birlikte var olduğu ekfrastik mekân kavramı açılacak, örneklerle birlikte tartışılacaktır. Pozisyon, genel olarak mimarlığı ve mimari temsili sanatlar arası duruşu üzerinden özel olarak ise metin ile karşılıklı geçirgen ilişkisi ile ele almak üzerine şekillenmiştir.

İlk olarak problemin alanı olarak tanımlanan mimari temsil hem anlamı, özne-nesne içerisindeki ilişkisi hem de antikiteden günümüze üretilen temsil biçimleri üzerinden dönemi ile kurduğu ilişkiler bağlamında ele alınacaktır. Burada önemli olan temsil biçimlerinin tekniklerinden ziyade bu ilişkilerdir. Dönemsel bakış açısı ile sağlanmaya çalışılan günümüzde beliren pozisyonu anlamak için bir altyapı oluşturmaktır. Rönesans'ta gelişen temsil tekniği olan perspektif ile dönemi aynı şekilde son 20 yıl gibi bir süre içerisinde enformasyon teknolojilerinin gelişmesi ile güncel mimarlığın paradigmatik bir ilişkisi vardır ve esasında biçimsel olarak birbirleri ile farklılaşmaları bir yana kavramsal olarak benzeşirler.

“Bugün mimari tasarım sürecinde genel kanı, bir seri projenin bir binanın temsili olduğu ve bu setin bir binaya, şehre veya teknolojik bir objeye dair mevcut ve bitmiş bütün bir fikri ifade ettiği üzerinedir. Bu indirgenmiş temsiller, bütüne ait parçalanmış imajlar arasındaki sentaktik ilişkilere dayanırlar. Böylelikle bu temsiller, kolaylıkla yeterli, tarafsız, tabiatına içkin olan değerden yoksun araçlara indirgenmiş olurlar” (Pérez-Gómez&Pelletier,1992, s.21). Tezin sorunsalı tam da bu noktada belirlemekte, mimari temsil ile ilgili bakış açısını da bu yöne yöneltmektedir. Temsil sorunsalı belirttiği anda, bugünkü durum iki alt alanda incelenecektir. Bu bölümlerden birinin kapsamı burada belirtilen kriz hali olup diğeri yine bu kriz ile ilişki içerisinde olan imaj kavramıdır. Küresel bir ağı kapsayan enformasyon teknolojileri sayesinde bilginin sınırsız dolaşımı ile ‘görsel’ de sınırsız bir özgürlük kazanmış, çoğu zaman içeriğini (bir anlamda öznesini) geri planda bırakacak şekilde büyümüş ve hâkimiyetini ilan etmiştir. Bu noktada artık belirgin bir şekilde başka bir şeyin temsili olmaktan çıkmış, nesneleşmiş, kopyalanan ya da başka başka temsilleri üretilen bir metaya dönüşmüştür.

Mimari temsil ile ilgili bahsedilen durum, bu krizin eşiğinde noktalanacak, alana farklı bir bakış açısı sunma potansiyeli açısından, esasında kendisi de bir temsil biçimi olan ekfrasis kavramı ele alınacaktır. Klasik anlamı ile görsel bir nesne, sanat ürünü veya hadisenin yazım sanatı ile aktarılması, temsil edilmesi anlamına gelen ekfrasis, temelde temsil ile çok benzeşir bir şekilde özne-nesne ilişkileri üzerine şekillenmiş bir kavramdır. Özellikle son 20 yıl gibi bir sürede, pek çok diğer sanat dalının temsil krizine yeni bir bakış açısı sağlamak, yeni bir temsil aracı deneyimlemek adına bu kavrama yöneldikleri, ekfrasisi araçsallaştırıp farklı mecralara uygulayarak düşündükleri/ürettikleri gözlenmiştir. Bu anlamda ekfrasis ile ilgili yapılacak çalışmanın kapsamı, konuya dair genel bilgiyi takiben yukarıda bahsi geçen güncel kullanımlar üzerine kavram ve örnekleri incelemek, tercüme kavramı üzerinden olasılıkları açmak şeklinde olacaktır.

Çalışmanın odak noktası, ekfrastik mekân olarak tanımlanan mekânın özellikleri üzerine şekillenen 'Mimari Temsilde Ekfrasis' bölümüdür. İlk iki bölümden edinilen bilgiler ışığında konu tartışmaya açılacaktır. Tartışmanın odaklanacağı mekân, ekfrastik mekân olarak tanımlanmıştır. Ekfrastik mekân, bu alanda yapılan tartışmalarda, özellikle metinsel, yazılı mecraaya ait bir mekân olarak belirir. En basit tabiriyle, bir romanda geçen gerçek veya hayal ürünü bir kent betimlemesi ekfrastik bir mekâna işaret eder. Örneğin Calvino'nun kentleri ekfrastik mekânlardır. Ancak çalışmanın bakış açısı, kapsamın genişletilerek mimari temsil bağlamında ele alınması yönünde olacaktır. Bu şekilde, yazılı bir metinden yola çıkarak yapılacak bir mimari temsil de ekfrastik mekân olarak ele alınacaktır. Ekfrasis kavramına getirilen güncel bakış açısı, zaten tam da bu şekilde belirmektedir. Böylelikle konuyu tartışmak ve mimari temsil adına yeni sorular ortaya koyabilmek mümkün olacaktır.

Çalışmanın kapsamı içerisinde önemli bir yer tutan dil konusuna burada kısaca değinmek gerekli görülmektedir. Konu ile ilgili terimler, bölümler içerisinde açıklanmış olmakla birlikte tezin sözlüğüne dair bir giriş yapmakta fayda vardır. Dil, sadece içerisinde yaratılan bir temsil alanı olmakla kalmaz aynı zamanda araştırmacılara çalışabileceği verileri de sunar. Hem yaşayan bir güç olarak hem de güncel söylemlerin bir yansıması olarak dil, sürekli bir biçimde genişler ve dönüşür. Bu dönüşümler kimi zaman yeni düşünme alanları açabileceği gibi kimi zaman anlam kaybı ve kaymalarına da yol açacaktır. Kritik olan ve açıkçası elde olan bu durumun farkında olmak ve altını çizmektir.

Sözlüğe değinilecek olursa basitçe çalışma içerisinde en çok geçen kelimelerin, aynı zamanda o çalışmanın anahtar sözcüklerini de oluşturduğunu söylemek mümkündür. Her ne kadar kelime, kendi yerine konuşsa da 'şeyler' onun üzerinden konuşur ve

konusulur. Bu bağlamda kelimenin neye denk geldiği, bu anlamın ne iken ne olduğu özellikle söze bu kadar odaklanmış bir çalışmada kritik bir anlam taşımaktadır. Bu çalışmanın anahtar sözcükleri arasında yer alan, mimari temsil, temsil krizi, imaj, ekfrasis, ekfrastik mekân ve bu kelimelerin nelere denk düştüğü bu anlamda kapsamı belirleyici kavramlar olarak görülmekte ve üzerinden konuşmak önemli bulunmaktadır.

Çalışma içerisinde mimari temsil, olası en geniş anlamı ile ele alınmıştır. Bu bir yandan konuşmayı zorlaştıran öte yandan göz ardı edilemeyecek bir durumun sonucu olarak belirmektedir. Bunun gerekçesi de güncel anlamı ile bu ifadenin basit ve hatta geleneksel mimari çizimlerden mimarinin temsil ettiği ya da ilişki kurduğu bir felsefi söyleme kadar uzanan geniş bir yelpazeye yayılmış olması ile ilgilidir. Krizin belirmesinde önemli etmenlerden biri ise gerek mimaride gerekse öncül olarak bilim dallarında temsilin sorunsuz olamayacağı, örtüşük bir temsilin imkânsızlığı üzerinde farkındalık olmuştur. Temsil krizi tam olarak da bu örtüşememe ve dolayısıyla sürekli bir arayış ve ötelenme halini kabul eden bir durum olarak belirir. Bu şekilde bakıldığında dil üzerinden bir araya gelip endişe uyandıran bir durumu tanımlayan iki kelime, esasında geçtiğimiz yüzyılın sanatsal yaratısındaki arayışın önemli temel taşlarından birini oluşturur. Kriz, her zaman için potansiyel içeren bir kavramdır. Öte yandan aynı derece şanslı olmayan bir anlam kayması imaj kelimesinin kullanımında belirmiştir. İmaj, Latince *imago* kelimesine dayanmakta olup “tasvir, hayal” anlamına gelmektedir (Akderin, 2012). İngilizce ve Fransızcaya geçen kelime Türkçeye de imaj olarak geçmiş, uzun yıllar boyunca aslına yakın bir şekilde kullanılmıştır. Kelimenin Türkçe karşılığı *imge* ise (Eski Türkçe) ‘*im*’ yani işaret sözcüğünden türemiş olup (Nişanyan Etimoloji Sözlüğü) 1980 tarihli Temel Türkçe Sözlük’te 1. Gerçekle ilgisi olmadığı halde insanın zihninde tasarlayıp canlandığı şey, 2. Ortada açık bir uyaran olmadan, eski bir duyusal algısal yaşantının zihinde yeniden canlanan biçimi (eşan. hayal) (Demiray, 1980) güncel internet sitesinde ise Türk Dil Kurumu’nca 1. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya, 2. Genel görünüş, izlenim, imaj, 3. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj, 4. Duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj olarak ifade edilmektedir. Temel Türkçe Sözlük, imajı 1. Resim, 2. İzlenim, 3. Benzetme, 4. Görüntü, hayal olarak açıklarken TDK doğrudan imge olarak açıklamaktadır. Esasında 1980 sözlüğünde bile imajın ilk anlamının köken anlamı olan ‘tasvir, hayal’den çok daha elle tutulur bir şekilde ‘resim’ olarak tanımlanmış olması dikkat çekicidir. Günümüzde ise internet dilindeki kullanımı olan görsel imajın yaygınlaşması ile imaj, tasvir, hayal gibi aktif, zihinsel bir faaliyet

anlamından uzaklaşmış nesnel bir görüntü haline gelmiştir. Bu çalışma içerisinde kullanımı da bu durum ile örtüşecek şekilde mimarinin, mimari temsilin imajlaşması şeklindedir. Burada kelimeye yine de bir çift anlam yüklenmektedir. Bunlardan ilki gerçekten de görselin hegemonyasını kast ederken ikincisi bu hegemonyanın çevresinde yarattığı kulte referans vermektedir.

Tezin kritik kavramı ekfrasis, pek çoklarınca duyulmamış bir kelime olmasına karşın giderek güncel sanat çalışmalarında yerini almaya başlamıştır. Yeni bir kavram gibi gelmesine karşın Antik Yunan'dan beri var olan bir retorik aracına işaret eder. Görsel bir sanat eserinin sözlü bir temsil ile aktarılması, orada olmayanın gözler önünde canlandırılmasıdır. Ekfrasis, ilgili bölümde kuramsal temelleri ile detaylıca aktarılmıştır. Genellikle şiir ile birlikte ekfrastik şiir olarak anılmaktadır. Öte yandan güncel kullanımı ile anlam genişlemesine uğramış olan kelime, bir anlamda şiirden kopmuş, kendi özerkliğini ilan etmiştir. Kavram ile ilgili ilginç bir detay, tam da sanatlar arası bir kavram olarak çalışan ekfrasisin disiplinler arası veya sanatlar arası çalışmaların genç yaşına karşın yüzlerce yıllık bir geçmişi olması ve bugün tekrar sanatlar arası çalışmalar ile birlikte gündeme gelmiş olmasıdır. Ekfrasis ile doğrudan ilişkili ters-ekfrasis kavramı, bu sanatlar arası çalışmalar ile birlikte doğmuş kavramın görselden sözele yönelen klasik bağlarının koptuğu ve tersine çalıştığı durumları ifade etmek için kullanıla gelmiştir. Öte yandan ekfrasisin tanım alanının genişlemesi, bu anlamda yapılan güncel çalışmaların pek çoğunun temsil alanları ne olursa olsun ekfrasis olarak adlandırılması ile ters-ekfrasis söylem alanı içerisinde kalmıştır. Bu çalışma kapsamında da sözel ile mekân arasında kurulan ilişkide ekfrasis ifadesi tercih edilmiş, mekân ile ilişkilendirilen ekfrastik mekân kavramı sıkça vurgulanmıştır. Ekfrastik mekân, edebiyatta metin içerisinde oluşan bir mekânsallığa referans verdiği halde bu çalışma kapsamında gerek sözel gerek görsel bir temsilden doğan bir mekânı tanımlamak için kullanılmıştır.

1.3 Sınırlar: Mimarlık Özelinde Derinlemesine Tartışma

Gerek mimarlık gerek güncel sanat ortamı üzerine yapılacak yüzeysel bir okuma dahi mevcut durumun çoğulcu ve disiplinler arası yapısını ortaya çıkarmaya yetecektir. Ekfrasis ise yukarıda da belirtildiği üzere tam da böyle bir ara mecrada var olan bir kavramdır. Ekfrasis, kelimeler arasında, kelime ile görünen arasında yeni bir aralık açar ve bu aralıkta bir anlamda kendi mecrasını menkul kılar. Klasik kullanımı ile resim ile şiir arasında ya da güncel kullanımı ile farklı iki temsil alanı arasında bir tercüme mecrası oluşturan kavram, bu çalışma özelinde yazı ile mimarlık arasında ele alınmıştır. Disiplinler arası herhangi bir çalışmada olduğu gibi bu çalışmada da kritik

olan bu mecranın ve çalışmanın sınırlarını belirlemektir. Bunun için öncelikle iki problem alanını vurgulamak önemli görölmüş, çalışmanın çıkış noktası göz önünde bulundurularak ilk olarak 'mimari temsil', ikinci olarak ise 'ekfrasis' olarak belirlenen bu iki alan açılmaya çalışılmıştır. Her iki kavramın da güncel tasarım yaklaşımları ile ilişkili olacak şekilde hem içerik hem de biçimsel açıdan sınırlarının muğlâklık içerdiği, bir anlamda üzerine konuşmayı zorlaştıracak şekilde genişlemeye çalıştığı görölmektedir. Sadece mimari temsil ifadesi dahi bu durumu ortaya koymaktadır. Nasıl basit bir plan veya kesit çizimi mimari temsil ise aynı şekilde soyut bir diyagram ya da gerçekleşmemiş belki de hiçbir zaman gerçekleşmeyecek bir projenin modeli, o modelden alınmış bir 'render'ın bir mimarlık yayınında veya internet ortamında paylaşımı ya da tekrar üretimi aynı şekilde bir 'mimari temsil' nesnesi olarak belirlemektedir. Benzer bir anlam genişlemesi ekfrasis kavramında da görünür olmakla sınırlı kalmaz aynı zamanda kavramın bu ve benzeri çalışmaların aracı haline dönüşmesini de olanaklı kılar. Böylelikle çalışmanın ilk iki bölümü temsil ve ekfrasis kavramlarının ortaya serilmesi, güncel söylem ile ilişkilerinin tartışılması ile şekillenmiş olur.

'Durum: Mimari Temsil Sorunu' ve 'Önerme: Ekfrasisi Araçsallaştırma' bölümlerinde altyapısı hazırlanan 'Tartışma: Mimari Temsilde Ekfrasis', çalışmanın açıldığı metni teşkil etmektedir. Bu bölümün 'Adımlar'dan oluşan kurgusu, Jennifer Bloomer'ın 'Architecture and the Text: The (S)cripts¹ of Joyce and Piranesi' (Mimarlık ve Metin: Joyce ve Piranesi'nin Yazıları) kitabından esinlenerek oluşturulmuştur. Bu adımları atmadan önce 'Sınırlar' olarak tariflenen bu bölümde, sınırların dışında kalan ancak bu çalışma ile paralellik arz eden bu metne kısaca değinilecektir. Esas derdinin arada kalan mekân ile ilgili olduğunu söyleyen Bloomer, mimarlık ve metin ile ilgili çalışmalarının temelde iki çıkış noktası olduğunu söyler: James Joyce'un Finnegans Wake² romanı ve Giambattista Piranesi'nin gravürleri. Bloomer'a göre, bu iki yapı,

¹ Bloomer'ın yaptığı kelime oyunu, kitapta yaptığı önerme ile ilişkili olacak şekilde çok anlamlı hatta görsel bir kelime oluşturmak şeklinde okunabilir. Çeviride basitçe 'yazı' olarak çevrilmiş olmasına karşın 'script' ve 'crypt' kelimelerinin farklı anlamları vardır. 'Script' kelimesi yazının yanı sıra el yazısı şeklinde matbaa harfleri ve senaryo anlamlarını içerirken 'crypt' kelimesi şifreleme anlamına gelmektedir. Antik Yunanca ve Latince'de kökleri bulunan kelime aynı zamanda gizli, örtülü, mahzen, eskiden kilise altında ölülerin gömüldüğü mahzen anlamlarını da barındırmaktadır.

² James Joyce, 1939. Pek çok edebiyatçı tarafından anlaşılması imkânsız olarak nitelendirilen Finnegans Wake, Earwicker ailesi üzerinden insanlığa dair çok katmanlı bir hikâye anlatıyor olması ile genel bir şekilde ifade edilebilir. Başlıca karakterler, baba Humphrey Chimpden Earwicker (HCE), anne Anna Livia Plurabelle (ALP) ve çocukları yazar Shem, postacı Shaun ve Issy'dir. Kitabın zaman-mekânı bu ailenin bir gecede gördüğü iç içe geçmiş rüyalarıdır. Kitap, yarım bir cümle ile başlar ve aynı cümlenin ilk yarısı ile sonlanır, bu da onu kapalı bir döngü haline getirir. Esas ilgi çekici yanı ise James Joyce'un oluşturduğu dildir. Joyce, hem pek çok farklı dilden kelimeler ve dilbilgisi kurallarını kullanmış hem de İngilizce sözcükler ile

birbirine yaklaşan özellikler göstermekte; Joyce'un metninin sahip olduğu geometrik strüktür arkitektonik bir yapı sergilerken Piranesi'nin gravürlerinin içerdiği muğlâklık, çokanamlılık, izleyiciyi hikâyesel bir yorumlamaya davet etmektedir (Bloomer, 1995, s.6). Bloomer'ın bir diğer çıkış noktası ise Batı kültürü ve mimarisinde görselin üstün pozisyonu ile ilgilidir. Böylelikle Bloomer, kendi çalışmasını son yirmi yıl gibi bir süreç içerisinde dil, edebiyat, yazmak, çizmek, inşa etmek ve mimarlık ile ilgili sorulan soruların yakınında konumlandırır.

Bloomer, Joyce'un romanından çıkardığı stratejiler ile Piranesi'nin *Campo Marzio*, *Collegio* ve *Carceri* çalışmalarını analiz eder. Joyce'un stratejilerinin dekonstrüktivist stratejilerle yakınlığının tesadüf olmadığını söyleyen yazar, dekonstrüktivist stratejilerin geleneksel bilimsel metodun yanılgılarını ortaya çıkarmış olduğunun ve bu nedenle de kendi çalışmasında bu geleneksel metotlardan kaçındığının altını çizer (Bloomer, 1995, s.7). Bloomer'a göre Joyce'un kullandığı stratejilerin bazıları genel hatları ile şöyledir: deformasyon, tekrar, çakışma (çok anlamlı kelimeler için), muğlâklık, okuyucuyu görsel şifreleri çözmek zorunda bırakmak (mürekkep lekeleri ve isimlerin yazılış biçimleri), yapı, malzeme ve anlamsal içeriklerin üst üste çakışması, parçalama, benzerlerin oyunu... (Bloomer, 1995, s.14) Kendi çalışmasını, Jaques Derrida'nın *Positions*'da yaptığı çözümlemeye göndermede bulunarak 'tercüme' yerine 'dönüştürme' olarak tanımlayan Bloomer'a göre metin, 'ara mekân'ı inşa eden bir çalışmadır; mimarlık ve metne dair bir kuram değil, ek kuramsal bir yapıdır (Bloomer, 1995, s.20).

Bloomer'ın bu ilham verici çalışmasından burada bahsedilmiş olmasının ikinci ve esasında son derece biçimsel bir nedeni vardır. Bloomer, çalışmasının ilk bölümü olan 'Alegori ve Mimarının Olanaklılığı' bölümünü bir çocuk şarkısına gönderme yaparak 'yedi patates' başlığı altında bölümlendirir ve araştırmacının tıpkı patateslerin yetiştiği taşlı bir tarlada kazı yapmaya benzediğini söyleyerek çalışmasını açar. Her bir patatesi çıkarmak için taşları ayıklamak gerekmektedir (Bloomer, 1995, s.31). Bu çalışmanın ana metnini teşkil eden tartışma bölümünün kurgusu biçimsel olarak bu yapıdan esinlenmiş, ele alınan kavramların doğası ve çalışma biçimleri gereği yatay bir

oyunarak, birden fazla kelime ve / veya olguya gönderme yapan yeni kelimeler türetmiştir. Böylelikle metin kendi içerisinde sonsuz olanaklı bir metinler silsilesine dönüşmüştür. Finnegans Wake ile ilgili yapılmış pek çok çalışma mevcuttur. Bunlar içerisinde Gaurav Majumdar'ın 'Migrant Form: Anti-Colonial Aesthetics in Joyce, Rushdie, and Ray' (2010) içinde Finnegans Wake'in ekfrastik özelliklerine dikkat çektiği görülmektedir. Majumdar'a göre Finnegans Wake, ısrarcı, özdüşünsel bir ekfrasis içermekte, öte yandan ekfrastik kesinlikten uzak oluşu, mekânın tasvirine dair detaylardan yoksunluğu ile ise okuyucunun oryantasyonunu bozmaktadır (Majumdar, 2010, s.44).

düzlemde adım adım ilerleyen bir kurguda tasarlanmış, bölümler buna göre adlandırılmış ve düzenlenmiştir. Bunun bir gerekçesi de ekfrasisin biri diğerine üstün olmayan bir temsil alanından diğerine yönelen hareketidir. İlerleyen bölümlerde sıkça referans verilecek bir diğer araştırmacı olan Aarati Kanekar, ekfrasisi iki farklı alanı birbirine bağlayan bir köprüye benzetir. Bu çalışmanın niyeti de bu köprüden her bir adımın farkında olarak geçmektir.

'Tartışma: Mimari Temsilde Ekfrasis' adlı bölüm, yukarıda bahsedildiği gibi beş adımdan oluşmaktadır. 'İlk Adım-Kabuller' önceki bölümlerin verilerinin ortaya konduğu, bu verilere dayalı kabullerin netleştirildiği ve bunlardan yola çıkarak bu adımdan sonra tartışılacak tanımların açıldığı bölümdür. Bu kavramlar içerisinde belki de bu çalışmaya dair en öne çıkan ifade olan 'ekfrastik mekân' bu ilk adımda belirir. Ekfrastik şiirden esinlenen bu mekân, bu çalışma kapsamında hem edebi bir metinde beliren hem de gerçek veya hayali bir mimari yapının farklı temsil alanlarına yansımaları olarak konu edilmiştir. Bu anlamda mevcut bir yapıyı edebi bir dil ile ifade eden ilk ekfrastik şiir ve metinlerden örneklere bu bölümde değinilmiştir. Böylesi bir çalışma derinlemesine ele alındığında, tarihi ve kültürel bir okuma anlamında farklı bir araştırmanın konusu olacaktır. Burada kısaca değinilen bu örneklerden Lisa M. Bitel'in kaleme aldığı 'Ekphrasis at Kildare' (Kildare'de Ekfrasis) tam da bu anlamda bir metindir. Metin ve mimarlık ilişkisine de kısaca değinilen bu bölümü 'İkinci Adım-Kurgular' izler. Kurgular, tam olarak da ekfrasis üzerine kurgulanmış yapılar üzerine bir bölüm olarak düşünülmüştür. Bu tezin fikir aşamasında önemli yer tutan Ertuğ Uçar'ın Yüksek Lisans Tezi 'A Sketch Work on Verbal Representation of Architectural Space' (Mimari Mekânın Sözlü Temsili Üzerine Bir Eskiz Çalışması) ve bu tezin örnekleme alanı Alberto Pérez-Gómez'in 'Polyphilo or The Dark Forest Revisited: An Erotic Epiphany of Architecture'ı (Polyphilo ya da Karanlık Ormanı Yeniden Ziyaret Etmek: Mimarın Erotik Bir Tezahürü) bu bölümde incelenmiştir. Çalışmalarında temel problemi temsil ile ilgili olan Pérez-Gómez'in bu metni ekfrasis açısından özellikle ilginç bir çalışmadır. Ancak bir o kadar önemli olan Ertuğ Uçar'ın tezi olarak görülmektedir. Mimarlık ve ekfrasis üzerine çalışmaların son derece sınırlı olduğu göz önünde bulundurulacak olursa 1999 yılında Türkiye'de böyle bir tez hazırlanmış olması son derece ilham vericidir. Uçar'ın tezi ekfrasisi klasik bağlamına daha yakın olacak şekilde söze ait bir temsil aracı olarak irdeler ve mekânın sözlü temsili üzerinde durur ancak bunu yaparken kavramın güncel okumalarından faydalanır.

'Üçüncü Adım- Arada Kalanlar: şiirsel imgeler, mimari imgeler, metaforlar...' adlı bölüm ekfrasisin çalışma şeması içerisinde yeri kritik olan, bir anlamda çalışmanın yapıtaşları sayılabilecek bu kavramları açmayı hedeflemektedir. Mecralar arası anlam

aktarımı bu imgeler ve metaforlar üzerinden kurgulanır. 'Dördüncü Adım-Dört İlişki' ile ifade edilen mimari söylemde önemli yer tutan ana temalar, mimarlığın olmazsa olmazı, mekân-zaman, dil, beden ve bellek olarak belirlenmiş, bu bölümde ekfrastik mekâna bu çerçeveden bakmak esas alınmıştır. Bu kavramların hepsinin bir tanımdan ziyade bir ilişki ortaya koyduğu düşünülmektedir. Mekân-zaman felsefi tartışmanın dolayısıyla mimari söylemin merkezinde yer alan, birbirinden bağımsız ve dışarısında düşünölemeyecek bir kavram olarak belirir. Fiziksel var oluşumuz kadar düşünösel varoluşumuzu da barındırır. Bu kendi içinde yine kendini temsil eden sonsuz bir açılım alanıdır. Mimarinin yazılı yapı ile ilişkisini açmak için en belirgin alan olarak belirir. Mimari söylemde ve edebiyat teorisinde mekân ve zaman bu bölümde ele alınacak, bu iki farklı mecranın karşılıklı geçirgenlik olanakları yine bu bölümde tartışılacaktır. Dil ise temsil krizi ile yakından ilgili bir kavram olarak 20.yy. felsefesinin önemli bir bölümünde etken rol üstlenmiş, göstergebilim, post yapısalci felsefe ve son olarak da yapı bozum felsefeleri üzerinden mimarlık alanında da tartışmanın hatta zaman zaman yapmanın merkezinde yer almıştır. Ekfrastik mekânda dil iki şekilde var olur. İlk temsil alanlarından birini teşkil eder. İkincil olarak ise aradaki dönüşümün dili olarak bir çalışma alanı oluşturur. Bu bağlamda dili yaşayan, dönüşen ve dönüştören bir güç olarak ele almak gerekmektedir.

Beden, zaman-mekânda kapladığımız yer ile hareket ise bedenin kendi varlığının farkına varması ile tanımlanır. Bu dünyaya eklemlediğimiz her şey esasında insan bedeninin bir yansımasıdır. Mekân deneyimimizin önemli kısmı bedenseldir. Buradaki mekân zorunlu bir fiziksel mekân değildir. En basit haliyle mimari bir temsil üzerinde dahi gözlerimiz gezerken, o mekânı zihnimizde canlandırır, içerisinde bedenimizle hareket ederiz. Bu hareket okunan bir metinde de aynı deneyimi canlandırır. Deneyimlenen zamanı kavrama ve manipöle etme gücü olan bellek ise hem mimari hem yazılı temsilin önemli bir bileşeni olarak belirir. Bundan hareket ile ekfrastik bir dönüşümün kullandığı ana mecralardan biridir.

'Beşinci Adım-Dönüşömler' bölümü ise yukarıdaki bütün bölömlerin adım adım ilerlediği yolda, bir bakış açısı ile ulaşılan son nokta başka bir bakış açısı ile ise yolun başlangıcı olarak görölebilir. Dönüşömler, gerçekleşmiş bir ekfrastik tercümeyle açmayı, anlamayı hedefler. Bu bölümde tartışma iki örnek ile ele alınmıştır: İlâhi Komedyâ'nın ekfrastik bir dönüşüm ile tasarlanmış mimari temsili olan Danteum ve hem yazılı hem de mimari temsilleri eşzamanlı olarak tasarlanan Masumiyet Müzesi. Bu iki örnek, bütün mekanizmaları ile ekfrasis kavramının irdelenebileceği eşine az rastlanır örneklerdir. Özellikle metin ve metnin dönüşümü ile kurdukları ilişkiler üzerinden ele alınmışlar, yazın dünyasına ait imgeleri ne şekilde mimari temsile

aktardıkları ile değerlendirilmişlerdir. Steven Holl'ün Berkowitz-Odgis House: Martha's Vineyard (1984-1988) projesi, Ricardo Bofill'in Kafka Castle (1968) projesi gibi benzer şekilde edebi bir metni konu edinen ya da basitçe metnin yapısına veya içeriğine gönderme yapan başka çalışmalar da mevcuttur. Bu şekilde bakıldığında örneklerin sayısını arttırmak dahi mümkün olabilir. Ancak kritik olan hem yapısal hem de anlamsal özellikleri ile ekfrastik bir dönüşümün çözümlenebileceği okumalara odaklanmak olarak görülmüştür. Çalışmanın merkezini teşkil eden bu bölüm için belirlenmiş olan sınır, yazılı veya çizili temsil düzleminin sınırlarıdır. Fiziksel dünyada varlık bulmuş yapılar, ancak bu temsil alanı ile ilişkileri bağlamında ele alınacaklardır. Bu bağlamda amaç, yazıdan yola çıkarak bir yapı inşa etmek değil, böylesi bir anlatımı mimari bir temsil aracı olarak tartışmaktır. Mimari temsil krizine karşı Pérez-Gómez ve Pelletier'nin ifade ettikleri şekilde söylemin mitopoetik (mythopoetic) boyutuna duyulan ihtiyacın (Pérez-Gómez ve Pelletier, 1992, s.22) altını çizmek ve bu yönde bir tartışma açmaktır.

2.DURUM: MİMARİ TEMSİL SORUNU

“Sanat ve mimarlığın güçlendirdiği kendilik duygusu, düş, imgelem ve arzunun zihinsel boyutlarına tam olarak girmemizi sağlar. Binalar ve şehirler, insani varoluş durumunu anlamak ve onunla yüzleşmek için gerekli ufku sağlar. Mimarlık salt görsel ayartma nesneleri yaratmaz, anlamlara aracı olur ve onları yansıtır. Herhangi bir binanın nihai anlamı mimarlığın ötesindedir; bilincimizi dünyaya ve kendilik ve varlık duygumuza geri yönlendirir. Anamlı mimarlık kendimizi bedensel ve tinsel tam varlıklar olarak deneyimlememizi sağlar” (Pallasmaa, 2011a, s.14).

Günümüzde, temsil ve mimarlık arasındaki doğrudan, tek taraflı, mutlak ilişkinin parçalanması ve temsilin giderek görsel olanın tahakkümü altına girmesi, mimarlık ortamında bir temsil krizine yol açmıştır. Bir anlamda, mimarlık ile temsili birbirinden uzaklaşmaya, özerkleşmeye başlamışlardır. Aralarındaki ilişki, artık geleneksel bir çizim üzerinden uygulama pratiğinin çok ötesine geçmiş, karmaşık bir yapıya bürünmüştür. Gerek temsilden gerekse mekândan mimarlığın beklenti ve vaatleri, içinde bulunduğumuz zamanın -disiplinler arası, sanatlar arası, metinler arası- doğasıyla uyum içerisinde denilebilecek bir şekilde, çoklu bir ilişkiler ağı ve bir anlamda da arada olma durumunu beraberinde getirmekte, bu da muğlâklığın bir kere daha altını çizmektedir. Bu bölüm, işte bu temsil krizini ortaya koymayı hedeflemektedir. Bölüm iki alt başlıkta incelenecektir: ‘Temsil Krizi’ ve ‘İmajın Temsili / Temsilin İmajı Üzerine’.

Çalışmanın irdedeği görsel sözel geriliminin mimaride en güçlü şekilde varlık bulduğu mimari temsil sorunu ortaya serilmeden kısaca temsilin ontolojik ve epistemolojik bilgisine değinilecektir. Genelde temsil, özelde ise mimari temsil ve temsil krizi, çalışmanın sorunsalını sermek açısından bir çıkış noktası teşkil edecektir. İleriki bölümlerde, mimari temsile ekfrasis kavramı üzerinden yeniden bakmak hedeflenmektedir. Dolayısıyla bu iki kavramın temsil ve ekfrasisin ya da bir araç olarak ekfrasisin mimari temsil ile kuracağı ilişkinin temelleri bu bölümde oluşturulacaktır.

Bir çalışmanın, yazının başlangıcında, kelime anlam ve kökenlerine bakmak sıkça başvurulmuş bir yoldur. Genellikle kelimenin kökü ve farklı dillerdeki kullanımı, anlama dair belirli kalıplara sıkışmış fikri sabitlerden kurtulmayı sağlar. Bu çalışmanın hedeflerinden biri hâlihazırda bu anlamları irdelemek olduğu ve kelimenin anlamı,

yolculuğu, karşılıklı kavramları birbirine bağlama gücü değerli olduğu için; öncelikle temsil. Türkçeye Arapçadan geçmiş olan -temsil-in kelime anlamı: benzetme, benzerini yapma, örnek verme, resmetme; aynı kökten gelen misil ise benzeme, gibi olma anlamlarına gelmektedir. (Nişanyan) Sıkça başvurulan hatta Türkçe alfabeye uygun olarak yazımına da rastlanan İngilizce karşılığı ise: representation. Latince, var olmayan bir şeyin veya durumun mevcut kılınması anlamına gelen *repraesentare* kelimesi (Akderin, 2012), İngilizce gibi Fransızcaya da aynen geçmiştir. Fransızca *représenter* kelimesi, sunmak, temsil etmek, göstermek, oluşturmak, oynamak, düşündürmek, anlamına gelmek için kullanılır (Türker-Terlemez, 2008). Kavramın Almanca karşılığı olan *Vorstellung* ise “1.takdim, tanıtma, tanıştırma 2.(tiyatroda) temsil, oynayıp, oyun, seans 3.(zihinsel imaj) tasavvur, tahayyül, hülya, ide, düşünce, fikir, konsept, tasarım...” (Steuerwald, 1990) anlamlarına gelir.

Ugo Volli'ye göre temsil, hem terim hem de içerik olarak modern bir kavramdır. (Antik Yunan terimleri *-mimesis, semeion* veya *eikon*- tam olarak temsile denk düşmez.) Pitkin'in etimolojik çözümlemesini ele alan Volli, buradaki tanımlar içerisinde, temsilin 'bir nesnenin -başka nesneler yerine- bir diğerinin yerini tutması' anlamı üzerinde durur; bunun 14.yy'dan sonraki bir zaman dilimine denk düştüğünü ve güncel anlamın temelini oluşturduğunu belirtir. Bu anlamın 17 ve 18.yy'da ide (*idea/Vorstellung*) yerine kullanıldığının altını çizer. Gottlob Frege'nin temsil üzerine pasajına yer veren Volli, (bir yandan *Vorstellung*'un İngilizce'ye *representation* yerine *idea* olarak çevrilmesini bir yandan da) kavramın Frege'ye göre tahayyül anlamının ön planda olduğunu vurgulamış olur. Frege'ye göre temsil, bir işarete referans veren bir nesnenin duyularla algılanması sonucu zihinde oluşan içsel bir imajdır, kişisel ve değişkendir ve mutlaka dünyaya dair bir deneyimden doğmaktadır (Volli, 2003, s.25-26).

Felsefe Sözlüğü'nde ise temsil şu şekilde tanımlanır:

“1. Genel olarak, bir nesnenin (söz gelimi bir kavram, kişi ya da zamanın) yerine bir başkasını koyma, geçirme veya ikame etme.

2. Bir şeyin, bir olgunun ya da nesnenin, dışsal bir gerçekliğin başka bir düzlemde, dil ya da düşüncede, aynen hiçbir anlam veya içerik kaybı olmadan yansıtılması, betimlenmesi.

3. Biraz daha özel olarak da, göstergelerin anlamlarının yerine geçirilmesi.

4. Siyasette, bir kurumun, bir topluluğun, sosyal bir grup ya da sınıfın sözcülüğünü yapma, onlar adına, çıkarlarını koruma amacıyla hareket etme” (Cevizci, 2005).

Yukarıdaki anlamlardan yola çıkarak yapılabilecek genellemeler, her temsilin bir (yeniden) var oluşu barındırdığı, aslının misli olduğu ve aslı olmadığı, ama aynı

zamanda zihne dair bir oluş, bir kendinden menkullük belirttiği, kullanılan mecraya göre her seferinde bir ara katman oluşturduğu ve kültürlerin bu biçimleri farklı şekillerde algılayıp ifade ettiğidir. Sonuncu başlı başına bir araştırma konusu olarak bu tezin dışındadır.

Temsil, özne-nesne, temsil eden-temsil edilen, gösterge gösterilen ikilikleri ile var olur. Temsil kavramını ilk sorgulayan demokratik temsile karşı çıkması ile Nietzsche olmuştur. Wittgenstein ise temsili resimsel anlam teorisi bağlamında ele almış ve dilin indirgenemez çoğulculuğunun bir gerçekliği temsil etmeyi imkânsız kıldığını savunmuştur. Temsil pratiğinin son 300 yıllık tarihini inceleyen Foucault'ya göre 19.yy'da bireyin doğuşu ile birlikte basit, doğal ve sahici olmayan bir temsil ortaya çıkmıştır. Aynı noktadan hareket eden postmodernistler de temsili tahakkümle özdeşleştirmiş, aldatıcı mekân ve sahtekâr olmakla eleştirmişlerdir (Cevizci, 2005, s.1609).

Temsil, mimari temsil bağlamında ele alındığında dil, bilimsel temsil ve sanatsal temsil gibi mimarlıkta da bir özne-nesne ikili ilişkisi içerisinde var olduğu görülmektedir. Ancak bu ilişki basitçe gösteren nesne-temsil ve gösterilen özne-mimari olmaktan oldukça uzakta yer almaktadır. Esasında, birincil anlam, yukarıdaki okuma üzerine şekillenebilir ancak ikincil anlam, bundan daha derinde bir ilişkiye işaret etmektedir; o da hem mimari temsilin hem de neticede şekillenen mimari yapının, bir üst dilin, mekânın temsili olduğudur. Bu anlamda mimari temsil denildiğinde anlaşılması gereken en az iki katmanlı bir ilişkidir. Burada bahsi geçen temsil, henüz tanımlanmamış olan mekâna, *chora*'ya farklı yollarla ulaşma çabası olarak okunabilir. Her ne kadar, son yıllarda bu anlamda giderek artan bir mesafeye dikkat çekiliyor olsa da bu kopuş esasında çok yeni bir kavram değildir; vurgulanan günümüz iletişim teknolojilerinin bu durumu hiç olmadığı kadar gözler önüne sermiş olmasıdır.

Mimari temsil, üretim amacına yönelik olarak pek çok farklı kimlikte var olabilmektedir. Pérez-Gómez ve Pelletier'ye göre temsil, (Rönesans'tan bu yana) mimari fikirden yapılı esere kadar geçen bütün bir olgunlaşma sürecidir (Pérez-Gómez&Pelletier, 1992, s.23). Mimarın düşüncelerini tasnif etmek, görüp tekrar düşünmek için yaptığı eskizden, müşteriye göstermek için yapılan üç boyutlu modele ya da hayal etmek, düşünmek ve sorgulamak için geliştirilen dergi ya da internet ortamında paylaşılan her türlü tasarıma kadar, üretilen her şey mimari temsildir. Mimarlık söylemi bağlamında, mimari mekân da aynı şekilde bir temsil olarak yapılı/yazılı çevrede varlığını sürdürmektedir. Bir kullanım, tüketim değeri/nesnesi haline gelmekte, dergilerde ya da sergilerde tekrar tekrar temsil dönüşümüne dahil olmaktadır. Ortaya çıkan fiziksel bir yapı olsun ya da olmasın, hangi tasarımın/temsilin ne kadar bitmiş

ya da ne kadar 'gerçek' olduğu ayrı bir konudur. Ancak basitçe söylenebilecek olan mimari temsil araçlarının mimarın, düşünme, üretme ve konuşma araçları olduğu, bu araçlar olmaksızın mimarlığa dair söz söylemenin 'neredeyse' imkânsız hale geleceğidir. Mimarlık, bir takım araçlar kullanarak mimari fikri temsil eder, bu temsille fikri inşa eder, ardından -katılmış bu fikir- bina, kendini ve kendinden öte bir şeyleri daha temsil eden bir sürece dönüşür.

Yukarıdaki verilerden hareketle, yüzyıllar içerisinde gelişen mimari temsil araçları ile ne türlü dillerin konuşulduğuna, bunların ait oldukları dönemlerin paradigması içerisinde ne şekilde var olup, 'özneleri' ile ne tür bir ilişki kurduklarına ve bir yandan da kendilerinin ne şekilde özneleştiklerine kısaca değinmekte fayda görülmektedir. Burada ele alınacak dönemler, antik dönem, ortaçağ, dünyadaki pek çok düşünsel ve bilimsel gelişme gibi sanatın ve mimarlığın ifade ve var oluş alanı olarak temsilde de önemli bir dönüşüme sahne olduğu Rönesans, Aydınlanma, Endüstri Devrimi ile karakterize olan 19.yy ve modern, fütürizm, post modern, yapı bozum gibi felsefeye, dile, mimariye yeni bakış açıları sunan pek çok akıma sahne olmuş, neticede enformasyon teknolojilerinin gelişimi ve yaygınlaşması ile sona ermiş olan 20.yy dönemleridir. Bu dönemlerin temsil biçimleri üzerine yapılmış pek çok detaylı çalışma mevcuttur dolayısıyla, burada uzun bir kataloglama çalışması yapmaktan özellikle kaçınılacak her dönemin kendi temsil anlayışı ana hatları ile ele alınacaktır. 20.yy bu tezin bakış açısına göre temsilin krize girdiği dönem olarak görülmüş ve bu dönem 'Temsil Krizi' ve 'İmajın Temsili / Temsilin İmajı' bölümleri altında ele alınmıştır.

Antik dönem medeniyetlerinin, mimari temsiller ürettiği bilinmekte, bu anlamda, en önemli ortak paydalarından birini ızgara sistemli planları oluşturmaktadır. Antik Mısır'da, planlar kırmızı bir ızgaranın üzerine siyah ile çizilmekteydi. Porter'a göre Piet Mondrian ve Theo van Doesburg gibi konstrüktivist ve neoplastik sanatçılar bunlardan etkilenmiş, kendi içerisinde arkitektonik neticeye ulaşmış bir şey olarak görmüşlerdir. Bu geometrik düzenin 20.yy mimari düşüncesi üzerinde önemli etkileri olmuştur (Porter, 1997, s.6). Güner'e göre Mezopotamya kültürlerinde tapınaklar, Tanrı, dolayısıyla Tanrı'nın yeryüzündeki temsili olan krallar tarafından tasarlanmış, mimarlar tarafından dini kurallara uygun olacak şekilde yeniden düzenlenip uygulanmıştır. Bu uygarlıklardan Asur ve Babil toplumlarının yeryüzü, peyzaj, tarla ve binaları toprak tabletlere çizdikleri bilinmektedir. Eski Mısır'da ise grafik temsillerin kullanıldığına dair günümüze ulaşan kapsamlı bilgiler mevcuttur. Güner, Eski Mısır'da yapılan çizimlerin planla görünüşü bir arada kullanan temsiller olduğunu belirtir. Örneğin duvarlar plan düzleminde ve tek çizgi ile belirtilirken kapılar ya da cepheye yani üç boyuta ait bilgiler görünüş olarak plana aktarılmışlardır. Bu çizimlerin bir amacı

da “kral mezarlarında var olacak ölümsüz bir sanatın parçası olmaktır.” Gürer, bu çizim tekniğinin hiyeroglifler ile olan ilişkisi üzerinde önemle durur. Ona göre “resimsel bir yapıya sahip olan hiyeroglif yazı biçimi, mimari temsilin yapısını da etkilemiştir” (Gürer, 2004, s.117). Sadece Eski Mısır değil Mezopotamya medeniyetlerini takiben kurulan bir Anadolu medeniyeti olan Hititlerin de resmi yazışmalarda kullanılan Asur (Akad) çivi yazısının yanı sıra kaya kabartmaları ve yazıtlarında hiyeroglif kullandıkları bilinmektedir. Bu temsillerin her ikisinde de mimari gösterimlere rastlanmaktadır. Mimari ve dilin ortak temsili olan bu piktogramlar, genellikle mimari biçimlerin basit soyutlamalarından oluşur.

Antik Yunan’da, mimari temsil araçlarının kullanımına dair yazılı referans bulunmasına karşın bugüne kalan bir çizim yoktur. Araştırmacılara göre bunun önemli bir gerekçesi, mimarın tasarımdan ziyade ustabaşı kimliği ile inşa sürecinin önemli bir kısmına iştirak etmesi ve çizimlerin geçici tekniklerle üretilmiş olmasıdır. Gürer, bu döneme dair *syngraphai*, *anagrapheus* ve *paradeigma*³ olmak üzere üç temsil biçimine Spiro Kostof ‘tan alıntılar yaparak vurgu yapar. Kostof’a göre mimarın iletişim biçimi, *syngraphai* olarak adlandırılan sözel tanımlardır. *Anagrapheus*, yazılı açıklama ya da çizim iken *paradeigma* da gerçek ölçekli küçük modellerdir. Gürer, bu dönemin en önemli temsil aracının *paradeigma* olduğunu belirtir (Gürer, 2004, s.120). Bu dönemde mimari temsile dair bir diğer okuma ise mimari yapıtın önem kazandığı tapınak yapılarının cephelerindeki resimsel temsillerdir. Tapınaklar, hem üç hem de iki boyutlu mitolojik hikâyelerle donatılarak inşa edilmişlerdir. (Anlamın iki boyutlu cepheden ziyade bütün yapıya atfedildiği 20.yy’a kadar bina cephelerinin şehirsal ölçekli temsil alanları olarak görev gördükleri söylenebilir.)

Bu dönemde temsil, Platon’un felsefesinde önemli bir yer tutmuştur. Platon’a göre, içerisinde bulunduğumuz, beş duyumuzla algıladığımız her şey, doğal çevre, dış dünyaya ait ‘idea’ların yansımasından yani bu dünyadaki temsillerinden ibarettir. Yapılı çevreyi ise temsilin temsili olarak okur ve bu anlamda zanaatı sanattan daha gerçek bulduğunu belirtir. Platon, bugün dünyayı algılayışımızın aksine, mutlak, kalıcı bir gerçeklik olduğuna ve bu dünyanın duyusal deneyimler değil akıl yoluyla ulaşılabilir olduğuna inanmaktadır. Platon, gerçeğin üç bileşeni üzerinde durur: varlık, oluş ve *chora* (yer/mekân)⁴. “Varlık, değiştirilemez, yaratılmamış ve yok edilemez olan,

³ Paradeigma, bugün kullanılan paradigma kelimesinin kökünü oluşturur. Günümüzde teorik bir modele işaret eden paradigma, Antik Yunan’da yapının ‘ideal’ temsili olarak maket için kullanılmıştır.

⁴ Metinde *Chôra* (Khôra) kelimesi, olduğu gibi kullanılacaktır. Anlam kayması oluşturabileceği gerekçesiyle yerine Türkçe bir karşılık kullanılmayacaktır.

duyularımızın algılayamadığı, düşüncenin nesnesi olarak belirir. Oluş, form ile aynı adı ve özellikleri taşıyan ancak duyularla algılanabilir, beden bulmuş ve sürekli harekette olanıdır. Üçüncü kavram ise chora'dır: sonsuz ve yok edilemez, oluşa gelen her şey için konum sağlayan, üstün nedenselliğin sağladığı sezginin yokluğunda dahi kavranabilir, dolayısıyla inanması güç olanıdır. Ona bir nevi rüyadaymışçasına bakarız ve deriz ki var olan her şey, bir yerde, bir mekân işgal etmeli" (Pérez-Gómez, 2006, s.12). Platon'un Chora anlayışını ele alan Hisarlıgil'e göre "Chora, Platon'un olmak (*being*) ve oluş (*becoming*) arasındaki mekân, ya da 'yer'in mekânda oluşma olasılığıdır. Chora ne somut bileşenler ne de Kartezyen yayılımın ifadesi olan bir bedensellik taşımaz. Bunun yerine Chora, Platon'un Timaios'unda anlatıldığı gibi 'parçaları birleştirme' ya da 'yalnızca olanı değil, olmayanı da bir araya getirme' olarak görülebilir" (Hisarlıgil, 2007, s.15). Pérez-Gómez'e göre Platon'un tanımladığı *insan yaratıcılığının ve katılımının mekânından* farklı bir şey değildir; *topos* ve *chora* arasında bir örtüşme varsaymasına karşın ikinciyi 'olmak' ve 'oluş' arasındaki geçişin, *chiasma*'nın kavranabilirliğine uzak bir gerçekliğe konumlandırır. Pérez-Gómez'e göre bu şiirin ve sanatın alanıdır. "Chora hem kozmik bir yer hem soyut bir mekân olarak aynı zamanda insan zanaatının hammaddesidir. Mimaride, çevrelenen boşluk ile çevreleyen madde arasındaki ayrılığı yavaş yavaş yok edecektir. Daha önemlisi, varlık ve oluşun dilbilimsel kimliklerinin, kelimelerin ve dünyanın, gösterenin ve gösterilenin ötesinde var olan, aynı zamanda dil ve kültürü mümkün kılan 'görünmez bir zemin'e işaret eder. Bu kendinden menkul bir bölgedir" (Pérez-Gómez, 2006, s.13). Platon'un idealarına karşı çıkan Aristo, çözümü töz öğretisinde bulmuştur. Tözler, bu dünyada varolan gerçek öznelerdir ve bilgi, formlar arasındaki özel bağlantılara ilişkin bir kavrayıştan meydana gelir. Ona göre varlık, gerçek anlamda var olan, tanımlanabilen, bilgisine ulaşılabilen bir özne yani tözdür. Bu dönemde temsil, mimarlık teorisi bir yana pratiğindeki yeri dahi oldukça sınırlı iken felsefenin önemli bir konusu olmuştur.

Vitruvius, 'Mimarlık Üzerine On Kitap'ta Antik Roma'da kullanılan mimari temsil araçlarını, plan-(*ichnographia*), cephe-(*orthographia*) ve (bugünkü anlamı ile olmasa da) perspektif-(*scenographia*) olarak sıralar ve mimarlar için geometri bilgisinin önemini vurgular. Roma Mimarlığı'nda geometrinin yeri bugüne kalan yapılarda da rahatlıkla görülmektedir. Bunların yanı sıra bu dönemden kalan maketler de bulunmaktadır. Temsil biçimleri ile ilgili bu tanımlamanın yanı sıra Vitruvius, mimarinin evrenin göstereni olduğunu da vurgulamıştır. Pérez-Gómez, Vitruvius'un tiyatro planı tanımı üzerinde durur. Tiyatroda, daire planlı oturma yerleri arasında ses, atılan bir taşın oluşturduğu halkalar gibi yayılmalıdır. İşte bu müziksel ve matematik (dolayısıyla

evrenin zamansal ve mekânsal olarak da kapalı bir modeli olan) uyum mimarın yakalaması gerekendir. Ayrıca, Pérez-Gómez, Vitruvius'un mimarlığın kökenini dilin kökeni ile açıkladığının altını çizerek (Pérez-Gómez, 2006, s.18).

Ortaçağ'da, Gotik mimarlığa kadar mimari temsil alanında kayda değer bir gelişme bulunmamaktadır. Porter'a göre 1100 yılında, Öklid geometrisinin yeniden keşfine kadar yukarıda bahsedilen anlamda çizimler kullanılmamıştır (Porter, 1997, s.9). Plan ve görünüş düzleminde temsillerin kullanıldığı bilinmekle birlikte, bunlar Roma'nın geometrik yaklaşımına sahip değildir. Gürer'e göre "mimari biçim dağarcığını doğrudan yapı çevrenin kendisinde bulmakta diğer inşa edilmiş binaları kendi çalışmasının birebir örnekleri olarak görmektedir" (Gürer, 2004, s.123). Yapıların strüktürel olarak karmaşıklaşması ve bu arada gelişen geometri bilgisi Gotik mimari ve bu mimarinin temsilinde ortaya çıkar. Önemli bir etken de geometrinin evrenin 'hem estetik hem de teknik temeli' yani bir anlamda evrenin temsil dili olduğu görüşüdür. Bu dönem, Avrupa'nın kökten değişimlere gebe olduğu bir dönemdir. Haçlı Savaşları sonucunda, ticaret gelişmiş, kentler bir anlamda yeniden ortaya çıkmış ve bu beraberinde kentsoylu kavramının doğuşuna yol açmıştır. Bu hem mutlak gücü dini merkezi otoritenin ve feodal otoritenin elinden almış hem de kentli bir yaşam kültürünü başlatmıştır. Roth'a göre gücün el değiştirmiş olmasının mimari anlamda en belirgin göstergesi, bu dönem merkezi değer taşıyan yapılarının yalıtılmış, devasa manastırlar yerine kent katedralleri olmasıdır (Roth, 2000, s.399). Dünyevi hayat, ölüm sonrası, sorgulanmaya başlanmış, bu dünyada geçirilen zamana verilen değer artmıştır. Avrupa'da ilk üniversitelerin bu dönemde kurulması tesadüf değildir.

Ortaçağ'dan modern çağa geçişin aracı ve mecrası olarak Rönesans, yeni bir dünya düzenine işaret etmektedir. Güç dengelerinin değişimi, bilginin yayılımı ve yeni yerlerin keşfi mevcut düzenin dönüşümüne öncü olmuş, insan merkezli bir felsefenin, hümanizmin doğuşuna katkıda bulunmuştur. İnsan merkezli ve bilgi odaklı bu bakış açısının gelişmesi ile görsel sanatlar ve mimari temsil alanında modern perspektifin gelişimi ve kullanımı sıkı bir ilişki içerisinde. Porter, bu döneme ait hadiseler içerisinde en önemlisinin mekânın görsel temsili üzerine olduğunu söyler ve bu gelişimi al-Khazen gibi Arap matematikçilerin yeniden keşfine bağlar. Aynı zamanda, Antik Yunan ve Roma da tekrar değer kazanmış, Grekçe metinler Latince'ye çevrilmiştir. Perspektife öncül olan temsil biçimleri Yunan ve Roma'da da kullanılmıştır ancak optik bilimin tam anlamıyla matematiğe uyarlanmasıyla elde edilen bu yeni perspektif, mimarlara, plan ve görünüş ile birlikte, 'zihnin mimarlığını', henüz inşa edilmemiş olanı, kâğıda dökme olanağı sağlamış, bu anlamda çevrenin, kentlerin dönüştürülebilir, tasarlanabilir nesneler olarak algılanmasına, yorumlanmasına

yol açmıştır (Porter, 1997, s.13). Giotto ile başlayan perspektif kullanımı Brunolleschi'nin çalışmaları ile olgunluğa ulaşmıştır. (Porter, bu sürecin 300 yıl boyunca devam ettiğini, Piranesi gibi üstatların eserlerinde en üst düzeye ulaştıklarını belirtir.) Bu süreç içerisinde, Brunolleschi, Alberti, Perruzi, Leonardo, Sangallo, della Francesca ve Palladio gibi pek çok mimar perspektifi kullanmış, bu aracın getirdiği olanaklardan faydalanmışlardır.

Perspektif, kelime anlamı olarak 'per-spective'den (İngilizce karşılığı ile through-seeing, Türkçe karşılığı ile görme-yoluyla) kelimelerinden türer. Porter'a göre bu haliyle mimari çizim, bir pencere oluşturmuş olur. Antik Yunan, karşılığı ise sahne dekorudur. Bu kavramsal bakış açısını mekânın iki boyutlu bir ilüzyonu olarak okur ve her kültürün bunu barındırmadığının altını çizer. Ona göre doğu sanatları, ters bir perspektif uygulayarak daha geniş bir mekânı görsel kılmış, zihnin gözünü temsil düzleminin arkasında almış ve sanatçının kavramın içerisinde görselleştirmesine olanak sağlamıştır. Buna karşın Brunolleschi'nin perspektifi, görsel algılamının doğasına bir karşıtlık teşkil eder. Göz, donmuş bir zaman-mekânda hapsolür. Statik, merkezi kaçış noktası ve temsil düzlemini doğrusal çizgilere bölmeye ile oluşan içsel simetrisi ve gücü, Rönesans mimarlığının ideal geometrik bütünlük arayışının özüne işlemiştir (Porter, 1997, s.17).

"Perspektifin tarihi, araya mesafe koyarak gerçeğe ilişkin duygunun nesnelleştirilmesinin zaferi ve mesafe-tanımsız bir kontrol çabasının zaferiyle eş değerlendirilerek anlaşılabilir. Aynı zamanda dış dünyanın sistematizasyonundaki bir kontrol aracı olarak da kavranır. Nitekim perspektifle beraber Rönesans'ta tamamen matematikselleştirilmiş bir mekân duygusuna ulaşılmıştır" (Panofsky'den aktaran: Gürer, 2004, s.107). Pérez-Gómez'e göre Rönesans sanatçısı, perspektifi yaratmak için kendisini deneyimlenen dünyadan soyutlar çünkü resimdeki derinliğin geometrikleştirilmesi algıda rasyonelleşmeyi arttırır ve bu, dönemin arzulanan idealidir. 16.yy'ın en önemli ressamlarından Albrecht Dürer, perspektifi doğaya özellikle de insan vücuduna uyarlamak için bir seri çalışma yapmış (Four Books on Human Proportions) ancak çağdaşı Michelangelo tarafından güçlü bir şekilde eleştirilmiştir. Perspektifi benimsemeyen, mimarlığın iki boyutlu projeksiyonlar yoluyla algılanamayacağını öne süren Michelangelo, bütün sanatın temelini insan bedeninde bulur ve beden hareket halinde iken algılanabilir (Pérez-Gómez&Pelletier, 1992, s.27).

Mimari temsil anlamında, Rönesans'ta gerçekleşen bir diğer gelişme, maket alanında olmuştur. Maket, ortaçağ veya öncesi gibi noktasal uygulamalar için değil mimarın tasarım için kullandığı bir araca dönüşmüştür. Bir diğer önemli nokta ise mimar ile taş

ustasının birbirinden bağımsızlaşmasıdır. Bu mesleki örgütlenme anlamında önemli olduğu kadar aslında yine perspektif fikri ile ilişkilendirilebilecek bir durumdur. Yapıya nispeten mesafeli bir noktada duran bir tasarımcı gözün ve zihnin varlığına işaret etmektedir. Mimarın yapı ile kurduğu iletişim, yerini mimarın yapının temsili ile kurduğu iletişime bırakmıştır. Bu noktada temsilin değer kazanması ve dönüşüme uğraması kaçınılmazdır.

Aydınlanma Dönemi'nin karakteristiğini, hümanizm, akılcılık, ilerlemecilik, evrenselcilik belirler. Dünyayı, insan aklını, bilimin ışığında anlamak ve anlatmak, dönemin temel itkisi olmuştur. "Akıl, insana matematiğin en soyut, en karmaşık doğrularını anlama ve öğrendiği bu doğruları evrene uygulama olanağı vermiştir" (Cevizci, 2005, s.176). Düşünce ve ifade özgürlüğü, dini eleştiri, akıl ve bilimin değerine duyulan inanç, sosyal ilerleme ile bireyciliğe önem vermesi ile bu dönem modern toplumların ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Bunun önemli gerekçelerinden biri de aklın bireye yüklediği sorumluluktur. Toplumu dönüştürmek için eyleme geçme fikri, gücünü insan aklının rasyonalitesinden alır.

Dönemin ilk temsilcilerinden sayılan Descartes, Dioptric'te sadece çizgisel temsillerin mevcut nesnelerin gerçekliğine dair bir açıklama getirme kapasitesi olduğunu belirtir. Ona göre, resim veya renk ikinci plandadır. Pérez-Gómez'e göre görseli algı yerine epistemik modeller üzerine inşa etmek onun için bir fikrisabit halini almıştır. Mekânın, chôra'nın varlık ve oluş arasında deneyimi bedenselleştiren arada olma durumu yerine nesnelleştirilmesinden Descartes sorumlu tutulmalıdır (Pérez-Gómez, 2006, s.20). Öte yandan düşünceyi öznenen bağımsız bir şekilde zihinde temsil olarak yorumlayan Descartes'a karşı dönemin bir diğer düşünürü, Kant, düşünmeyi (Vorstellung/tahayyül/temsil), özne açısından kurgulanan bir süreç olarak okur. Ona göre özne, düşündüğü nesnelerden bağımsız değildir. Descartes'tan farklı olarak Kant felsefesinde algı, varlığın önemli bir bileşenidir. Kant'a göre içsel durumlarımız temsilin mecrasını oluşturur ve bir nesnenin temsiline mümkün olması için o mecrada gerçekleşen bir farkındalık gerekmektedir. Akıl ve temsil, şeylerin nasıl oldukları ve nasıl göründükleri birbirinden bağımsız değildirler. Cevizci'ye göre: "Kant, bilgide hem deneyimin ve hem de aklın katkısının kaçınılmaz olduğunu öne sürmüştür. En basit bir deneyimin bile a priori bir ögeyi içerdiğini göstermiştir. Söz konusu a priori öğelere karşılık gelen zaman ve mekâna deneyin transandental koşulları adını vermiştir. ...zihnin bilgideki temel, ayırıcı faaliyetini deneyimden gelen ham ve işlenmemiş malzemeyi bir sentezden geçirmek ve bu malzemeyi birleştirip, ona birlik kazandırmak olarak tanımlayan Kant'a göre, zihin söz konusu sentezi, her şeyden önce, çeşitli tecrübelerimizi sezginin belirli kalıpları içine yerleştirerek gerçekleştirir. Sezginin söz

konusu kalıpları ise zaman ve mekândır. Buna göre, biz şeyleri zorunlulukla zaman ve mekân içinde olan şeyler olarak algılarız” (Cevizci, 2005, s.969).

Aydınlanma döneminin bilgi anlayışının karakteristiğini Pérez-Gómez, Newton bilimi üzerinden ele alır ve onun bu dönemde bir anlamda felsefenin yerine geçtiğini belirtir. Newton’un doğal felsefesi, fiziksel dünyayı matematiksel terimlerle açıklamaya, tümevarım ve deney metotları ile olgulardan sonuç çıkartmaya yönelmiştir. Dönemin mimar, mühendis ve filozofları, bundan etkilenmiş, bilimin metotları ile mimari prensipler arasında bir analogi kurarak gerçeğe ulaşmayı hedeflemişlerdir (Pérez-Gómez, 1983, s.77).

18. yy.da yeni bir çizim sistemi, mimari tasarımın odak noktasında çizimin gücünü vurgulamaktadır: Gaspard Monge’un geliştirdiği tasarı geometri. Endüstri Devrimi’nde önemli etkileri olan bu sistem, mühendislik ve mimarlık tarafından süratle benimsenmiştir (Porter, 1997, s.18). Tasarı geometri, aydınlanma düşüncesinin yarattığı bir temsil aracı olarak düşünülmelidir. Ancak aydınlanma felsefesi içerisinde yer alan pek çok düşünür içerisinde özellikle aynı zamanda matematikçi olan Descartes’ın ve geliştirdiği kartezyen sistemin izlerini taşıdığı söylenebilir. Mimari söylem, bu dönemde ortak aklın, rasyonalitenin, matematiksel bir düşünme ve biçim arayışının peşindedir. Kant’ın felsefesini oluşturan deneyim ve akıl sentezi, mimari pratiğinde ve temsilinde henüz kendine yer bulamamış, bir anlamda ortaçağın deneyim ile algılayıp üreten biçimlerinden sadece akıl ile kendini açıklamaya çalışan bir yöne doğru meyletmıştır. Bu dönemde, özne ve nesnenin karşılıklı ilişkisi sadece matematiksel bir dünyanın doğrularının yansıması olarak belirmektedir.

Jean-Nicolas-Louis Durand, tasarı geometriyi mimariye uyarladığı ‘*Précis des Leçons d’Architecture*’da (1802-1803) tanımladığı teknikler ile bugüne kadar gelen mimari temsil biçimini ortaya koymuştur. Bugün mimari tasarım denilince akla gelen bütün temsili ‘*betimleyici proje seti*’ olarak tanımlayan Pérez-Gómez ve Pelletier, bugün kullanılan bütün bu tekniklerin 19. yy.ın geometrize edilmiş, homojenleştirilmiş mekân anlayışının bir mirası olduğunu söylerler. Durand’ın mirası, stil ve tekniğin nesnelleştirilmesi ve mimarlıkta bariz bir şekilde uzlaşması mümkün olmayan iki alternatifin tanımlanmasıdır: *teknolojik inşaat* (fonsiyonel) *artistik* mimarlığa (biçimsel) karşı. Pérez-Gómez ve Pelletier, bunu zorunlu strüktür ve tesadüfi süslemenin hatalı ihtilafı olarak okurlar (Pérez-Gómez&Pelletier, 1992, s.21). Durand, mimarlığı kamu ve özel binaları kompoze etme ve gerçekleştirme sanatı olarak tanımlar. Mimarlık, bilgisi ve uygulaması ile kendine özerk bir daldır ve diğer disiplinlere ihtiyaç duymaz. Mimesis ya da mit kavramlarının mimarlığın içerisinde yeri yoktur. Durand’ın tanımı ile mimarlık, bilgisini salt pozitif akıldan alan sentaktik bir dile dönüşmüştür (Gürer,

2004, s.151-152). 20.yy boyunca mimarlık söyleminin didiği neredeyse bütün bir felsefeyi en basite indirgenmiş haliyle Durand'ın mimari yaklaşımında bulmak mümkündür. Bu indirgemenin temelinde, mimaride ileride de sıklıkla kullanılacak bir mimari temsil tekniğini bütün bir mekânı anlayabilecek ve anlatabilecek bir araca hatta amaca dönüştürmesinin yattığı söylenebilir.

Bu dönemde, mimarlık mesleki olarak enstitüleşmiş, eğitim biçimlenmiştir. Bu kültür içerisinde, mimari teknik çizim; sanata eşdeğer tutulmuş, mimarlar giderek biçim ve mekânın heykelsi değerinden uzaklaşmış, cepheye ve silüete ait bir dil ile tasarım yapmaya başlamışlardır. (Örneğin Monge'un kurucularından ve Durand'ın mimarlık bölümünde profesör olduğu École Polytechnique tamamen nesnel bir mimarlık eğitimi üzerinde yoğunlaşmış, ondan bir yıl sonra kurulan Ecole des Beaux Arts, iyi mimarlığın yolunu iyi çizim üzerinden tanımlamıştır.) Basılı mecranın da yaygınlaşması ile çizim, mimarinin dili olarak kabul görmüştür. Büyük bir olasılıkla mimari temsilin rasyonelleşmesinin bu duruma etkisi yüksektir ancak öte yandan bu dönem çelişkili bir durumun başlangıcına da işaret eder. Mimarlığın temsili artık kabul gören bir dildir; üstelik tarihte ilk defa gerçek anlamda, temsil de yapı gibi zaman ve mekân içerisinde bir kalıcılık kazanmıştır. Öte yandan özne ve nesnenin karşılıklı ilişkisinin kurulduğu an bir anlamda her ikisinin de mecralarının sınırlarını çizmeye başladıkları an olarak belirmiştir.

Pérez-Gómez 'e göre mimarinin anlamını, işlevsellikte, farklı kombinasyonların biçim oyunlarında, üslubun rasyonelliğinin dekoratif dilinde bulabileceği fikri, Batı mimarlığının son iki yüzyıl içerisindeki gelişimini özetler. Durand'ın geliştirdiği dilin sonucu, güncel mimarlık felsefe veya kozmolojiye dair bütün referanslarını yitirmiş; teori, kendinden referanslı bir sisteme dönüşmüştür. Pérez-Gómez'e göre Avrupa'da bilimin krize girdiğine işaret eden Husserl olmuştur. Husserl'e göre kriz, klasik geometrinin son bulması ve Öklid-dışı geometrinin 1800'lerde belirmesi ile çıkarılır. Bu, mimari teorinin işlevselleştirilmesi, bir işlemsel kurallar setine, teknolojik karakterli bir araca dönüşmesi ile sonuçlanmıştır. Sadece şiirselliğin alanında aranabilecek gerçekliğin, geometrik bir düzende sistematize edilme çabası, insana ait en önemli problemleri denklemin dışında bırakmıştır. Yine Husserl'e göre bütün sistemlerin anlamlarını dayandırdıkları iki tür yapı vardır: biçimsel (sentaktik) boyut, yapı ile ilişkili ve aşkın (semantik) boyut, *Lebenswelt* yani yaşanan dünyanın gerçekliği ile ilişkili. Pérez-Gómez'e göre mimarlıkta, bu ikili yapının -mitos-logos-un bağı işte bu krizle kopmuştur (Pérez-Gómez, 1983, s.4-5).

Yukarıda, antikiteden geçtiğimiz yüzyıla kadar, hâkim mimari temsil dilleri, içerisinde bulundukları dönem ve o dönemde temsilin kavranışı ile birlikte ana hatlarıyla ortaya

konmuştur. İlgi çekici olan, bugünden geçmişe yönelik bir bakış açısı ile her temsil dilinin hem bir gelişme hem de neden oldukları bir kısıtlama ile birlikte var olması ve eleştirilmesidir. Rönesans'ta bireysel bakış açısını ortaya koyan perspektif alışılanırken bir yandan da onu takip eden süreçte gelişen tasarı geometrinin sağladığı, bireysel bakış açısından kurtulmanın, soyutlamanın kutlanması, öte yandan, bu iki farklı temsil biçiminin de, esasında mekânı homojenleştirmeye ve gözü mitinden yoksun bırakılmış, çerçevelenmiş bir mekâna hapsedmeye yol açan doğaları ile lanetlenmeleri buna örnek teşkil etmektedir. Temsilin değişen dönemler içerisinde, yer değiştirmesi, kazandığı kimlikler ve özellikle bugünkü yapısını algılamak açısından bu bakış açısı önemlidir. Rönesans'ın yarattığı heyecan, hümanizm ve yenilik ile ilişkilendirilirken sonraları bu tek merkezli bakış açısı bir problem alanı olarak algılanmıştır. Takip eden süreçte, geliştirilen temsil biçimleri yaratılan nesneye yönelirken bugün nesnenin özne ile kurduğu ilişki, öznenin deneyimi, deneyimin aktarımı, ön planda gibi gözükmemektedir.

Çalışmanın bundan sonraki bölümünde, geçtiğimiz yüzyıl ve güncel mimari temsil dilleri ele alınacak, mimari temsilin kriz politikaları ve mimaride giderek imajın temsiline dönüşen durum incelenecektir. Mimari temsil krizi, mimarlığın krizinden çok farklı bir yerde değildir.

2.1 Temsil Krizi

Kriz kavramı, modernleşen Avrupa'da 19.yy'ın ikinci yarısında gündeme gelir. Bu anlamda zamanının öncülü sayılan Nietzsche 'Tanrı öldü.' diyerek "19.yy düşüncesine hâkim olan ilerleme ve süreklilik kavramlarına" karşın "günün mutlak bir sahipsizlik durumu içinde olduğunu, kurtarıcı her türlü özellikten, şeylerin mevcut durumuyla uzlaşmamızı sağlayacak her şeyden yoksun olduğu inancını" ifade etmektedir (Megill, 1998, s.67). Megill'e göre bu öncü düşünce mevcut dünyanın sunduğu bütün ilişkilere, kitle toplumuna, teknolojisine, yaygın sanat ve edebiyat üsluplarına yabancılaşmayı temsil eder ve 1890-1920 yılları arasında Avrupalı avant-garde sanatçı ve entelektüellerin eser ve söylemlerine damgasını vurur. Ancak kriz bu yıllarda belirmiş olmasına karşın kesinlikle dönemsel değildir. "Modernist ve postmodernist sanat ve edebiyatın tamamının temelinde bu kriz hissi yatar" (Megill, 1998, s.177).

Temsil krizi, 20.yy'a damgasını vuran bir olgu olarak belirmiştir. Sadece bilim, felsefe veya sanat değil, aynı zamanda politika, ekonomi, medya hangi alana bakılırsa bakılsın orada bir temsil krizinden söz edildiği görülür. Bu yüzyıl, insanlık tarihinin belki de en histerik dönemlerinden biridir. Bunun önemli nedenleri arasında, gerçeklik algısının kökten bir değişime uğraması dolayısıyla temsilin imkânsızlığı, zaman

mekân kavramının görecelik kuramı doğrultusunda irdelenmeye başlaması, fotoğraf ile orijinal ve kopya arasındaki bağların çözülmesi sayılabilir. Mimarlıkta da güncel yaşam ile örtüşen bir mimarlığa ve böyle bir mimarinin temsiline dair yeni arayışlar baş göstermiştir. Ancak kendisinden önce temsil krizi ile didişmeye başlayan modern sanata öykünmek de mimarlık için çıkış noktalarından birini teşkil etmiştir.

Bu dönemin ilk mimari temsil araç ve dillerinde, krizin yansımaları kolaylıkla gözükmemektedir. Claus Dreyer'a göre 20.yy'ın başından beri temsil krizi, modern mimarinin gelişiminde bir *leitmotif* olmuştur. Bu sürece en iyi işaret eden dönem başında yazılmış olan Fütürist Manifesto'dur. O güne kadarki bütün gelenek ve temsili reddeden, tamamen yeni bir mimari program sunan manifesto, pek çok avant-garde mimar ve tasarımcı tarafından desteklenmiş, bu yeni yüzyılda karmaşık ve son derece çeşitli, hepsi sorunsalını temsil çerçevesine yerleştiren pek çok yaratıcı sürece yol açmıştır (Dreyer, 2003, s.163). Bu dönemde yazılan manifesto ve ütopya ile mimarlık için sözel bir temsil dili yaratılmıştır. Mimari temsili, inşa edilecek olan yapının yanı sıra henüz gerçekleşmemiş ve belki de asla gerçekleşmeyecek olan mekânı temsil ettiğini kabul ettiğimiz müddetçe, manifesto ve ütopyaların kullandıkları dilin mimari bir temsil aracı olduğunu görmek gerekir. Aksi takdirde mekân sadece çizimden ibaret bir dile indirilmiş olur ki; zaten problemin belirttiği en önemli alanlardan biri budur: temsili rasyonelleştirmek, indirgemek. Bu bakış açısı çerçevesinde, manifesto ve ütopya, 20. yy'ın geliştirdiği ilk temsil krizi politikası olarak okunabilirler. Akın Sevinç, 'Ütopya: Hayali Ahali Projesi'nde, 20.yy mimarlığı ve ütopyalarını incelerken dönemin mimarlık ürünlerini, yazılı, yazılı/yapılı ve yapıları olarak ele alır ve özellikle ilk on yıllık yazılı/yapısız olarak adlandırdığı dönemi önceki yazısız/yapılı döneme bir tepki olarak okur (Sevinç, 2004). Bu dönemde yazılan/çizilen manifestolar, önce klasik mimari biçim ve dillerle, ardından modernizm ile didişmişler, nasıl bir mimariyi hayal ettiklerini sözcüklerle olduğu kadar yeni temsillerle de ortaya koymuşlardır.

Megill'e göre kriz bir yenilenme arzusu doğurmuş ancak bu arzu iki farklı yöne gitme eğilimi sergilemiştir: düşsel ve nostaljik. Bu bağlamda Fütüristler ve Bauhaus kesinlikle düşsel bir yenilenme fikrini kucaklamışlardır (Megill,1998, s.181).

Cézanne'ın çalışmalarından, Kepler'in cine-camera'sından ve soyut Afrika resimlerinden etkilenen kübist ressamlar, lineer perspektifi tamamen terk etmişlerdir. Einstein'ın teorileri, sanatta zaman kavramının irdelenmesine yol açmış ve Picasso'nun deneysel çalışmaları ile zaman-mekân kavramı sanatın yeni temsil biçimlerinde irdelenmeye başlanmıştır. Picasso'nun peşinde koştuğu bütünlüğe dair algı, Gropius, Le Corbusier gibi mimarları etkilemiş, kaçışlı perspektifi sonluluğu ve

kapalılığı gerekçesiyle reddetmelerine, daha bütüncül bir bakış açısı sunduğuna inandıkları aksonometrik perspektifle çalışmaya yöneltmiştir (Porter, 1997, s.20). Aksonometrik perspektif, Theo van Doesburg, Alberto Sartoris, Hannes Meyer gibi isimlerin çalışmaları ile mimarlıkta kabul görmüştür. Aksonometrinin modern yorumu 1923 De Stijl sergisi ile ilişkilendirilir (Gürer, 2004, s.110-112). Özellikle 20.yy mimari temsillerinde önemli bir araç olarak kullanılan aksonometrik perspektif, klasik perspektife açık bir tepkidir ve Bauhaus'un da kucakladığı bir temsil dili olarak belirmiştir. Walter Gropius, Bauhaus'u kurarken, Porter'ın ifadesiyle programını tasarımcı ve zanaatkâr arasında ortaçağa ait '*kayıp akord*'u tekrar diriltmek olarak tanımlarken esasında yine mimarlığın durumuna, açıkça belirmeye başlayan krize dair bir tespitte bulunmaktadır. Gropius'un öykündüğü Ortaçağ, aslında Rönesans ile birlikte rasyonelleşmeye ve giderek şiirini yitirmeye başlayan mimari temsilin son masalsı dönemlerinden biridir. Pérez-Gómez'in de belirttiği gibi Ortaçağ'da mit hala tasarım sürecinin bir parçasıdır ancak bu Rönesans ve sonrasında pozitivizm ile kırılmış, mimarlığın dışına atılmıştır. Sonuçta aksonometrik perspektif, yine geometrik bir düzendir ve klasik sistemin bir devamı niteliğindedir. Ancak öte yandan göz merkezli bakış açısını kırma çabası ile mevcut kalıbın dışına çıkmaya çalışan da bir sistemdir. Bu ve '*kayıp akord*' vurgusu, mimaride temsil krizini görünür kılmak ve bir anlamda didişmeye başlamaktır.

Modern mimarlık, geleneksel bütün mimariyi reddeden, yeni malzeme ve teknolojiler, insan ölçeği ve ihtiyaçları doğrultusunda, işlevsel bir yapıyı merkezine almış, 19.yy'da doğan şehircilik problemini çözmeye çalışan bir mimarlık olarak -temsil anlamında dilsiz bir mimari olmakla eleştirmiş olsa da- bir yandan da inanılmaz bir enerji ve atılımdır. Hem yazılı programları hem yapıları çevresi ile diğer sanat dallarında beliren krizin mimaride yapısal olarak ilk defa beden bulmuş halidir. Habermas, modern mimariyi klasisizmden sonraki uluslararası, birleştirici ve avant-garde ruhtan doğmuş tek mimari akım olarak ele alır ve yüzyılın resim, müzik ve edebiyatına eşdeğer olduğunu ileri sürer. Habermas'a göre Modern Mimarlık, sadece prestij binaları değil günlük hayatın öğelerini de içerecek bir mimari dil ile kültür ve endüstriyel kapitalizmden doğan yabancılaşmaya cevap vermiştir. Habermas, işlevselliğin biçimlerin kullanım amaçlarını yansıtması gerektiği hükmünün aynı zamanda bunun kendinden gelen estetik kurallara bağlı bir sistem olduğunu gizlediğini vurgular. Adorno'nun sanat nesnesi kendi içsel varlığı içinken, işlevsel olan nesneler (mimarlık gibi) dış amaçlara hizmet eder ikilemini eleştirir ve işlevselliğin sanatın kendi içsel mantığındaki bir gelişme ile iz düştüğünü belirtir. Habermas'a göre modern mimaride

beliren kriz, mimarlığın kendisiyle değil, hali hazırda aşırı bir yük üstlenmiş olmasıyla ilgilidir (Habermas, 1998, s.232).

Mimarinin mekânın anlamına dair temsili boyutu bir yana temsil dili -bazı arayışlara rağmen- bu dönemde de aynı kalacaktır ve bu eleştirinin önemli bir gerekçesi olarak belirir. Pérez-Gómez ve Pelletier, temsilin inşa edilmiş olan ile ilişkisinde, mimari temsil araçlarının yetersizliğini vurgular, bilgi ve algıyı koşullandırıyor olmasına karşın modern perspektif alanı dışında bir alternatifin ciddi olarak ele alınmamış olmasını eleştirirler. Nesne ile temsili arasında mutlak bir örtüşme ideasının çökmüş olmasına karşın kullanılan mimari temsil araçları hala bu geçmiş dünyaya aittir. Buna karşın, aynı tarihi referanslardan yola çıkan modern sanat, dünyanın gerçekliği ve onun yansıması arasındaki mesafeyi görmüş ve bunu büyüleyici bulmuştur. Böylece, yeni bir ontoloji için temsil biçimlerini sorgulamaya başlayan yaratıcı bir süreç doğmuştur (Pérez-Gómez&Pelletier, 1992, s.22).

Winfried Nöth, 'Crisis of Representation?' (Temsil Krizi?) makalesinde, sorunun çok boyutlu bir altyapısı olduğunu, ortak bir tartışma zemini yaratmak için krizin farklı alanlardaki semptomlarının incelenmesinin önemini vurgular. Krizin etkin olduğu üç temel alanı edebiyat, sanat ve medya, felsefe ve göstergebilim olarak belirler. Edebiyat ve modern sanatta beliren temsil krizini göndergenin kaybı ile açıklayan Nöth, dijital ve kitle medyasında da gerçeğe ve göndergeler dünyasına olan mesafenin gün geçtikçe arttığının altını çizmektedir. Modern sanat, Dadaizm, kübizm ve soyut sanatta bunun gerekçesi, odak noktasının göndergeden ziyade gösteren araca kaymış olmasıdır; bunun etkileri hem sözlü hem görsel temsilde görülmektedir. Nöth'e göre edebiyatta göndergeyi ilk reddeden Mallarmé, bunu tespit eden de Mallarmé'de dilin parçalı yapısını vurgulaması ile Foucault olmuştur (Nöth, 2003, s.10). Foucault şöyle der: "Batı dünyasında Dante'den beri' Homeros'tan beri, bizlerin şimdi edebiyat dediği bir dil biçimi oluşmuştur. Fakat kelimenin kendi yakın tarihlerde ortaya çıkmıştır..." Edebiyatın kendine özgü bir tür olarak ayrışması, ardından kendi içinde 'tür'lere bölünmesi de bu oluşun bir parçasıdır Foucault'ya göre. "Mallarmé'nin kelimenin iktidarını onun güçsüzlüğünün içinde keşfetmesine kadar, edebiyatın XIX. Yüzyıldaki işlevinin dilin modern varoluş tarzına nazaran ne olduğu görülmektedir. Bu esas işleyişin zemini üzerindeki diğer her şey sonuçtur: edebiyat, fikirler söyleminden giderek farklılaşmakta ve kendini kökten bir geçişimsizliğin içine hapsedilmektedir... Bir temsil düzenine uyarlanmış 'türler' tanımıyla bağlarını koparmakta ve sarp varoluşunu iddia etmekten -diğer bütün söylemlere karşı- başka bir yasası olmayan bir dilin düpedüz dışavurumu haline gelmektedir..." (Foucault, 2006, s. 420-421). Nöth'e göre edebiyat ve sanatta yaşanan temsil krizi, doğrudan modernizm ile ilgilidir.

1936'da Walter Benjamin, 'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı' denemesi ile sanat yapıtının biricikliğini ve özel atmosferini, fotoğraf, sinema ve yeniden üretilbilirlik üzerinden tartışmıştır. Benjamin'e göre, "Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilbildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır" (Benjamin, 2012, s.55). Yani yapıtın ilk ana mahsus olan, geleneğe bağlı olan ilişkisi kopmakta bu sefer kitlesel bir bağlam içinde yeniden var olmaktadır. Bu anlamda da temsil biçim değiştirmiş olur. Yapıtın biriciklik niteliği ile geleneksel bağlam arasındaki ilişkinin kopması Benjamin'e göre sanat yapıtını (fotoğraf örneği bağlamında keşfinden yüz yıl sonra) 'bunalım'a sokmuştur. 'Sanat için sanat' gibi bir tür 'arı' sanat düşüncesi (ki Benjamin bunu olumlamaz) bu 'bunalım'a karşı geliştirilmiş bir tavidir. Yazın alanında bu noktaya ilk varanın (Foucault gibi) Mallarmé olduğunu belirtir. Sonuçta sanat yapıtının doğası değişir: "Yeniden-üretilen sanat yapıtı, gittikçe artan ölçüde, yeniden-üretilirliği, hedefleyen bir sanat yapıtının yeniden-üretimi olmaktadır" (Benjamin, 2012, s.58). Sanat yapıtının alımlanması üzerine iki tespitte bulunur Benjamin: törenle, gelenekle ilişkili olan "kült değeri" ve izleyici ile ilişkili olan "sergileme değeri" (Benjamin, 2012, s.59). Sanat yapıtının doğası değiştikçe, kültür değerinden koptukça sergileme değerinde bir artış gözlenmektedir. Böylelikle sanat yapıtının işlevi değişmekle kalmaz aynı zamanda da sergileme değerinin artışıyla birlikte temsil bağlamında varlığı da değişime uğrar.

Benjamin, aynı metninde, mimari yapıtı sinema ve kitle üzerinden ele alır. Mimarlık, kullanılarak ve görülerek alımlanan bir sanattır ve bu alımlama her zaman kitleler tarafından "dağınıklık sayesinde ve toplumca" gerçekleştirilmiştir. Bu anlamda mimarlık, bütün sanatlar içerisinde en eski olanıdır (Benjamin, 2012, s.76). 'Sanat yapıtının var oluş biçimi temsildir.' diyen Gadamer, ise mimarlığı, bütün sanat dalları, özellikle deneyime hitap eden sanat dalları içerisinde, kendinden öte ancak kendisi tarafından ve kendisi için oluşturulmuş bütün bir bağlama işaret etme potansiyeli bakımından en önde geleni olarak değerlendirir. Geçmişe ait, yapıldığı dönemki fonksiyonu bugün değişmiş bir yapı dahi geçmişi günümüze taşıma biçimi ile var olur ve bu onun varlığının bir biçimi haline gelir. Kaçınılmaz olarak mimarlığın bu dünyaya ait olduğu, bu dünyaya hiçbir zaman yabancılaşmayacağına göstergesidir bu. Gadamer'e göre mimariyi önemli kılan onun da diğer sanat dalları gibi 'varlığı'nın olmazsa olmazı 'arabuluculuk ögesi'ni barındırıyor oluşudur. Mimarlığın diğer sanat dalları ile ilişkisi mekâna şekil vermesi ile ilgilidir. Mimarlık, temsilin bütün biçimlerini hem plastik sanatları hem de şiir, müzik, oyunculuk ve dans gibi temsili sanatları, onların var olacağı mekânları şekillendirerek kucaklar. Bu şekilde de iki katmanlı bir ortam yaratmış olur; hem mekâna biçim vererek hem de özgür bırakarak. İzleyicinin

ilgisini önce kendisine çeker, sonra kendisinden uzaklaştırarak çevreye, yaşamsal bağlamda eşlik ettiği bütüne çeker (Gadamer, 1999, s.156-159).

Modern Mimarlık, Habermas'ın da vurguladığı gibi sınırları aşan ve özellikle iki dünya savaşı arasında Batı dünyasına hâkim olan Uluslararası Üslup çatısı altında, Le Corbusier, Walter Gropius ve Mies van der Rohe gibi dönemin pek çok önemli mimarının dahil olduğu bir sürece dönüşmüş, özellikle II. Dünya Savaşı sonrası oluşan büyük yıkımın açtığı yapı boşluğunu doldurmasıyla, hâkim mimari form haline gelmiştir. Ancak bu noktada da yeni bir kriz belirmiş, belki de ikinci bir yabancılaşma dönemi olarak adlandırılabilir bir durum oluşmuştur. Avrupa'nın bütün belli başlı kentleri tarihi kentlerdir ve bu yeni mimarlığın soyut, geometrik formları, kendine ait referansları, bu kentlerin dokularında ilişkisizlik ve parçalanmaya götüren bir oluşuma neden olmuştur. Rob Krier, II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'sının 20'lerin hayalini inşa etmeye kalkması ve CIAM Atina Bildirgesi'nin şehirde işlevsel örgütlenmeyi öngören kuramının pek çoklarıncı kabul edilmesi sonucu kentlerin harabeye çevrildiğini söyler. Modern mimarlık şehirde uzamsallığın yitimine neden olmuştur. Krier'e göre : “Modern mimari devrim başarısız olmuştur” (Krier, 2000, s.420-421). Her ne kadar işlevselliğin kendine dair temsili tartışmaya açık da olsa mimarının temsil edememe hali onu kendi olmaktan -yaşanan bir sanat (ve kullanım) nesnesi olmaktan- uzaklaştıran bir durum olarak okunmaya açıktır.

Portzamparc ve Sollers, (Debord'a gönderme yaparak) 20.yy kent ve toplumunu eleştirirler: “Bölünmeyi düzenleyen bir toplumda yaşıyoruz” (Portzamparc&Sollers, 2010, s.116). Bu bölünmeyi ilk görenler, Debord'un da dahil olduğu Durumcular olmuş, Constant, Yona Friedman, George Candilis gibi mimarlar, şehirselleşmenin önüne geçmeyi hedef alan projeler üretmişlerdir. Ancak ne var ki onların bütün bir kenti, her bir bölünmesiyle birbirine bağlayacağını hayal ettikleri örtüler bugün alışveriş merkezleri, devasa havaalanları gibi o bölünmenin sebebi olan kültürel yapının kalelerini örtmektedir. Portzamparc şöyle der: “İşte, günümüzün en büyük sendromuna bir örnek, düşsel ütopyaı yakalayiveren ticari gerçek” (Portzamparc&Sollers, 2010, s.116-117).

1960'ta hem mimariyi hem de temsilini farklı bir boyuta taşıyan ya da farklı bir boyutu mimari temsilin dünyasına dahil eden Archigram kurulur. Archigram grubu, “‘Hardware’ olarak adlandırdıkları, ...kullanıcı tercihlerine, bireysel istek ve arzulara cevap veren bir çevre kontrol sistemi içeren mekânîk şehirler tasarlamışlardır.” Tasarımlarının temel fikri olan plug-in kavramı, üretim sürecinde kullandıkları araçlar ve bunların bir araya geliş şekillerine de yansır. “Bilimkurgudan böcek gözlü canavarlar, petrol rafinerilerinden donanımlar, çizgi romanlardan teleskopik robot

duvarlar, mimari gelenekten çelik germe, uzay sistemler almış bunları kullanarak teknoloji bazlı bir mimarlık ütopyası geliştirerek, modern mimarlığın kalıplarını eleştirmişlerdir” (Jencks, 1973, 95-97). Archigram’ın plug-in kavramı, esasında yukarıda bahsedilen eklemlenerek çoğalan, büyüyen kent fikri ile benzerlik gösterir ancak grubun temsil dili, onu farklı bir yere taşır. Archigram, bilimkurguyu tasarım ve temsil sürecine taşımış, tıpkı bir bilimkurgu çizgi romanı gibi temsil mecrası olarak da dergiyi kullanmıştır. Pérez-Gómez’in sıklıkla vurguladığı ‘mit’ kavramını Archigram’da (aslında belki de bütün bir ütopya geleneğinde) yakalamak çok zor değildir. Bu anlamda bütünleyici ya da güncel terimlerle, matematiksel nedensellik öncesi bir dil kurguladığı düşünülebilir. Öte yandan Kester Rattenbury’ye göre Archigram, bütün geleneksel temsili “şiddetli, grafik, eğlenceli” bir dille baskın işlevsellik üzerine kurulu Bauhaus konseptini alaşağı ederek reddederken öngörmediği, hedeflemediği bir şey olur; kendi imajı antitezi haline gelir. Bir zamanlar ‘sapkın’ olan temsil biçimi ana akım halini alır. Yine de popüler kültür değeri yüksek olan bu temsil, “mükemmel, biçimci, kurumsallaşmış yüksek mimarlığın kodlarına” açık bir başkaldırı içerir (Rattenbury, 2002, s.63).

Bu yıllarda, yapısalcılık, mimari söylemi göstergebilim kavramı üzerinden etkileyen disiplinler arası bir akım olarak belirir. Saussure’ün dilbilim kuramına dayanan yapısalcılık, olay ya da düşüncenin tarihsel/evrimsel gelişiminden çok, belli bir zaman dilimi içindeki yapısını, bu üst yapıyı, anlamı oluşturan alt birimler arasındaki karşılıklı ilişkileri ele alan kuramsal yaklaşım olarak ifade edilebilir. Benzer şekilde, mimari söylemin benimsediği göstergebilim de kenti, göstergeler ve o göstergelerin işaret ettiği anlam ve farklılıklar üzerinden okunabilen bir dil olarak ele almak, anlamaktır. Bu anlamda mimarlar, Roland Barthes, Umberto Eco, Françoise Choay’ın çalışmalarından etkilenmiş, bunları mimari metinler olarak okumuşlardır. Barthes, ‘Şehir, bir söylemdir ve söylem de başlı başına bir dildir. Şehir, içinde yaşayanlarla konuşur. Biz de şehirle içinde yaşayarak, dolaşarak, bakarak konuşuruz.’ derken Eco, mimarinin çift anlamlı yapısı üzerinde durmuştur. Eco’ya göre mimarinin öncelikle işlevsel bir nesne ardından da sembolik bir nesne olarak iki işlevi vardır. Mimari iletişimini işlev üzerinden kurar (Leach, 1998). Choay ise “kentsel mekân, dinsel anlamını yitirmiştir, toplumsal anlamını yitirmek üzeredir, ekonomik anlamını aşmaktadır ve artık, yalnızca dil aracılığıyla, bir oyun olarak yaşanmaktadır.” (aktaran Tümer, 1982, s.27) diyerek kentsel mekânın bir zamanlar insan için üst anlamlı olduğunu oysa çağdaş dünyada kentsel mekânın, anlamını gitgide yitirdiğini, bu süreç sonucunda oluşan anlam boşluğunun ise dil aracılığıyla doldurulmaya çalışıldığını vurgular. Ancak Neil Leach, yapısalcılığın problematiğini gösterilenin geçiciliği

üzerinden eleştirirken (Leach, 1998) Pérez-Gómez de mimari teori için yapısal kurallar geliştirirken anlamın aşkın boyutunu bu teorinin dışında bırakmak dolayısıyla anlamın tarihsel ufkunu reddetmekle eleştirmiştir (Pérez-Gómez, 1983, s.6). Esasında, her iki düşünürün itirazı birbiri ile örtüşmektedir. Yapısalcılık, bir kesite dair anlam ilişkileri ile ilgilenir ve onları sistematize etmeyi hedefler. Öte yandan örneğin mimaride (dil için de böyledir), gösteren ve gösterilene dair ilişki bu kadar basit değildir; hem çoklu bir anlam ağı vardır hem de anlamın değişkenliği söz konusudur. Bu yolla bütüne dair bir yapı kurmak imkânsızdır, ancak dilin kendi kendini temsili söz konusu olacaktır.

Mimari temsilin yapısını sorgulayan Dreyer şu soruyu sorar: “mimarlık, bir şeyi algılanabilir ve anlaşılabilir bir şekilde nasıl temsil edebilir?” Cevabı, pratik ve teorik süreçlere de yansıyan, bitmek bilmeyen bir dönüşüme işaret eder. “Ne zaman temsili olmayan ve soyut bir mimarlık gündeme gelse, hemen ardından temsili ve ‘sembolik’ bir mimarlık doğar” der (Dreyer, 2003, s.164). Dreyer, postmodern mimariyi savaş sonrası dönemin fonksiyonel mimarisinin dil ve ifade eksikliğinin tetiklediği bir mimari temsil olarak okur. Ona göre postmodern tekrar temsil kabiliyeti kazanma girişimidir. Amaç, ‘anamlı sembolik tasarım’la sosyal kimlik ve bireyler, toplum ve çevre arasındaki iletişimi güçlendirmektir. Dreyer, bu bağlamda Beaubourg Pompidou’yu ele alır: Çelik ve cam konstrüksiyon, Chrystal Palace, Eyfel Kulesi, Rus konstrüktivizmi gibi tarihi öncüllerini anımsatmakta, gelenek ve bir tipolojiyi birleştirmektedir. Merkez, konstrüksiyon ve işlevin çakışan yapısı ve karşıt renklerin kullanımı ile güçlü bir çelişki yaratmakta, anlam ve iletişim potansiyelini arttırmaktadır. “Hayal gücü ve yorumu harekete geçiren işaret ilişkileri üreten sayısız motif kullanılmıştır” (Dreyer, 2003, s.166). Dreyer, Pompidou’nun erken dönem temsili projelerden biri olarak değerlendirmesine karşın yine de fonksiyonel modernizmin çerçevesinde kalmış olduğunu belirtir. Dreyer, postmodern mimariyi ‘konuşan’ ve ‘hikâye yazan’ bir temsil olarak tanımlar (Dreyer, 2003, s.168). Öte yandan: “Gerçekte Beaubourg bir simülakrlar düzeninin ancak kendinden önce gelen düzenin desteğiyle ayakta durabildiğini göstermektedir. Burada akışkanlardan oluşan bir iskeletle dış yüzey bağlantılarının bize sunduğu içerik derinlik üstüne oturan geleneksel bir kültürdür. Önce ortaya çıkan bir simülakrlar düzeni (anlamın oluşturduğu düzen), kendinden sonra gelen ve hem gösteren ve gösterilen hem de içeren ve içerik ayırımından haberdar olmayan bir düzene boş bir töz sunmaktadır” (Baudrillard, 2003, s.106). Baudrillard, bu şekilde Pompidou Kültür Merkezi üzerinden ‘boş işaretler’ ve ‘göndergesi olmayan kodlarla’ yönetilen bir toplumun mimari mekânını sorgulamakta, bu mekânı ‘ziyaretçi kitle’ haricinde hiçbir içeriğe sahip olmamakla eleştirmektedir.

Nörth, postmodern mimariyi, temsilin tam karşısında duran kendine göndermeli önerme üzerinden ele alır. Eğer temsil krizi, göndermenin yokluğundan kaynaklanıyorsa işaretlerin referans verebilecekleri, temsil edebilecekleri kendilerinden başka bir şey kalmaz. Edebiyat ve sanat dallarında da giderek bu anlamda bir eğilim dikkati çekmektedir. Yazmanın ya da film çekmenin mod ve durumları ile ilgili romanlar ve filmler giderek artmakta, romanlar metaroman, filmler metafilm halini almaktadır. Postmodern mimarlıkta da benzer bir durum oluşmuştur. İşlevsellik yerine tarihi mimari biçimlere referans veren mimarlık, kendine göndermeli olarak okunabilir (Nörth, 2003, s.12).

1970 ve 80'lerde mimari temsil artık bir 'pencereden bakma'nın çok ötesine geçmiş, kendisi bir sanat eseri haline gelmiş, uluslararası sanat piyasasında yerini almıştır. Peter Eisenman'ın, Zaha Hadid'in kâğıt üzerinde gelişen mimari dilleri, Will Alsop'un akrilik resimler ile kurguladığı mimari temsil dili, Libeskind'in müzikal bir eser gibi mekânsal işaretler ve semboller içeren resimsel temsilleri, mimari grafiklerin sıradan fonksiyonlarını aşmış, temsili şiirsel ve metinsel bir boyuta taşımış, yapı bozumun temellerini oluşturmuşlardır (Porter, 1997, s.22-23). Bu tasarımcıların kendi temsil dillerini oluştururken aradıkları diller, esasında güncel temsil araçlarının güncel mimarlığın dilini konuşmaktaki yetersizliğine de işaret etmektedir.

Tanyeli, 20.yy'ın bu son dönemindeki kırılmanın önceliklerden yani Rönesans ve yüzyıl başından farklı bir nitelik kazandığını ifade eder. Tanyeli'ye göre (Baudrillard'ın medya üzerine ifade ettiği şekilde) mimarlıkta medya iletişimsel işlevini kaybetmiştir; bunun yerini medya için, medya aracılığıyla üretilen bir mimari simülasyon almıştır. Ütopik tasarımlarıyla Lebbeus Woods, bunun en önemli temsilcisidir. Tanyeli'ye göre Woods mimari ontolojinin dışına çıkmadan ancak medyatik alanın dışında var olması söz konusu olamayacak bir söylem ve tasarım geliştirmiş, mimarlık araçları ile aslında 'gerçek' mimarlığa ya da herhangi bir somut olguya gönderme yapmayan ancak, 'mimari haber resmi' olarak betimlenebilecek tasarımlar yapmıştır (Tanyeli, 2000, s.9-12).

Eisenman başta olmak üzere bir grup mimar, inşa edilmeyen, iki boyutta temsil edilen bir mimarlığa işaret eden 'kâğıt mimarlığı' ile anılmıştır. Amaç, inşa edilmemiş olanın temsili üzerinden aktarılan, tanımlanan bir mekânı aramak, sorgulamaktır. Bu mimarlardan Zaha Hadid, geleneksel perspektif yerine, Rus süprematistlerinin bakış açısını benimsemiş, her biri resmin farklı bir alanını kontrol eden çoklu bir kaçış noktası tekniği kullanmıştır. Bunun bir sonucu olarak gözler, bu çok açılı resim üzerinde gezinirken algı sürecin canlı bir parçası olur. Hadid'in "resim ve çizimleri açılı ve eğrisel düzlemlerin tanımlı ve gerilimli bir orkestrasını oluşturan çoklu bir katmana

sahiptir” (Porter, 1997, s.22-23). Eisenman’ın bu dönemde dikkat çeken çalışması, ‘Cardboard Architecture’ olarak adlandırdığı bir seri ev projesidir (House I-HouseXI). Bu evlerin bir kısmı inşa edilmiştir; ancak önemli olan projelerin tasarım sürecidir. Tasarım süreci, mimaride işlev ve biçim ilişkisini, geometriyi, doluluk-boşluğu, katman katman kurgulayan seri temsillerden oluşur. İnşa edilmiş olan evler, adı gibi kartonu andırır şekilde neredeyse bir maket görüntüsü vermektedirler. Amaç düşünmek/tasarlamak için yapılan maket yapar gibi ‘evi’ düşünmek/yapmaktır. Bu arada ‘temsil’, iyiden iyiye bir ‘temsil nesnesi’ne dönüşmüş olur. Burada post-yapısalcı ve yapıbozumcu teorilerin, anlamın farklılığına, değişkenliğine dair vurgusunu görmek mümkündür. Her ne kadar Eisenman, bu çalışmayı yapısal teori ile özdeşleştirerek, ilk evde Corbusier’yi, ikinci evde Terragni’yi sorguladığını, evler boyunca bunun değişim gösterdiğini, onuncu evde ise yapısalcılık kuramına vardığını belirtse de, Jencks ise bu çalışmayı post-yapısalcı olarak yorumlar (Jencks, 2000).

Post-yapısal teori, yapısalın statik ve evrensel modeline karşın zaman ve fark nosyonlarına değer verir. İşaret eden ile edilen arasındaki ilişkiyi ayıran çizgi, yapısal teorideki gibi kesin addedilmez. Anlam değişkendir, farklılıklara ve oyuna bağlıdır (Leach, 1998). Dolayısıyla söz konusu olan yine bir temsil sorunu, temsilin olanaklılığına ya da anlam gibi geçiciliğine dair bir sorundur. Artık yapısal yaklaşımın kent okumaları anlamlı ve mümkün değildir; yapılabilecek tek şey, farklı kesitler, üst üste biriken okumaları okuyucunun yorumuna bırakmaktır. Eisenman, Tschumi ve Derrida, anlamın geçiciliğini vurgulayan çalışmalar yaparlar. Tschumi’nin Manhattan Transcripts’i, sonraları bu temsili diyagramlardan yola çıkan ve Derrida ile çalıştıkları Parc de la Villette, bu yaklaşıma hem mimari temsil hem de mimarlığın temsili düzleminde örnek teşkil etmektedirler. Tschumi’ye göre Manhattan Transcriptleri mekân, hareket ve olayların birbirinden bağımsız olduğu ancak yine de yeni bir ilişki içine girdiği mimari bir okuma önerirler. Böylece mimarinin geleneksel bileşenleri kırılmış ve farklı akslar çevresinde yeniden inşa edilmiş olur. Önemli olan bu ilişkinin mimari deneyim için oluşturduklarıdır. “Transcriptler’in açık hedefi, geleneksel mimari temsilden koparılmış bir şekilde mekân ve kullanımı, sahne ve senaryo, ‘tip’ ve ‘program’, nesne ve olay arasındaki karmaşık ilişkileri yazmaktır. Transcriptlerin gizli hedefi ise 20.yy şehridir” (Tschumi, 2003, s.34). Temsil bağlamında, artık vurgulanan mimarlığın kendisi olmaktan çıkar, onun insan ile deneyim üzerinden kurduğu ilişkinin temsili ön plandadır.

1980’lerin sonunda, mimari temsil giderek öznelleşmeye, yüzyıla hâkim olan modern veya postmodernin kalıplarından sıyrılmaya başlamıştır. Dönem, hâkim bir yapısal üslup ya da temsil dili yerine Eisenman, Tschumi, Hadid, Himmelblau, Koolhaas,

Gehry gibi farklılıklar üzerine odaklanan mimarlar üzerinden okunur. Hem kullandığı temsil dili hem de mimarisinin temsili ile Libeskind de bu mimarlardan biridir. Maden ve Şengel'e göre Libeskind'in postmodernden farkı kullandığı göndermelerindedir. Postmodern, mimarlık tarihinin parçalarına gönderme yaparken Libeskind, insanın yaratıp ürettiği her şeyin dahil olduğu bir tarihe yapar göndermelerini. Tarihe (mekân ve zamana) dair okumasını ise şöyle yapar: “‘mimarlık bir iletişim sanatıdır’ ve her yapı ‘geçmişin izlerini taşımanın yanı sıra geleceğe ait referanslar vermekle’ yükümlüdür” (aktaran Maden ve Şengel, 2009, s.59).

“Mimarlık, edebiyatsız, dilsiz, müziksiz var olamaz” (Libeskind'den aktaran: Maden ve Şengel, 2009, s.61). Maden ve Şengel, Libeskind'in mimarisinin temsili olduğunu ancak çizimlerinin temsili bir mimari olarak nitelendirilemeyeceğini, daha ziyade matematik, resim, şiir ve müzik ile ilişkili olduğunu vurgularlar. Ancak bu çok disiplinliliğin onun proje anlatım yöntemini belirlediğini öne sürerler. Libeskind'in 1979'da ürettiği Micromegas serisi, pek çok eleştirmenin dikkatini çeken bir temsildir. Maden ve Şengel, Eisenman'ın bu temsilleri okunacak metinler olarak tanımladığını dolayısıyla mimari dışı bulduğunu söyler ve temsillerin alegorik olduğunu -yani işaret eden değil, ima eden olduğunu- eklerler. Oysaki temsil işaret etmelidir. Öte yandan Libeskind çizimlerindeki alegoriyi mimarlığın kendisi olarak tanımlar ve resimlerin aralarındaki farklılıkları Derrida'nın *différance* kavramına başvurarak açıklar. Dünyada dengeye ancak 'gerçeğin belirsiz ya da anlaşılabilir olduğu' durumda ya da 'dünyanın küresel bir anlamı' olduğu durumda ulaşılabileceğini ancak bunların her ikisinin de deneyimlenmediğini ve deneyimlenmeyeceğini ifade eden Libeskind, kendi mekân arayışını şöyle ifade eder: “Sonuçta elimizde olan, süregelen bir temelde değişen ve ebedi bir eksiklik ve farklılık üreten dünya mekânının şekli. Benim üzerinde konuşmayı ve araştırmayı denemek istediğim şey işte mekânın bu şekli, 'denemek' istediğim, çünkü bu konuşma için bugün henüz bir dile sahip değiliz” (Libeskind'den aktaran: Maden ve Şengel, 2009, s.64). Burada eklenmesi gereken bir nokta vardır, o da temsile bakış açısı; temsilin ima veya çağırışım yerine doğrudan işaret üzerine inşa edilen bir dil olduğu kabulü. Krizin belirttiği en önemli yer burasıdır. Öte yandan Eisenman, Libeskind'de temsil sorunu üzerine aslında Libeskind'in yaptığının 'parçaları ayırıştırmak [de-assembly]' olduğunu söyler ve ekler: “Yazılı metin için dekonstrüksiyon ne ise çizim için de dekonstrüksiyon-toparlama [deconstruction-assembly] olur” (Eisenman'dan aktaran: Maden ve Şengel, 2009, s.66). Bu şekilde Libeskind'in mimari çizime dair bir eleştiri yönelttiğini belirtir. Belki de güncel mimariyi temsil etmek için yapılması gereken tam olarak budur: temsilin dekonstrüksiyonu.

Claus Dreyer'e göre dekonstrüktivist mimarlık 80'lerin sonunda postmodern mimaride belirgin olan temsil krizine radikal bir karşı atak olarak gelişir ve 90'ların baskın mimari dili haline alır. Dreyer'a göre, Himmelblau'nun Viyana'daki çatı konstrüksiyonu, temsile dair herhangi tutkuyu reddeden yapıbozumu beden bulmuş halidir. "Kaba bir jest ile çatının yapıbozumu kelimenin tam anlamıyla kendini otantik bir eylem olarak sunar" (Dreyer, 2003, s.170). Dreyer'a göre, son yıllarda yapılan projeler, geniş bir çeşitlilik arz etmekte ancak hepsinde ortak bir özellik dikkat çekmektedir: yorum. Temsil, artık tamamen yoruma dayalı gibi gözükmektedir. Dreyer'a göre 'temsil krizi' sürmektedir. Artık "ortak deneyimden, ülkülerden, umutlardan, değerlerden, gelenekten oluşan bir 'dil' yoktur; tıpkı toplumda bu anlamda ortak bir zemin olmadığı gibi." Konunun bir boyutu, mimarinin giderek güncel iletişim araçları ile medyatik bir hal alması iken diğer bir boyutu, tarihin hiçbir evresinde olmadığı kadar çoklu temsil, okuma ve yorumun, bu farklı 'dil'lerin yeni bir arkitektonik paradigma doğurma potansiyelidir (Dreyer, 2003, s.180-182).

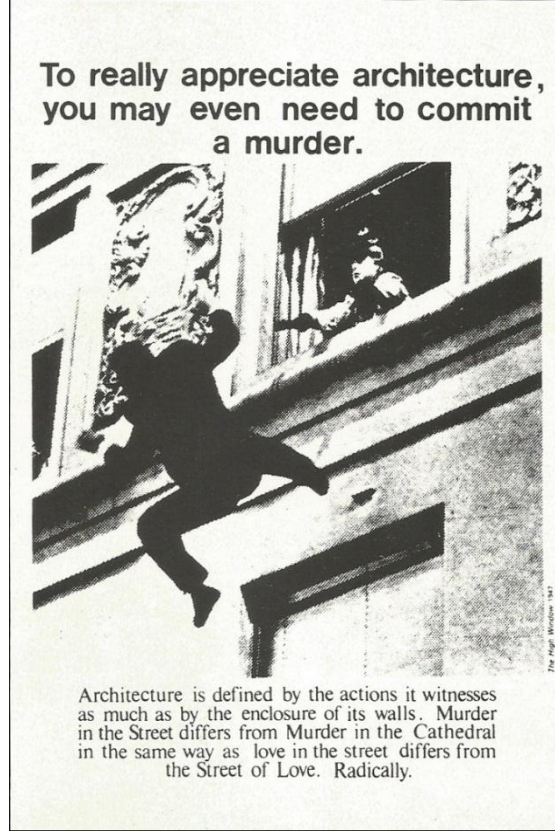
Bu bölüm, temsil krizine ayrılmış, krizin özellikle 20.yy.da baş göstermiş olduğu söylenmiştir. Ancak bir parantez açıp krizin temsile içkin bir kavram olduğu, esasında temsili şekillendirenin her seferinde, krizin yarattığı itici güç olduğu önermesi yapılabilir. Bu son yüzyılı farklı kılan etmen belki de dönüp 3000 yıllık tarihe bakabiliyor, her dönem ve coğrafyaya ait mevcut bilgi ve görsele anında ulaşabiliyor, içinde bulunduğumuz zaman/mekânın bağlamını her zamankinden fazla sorguluyor ve bağlarından giderek kopuyor oluşumuz olarak değerlendirilebilir. Bunlarla birlikte en önemli etmen de mimarlıktan beklentiler ve mimarlığı algılayışımız yolunda olmuştur. Mimarlık ve bilgisi, artık Rönesans veya Aydınlanma dönemlerindeki gibi döneme ait mutlak bilginin bedenleşmiş hali olarak görülmemekte tam tersine çok katmanlı ve karmaşık bir ağ yapısı ile algılanmaktadır.

"Son birkaç on yıl içinde gerçekliğin miras alınmış kurgusunun dramatik biçimde çatırdaması kuşkusuz bir temsil kriziyle sonuçlanmıştır. Hatta zamanımızın sanatlarında temsile yönelik panikli bir histeri saptamak bile mümkündür" (Pallasmaa, 2011a, s.28). 20.yy'ın sonunu tanımlayan kavram, kitle iletişim araçları ve uluslararası bilgi ağı olmuştur. Gerçeklik kavramının paradigma değiştirmesi ile birlikte temsil de bu yeni paradigmanın öğeleri ile şekillenmeye başlamıştır. Bilişim teknolojileri devrinde, imajın üretim ve yayılım hızı, onun özgünlüğünden ziyade bir anlamda tekrarını değerli kılmış, 'kitlesele yeniden üretim', sanat eserinin sonsuz sayıda kopyasını üretilip, dönüşüme sunmanın yanı sıra yeni bir dil üreten bir pozisyon üstlenmiştir. Mimari imge ve mimari temsil de bu 'imaj tüketimi' ortamında, kendini tekrar tekrar üretmeye, görsele, görselin tekrarına bırakmıştır.

Beatriz Colomna, mimariyi (bir kopya ya da temsilini üretmek anlamında) reproduksiyon kavramı üzerinden ele alır ve bugün, ileri kapitalizm döneminde, prodüksiyon ve reproduksiyonun sonsuz bir döngü içerisinde birbirlerini tekrar ettiklerinin, rollerinin karıştığının altını çizer. Bunun bir sonucu olarak yaratıcı-nesne, nesne-kullanıcı ilişkileri yerini üretici-ürün-tüketici ilişkisine bırakmış, klasik sanat nesnesi günlük hayata kitle üretimi üzerinden dahil olmasıyla krize girmiştir. Bu bağlamda mimarlık da payını almış, bir tüketim nesnesine dönüşmüş, bina karşısında seyirci pozisyonunda olanlar yeni kullanıcılar olmuşlardır. Colomna, Mimarlığın (görsel) bir tüketim nesnesine dönüşümünü fotoğraf, resimli dergiler ve turizm ile ilişkilendirir ve bu durumun sonucunda mimarlığın kendisinin değişim geçirdiğini vurgular (Colomna, 2002, s.208). Böylelikle mimarlık, alınır satılır, pazarlanır, teşhir edilir bir ürüne dönüşmüştür. İşte bu 'teşhir' ile bir sonraki bölümde ele alınacak olan 'imajın temsili' sıkı bir ilişki içerisinde.

2.2 İmajın Temsili / Temsilin İmajı

"Bir görüntüyle tartışamazsın. Görüntü akılla hareket etmez. Bugün mimarlıkta, çağrışımlar uyandıran, açığa vuran ama aynı zamanda yerinden oynatılmış, çarpıtılmış bir gerçeklik etkisi içinde, gerçek yerleri, yeni ve bilinmeyen yapıları temsil ettiği düşünülen görüntülerle yolculuk etmek zorundayız, daha önce hiç olmadığı kadar... Oysa mekânın gerçekliğini yalnızca yerinde algılayabilirsiniz. Ama görüntü artık gerçekliğin yerini almış durumda... Bir metnin tersine bir görüntüyle tartışmak olanaksızdır" (Portzamparc&Sollers, 2010, s.97).



Şekil 2.1 : Advertisements for Architecture, 1976-1977, Bernard Tschumi (Tschumi, 2003, s.29).

“Mantık şunu söyler: Eğer mimari ürünün reklâmı yapılabilirse neden mimarinin üretiminin (ve tekrar üretiminin) reklâmı olmasın?” (Tschumi, 2003, s.28).

Bu bölümün odak noktası, mimari imaj ve temsil ilişkisi olacaktır. Bu karşılıklı ilişki, hem imajın temsilini hem de imaj olarak temsili ifade eder. Mimari imgeye dair görselleştirmelerin kaçınılmaz bir şekilde, niyetlendiğinden fazla anlam üretmesi ya da mekâna referans vermekten vazgeçip kendine referans vermeyi amaçlaması, günümüzde görselin tahakkümünün doğurduğu sonuçlardan biri olmuştur. Mimari imge de güncel ortam içerisinde, yeni referanslar ile kendini tanımlamaya başlamıştır. Mimarlığın söylemi bir tarafa en birincil anlamı ile mekânı temsil etmeye ve yapmaya dair mevcut bilginin dahi sınırlarının bulanıklaştığı bu üretim ortamında, imajın da mevcudiyetinden veya bağlamından farklı roller üstlenmesi olağan gözükmeye başlamıştır. Ancak bu genişleyen alan, bir yandan anlam kaymasına bir yandan da anlamın erozyonuna neden olmuştur. Temsilin de imajlaşmaya doğru bir eksen üzerinde hareket ettiği söylemek mümkündür. Olasılıkları ve dili çok esnek olabilecek bir ifade biçimi olmaktan çıkıp belirli, tekrarlanmış bir mimari imgeyi arzu nesnesi haline dönüştürmüştür. Mimari temsilde imajın hegemonyası olarak adlandırılacak durumun temsil krizi ile de ilişkili bir biçimde, iki dönüm noktası olduğu söylenebilir: ilki üzerinde çokça durulmuş olan Rönesans perspektifi, ikincisi ise bu bölümün

odaklanmayı hedeflediği güncel durumdur, Baudrillard'ın, Tanyeli'nin dikkat çektiği yeni 'medyatik' durum.

Portzamparc, günümüz dünyasında görüntünün ve hüküm sürdüğü medyanın tespitini şu şekilde yapar:

“...dünyanın iki farklı temsili var karşımızda: bir taraftan görüntüler bugün birer otorite işareti. Görüntülerden yana ya da onlara karşı olamazsınız, onlardan söz edemezsiniz. Dil ise sürekli tökezliyor, yargıyı veren yine görüntü oluyor. Görüntüler her zaman sözün ötesinde ya da berisinde kalıyorlar. Reklâmların, ticaretin ya da propagandanın araçlarına dönüşüyorlar. Öte yandan yorumun dili söz konusu. Ama aslında bakışa dikkat çekip görüntüyü ortaya çıkarmaktan başka bir şey yapmıyor. Sürekli bir heryerdilik içinde, görüntüler ve ekran dünyasıyla gerçek hayatta algıladıklarımız arasında gidip geliyoruz. Bu, mesafesizlikten kaynaklanan uyuşturucu bir rahatlık. Burada fiziksel ve maddesel olan, hiçbir sorun yaratmıyor, gösteriye katılmış durumdalar. Ama buna rağmen beden henüz tamamen yitip gitmiş değil” (Portzamparc&Sollers, 2010, s.99).

Portzamparc, tezini Batı'nın akılcı düşünce hareketinin tensel ve tinsel olanı tamamen ayırma ve herkes ve her durum için geçerli mutlak, soyut bir dile ulaşma düşü üzerinden ele almaktadır; bu düşün neticesi bedenin tamamen yok olmasıdır. Gerçekten güncel hayat hiçbir zaman olmadığı kadar görüntülerle bezelidir. Bunu en çok görünür kılan öğelerden biri reklâmdır. Berger'e göre “Reklâm imgesi anlıktır” ancak çoğu zaman geçmişe veya geleceğe referans verir. “Tarihte başka hiçbir toplum böylesine kalabalık bir imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir” der Berger (Berger, 2005, s.129).

Beatriz Colomina, mimarinin görsel bir tüketim nesnesine dönüşme yolculuğunda, gazete ve derginin kitlesel tüketim gücüne dikkat çeker. Colomina'ya göre özellikle 'Fütürist Manifesto' ve Le Corbusier bu medyayı çok iyi kullanmışlardır. Fütürist Manifesto'nun Le Figaro'nun kapağında basılması için (Tisdall ve Bozzola'dan alıntılanarak) “Fütürizmin doğuşu bir reklâmcılık dehasıydı” der (Colomina, 2002, s.213). Corbusier'yi ise medyanın gücünü çağdaşlarından farklı bir şekilde, hâlihazırda olan bir şeyin temsili değil yeni bir üretim mecrası olarak görmesi ile değerlendirir. Esasında tam da bu nokta mimari temsilde imajın hegemonyasının ikinci 'parlak' devrinin (ilkinin Rönesans sonrası gelişen temsil teknikleri olduğu düşünüldükçe) temellerinin atılmaya başlandığı dönem olarak okunabilir. Burada kastedilen eşzamanlı bir üretim ve tüketim mecrasıdır ancak eleştirel bir bakış açısı, tüketimin üretimin önüne geçtiği, anlamlı bir üretimin eşzamanlı olmasının

imkânsızlığını vurgulayacaktır. Yüzyıl boyunca güncel hayatın ayrılmaz parçası haline gelen bütün kitle iletişim araçlarının -ki bunların en vurucusu bilişim teknolojileri olmuş ve paradigmayı tamamen değiştirmiştir- bu durumdan beslendiği ve aynı zamanda beslediği aşıkârdır. Ancak, artık bu kadar 'anlık' bir dünyada dengeden söz etmek imkânsız bir hal almıştır. Mimari temsilin medyatikleşmesi, onu bir 'arzu nesnesi'ne dönüştürmüştür.

Casabella'nın editörü Pierre-Alain Croset'nin mekânların fotoğraflarının o mekâna ait zamansal deneyimi aktarmaktan yoksun oldukları, temsilin ancak yazı ile desteklenmesi halinde 'gerçek' mimarlığın tüketimin yıkıcı etkisinden kurtulacağı yönündeki görüşlerini değerlendiren Colomna bunu Benjamin ve Barthes'ın okumalarını üst üste koyarak yazının okuyucuda mimari üretime dair bir *arzu* uyandıracığı görüşü ile açıklar. Bu görüşün karşısına ise Tschumi'nin 'Mimarlık İçin Reklâmlar' (Şekil 2.1) üzerine ifadesini koyar. Tschumi'ye göre mimarinin kâğıt temsiline esas amacı mimari *arzu*'yu tetiklemektir. "Mimari çizimler ve fotoğraflar, sadece kâğıt mekânlarıdır ve bir dergide çizim yoluyla gerçek mimarlık yapmak mümkün değildir. Tek yol inandırmaktır" (*Architectural Manifestoes* Sergi Kataloğundan aktaran Colomna, 2002, s.218) Colomna, yazının nesneyi, gerçeği olduğu gibi temsil etme çabasına karşın reklâmda nesneye dair bir boşluk alan oluştuğunu ve bunun tetikleyici olduğunu iddia eder ve Merry Kelly'nin şu tanımına yer verir: "Görselin alanı imajların işlevleri ile düzenlenir. Bakmaya dair büyüleyici olan şey görülden farklılık üzerine kurulu olduğu için görselin alanı aynı zamanda ve son derece uygun bir biçimde arzunun da alanıdır" (aktaran Colomna, 2002, s.219). Colomna'nın bu karşılaştırma üzerine genel değerlendirmesi esasında bu tezin sıkça başvurduğu sözel ve görsel temsil arasındaki gerilime işaret etmektedir; ancak biraz dolaylı bir yoldan çünkü reklâmlar sadece görseli kullanmayıp bunu sözel ile desteklemektedirler.

William J.T. Mitchell, 'imaj biliminin dört temel kavramını' resme dönüş, imaj/resim ayrımı, metaresim ve biyoresim olarak tanımlar (Mitchell, 2005). Mimari imaja bakmak için mimari temsilin giderek temsilin imajına dönüşmesi dolayısıyla bu kavram analizi üzerinden bir bakış açısı seçilmiştir. Bu kavramlardan özellikle resme dönüş ve imaj/resim ayrımı faydalı gözükmetedir. Ancak öncelikle imaj-imge üzerinde durmakta fayda vardır. Türkçede imge, daha ziyade zihinsel bir olgu olarak edebiyat, psikoloji, fenomenolojinin alanına girerken burada imaj, (bu çalışma özelinde) mimarinin metalaşması, objeye dönüşmesidir. Her iki kelime de İngilizce 'image' kelimesine karşılık gelir ve dolayısıyla aynı şeye işaret etmeleri beklenir. Türkçede ise 'imge' zihinsel bir görüntü olarak kalırken 'imaj' gözle görülebilen, fiziksel (ve bir o

kadar da 'imge'sini yitirmiş) bir meta ya da bir 'moda' oluvermiştir ki aslında eleştirel bir bakış açısı ile bu, burada ifade edilmek istenen durum ile pekâlâ örtüşmektedir.

Mitchell, resme dönüşü, kültür tarihinin farklı zamanlarında, genellikle de yeni sosyal, politik veya estetik akımlara eşlik eden yeni bir reproduksiyon teknolojisinin ya da imajlar takımının sahneye çıktığı anlarda tekrar ortaya çıkan "trope/mecaz yahut düşünce figürü" olarak okur (Mitchell, 2005, s.xv). Rönesans'ta mimari temsilde kullanılan tek dil haline gelen perspektif, resme dönüşün en belirgin örneklerinden biridir. Benzer şekilde, güncel mimarlık ortamında da imajın yayılımı ve tekerrüründen kaynaklanan bir imaj paradigması vardır. Mitchell, 'resme dönüş'ün Rorty'nin ifadesiyle 'dile dönüş'ün bir devamı olduğunu öne sürer. Rorty'nin Batı felsefesinin ilgi alanının nesnelerden düşüncelere ardından dile evrildiği ifadesinin bir ardılı olarak Mitchell'ın öne sürdüğü, görsel imaj ve sözel metaforların günümüzde, politika, kitle kültürü, bilginin yapısında olduğu gibi insan psikolojisinde ve sosyal ilişkilerinde ortaya çıkan bir tema olduğudur. Görsel imaj ve bununla birlikte andığı sözel metaforların, bu farklı disiplinler üzerindeki geniş etki alanını 'yeni bir imaj metafiziği' olarak adlandırır. Mitchell'a göre Derrida'nın "grafik ve mekânsal yazı lehine logosentrizm eleştirisi" ya da Deleuze'ün "felsefenin daima imaj problemi eleştirisiyle var olageldiği ve dolayısıyla bir ikonoloji formu olduğu" bu durumun farklı yorumlarıdır (Mitchell, 2005, s.xvi). Bu çalışmada üzerinde durulan temsil krizine uygun bir şekilde Mitchell 20. yy'da geliştirilen semiyotik, yapısalcılık, dekonstrüksiyon, imaj bilimi gibi söylemlerin Wittgenstein'in 'Resim bizi esir aldı.' ifadesine karşılık gelen kaçış (çıkış) arayışları olduğunu söyler (Mitchell, 2005). Temsil krizi bölümünde de bu dönüşüme işaret edilmiştir. Mimarinin ve mimari temsilin giderek imaja dönüşümü benzer bir yapı sergiler. Esasında bugün mimarinin görsel ile yaşadığı krizin temelinde bir biçimde bu saptama vardır: resme dönüş. Heidegger'in dediği gibi "Modern çağın temel hadisesi dünyanın resim olarak fethedilmesidir" (Heidegger, 1977, s.134).

Bu anlamda dikkat çekici birkaç güncel durumdan bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki yukarıda da bahsedilen reklâmlar ve bu bağlamda 'ileri kapitalizm' döneminde, mimarlık ve mimarlığın temsili dahil olmak üzere her şeyin alınır, satılır bir metaya dönüşmesidir. Günümüzde bir yapı yapıldıktan sonra sadece yapıya ait örneğin fotoğraf gibi ya da geleneksel temsil araçlarıyla üretilmiş, yapı ile bir bağlamda örtüşen imajların yanı sıra yapının veya üst-yapının temsili olan imajlar da bir tüketim nesnesi olarak dergilerde basılmakta, sergilenmekte, internette sınırsız bir dolaşıma açılmaktadır. Buradaki ikinci önerme de ikinci duruma işaret eder. Mimari temsil giderek bir sanat nesnesine dönüşmeye başlamıştır. Bunun bir gerekçesi, açıkça temsil ile ulaşılan yapının mimari mekân ile ulaşılan yapı ile örtüşmemesi, temsilin

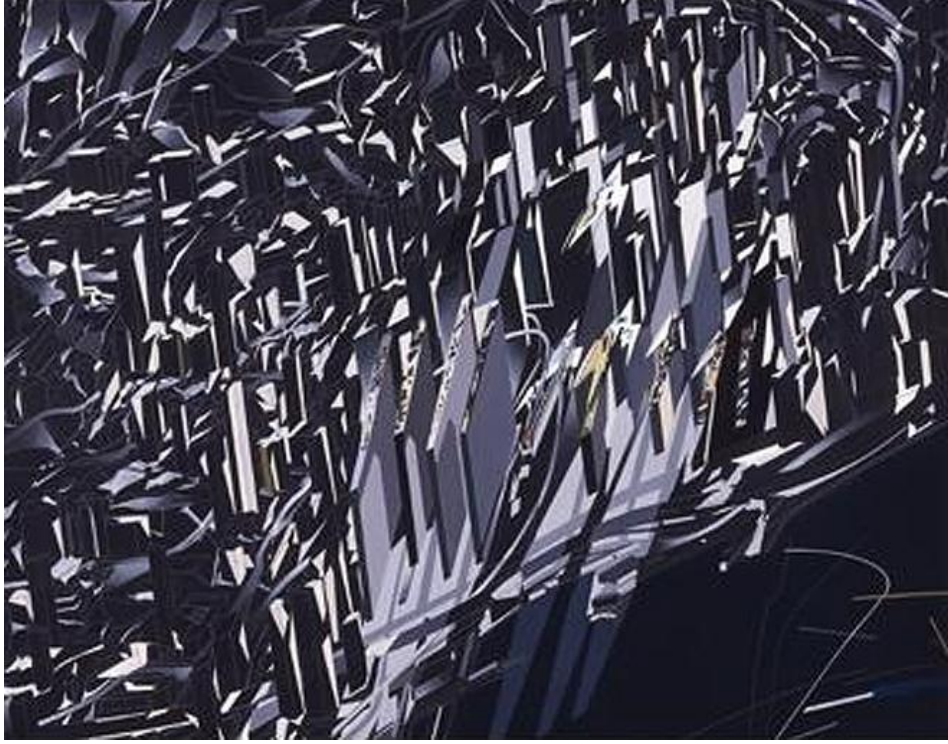
'mimari imge'ye dair içerdiklerinin daha 'büyüleyici' olması iken bu durumun sonucu (niyet bu değilken) bu temsillerin 'imaj'lara dönüşmesi olmuştur. Üstelik burada özellikle yapıbozum üzerinden ele alındığında son derece çelişkili bir durum oluşmaktadır. Maksat yine bir biçimde dilin araçlarını kullanarak mimariyi, mekânı sorgulamak iken en çarpıcı ve muhtemelen en 'ikna edici' görseller bu mimarlık tarafından üretilmektedir. Pallasmaa, mimarlığın görsel ile krizini mevcut tüketim kültürü ile ilişkilendirir. "Gözden yana eğilim hiçbir zaman çarpıcı ve anımsanacak bir görsel imge oluşturmaya yönelik bir mimarlık türünün hâkim olduğu son otuz yılda olduğu kadar açık olmamıştı. Mimarlık, varoluşa temellenen plastik ve mekânsal deneyim yerine reklâmcılık ve anında ikna stratejisini benimsedi; binalar varoluşsal derinlik ve içtenlikten kopuk imge ürünlerine dönüştü" (Pallasmaa, 2011a, s.38).

John Berger, Benjamin'in sanat yapıtının törensel kült değeri olarak ifade ettiği şeyi kabuk olarak adlandırır. Ona göre sanat ürünü, çağdaş yeniden canlandırma araçları ile vaktiyle onu sarıp sarmalayan kabuktan, mağaradan, binadan çıkmış, herkes tarafından ulaşılabilir, edinilebilir olması ile gücünü kaybetmiştir. İlk defa, "dilini bizi sarmaladığı gibi sardılar çevremizi" der Berger (Berger, 2005, s.32). Yine de bunun aslında pek çoklarının farkında olunmayan bir durum olduğunu savunur çünkü yeniden canlandırma yolları yanıltıcıdır, hiçbir şeyin değişmediği aldatmacasının kurgular ve fark ettirmeden yeni bir imgeler dili oluştururlar.

Neil Leach, ileri kapitalizm döneminde yaşayan günümüz insanını, Simmel'in modern kentin uyarımları karşısında kendini koruma refleksi ile duyarsızlaşan insanı ifade etmek için kullandığı 'blasé individual' (bıkkın birey) kavramına gönderme yaparak 'wallpaper person' (wallpaper: bilgisayarda masa üstü resmi) olarak tanımlar. Üstelik Leach'e göre 'wallpaper' sadece toplumu değil Batı mimarlık kültürünü de tanımlamaktadır. Mimarlık bir moda, yeme içme, egzotik tatiller gibi bir yaşam tarzına indirgenmiş ancak bundan çok daha vahimi kurgusal ve hayali olana göre yeniden konumlandırılmıştır. Leach, Baudrillard ve Jameson'ın mit ve fanteziye yer bırakmayan 'geç kapitalizm' döneminin tamamen tüketim ve imajlar ile örülü olduğu eleştirilerine karşı çıkar. Leach'e göre bugün 'ileri kapitalizm' dönemi, fantezi ve kaçış üzerine kurulu mitolojik bir hayal dünyasıdır. Yeni gerçekliği tanımlayan artık göndergesini kaybetmiş imajlar değil, *wallpaper* kültürünün 'dilek imajları'dır. Leach bu devrin mimarisini şöyle ifade eder: "Eğer, Benjamin'in iddia ettiği gibi, bir devrin düşlemleri meydana getirdiği binalarda tortu bırakıyorsa belki bizim 'hayal devrimiz' de meydana getirdiği 'hayal binalar'da ikamet eder" (Leach, 2002, s.241).

Leach'in dilek imajları ile ifade ettiği, arzu nesnesi savı Berger'in Levi-Strauss'dan alıntıladiğı şu cümlelerde okunmaktadır: "Batı uygarlığında sanatın göze batan özgün çizgilerinden birini oluşturan şey bence, sahibin ya da giderek seyircinin o nesneye sahip olma konusunda gösterdiği güçlü ve tutuklu istektir" (Levi-Strauss'dan aktaran Berger, 2005, s.84). Berger bunu nesnenin görünüşünü satın almak olarak değerlendirir. Bu da giderek nesnenin kendisinden çok görünüşüne değeri verilen bir duruma işaret eder. Bu kültürün gündelik hayata basit bir yansımasını İngilizce bir terim üzerinden okumak mümkündür: 'to see and to be seen' (görmek ve görölmek) Örneğin alışveriş merkezi gibi tüketim ve imajın ortak paydasında inşa edilmiş bu kültürün 'kamusal alanı' olarak adlandırılabilir mekânlar için bu kavram yaşamsal düzeyde ön plana çıkmaktadır. Öte yandan sonsuz 'dilek imajı' ve 'wallpaper' sunan internet mecrasında ise görmenin ve görölmenin ne kadar yanıltıcı olabileceği aşikârdır.

Mitchell, imaj/resim farkının altını çizerek. İmajı, farklı medyalarda görünür olan ancak medyayı aşan, anlamı farklı medyalara taşıyan soyut bir varlık olarak resimden tamamen ayırır. Resim, bir imajın medyası olabilir ancak imaj o resimden bağımsız bir şekilde varlığını sürdürecektir. Resme dönüş bir söz/imaj ilişkisine işaret ederken "imaj/resim bir nesneliğe/nesne olmaklığa geri dönüştür" (Mitchell, 2005, s.xvii). Mimari temsil bağlamında oluşan işte bu anlamda bir imajdır. Bir yapıya dair veya olmayan bir mekânın temsili için üretilen bir görsel, güncel medyada onun imajını oluşturur. Bu imaj giderek ilk olandan bağımsız bir hal alır. Artık tek başına onu temsil etmez, ona işaret eder ama aynı zamanda kendisidir de. Rattenbury'ye göre bu 'resimler' ciddi bir mimari polemiğe işaret ederler. Hiçbir inşayı niyete hizmet etmedikleri halde, son derece güçlü bir mimari vizyon ortaya koyarlar. 'Bu resimler sadece öznelere temsil etmez aynı zamanda dünyaya bir bakış tarzı önerirler.' Bu anlamda bir önceki bölümde de bahsedilen Zaha Hadid'in yaklaşımına kısaca değinmek iyi bir örnek teşkil edecektir. Rattenbury'ye göre 1982–83 yıllarında Hong Kong'da açılan bir yarışmada 'The Peak' (Şekil 2.2) ile kazandığı birincilik, Hadid'i dünya mimarlık sahnesine taşır. Bunun gerekçesi yapıbozumcu bir dönemde Süprematizmi yeniden keşfeden resimleridir.



Şekil 2.2 : The Peak, Zaha Hadid, 1983 (Url-1).

Aaron Betsky, Hadid'in geliştirdiği tekniklerin mimarının yeni bir formu olduğunu belirtir. Tek bir resimle, Hadid, projenin elemanlarının Hong Kong'un merkezindeki gökdelenleri arasında, dönen, akan yüzeylerin nasıl binaya dönüştüğünü göstermiştir (Betsky'den aktaran Rattenbury, 2002, s.71). Ancak Rattenbury'ye göre Hadid'in sonradan inşa edilmiş yapıları her zaman için bu temsillerin yanında soluk kalmış ve ister istemez bu güçlü ve devasa resimlerle kıyaslanmışlardır. Hadid, bu temsilleri "sıkıştırılmış, kompakt imajlar" olarak okur ve "projenin fikirlerinden daha büyük" olduklarını söyler (Rattenbury, 2002, s.71).

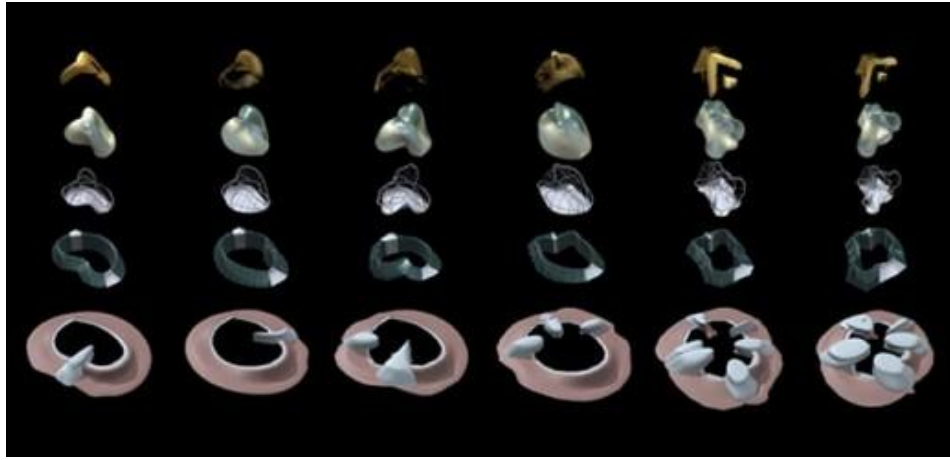


Şekil 2.3 : Guggenheim Museum Bilbao, Frank Gehry, 1997 (Url-2).

Aynı yapıbozumcu medyanın belki de en medyatik isimlerinden biri olan Frank Gehry'nin Guggenheim Müzesi (Şekil 2.3) ise bu sefer mimarının imajlaşması adına ilginç bir yapıdır. Dreyer, bu yapının yoruma açık temsili üzerinde durur ve bir eleştirmenin yorumuna yer verir: “modern insanın yurtsuzluğu için bir katedral’in içerisinde modern sanat hak ettiği yeri bulacaktır” (Dreyer, 2003, s.176). Bu yapıyı hiç deneyimlememiş bir mimarın zihninde Guggenheim’a dair bir imaj vardır. Bunun yapının temsili zenginliğinden mi yoksa heykelsi gücünden mi kaynaklandığı tartışmaya açıktır. Ancak kesin olan bir detay fotoğrafının dahi bütün bir imajı canlandıracağıdır.

Bu durumda, güncel medyada Mitchell'ın önerdiği ilk kavram yani 'resme dönüş' yaşanır. Bu resimler, projeler imajın temsiline dönüşürler. Bu ve benzeri yapılar, çoktan mimari imajlar katalogunda yerlerini almışlardır. Dolayısıyla bu yapıların, fotoğrafı çekilebilir, mimari dergi ve internette sonsuz bir dolaşım içerisine girebilir, ancak bundan sonra olacak olan sadece bu imajların medyalar arası varlıklarını sürdürmeleri olacaktır. Üstelik imajları, artık yapının aslından daha güçlü bir hal almıştır. Berger'e göre “Bir imge, yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imgede bir görme biçimi yatar... İmgeler, başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak için yapılmış, zamanla nesnenin kendisinden daha kalıcı olduğu anlaşılmıştır” (Berger, 2005, s.10).

İmaj bilimin kavramlarından biri olan metaresimler, bir nevi resim üstü resimler, daha iyi bir ifade ile resim içinde resimler olarak tariflenebilir. Mitchell, Velazquez'in Las Meninas'ını, resmin içinde ressamın kendini resim yaparken resmetmesini metaresim kavramına örnek olarak verir. Bir resmi resmeden resim ya da bir resmin sinema sahnesinde görünmesi yine bir metaresimdir (Mitchell, 2005, s.xix). Mimari bir yapının fotoğrafı, biraz tartışmalı bir metaresim olarak belirir. Jonathan Hill, ikonlaşmış mimari yapıların fotoğrafları ile ilgili bir gerçeklik yanılsamasını vurgular. Pek çok mimari fotoğraf, benzer özellikler sergiler, insandan arındırılmış, steril bir çevre ve uygun hava koşullarında çekilen fotoğraf, sanki bir sanat galerisindeki sanat nesnesinin fotoğrafı gibidir ve binayı deneyimlemek bu fotoğrafı deneyimlemek ile mümkünmüş gibi bir hava yaratılmıştır. Bir tek izleyicinin gözünden odaklanmış tekil bir nesne, ses, koku, dokunma gibi diğer duylardan yalıtılmış bir şekilde verilir (Hill, 2002, s.87). Buradaki 'odaklanmış görme' Pallasmaa'nın da sıkça vurguladığı bir kavram olarak belirir. Pallasmaa, görme duyusunu, odaklanmış görme ve çevrel görme olarak iki şekilde ele alırken dokunsallık ile birlikte çevrel görmenin 'yaşanmış deneyimin özünü' biçimlendirdiğini söyler (Pallasmaa, 2011a, s. 12-13). Günümüzde mimarlığın pek çok probleminin aslında bu 'bilinçli' merkez odaklı bakıştan kaynaklandığını öne sürer.



Şekil 2.4 : Embryolocycal Houses, Greg Lynn (Url-3).

Mitchell'ın ele aldığı imaj bilimin sonuncu temel kavramı ise biyoresimlerdir. Biyoloji alanında gerçekleşen genetik şifrenin kısmen çözülmesi ve klonlama, Mitchell'a göre bilimkurgudan veya mitler ve destanlardan gelen imajların yeniden düşünüldüğü 'ihtimal imajlar' yaratmıştır (Mitchell, 2005,s.xxi). Burada mimarlık adına bir potansiyel içeren kavram, 'ihtimal imaj' kavramıdır. Mimari temsilde, 'ihtimal imajlar' iki türlü karşılık bulur. İlki 20.yy'ın temsil krizi politikalarında önemli yer tutan ütopyalardır. Ütopya, bir anlamda mimari temsilde kaybolan mitos-logos diyalektiğini tekrar kurma çabasıdır. Daha güncel 'ihtimal imajlar' ise (bu sefer gerçekten biyoresim olarak beliren) Greg Lynn'in Embriyolojik Ev serisi (Şekil 2.4), Kas Oosterhuis'in projeleri ya

da daha kapsayıcı bir ifade ile teknolojinin olanakları ile sanal ortam için ve sanal ortamda üretilen mekânsal her türlü temsil olarak ifade edilebilir. Bugün mimari tasarım, biyoloji dahil her türlü bilgi alanından imgeler devşirmekte, onları kendi temsil potasında eritmektedir. Bu yeni temsiller, mimarinin yarınına dair imajlar üretmektedirler.

Bir sonraki bölümde incelenecek olan ekfrasisse dair tartışmaların temelinde de yer alan görsel ve sözel arasındaki tahakküm savaşı, güncel medyada ciddi anlamda görselin tahakkümüne dönüşmüştür. Bu dönüşümün önemli bir gerekçesi imajın üretim ve yayılım hızıdır. Bu güncel durum, zaten gerek üretim süreci, gerek ürünü gerekse bu her iki süreçte de rol oynayan temsili görsele yakın ve yatkın duran mimarlık üretiminde de görülmektedir. Mimarlığın biçim bilgisi ve bu bilginin aktarımını amaçlayan her türlü görsel veri, mimari mekânı ya da mimari boşluğu yaratması hayaliyle üretilen veriler yeterli olmamakta, görüntü boşluk idealinin önüne geçmektedir. O boşluğu oluşturan anlam, kaybolmakta, mevcut temsil dili ile taşınamamaktadır. Teknolojik gelişmelerin hayatın her alanına yayılması gibi mimari dilin, temsilin içerisinde de kendine süratle yer bulması son derece normaldir. Üç boyutlu modellerin, henüz fiziksel olarak oluşmamış bir mekânın içerisinde gezinmeyi sağlayan ekran ile elbette bu dilin araçları bir önceki neslin kullandıklarının teknolojik olarak çok ötesindedir. Ancak bunun sonucu olarak temsil artık bir gösteriye dönüşmüştür.

Yukarıda bahsedilenlerin olumsuzlukların yanı sıra Pallasmaa, 'imaj yağmuru'nun olumlu bir yanını da görür. Bir yandan hızlı ve seri bir şekilde imaj üretimi ve paylaşımı giderek anlamın kaybolmasına, imajların da değerini yitirmesine yol açmaktadır ancak öte yandan bu yeni dilin giderek 'çevrel görme'ye katkıda bulunduğu da altını çizer. Artık çevremiz o kadar çok imaj ile donatılmıştır ki tek tek her birini algılayacak zamanımız olmaz ve bir bütün halinde bilinçaltı ile algılamaya başlarız. Her ne kadar resme dönüştür, görselin iktidarından bahsedilse de melezleşen bir yapıya olanak sağlaması açısından güncel, çoklu ortam üretim araçlarının sağladığı olanakların da bu noktada göz ardı edilmemesi gerekir. Mimari temsil, her ne kadar sergilenir, alınır satılır ve internet medyasında biçimlenir bir hal almış olursa olsun giderek bu melez yapı ile var olmaktadır. Belki de vurgulanması gereken işte bu melezlik, ortak dildir. Yarın yaşayacak olan toplumun mimarisi de bu melezlikten doğacaktır.

Bu bölümün maksadı, pek çok eleştiriye rağmen durumu olumsuzlamak değil tespit etmektir. Bütün bir temsil bölümünde sayfalarca anlatılan basitçe şöyledir: Rönesans'a kadar mimaride, mimari temsilde hem de mimari temsile bakış açısında bir logos-mitos birliği vardı. Rönesans'ın göz merkezci, tanrısal perspektif anlayışı ve

sonrasının yine matematik soyutlamayı hedef alan temsil araçları ile bu birlik kırıldı. Elbette, bu basit bir sebep sonuç ilişkisi içerisinde gerçekleşmedi, her zaman olageldiği gibi dönem, felsefe, siyaset, matematik, insan her şey birbirini etkiledi. Ve biz, bunun bir sonucu olarak 20.yy'ın başında artık iyiden iyiye beliren bir temsil krizi içerisinde bulduk kendimizi, biz mimarlar, sanatçılar, düşünürler. Bütün bir 20.yy, bir yandan bu kriz ile mücadele ederek bir yandan belki hiç tasalanmadan üreterek bir yandan da ivmeli bir hızla gelişen teknolojiye göre yeniden, yeniden kendimizi ve bakış açımızı konumlandırarak, konumlandırmaya çalışarak geçti. Şimdi bazı kritikler, Rönesans öncesinin daha bütünleşik belki daha masalsı ve belki de bundan dolayı daha elle tutulur anlatımına hasret duyuyorlar. Ancak zaman durmuyor, geriye de dönmüyor, paradigma değişti. Bugün tekrar aynı dili yakalamak mümkün değil. Şu an için gelineen durumda, mimari temsil hiç olmadığı kadar çeşitli ve hiç olmadığı kadar ulaşılabilir durumda. Bu çeşitlilik durmadan yeni bir dil üretiyor: eskizler, grafikler, diyagramlar, üç boyutlu görsel imajlar, soyut imajlar, sanal mekânlar, metinler, hiper-metinler, üst-diller, linkler, ilişkiler kurguluyor. Belki parçalanmış olan sonsuza dek böyle kalacak ya da anlamaya ve anlatmaya, okumaya, yapmaya çalışanlar bir araya gelerek yeniden bitmek bilmeyen bir kısır döngü içerisinde Babil Kulesi'nin inşasına girişeceklerdir.

3.ÖNERME: EKFRASİSİ ARAÇSALLAŞTIRMA

“Hani resmi ortadan kaldırdığını söylemiştin.
Yanlışmış. O beni ortadan kaldırdı”
(Wilde, 2011, s.158-159).

‘Kardeş Sanatlar’ eleştirisi, görsel sanatlar ve edebiyat üzerine yapılan disiplinler arası çalışmanın her zaman için baskın modelini teşkil etmiştir. Bu eleştiri geleneği içerisinde, karşılıklı sanatların, resim ve edebiyatın temsil alanlarının kesiştiği bir zemin arayışı, bu zemin üzerinden kullandıkları dil ve araçların mukayesesi, imaj ve metin arasında biçimsel analogiler, yapısal akrabalıklar çözümlemeye yönelik çalışmalar, bu temsil dillerini mekân/zaman ikiliği bağlamında konumlandırma okumaları, sürdürülen çalışmaların çeşitliliğini ve çok boyutluluğunu vurgulamaktadır. Ekfrasis, bu zengin söylemin sadece çok belirli bir alanına, görsel sanat nesnesinin şiirsel bir dil ile aktarımına işaret eden ancak tanım irdelendikçe neredeyse tamamına referans veren bir kavram olarak belirmektedir. Öyle ki; sanat tarihinde, ‘paragone’ olarak da yer alan görsel/sözel karşılaştırmasının, bir diğer değişle mücadele ve mübadelesinin okumasını bu kavram üzerinden ele almak mümkündür. İlerleyen bölümde yapılacak olan kısaca budur.

Çalışmanın doğası, ekfrasis üzerine tartışmayı ancak belirli dönüm noktaları, anlam içerik ve kaymaları üzerinden ele almaya müsaade etmektedir. Dolayısıyla bu bölümde, kısaca ekfrasisin çıkış noktasını teşkil eden görsel-sözel temsil ilişkileri üzerinden kavramın ele alınması ve farklı ve değişen tanımlarının incelenmesi, yakın süreçte de sanatlar arası mecrada giderek popülerlik kazanan bir araç olarak kullanılmasının örneklerle tartışılması hedeflenmiştir.

Konu iki alt başlıkta incelenecektir. ‘Edebi Bir Kavram Olarak ‘Ekfrasis’ ve Kuramsal Tartışmalar’ bölümünde, kavramın gelişmesi ve tanımları açılacak, sınırları üzerinde durulacaktır. Klasik ekfrastik şiirlere değinilmekle yetinilecek, üzerinde etraflıca durulmayacaktır; sadece ‘Akhilleus’un Kalkanı’ veya Keats’in ‘Yunan Vazosu’ üzerine bile sayısız cilt ve makale bulunmakta olup klasik ekfrastik şiirler başlı başına bir araştırma konusudur. ‘Sanatlar Arası Bir Tercüme Kavramı Olarak Ekfrasis’ bölümü ise bu genel tanım alanı ve karşıtlıkları üzerine özellikle yakın zamanda inşa edilen

güncel söylemi örnekleri ile ele almayı, böylelikle ekfrasisin sadece görsel ve sözel arası mecra ile sınırlı kalmayıp görsel-görsel veya sözel-performans gibi farklı temsil mecraları arasındaki geçirgenliği sağlayabilen bir araç olarak potansiyellerini ele almayı hedeflemektedir.

Geride kalan yüzyılın sonları, sadece akademik veya sanatsal değil her türlü bilgi üretim ve temsilinde, egemen kültür haline gelen, iletişim ve bilişim teknolojilerinden beslenen çoklu ortam, disiplinler arası ve sanatlar arası bir mecraı temsil etmektedir. Bu güncel söylem içerisinde, görsel ve sözel temsillerin çatışması da yeni bir boyut kazanmakta, temsil krizi hem yeni çözümlere hem de yeni krizlere evrilmektedir. İkinci bölümde, ele alınacak olan güncel ekfrastik çalışmaların yapısı ve arayışı bir yandan bu çoklu ortamdan beslenmekte bir yandan da temsil ile ilgili yeni sorular gündeme getirmektedir. Amaç, bu çalışmaların farklı temsil sistemleri arasında anlam aktarımı bağlamında bir metot olarak kullandıkları ekfrasis kavramının ileriki bölümde, mimari temsil alanındaki arayışlara uyarlanabilirliğinin irdelenmesi, özellikle deneyimin temsili olarak ifade edilebilecek olan güncel mimari temsil paradigmasına yeni bir bakışa dair olanakların tartışmaya açılmasıdır. Bu anlamda mimarlığın sadece güncel anlamda değil tüm zamanlarda çoklu bir temsil alanına sahip olması, sadece üç boyutta yapıli veya iki boyutta görsel anlamda fiziksel değil aynı zamanda fizik üstü olarak adlandırılabilir bir içerik, anlam ve alt metinler ihtiva ediyor olması, böylesi bir bakış açısını desteklemektedir.

“Ressam tablosundan hafifçe uzaklaşmıştır. Modeline bir bakar; belki son bir fırça darbesi yapması söz konusudur, fakat daha ilk çizginin çekilmemiş olması da mümkündür. Fırçayı tutan kol palet yönünde sola doğru bükülmüştür; bir an için tual ile boyalar arasında hareketsizdir. Bu maharetli el, bakış karşısında havada asılı kalmıştır; ve bakış da bunun karşılığında, durdurulmuş hareketin üzerinde sabitleşmiştir. Fırçanın ince ucuyla bakışın çeliği arasında, gösteri hacmini serbest bırakacaktır...” (Foucault, 2006, s.27).

Foucault'nun ‘Las Meninas’ (Şekil 3.1) üzerine tartışması, görsel temsil üzerine yazılmış bir nevi İncil kabul edilegelmiştir. Shapiro'nun Gandelmann'dan alıntılıdığına göre ‘Kelimeler ve Şeyler’, ekfrasis ile başlayan belki de tek felsefe kitabıdır. Nesnesi olan resim gibi Foucault'nun ekfrastik metni de bir kaç farklı katman barındırır. Shapiro'ya göre bu katmanların hepsi belirgin değildir; özellikle metnin dilbilimsel biçimi ve resim arasında kurduğu tema ve aldığı duruş okuyucuya görünür değildir. Foucault'nun başlangıç noktası, dil ve görselin kıyaslanmazlığının kabulüdür: “dilin resimle olan bağlantısı sonsuz bir ilişkidir... Bunlar birbirlerine indirgenemez niteliktedirler: gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir

zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de sentaksın ardışıklının tanımladığı yerdir” (Foucault, 2006, s.36). Böylelikle Shapiro'ya göre bütün metin görülenle söylenen arasındaki boşluğa cevaben yazılmış bir analogtur (Shapiro, 2003, s.248). Foucault'nun 'Arkadan Gelenler' metni üzerine pek çok eleştiri geliştirilmiştir. Bunlardan bazıları, sanatçı (temsil eden), model (temsil edilen), izleyici (temsil ile iletişim halinde olan) üzerine odaklanırken bazıları Foucault'yu yanlış bir perspektif okuması yapmak ve klasik temsil problematiğini fazlaca basite indirgemekle eleştirmiştir. Bazı eleştirmenler, Velasquez'in önündeki tablonun iki kişinin portresi için çok büyük olduğunu ifade ederken bazıları da dönemin bağlamını doğru değerlendiremediğini iddia ederler. Yine de der Shapiro, “resmin her okumasında fark edileceği üzere, resimde bir anda göze çarptan çok daha fazlası vardır, kısaca; resim bizi kavrayış ve görselin kırılma ve döngülerine maruz bırakır. Aynı şekilde Foucault'nun ekfrasisinin retoriğinde kullandığı dönüşüm, kişiselleştirme ve döngü stratejileri, onun rehberliğinde gördüklerimizle kısmen uyuşan kısmen tezat yapıdadır” (Shapiro, 2003, s.249). Önemli olan metnin ne söylediği ve nasıl söylediğidir.

Shapiro, metni çözümlerken ilk olarak 'o' diye ifade edilebilecek 3. tekil şahsın yokluğundan bahseder. (Shapiro burada 'man' yani adam tabirini kullanır.) Foucault'nun irdelediği temsil fonksiyonlarına dair okumasını değerlendirir. Üç fonksiyon ya da pozisyon -ressam (Las Meninas'ın kendi ressamı), model ve izleyici- tablonun dışında, tam da aynı noktada bulunmaktadırlar ancak üst üste iz düşmeleri mümkün değildir. Foucault, bu 'biz'i hem aynı noktada kurgular hem de sürekli olarak bunun mümkün olamayacağını tekrar eder. Shapiro'ya göre kasıtlı olarak boşluk, yokluk ve dağılmaya gönderme yaparak (tam da Velazquez gibi) birleşip 'biz' olabilecek şeyi sorgulatır, bir araya gelmesine izin vermez. Öte yandan resimde izleyicinin beden bulmuş temsillerine dikkat çeker: tablodaki ressam, aynadan yansıyanlar ve sağ arkadaki kapı boşluğundan içeriye seyreden adam (Shapiro, 2003, s.251). Bu temsillerden 'olası' yansımada görünen, kendileri dışında biz izleyiciye görünür olan herkesi gören iki figür sadece tablodaki ressam ve adam tarafından görülmektedirler. Ancak bu bile kesin değildir. Ekfrasis, burada tablonun belirsizliğini yansıtmaktadır. “...ressamın ve seyircinin tabloyu yaptıkları veya seyrettikleri anda bulunmayışları. Bunun nedeni herhalde, onun dışı vurulan özü olduğu tüm temsillerde olduğu gibi, bu tabloda da görülenin derin görülmezliğinin, görenin görülmezliğiyle derin dayanışma içinde olmasıdır -aynalara, yansıtmalara, taklitlere, portrelere rağmen” (Foucault, 2006, s.44).

Bu kimliği tam da teŖhis edilemeyen 'biz'i, Shapiro'ya göre ekfrasisin kolektif özne'sini Foucault, ilk paragraflarda tasvir eder. İlk paragrafta özne ressam iken 'anlatıcı' ikinci paragrafta izleyiciye atıfta bulunur. Bu izleyici aynı zamanda 'okuyucu' da olabilir der Shapiro. Bu ekfrasisin temel l doğasına bir referanstır: anlatıcı, gönderme yapılan resim/metin, dinleyici/izleyici/okuyucu. nc paragraf ise genel bir 'biz'de buluŖur, artık resmen ekfrasisin hedefinde yer alırız: “nk bu nokta bizzat bizizdir: bedenimiz, ehremiz, gözlerimiz” (Foucault, 2006, s.28). Shapiro'ya göre bu noktada ekfrasis, kendine resme çok gördüğü bir kimlik atamıŖ olur. Okuyucular, izleyiciler, ekfrasisin yazarı ya da sesinden oluŖan bir 'biz'. Ancak aynı anda da ressamın bakıŖı tarafından ele geiriliriz: “bu belirgin ama kayıtsız yerde (içinde bulunduğumuz bu mekân bizden baŖka bir Ŗey değildir), bakan ve bakılan sürekli alıŖveriŖ halindedir. Hiçbir bakıŖ kararlı veya daha doğrusu, tualı diklemesine delen bakıŖın yansır izinin içinde değildir; özne ve nesne, seyirci ve model rollerini sonsuza kadar tersyüz etmektedir” (Foucault, 2006, s.29). Shapiro, burada Leo Steinberg'in 'bakıŖ oyunu'nu aktarır: “Eğer resim 'göstermek' yerine konuŖuyor olsaydı Ŗyle derdi: beni grmeni görüyorum-ben sende kendimi görünürken görüyorum-seni görülürken görüyorum-gramerin ulaŖabildiđi yerin ötesine kadar böyledir.” Shapiro'ya göre bu sonsuz bir *mise-en-abme*'i dilde kurgulamaktır. Öte yandan resimde olan 'anlık' bir Ŗeydir, Nietzsche'nin tabiriyle aynı anda hem *abyss* hem de *Augenblick*'tir (Shapiro, 2003, s.253).

Ressamın bakıŖının etkisi altında, sürekli yer deđiŖtirmenin zorunluluğunda, görselin tuzağına dŖmŖ olan 'biz', Foucault tarafından önerilen bir kimlik ve 'resmin labirent'inden bizi kurtaracak olan mucizevi sesin baŖtan çıkarıcılığına kanarız. 'Biz', Foucault'nun yazınına, keŖif sürecine dahil ettiği 'ekfrasisin öznesine' dnŖrz.

Ekfrastik metnin ikinci katmanı ise doğrudan metnin ikinci bölümü olarak belirir. Burada aynen tablodaki ressamın bir adım geri çekilmesi gibi arkadaki adamın odayı terk etmek üzere olduğu an ve duvardaki yansımanın içinden tam odak noktasında kendisine bakılan izleyicinin bir adım geri attığında, anlatıcı da geri çekilerek o ana kadar kurduğu 'biz' iliŖkisini yıkar. Metin aynen tablonun koyduğu mesafeyi koyar. O ana kadar tablodaki karakterlerin hiçbirine 'temsili' kimlikleri haricinde bir anlam yüklemeyen yazar, o andan sonra isimlerden ve tarihi bağlamdan bahsetmeye, somut bilgiler vermeye baŖlar. Ressamın atölyesinde veya Escorial Sarayının bir salonunda Velzquez'in tablosunu yaptığı, resmin tam merkezinde duran kızları Prenses Margarita, hizmetlileri ve aynadan yansıyan, Kral IV. Philip ve Kraliçe Marianna'dır. Aynadan yansıyanlar, hem mekânın hem tablonun hem dönemin hükümdarları

oldukları halde, önemsiz bir detaymışçasına, varlıkları yoklukları arasında bir fark yokmuş gibi şüphelidirler.

“Temsil edilen bütün bu kişilerin içinde aynı zamanda en çok ihmal edilenleridir; çünkü herkesin arkasına kayan ve hiç beklenmedik bir mekândan içeri sessizce dalan bu yansımaya kimse dikkat etmemektedir; bunlar görünür oldukları ölçüde, her gerçeğin en çelimsiz ve en uzak biçimi olmaktadır. Bunun tersine, tablonun dışında kaldıkları ölçüde, özsel bir görülmezliğin içine çekilmektedirler, tüm temsili kendi etraflarında düzene sokmaktadırlar...” (Foucault, 2006, s.42). Shapiro, Foucault’nun okuyucuyu sadece mekânsal değil aynı zamanda anlamsal olarak da aynadan yansıyan ‘kral ve kraliçe’nin yerine koyduğunu, bunun bu birlikte üretilen ekfrasisin ‘merkez’ini teşkil ettiğini ancak okuyucunun gerçeğe ulaşma telaşı içerisinde çoğunlukla bunu kaçırdığını vurgular (Shapiro, 2003, s.259).

Foucault’nun ekfrasis stratejisi burada belirir: merkezde yer alan temsili figürler ile özdeşleşen izleyici, yazar, okuyucudan oluşan kolektif bir ‘biz’in tabloda görülen temsili figürler ile sonsuza kadar karşılıklı bakışması. Metin de bütün anlamsal gelgitleriyle bu bakışı sürdürmek niyetindedir. Sürekli olarak vurgulanan, görülen/görülme, tablonun mekânı ve tablonun dışında kalan mekân, bunu yansıtan ama aslında tablonun önünde kalan mekânı yansıtan aynaya ve tekrar görülen/görülme yapıları ile ekfrasis de tablo gibi bir döngü halini alır. Shapiro’ya göre Las Meninas, “son sözün ve ilk sözün zorunlu olarak dışarıda duran bir konuşmacı tarafından dillendirileceği bir temsil mekânında yer alır” (Shapiro, 2003, s.261).



Şekil 3.1 : Diego Velázquez, Las Meninas, 1656 (Url-4).

Las Meninas, Foucault'nun "Ve sonunda, onu zincire vurmuş olan bu ilişkiden kurtulan temsil, kendini saf temsil olarak verebilir" (Foucault, 2006, s.44) son sözünde belirttiği gibi saf temsile bir tür meta-imaja dönüşmüş olarak belirir. Bu çalışma kapsamında başka çalışmalarına yer verilmiş olan Goya'dan Thomas Struth'a pek çok sanatçı, bu artık 'kendisi olan temsil'i yeniden ele almış, ekfrastik yorumlar, yeni temsiller üretmişlerdir. Las Meninas'ı yeniden resmetmek, fotoğrafını çekmek ya da üç boyutlu olarak mekânını kurgulamak demek sadece resmi değil bütün bir temsil söylemini yeniden üretmeye niyetlenmek olarak değerlendirilebilir. Ekler bölümünde, bu çalışmalardan bazılarına yer verilecektir. Bu görseller üzerinden yapılacak bir temsil/sanat tarihi okuması bu tezin kapsamı dışındadır.

3.1 Tanım: Edebi Bir Kavram Olarak ‘Ekfrasis’ ve Kuramsal Tartışmalar

“ ...
Tanrı, kalkana koca salkımlar yüklü bir bağ koydu,
altından güzel bir bağdı bu,
kara kara üzümler sarkıyordu,
salkımlar gümüş sııklara yaslıydı boydan boya.
Göktaşından bir hendek çizilmişti,
kalaydan bir çit çizilmişti çepeçevre.
Bir tek dar yol vardı bağın içinde,
bağbozumunda oradan geçilir yürünürdü,
kızlar, delikanlılar, çocuklar gibi şen,
bal gibi tatlı yemişler taşıyorlardı sepet sepet.
Ortada bir çocuk, telleri çınlayan bir saz elinde,
sesler çıkarıyordu sazdan tatlı tatlı,
güzel bir türkü çağırıyordu ince sesiyle,
ötekiler ayaklarını yere vurup uyuyorlar ona,
sıçırıyor, bağırıyor, oynuyorlardı.
...”

(Homeros, 2013, s.471) ⁵

Bu bölümde, klasik anlamı ile ekfrasis üzerine temel kuramlar ele alınacak, edebiyat ve sanat tarihinde üzerinde durulan ekfrastik eserler ve bunların oluş biçimlerine dair genel bir inceleme yapılacaktır. Bölümün amacı, ele alınan araç olan ekfrasis ile ilgili temel tanımları, çıkış noktası ve gelişme eksenini olan görsel-sözel temsil alanları içindeki ve arasındaki hareket alanını ortaya koymak, ileriki bakış açısı için zemin hazırlamaktır.

Ekfrasis, Türkçe ‘dışarı’ anlamına gelen *ek* ve ‘konuşmak’ anlamına gelen *phrasis* kelimelerinin eklenmesi ile oluşmuş Yunanca bir kelimedir. Antik dönemde, görsel bir öğenin sözlü anlatımı, aktarımı olarak kullanılmış, giderek özellikle bir resmin şiirsel anlatımı olarak biçimlenmiştir. Kelimenin anlamı düşünüldüğünde, bu esasında kendinden var olan doğal bir varlık -mesela bir manzara- ya da onun veya başka bir

⁵ Bu bölüm Homeros’un Ilyada eserinden alınmıştır. Ilyada’nın 18. kitabında demirci Tanrı Hephaistos’un Akhilleus’un kalkanını dövdüğü bölüm, bilinen en eski ve en ünlü ekfrastik metinlerden biridir. Homeros, gözleriyle görmediği, gerçekte var olmayan bir nesneyi hikâye içinde hikâye ile betimleyerek ekfrasis kavramının temellerini atmakla kalmamış aynı zamanda dilin kurgulayabileceği en zengin özellikleri de işlemiştir. Akhilleus’un kalkanı ve ekfrasis üzerine sayısız çalışma yapılmıştır. Andrew Sprague Becker’in ‘The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis’ kitabı bu anlamda önemli bir çalışmadır.

imgenin görsel tasviri üzerinden, onun yerine konuşmak, bir nevi özneyi seslendirmek olarak ifade edilebilir. Tartışmanın ilerleyen bölümlerinde, kavramın kuramsal kronolojisi irdelenirken üzerinde durulacağı şekilde, Platon'un ideal form'u ve onun yansıması, bu yansımanın aktarılmasında, imge ve söz arasındaki mücadele ve/veya mübadele üzerinden gelişmiş bir altyapı üzerinde şekillenmiştir.

Ekfrasis, Türkçeye (Dr. Özkan Çakırlar tarafından) "resimbetim" olarak çevrilmiştir (Uzundemir, 2010, s.13) ancak bu çalışmanın kapsamında, günümüz çoklu sanat ortamında, pek çok farklı alanda kullanılabilen böylesi bir kavram için bu tercüme sınırlayıcı bulunmuş ve telaffuz edilmesinden özellikle kaçınılmıştır. Antikiteden yapıbozuma ve günümüze kadar süregelen uzun yolculukta, ekfrasis giderek anlam kaymasına uğramış, özellikle geçtiğimiz yüzyılın sonlarına doğru ise bu kavramı farklı mecralara taşımayı hedefleyen çalışmalar ağırlık kazanmıştır. Bu çalışmada yukarıda ifade edilen gerekçe dolayısıyla 'ekfrasis' kelimesinin orijinal hali ile kullanılması tercih edilmiş ve önem kazanmıştır.

Ekfrasis kavramı daha doğrusu bu kavramın temelleri iki farklı ancak ilişkili şekilde Platon'a dayandırılır. Bir temel, Platon'un 'ideal form' kuramı üzerine şekillendirilir. Belirli bir varlığın ideal formuna yaklaşma çabası, o varlığın arketipini, epitomunu oluşturur. Her sanatçının mükemmeli yakalamaya çalışırken tekrardan inşa ettiği şey bu epitomdur. Ekfrasis ise bu çalışmanın ikincil bir evresi olarak belirir. Bir yerde, bir öz-ideal form- vardır ve bunu yakalamaya çalışan sanatçı sadece doğaya değil, insan eliyle üretilmiş olana da bakar. Bu noktada, mevcut eserin yansıttığı özü kavrayıp onun tekrar ve belki de ideal formuna biraz daha yakın bir temsiliyi ortaya koyma çabasıdır ekfrasis. Platon'a dayandırılan ikinci temel de burada sözü geçen 'yansıtmamimesis' kavramının çevresinde şekillenir. Platon, taklit ederken örneğin marangozun gerçeğe ressamdan çok daha yakında durmakta olduğunu söyler. Ressamlar ve şairler, benzetmecidirler ve gerçeğe ulaşmaları mümkün değildir. Devlet'te resim ve şiiri eşdeğer tutar ve her ikisinin de yasaklanması gerektiğini söyler. Aristo da Platon gibi resim ve şiiri eşdeğer tutar ancak onun gibi sakıncalı görmez. Her ikisinin de temelinde yatan olgunun değerlendiren kişide bir "hoşlanma" duygusu yaratmak olduğunu savunur (Uzundemir, 2010, s.18).

Yukarıda bahsedilen imge ve söz arasındaki mücadele, klasik anlamda ele alındığında üç ana kuram çevresinde şekillenir. Görsel ve sözel temsilin eşdeğerliği, görsel temsilin sözel temsile üstünlüğü ve sözel temsilin görsel temsile üstünlüğü gerek şairler, filozoflar gerekse ressamlar tarafından yüzyıllar ile ifade edilebilecek, bugüne kadar uzanan bir süreç içerisinde tartışılmalıdır. Bu kuramlardan ilki, M.Ö.1.yy'da yaşamış olan Horace'ın Ars Poetica'da (Şiir Sanatı) 'Ut Pictura Poesis'-

'Şiir de resme benzer.'⁶ İfadesi ile savunduğu, Platon ve Aristo'nun düşüncelerine benzer şekilde görsel ve sözel temsilin eşdeğer ilişkisidir. Horace, şair olmasına rağmen imge ve söz arasında bir tercih yapmaz. Birinin bir diğerine üstünlüğünden bahsetmez (Uzundemir, 2010, s.18).

Leonardo da Vinci'nin temsil ettiği şekli ile ikinci ana kuram, resmin şiire üstünlüğünü savunur. Da Vinci, 'Paragone-Sanatların Karşılaştırılması' eserinde, resmin bilimselliğini, felsefe ve başta şiir olmak üzere diğer sanat dalları ile ilişkisini sorgular. Ona göre resmi şiire üstün kılan başlıca özelliği, resmin en önemli duyu organı olan göze hitap ediyor olmasıdır; "Resim gözden görüntüler alır ve bu görüntüler, imgesi oldukları doğal nesnelerden farksızdır" der (Paragone, 2007, s.37). Göze hitap eden resme öncelik tanıyor olmasını, göz yoluyla alınan bilgilerin örneğin işiterek alınan bilgilerden daha güvenilir olduğu ve görselin sözel gibi farklı diller arasında tercüme ihtiyacı duymaksızın bilgiyi yayma potansiyeli barındırması ile açıklar. Simonides'in ünlü 'Resim, sessiz şiirdir. Şiir, konuşan resimdir.' savını eleştirir ve şiirin ancak "kör resim" olabileceğini söyler (Paragone, 2007, s.47). Leonardo'nun savını dayandırdığı diğer argüman ise şiirin zamansallığı, bir zaman boyutunun olmasıdır. Şiiri okurken geçen zamanda, bir şeyler değişir ve şiir asla bir bütün olarak algılanamaz. Öte yandan resim eşzamanlıdır ve anlattığı hikâyeye bir anda algılanabilir. Leonardo, görsel ve sözel temsilin farkını şöyle ifade eder: "Resim, doğanın eserlerinin anlamını sözcükler ve edebiyattan daha büyük bir doğruluk ve kesinlikle temsil eder; buna karşılık, edebiyat sözcüklerin anlamını resimden daha büyük bir doğrulukla temsil eder. Ama belirtmeliyiz ki; doğanın eserlerini temsil eden bilim, eser üretenin eserlerini, yani insanların eserlerini temsil eden bilimden daha olağanüstüdür" (Paragone, 2007, s.21). Resmin şiire üstünlüğünü savunan bu kuramın temelindeki kabul, sadece mecraların temsil güçleri ile ilgili olmayıp yine örneğin Platon'un tartıştığı gerçeklik ve yansıtma kavramları ile benzer bir şekilde temsil edilenin özgünlüğü ile ilgilidir. Leonardo, açık bir şekilde, ressamı ve resmi, doğa dolayısıyla Tanrı ile ilişkilendirip ona, insan ile ilişkilendirdiği sözden daha fazla değer atfetmektedir.

Resmin sadece şiir değil, heykel sanatına da üstünlüğünü savunan Leonardo'dan 200 yıl sonra İngiliz şair Joseph Addison, *Spectator*'da yayımlanan 'The Pleasures of

⁶ 'Ut Pictura Poesis' Türkçeye 'Şiir de resme benzer.' olarak çevrilmiştir. Ancak Özlem Uzundemir, Deniz Şengel'e göre buradaki *ut* bağlacının karşı karşıya duran iki varlık arasında hiyerarşi belirlemeyip tam tersine devingen bir sentaks yarattığını, dolayısıyla bu çevirinin yanlış olduğunu iddia eder. Burada kastedilen: resim şiir gibidir; şiir de resim gibi.

Imagination'⁷ (Düş Gücünün Verdiği Haz) adlı makalesinde, doğuştan kör bir adam üzerinden örnekleme yaparak resimden ziyade heykelin insanın duyularına en güçlü etkiyi yapan sanat dalı olduğunu söyleyecektir (Uzundemir, 2010, s.20). Addison, görmenin bütün duyular içerisinde, en mükemmel ve en haz veren olduğunu savunur. Görmeden kaynaklanan iki tür hazdan bahseder; ilki resim, heykel gibi görülebilir nesnelerin eşzamanlı olarak deneyimlenmesi ile insanın zihninde beliren fikirlerden duyulan haz, ikincisi ise bu fikirlerin zihne geri çağırılması ile gerçekte olmayan veya kurgusal imajlardan duyulan hazdır. Ancak Addison, öncelikle görüş ile algılanan hazlardan bahsettiğinin ve bunun okuyucunun imgeleminde canlandığı imajın verdiğinden farklı bir haz olduğunu altını çizer. Zihinde düş gücü ile beliren ikinci haz, zihinsel bir gelişime işaret ettiğinden ilkinen yeğdir. Addison, okuma eylemine ayrı bir yere koymakla birlikte, Homeros'un bir betimlemesini okumanın Aristoteles'in bir metnini okumaktan çok daha büyüleyici olduğunu da altını çizer (Addison, 1712a). Makalenin daha ileri bir sayıdaki devamında ise (esasinda kendisi ile çeliştiği düşünülebilecek bir şekilde) bu sefer heykel, betimleme gibi zihinde imajlar uyandıran durumların zenginliğinden bahseder ve bunların temsil ettiklerine benzer analogilerin daha önce deneyimlenmiş olmasının ikincil ve daha üstün olan hazzın yaşanması için yeterliliğini öne sürer. Addison, bir yandan resmin var olan nesnelere benzerliği ile ve şiire nazaran tercüme ihtiyacı duymayan özgürlüğüne dolayısıyla evrenselliğine dikkat çekerken öte yandan da aslında şiirin, sözcüklerin dinleyicinin algısında resim ve heykelin ya da bir sahnenin uyandırdığından çok öte bir imge yaratma gücüne işaret eder (Addison, 1712b). Addison'ın makalesi, kendi içerisinde bir tartışma barındırması, görsel ve sözel temsiller arasında kesin bir ayrım yapmamakla birlikte, daha önem verdiği ikincil hazzı doğuranın sözlü temsil olduğunu ifade etmesi bakımından önemlidir ve iki ana kuram arasında bir geçiş niteliğindedir.

Üçüncü ana kuram ise yukarıda Addison'ın da ulaştığı noktaya benzer bir şekilde yazının imgeye üstünlüğünü iddia etmektedir. Bu kuramın en önemli temsilcilerinden sayılabilecek 18. yy. Alman düşünürü Gotthold Ephraim Lessing, görsel sanatların doğayı taklit ederek ürettikleri yapının sadece göze hitap ettiğini, öte yandan sözcüklerin daha geri plandaki imgelere referans vererek görsel sanatlarda olduğu gibi doğrusal değil rastlantısal ilişkiler kurduğunu öne sürer. Bu anlamda, yine Addison gibi Lessing'in de şiirin ya da daha geniş ifadesi ile dilin algılayan zihinde çok daha anlamlı, zengin, renkli bir resim çizdiğini ifade ettiğini düşünmek mümkündür.

⁷ Pleasures of Imagination-Düş Gücünün Verdiği Haz, Spectator'ın 411-421 sayıları boyunca müteferrika halinde yayınlanan bir uzun makaledir.

Lessing'e göre yazıyı imgeye ya da burada daha doğru bir deyişle görsele üstün kılan şey zamansallığıdır. Bu aslında tam da Leonardo'nun antitezini teşkil etmektedir. Leonardo, resimde bir anda olup biten aktarımı yeğ tutarken Lessing, sözün zamanla aktardığı ifadenin zenginliğini ön plana çıkarır. Bu fikrini bir Roma dönemi yapıtı olan Laocoön adlı heykel ile Vergilius'un Laocoön adlı şiirini kıyaslayarak destekler. Lessing'e göre görsel sanatlar, bütünün parçalarını 'mekân içerisinde' 'yan yana' koyarak ancak bir nesne, bir beden üzerinden aktarım yaparlarken şiir, 'zaman içerisinde' 'ardı ardına' dizerek bir hareketi, eylemi aktarmaktadır. Dolayısıyla resim sanatı bedeni temsil etmiş olurken şiir sanatı eylemi temsil etmiş olur. Bedenler, mekân içerisinde var olur ancak zamandan bağımsız değildirler. Süreklilikleri içerisinde, farklı ilişkilerde farklı görüntüler oluşturacaklardır. Elbette resim hareketi taklit edebilir ancak bunu sadece form üzerinden yapar. Öte yandan eylemler, bedenden bağımsız olamazlar. Şiir eylemi temsil ederken dolaylı olarak bedeni de temsil etmiş olur. Lessing, bu çıkarımını Homeros'un şiirleri ile destekler. Ona göre Homeros, sürekli olarak gelişen hareketlerin, eylem halinde nesnelerin, bedenlerin resmini yapmaktadır (Lessing, 1874, s.91-92). Söz ve imge arasındaki gerilimi zaman-mekân yaklaşımı içerisinde en yetkin şekilde ortaya seren Lessing'in bu kuramıdır.

İmge-yazı, görsel-sözel temsil üzerine tartışmalar romantik dönemde de devam etmiştir. Ancak bu dönemde, belirgin bir şekilde önceleri yüceltilen mimesis kavramı artık sadece bir taklit olarak görülmekte, daha doğrusu doğayı taklit eskisi kadar önemsenmemekte aksine yaratıcının/sanatçının kendi algılayış biçimi ile dış dünyayı izleyicinin/dinleyicinin önüne sermesi yani 'dışavurumculuk' değer kazanmaktadır. William J.T.Mitchell, romantik dönemin baskın düşüncesinin resim karşıtı olduğunu, dönem eleştirisinde dile gelen 'düşlem'in imaj, resim ya da görsel algılardan değil zihinsel bir düşlemin yüceltilmesinden kaynaklandığını söyler. Dönemin başta gelen şairlerinden Samuel Taylor Colridge, zihinsel düşlemi, 'canlı bir güç ve insanın bütün algılarının öncülü' olarak tanımlamış, alegoriyi ise sadece bir 'resim dili' olarak dışlamış; John Keats, betimin baştan çıkarıcılığından dem vurmıştır. Bir diğer önemli dönem şairi William Wordsworth, görmeyi "bütün duyuların en despotu" olarak tanımlamıştır (Mitchell, 1995, s.115). Bir diğer romantik, Percy Bysshe Shelley, 'Defence of Poetry' (Şiirin Savunması) adlı yazısında, görsel sanatların nesnelerin taklidi olduğunu dilin ise insanın düş gücünden kaynaklanan ve yine düş gücüne hitabeden bir zenginliği olduğunu, bunu en iyi ifade eden yazın biçiminin ise şiir olduğunu savunmaktadır (Uzundemir, 2010, s.22). 19.yy'ın başlarında o güne kadar 'kardeş sanatlar' olarak anılan resim şiir ilişkisi arasındaki bağların koptuğunu

söyleyen Mitchell, bu dönemin “romantik resim karşıtlığını” bir tür “estetik ikon kırıcılık” olarak okur ve bu “put kırıcılığın” Fransız Devrimi’ne yol açan politik, soysal ve kültürel etmenlere doğrudan yansıdığını söyler (Mitchell, 1995, s.115).

Yukarıda adı geçen romantik dönem şairlerinden Shelley’nin yazdığı ‘On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery’ (1819) (Leonardo da Vinci’nin Floransa Sanat Galerisindeki Medusa Resmi Üzerine) ve John Keats’in kaleme aldığı ‘Ode on a Grecian Urn’ (1819) (Bir Yunan Vazosu’na) önde gelen ekfrasis örnekleri arasında anılmaktadırlar. Shelley’nin şiiri, da Vinci’nin Medusa’nın Perseus tarafından kesilmiş başını resmettiği tablo üzerinedir. Keats’in şiirinde resmettiği ‘Yunan vazosu’ ise ‘tablo’dan farklı olarak, gerçekte yoktur. Şair, şiiri British Museum’da gördüğü klasik yunan eserlerinden esinlenerek yazmıştır. Bu anlamda ‘Ode on a Grecian Urn’, Akhilleus’un kalkanı gibi kurgusal ekfrastik bir şiirdir.

İngiliz sanat eleştirmeni John Ruskin, resim ve şiir sanatlarının birbiriyle karşılaştırılamayacağını, resmin şiire değil, konuşma ve yazıya karşı olduğunu savunur. Ona göre şiir ve resim arasındaki fark, birinin insanın iç dünyasını diğerinin ise doğayı temsil etmekte daha başarılı olmasıdır. Ruskin ile aynı yıllarda, yine sanat eleştirmeni olan Walter H. Pater, ‘Rönesans’ adlı kitabında çok daha önemli bir tespit yapar. Pater da Ruskin gibi resim ve şiirin -müziği de tartışma alanına dahil eder- ve müziğin birbiri ile karşılaştırılamayacağını, her sanatın kullandığı kendine özgü farklı araçları ve sınırlamaları olduğunu ve birinden diğerine aktarma yapılamayacağını iddia eder. Ancak önemli olan bu farklılıklara karşın sanatların birbirinden yararlanma çabasıdır. Ona göre sanatın temelinde yatan olgu, “sıradan deneyimleri dönüştürerek yeni bakış açıları kazandırmak”tır (Uzundemir, 2010, s.24). Bu önerisi ile Pater, aslında günümüzde de sanat üzerine yapılan çalışmalara ve özellikle ‘sanatlar arası’ olarak ifade edebileceğimiz kavram ve duruma en yakın tespiti yapmış olur.

Oscar Wilde, bir yandan eleştirmenlerin en iyi ekfrasis örnekleri arasında ele aldığı, Dorian Gray’in Portresi’ni kaleme alırken bir yandan da aynı eserin ön sözünde, sanatın yansıttığı şeyin hayat değil izleyici olduğunu savunur. Wilde’a göre, sanat hiçbir ahlaki kural ile ilişkili değildir, neyi isterse onu anlatır. Sözlerini şöyle bitirir: “Kişinin faydalı bir şey yapmasını affedebiliriz, yeter ki bu şeye hayran olmasın. Faydasız bir şey yapmanın tek mazereti ise bu şeye karşı herkesin ateşli bir hayranlık duymasıdır. Bütün sanat tamamen faydasızdır” (Wilde, 2011, s.6). Bu noktada önemli iki konu dikkat çekmektedir. İlki Akhilleus’un kalkanı ya da Keats’in vazosu gibi Dorian Gray’in portresinin de hayal ürünü olmasıdır. Dar anlamıyla ekfrasis ele alındığında, bu örneklerin dahil edilmesi pek de mümkün görülmemektedir. Bu hayali portre, zaman içerisinde değişerek sürekli bir oluş yansıtmakta, temsili sürekli kılmakta, bir

anlamda mekân içerisinde hapsolmuş bir zamana işaret etmektedir. Lessing'in Homeros için 'sürekli olarak gelişen hareketlerin, eylem halinde nesnelerin, bedenlerin resmini yapmak' olarak ifade ettiği metnin zamansallığı, portrede sanki gerçekten o resim sürekli olarak yapılmış da, Wilde, bunu sözcüklerle aktarıyormuş gibi bir izlenim yaratır. Tablo, Dorian Gray'in iç dünyasını yansıtan bir aynaya dönüşür. Wilde, esasında, tam da eserin önsözünde belirttiği gibi portre üzerinden hem ilgisinin odak noktasında bulunan özneyi hem de aynı anda onu izleyen üstelik de çarpıtılmış bir aynadan izleyen özneyi hikâyeleştirmektedir. Bu bağlamda, tam da sanat söyleminde mimesisin yani yansıtmanın dışlanmaya başladığı bir dönemi aktarırken bir yandan da izleyici özneyi perspektife dahil ederek yeni bir denge kurmuş olmaktadır.

20. yy'ın ilk yarısı, birden fazla önemli gelişmeye sahne olur. Bu gelişmelerden biri görecelik kuramı ile mutlak gerçek kavramının kırılmış olması, diğeri ise fotoğrafın keşfi ile doğayı bire bir taklit eden bir sanat fikrinin değerini yitirmiş olmasıdır. Bu gelişmelerin etkileri, resimde, Kübizm ve Gerçeküstücülük akımları, edebiyatta ise parçalanmış kurgu ve bilinç akışı yöntemlerinin çıkması ile görülür. Fotoğraf gibi teknolojik gelişmeler, özgünlük tartışmalarını da beraberinde getirir. Walter Benjamin, (ve ondan çok sonraları) Jean Baudrillard gibi düşünürler, gerçek, özgün, kopya, bu kopyanın anlam ve değerini tartışır. Göstergibilimci bakış açısı ise tüm sanatların yorum gerektiren dilbilimsel göstergeler üzerinden okunmasını savunarak yeniden yazının üstünlüğünü iddia etmiş olur. Uzundemir'e göre bunun en iyi örneği, 'Rene Magritte'in 'Bu bir pipo değildir.' çalışmasıdır (Uzundemir, 2010, s.27). Bunu takip eden yapıbozum kuramı ise farklı bir bakış açısı önerir. Derrida'nın üzerinde önemle durduğu 'différance' kavramı hem farklılık hem de erteleme sonraya bırakma anlamlarına gelir. Bununla kastedilen, anlamın ancak farklılıklar üzerinden okunabileceği, kavranabileceğidir. Bir göstergiyi anlatan şey, onun gönderme yaptığı öz değil, onun diğer göstergelerle olan ilişkisi, diğer göstergelerden farkıdır. Ancak bu anlam da zamanla değişir ve sürekli olarak ertelenir (Cevizci, 2005). Dolayısıyla mutlak bir göstergeden söz etmek mümkün olmaz. Bu bakış açısında göre yazı ile görsel arasındaki temsilin doğrudanlığı ya da birbirine üstünlük arayışı anlamını yitirmiş olur. Ancak yine bu yüzyıl, ekfrasis kavramının (edebiyat kuramı başta olmak üzere) artık adı konularak tartışılmasına da sahne olur. Kavramın ilk defa 1955'te adlandırılmış daha doğrusu kökenlerinden güncel söyleme çağırılmış olmasında, büyük ihtimalle dönemin atmosferinin etkisi vardır.

Ruth Webb, modern ekfrasis tanımının antik dönemden çıkan bazı kısıtlama ve eklemlerle güncel halini alan bir süreçten geçtiğini söyler. Ekfrasis, öncelikle

sadece resim, heykel ve anıtları betimlemek için kullanılmış, ardından sanata referans veren, antik veya modern diğer metinleri de içerecek şekilde genişlemiştir. Bu sürecin sonucunu Krieger ve Heffernan'a dayandırarak çoğunlukla en iyi örneklerini şiirin temsil ettiği yazınsal bir türe dönüşmesi olarak değerlendirir. Antikitede, ekfrasisin alanı yazıdan ziyade (Akhilleus'un kalkanı gibi) epik bir ton taşıyan retoriktir. Webb, bu süreci antik retorik bir tekniğin temel şiirsel bir olguya dönüşümü olarak adlandırır. Edebi eleştiri, 20.yy'ın ortalarına kadar isim vermeden veya net bir tanımlama getirmeden çoğunlukla sadece tarihe, antik eserlere dair bilgiler veren metinler olarak ekfrastik metinleri kaleme almıştır. Webb'e göre 1912'de Paul Friedlaender'in 'Paul the Silentiary's ekphrasis of Hagia Sophia' (Aya Sofya'ya Methiye) ve 'John of Gaza's ekphrasis of a bath building' (Gaza'lı John'un bir hamam yapısındaki kozmolojik resimler üzerine ekfrasisi) üzerine çalışması bu anlamda önemli bir adım olmakla birlikte, ekfrasis terimini bir tür olarak kullanmamıştır. Ekfrasisi tamamen kendine özgü, retorikten bağımsız bir şiir türü olarak tanımlayan, 'Ode on a Grecian Urn' makalesinin 1955'te yayınlanması ile Leo Spitzer olmuştur. Spitzer, makalesinde, 'vazo'nun Homer ve Theocritus'tan Parnassian şairlerine ve Rilke'ye kadar Batı edebiyatında bilinen, resim ya da heykel gibi bir sanat eserinin şiirsel betimi anlamına gelen ekfrasis türüne ait olduğunu söyler. Théophile Gautier'in sözleriyle 'une transposition d'art', 'duyularla algılanan sanat eserlerinin sözlü mecrada yeniden üretimi' olduğunu ifade eder ve ekler: 'ut pictura poesis'. Webb'e göre Spitzer'in başarısı, zaman ve mekânı aşkın bir şiir türünü yaratmış olmasındadır (Webb, 2009, s.31-34).

Spitzer'i takip eden yıllarda, Murray Krieger bu alanda çalışanların temel aldığı 'Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited' (1967) (Şiirde Ekfrasis ve Still Movement ya da Laokoön'u Tekrar Okumak) makalesini kaleme alır. Spitzer'in tanımlamasını esas alan Krieger'in amacı, 'ekfrastik prensip' tanımını kullanarak ekfrasisin tanım alanını genişletmek, doğrudan sanat nesnesi betimi dışında kalan ancak bir tür mekânsallık yaratarak görsel sanatlara öykünen çalışmaları da bu alana dahil etmektir. Bir yandan Lessing'e dayandırdığı kendi ifadesiyle 'sözlü dizinin zamansallığı'nı ('the temporality of verbal sequence') ancak bir yandan da şiirde, görsel sanatlarda olana analog, mekânsal bir form anlamında 'görsel anın mekânsallığı'nı ('the spatiality of the pictorial instant') savunur (Cosgrove, 1997, s.25). Krieger'in 'still movement' (hareket anında donmuş) betimlemesi ile ifade ettiği bir anlamda şiirin zaman-mekân birlikteliğine yönelik bir durum/oluştur. Mitchell'a göre Krieger'in ekfrastik prensip tanımı, ekfrasisi olası en geniş anlamı ile ele almaktadır. Krieger'e göre sadece görsel deneyimin sözlü temsili anlamında değil dile

ait zamansallığı mekânsal bir dizilişe dönüştüren dilin biçimsel örüntülerle şekillenmesi anlamında da görsel sanatlar bir metafordur (Mitchell, 1995, s.154). Krieger, bu ilk metninden uzun bir süre sonra 'Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign' (1992) (Ekfrasis: Doğal İmge Yanılsaması) kitabında, 'resmin doğal gösterge olmasına karşı çıkar' ve 'uzamı temel alan görsel sanatların zamanı, zamana bağlı yazının da uzamı içerdiğini' söyler. Krieger'e göre "görsel de dahil olmak üzere tüm estetik göstergeler rastlantısal"dır (Uzundemir, 2010, s.32). Krieger'in bu kapsamlı çalışması, edebiyat söyleminde ekfrasis kavramını meşru kılmıştır. Genellikle, bu alanda yapılan bütün çalışmalar, ya Krieger'in getirdiği tanım ve prensibi olumlayan ya da reddeden ancak teorisini onun üzerine kurgulayan çalışmalardır. Krieger'in uzam/zamanı hem görsel hem sözel mecra üzerinde ve birlikte değerlendirmesi, bu iki mecranın karşıtlıklar üzerinden okunma geleneklerine karşı bir duruş ortaya koyması, kavramı dolayısıyla tartışmayı özgürleştiren bir bakış açısı çizmiş ve güncel söyleme yön vermiştir.

James Heffernan, Krieger'in ekfrasis tanımını, kavramı bir kırılma noktasına sürüklemek ile eleştirir. Heffernan'a göre Krieger tanımı o kadar genişletmiştir ki; ekfrasis, belirli edebi bir türe referans vermekten ziyade yeni bir 'biçimciliğe' dönüşmüştür. Heffernan'a göre Heidegger'ci bir biçimde ancak durumculuğu, tarihselliği ve varoluşsal zamansallığı benimsemiş yorum bilimsel bir yaklaşımın edebiyatı çözümleyebileceğine inanan eleştirmenler için Krieger'in tanımı kabul edilebilir değildir. Bu eleştirmenlerden addettiği Michael Davidson, Krieger'in ekfrasis teorisinin edebiyatı mühürlediğini, 'demirden dövülmüş vazanın -kendinden kapalı mekânsallığı- içerisinde 'Yeni Eleştiri'nin küllerini koruduğunu mizahi bir dille ifade eder. Davidson, ekfrastik şiirleri 'resimsel şiir' ('painterly' poem) olarak adlandırır ve bu tür şiirin resme eşdeğer ancak ona bağlı olmak zorunda olmayan kompozisyonlar kuran stratejiler kullandığını söyler. Şair, resmi belli bir mesafeden yansıttığı durağan bir sanat nesnesi olarak görmez, onu bir metin gibi okur. Heffernan'a göre bu yaklaşım postmodern şiirler için çözümleyici olmakla birlikte klasik ekfrastik şiirleri kapsamaktan acizdir. Davidson'ı ekfrasisi kutupsallaştırmakla eleştirir. Heffernan, kendi tanımını şu şekilde yapar: 'ekfrasis, görsel temsilin sözlü temsidir.' Heffernan öncelikle pek çok eleştirmenin ekfrasisin alanına dahil ettiği metinler üzerine geliştirilmiş edebiyat eserlerinin ekfrastik olmadığını söyler çünkü bu tür metinler, sözlü temsilin sözlü temsili niteliğindedir. Edebiyatın ve görsel temsilin arasında bulunan 'pictorialism' ve 'iconicity' de ekfrastik değildir çünkü ekfrasis temsili sanatın temsili olmalıdır, oysa bu iki tür de doğal ya da yapay nesnelerin temsidir (Heffernan, 1993, s.2-3).

Mitchell, ekfrasisin üç fazdan oluştuğuna inanır: ekfrastik kayıtsızlık, ekfrastik umut ve ekfrastik korku. Ekfrastik kayıtsızlığı, Heffernan'ın görsel temsilin sözlü temsili tanımı üzerine kurgular ve burada bahsedilenin esasında imkânsız olduğunu, sözlü bir temsilin asla tam olarak görsel bir temsilin yerini tutamayacağını söyler. Ancak onu takip eden ikinci fazda metaforun gücü ile dilin 'görünür kılacağı' ekfrastik umudun doğması ile 'dilsiz sanat eserine ses verileceği', daha genel bir ifade ile 'kişi, yer, resim vd. zihnin gözü önüne geleceği' ve hatta Krieger'in deyişi ile estetize olmuş dilin 'still movement'a ulaşacağı' inancı doğar. Bu noktada görsel/sözel, imaj/metin ayrılığı yok olmuştur. Ancak bu hareket yerini süratle ekfrastik korkuya bırakacaktır. Estetiğin bu anı, sözel ve görsel mecralar arası farklılığın güvenilir, doğal bir veri olmaktan ziyade manevi bir zorunluluk halini aldığı andır (Mitchell, 1995). Örneğin yukarıda bahsi geçen Dorian Gray'in Portresi'ni Mitchell'in betimlediği ekfrastik korku üzerinden okumak mümkündür. Ressam Basil'in temsili o kadar gerçek olmuştur ki aslını fethetmiş, onu gerçek dışı kılmıştır. Bu gerçeklik, sonunda yaratıcısının ölümüne neden olmakla kalmaz temsil eden ve edilen arasında da bir varlık/yokluk mücadelesi ile son bulur ve sonsuzluğa kalacak olan temsil olur.

Mitchell, ekfrasisi "ütopik spekülasyonun bir nesnesi" olarak okur (Mitchell, 1995, s.156). Ona göre bunun gerekçesi, göstergebilimsel, duyumsal ve metafizik karşıtlıklarda yatmaktadır. Ekfrastik umut, bu karşıtlıklardan doğan 'ötekini' yenme çabasıdır. Ekfrastik şiirin sözel temsil alanına karşın bütün görsel, grafik, plastik ya da 'mekânsal' sanatlar ötekidir: sembolik ve ikonik temsil, geleneksel ve doğal işaretler, zamansal ve mekânsal modeller, görsel ve işitsel medya. Mitchell, bu karşıtlıkların sabit ve bilimsel olmadığını savunur. Ötekilik, her yeni bağlam içerisinde yeniden tanımlanmaktadır. Sanat tarihinde genellikle karşılaşılan tutum 'özne'yi aktif, konuşan ve gören ile özdeşleştirmek olurken 'öteki' pasif, görülen ve çoğunlukla sessiz nesnedir. "Görsel temsil, kendini temsil edemez, söylem tarafından temsil edilmelidir" (Mitchell, 1995, s.157). Mitchell'a göre resimli kitaplar, slayt sunumları, tiyatro gösterileri, sinema gibi 'karma sanat'lardan farklı olarak dilde ekfrastik karşıt tamamen biçimseldir. "Göndergenin imajı, mekânı, projeksiyonu asla tam anlamıyla göz önüne gelmez... Dolayısıyla yazılı öteki tamamen yabancı kalmalı, asla mevcut olmamalı ama olası bir yokluğu ya da kurgusal, biçimsel bir mevcudiyeti hatırlatmalıdır" (Mitchell, 1995, s.158). Mitchell, ekfrastik bir metnin yapısal olarak herhangi bir metinden farksızlığını savunur. Betimleme ve hikâye, nesne ve temsili ya da nesne veya hareketin temsili arasındaki farklılıklar tamamen anlamsal olup gönderge ile ilişkilidirler yani metnin gramatik yapısı bunlardan bağımsızdır. Ancak Mitchell, görsel temsil ile yazınsal temsil arasında bir farklılık, bir üstünlük gözetmez. Her iki temsil

alanında da alana ait araçlarla (ki asıl farklılık bu araçlardadır) herhangi bir nesne veya olguyu anlatmak mümkündür. Dolayısıyla metin ile imaj arasında, üzerinden gelinmesi, aşılması gereken medyalar arası bir boşluk yoktur (Mitchell, 1995). Hem resim hem şiir ya da hem görsel hem de sözel sanatlara ait temsiller zaman ve mekân içerisinde var olmuş olurlar. Her iki temsil alanı için de zamansal ve mekânsal okumalar yapmak mümkün olur. Bu tespiti ile Mitchell'ın güncel yaklaşımı, olumladığı düşünülebilir. Yazıyı ele alıp, sadece zamansal oluşu ile sorgulamak aynı şekilde bir görsel sanat ürününü ele alıp sadece mekânsal olduğunu öne sürmek, bir anlamda sanat yapıtını anlık kılmaktır. Sadece o ana ve mekâna özgü bir algı elbette söz konusudur ancak bu hem algıyı/okumayı soyut, tekil bir zemine indirgemek hem de bir nevi nesneleştirmek olacaktır.

3.2 Sanatlar Arası Bir Tercüme Kavramı Olarak Ekfrasis

20.yy'da, özellikle son 20 yılda bu anlamdaki literatür incelendiğinde, hem ekfrasis kavramının giderek daha çok akademisyen ve araştırmacının ilgisini çektiği hem de - ve belki de ilk öneri ile ilgili olarak- kavramın giderek bir anlam genişlemesine uğradığı dikkat çekmektedir. Kavramın bir yanında duran 'şiir' giderek yerini her türlü yazılı eser ile, 'resim' ise fotoğraf, sinema gibi görsel sanat ürünleri ile paylaşmaya başlamaktadır. Yine bu dönemde kavram üzerine oluşturulan tanımlama çalışmalarında, 'resim-metin' yerine 'görsel-sözel' ilişkisinin vurgulanarak telaffuz edilmesi, burada bahsedilen duruma örnek teşkil etmektedir. Örneğin bu şekilde, hareketli görsel olan sinema da bu kapsamın içine girmekte, aynı şekilde ekfrastik çalışmalar müzik alanında da sıkça karşımıza çıkmaktadır.

Bu noktada, tekrar kelimenin kök anlamına dönecek olursak yani *dışarı ve konuşmak* kelimelerini ele alacak olursak yukarıda bahsedilen anlam genişlemesinin ne kadar yerinde olduğu görülecektir. Buradaki *phrasis-konuşmak*, her ne kadar bir şeyin adlandırılması olarak Türkçeleştiriliyorsa da aslında öznenin yüksek sesle konuşması ya da öznenin üzerinden, onun adına konuşulması olarak ele aldığımız taktirde, bu konuşmanın bir dil olacağını kabullenmiş olmakla birlikte, bu dilin mecrası üzerine bir sınırlama koymamış oluruz. Burada söz konusu olan temsilin bir diğer temsildir ve esasında bu yeni, ikincil bir iletişim mecrası oluşturmaktadır. Drew Davidson'ın 'Ekphrastic Academia: Images, Sounds and Motions in Academic Discourse' (Ekfrastik Akademi: Akademik Söylemde İmajlar, Sesler ve Hareketler) çalışmasında belirttiği gibi "nasıl olur da iletişim, sadece dil ile sınırlandırılır, imaj, ses ve hareket de aynı derecede güçlü iletişim dilleridir" (Davidson). Konuşmak denilen eylem örneğin 'rorschach' şekilleri ya da başka bir sembolik alfabe mesela doğası gereği görsel olan

'dilsiz alfabesi' ile yapılırsa, evet, bu hala bir biçimde konuşmaktır ama artık yazı mıdır, resim midir ya da sözel yoksa görsel midir? Bu örnekleri televizyon, internet gibi alıcının farkında dahi olmadan 'konuştuğu' işaret dilleri üzerinden arttırmak mümkündür. Bu melez mecralar da doğaları gereği melez diller konuşmaktadır.

Çalışmanın bu bölümü, güncel söylemin barındırdığı, farklı alanlarda yapılan ekfrasis çalışmaları üzerine olacaktır. Kavramın temel analizlerinin yer aldığı ilk bölüm dahilinde incelenmiş olan görselden yazılı olana yönelik bakış açısı bu bölümde kırılacak, yazıdan müziğe veya resimden sinemaya gibi kavramı alışlagelmiş alanı dışında ele alan çalışmalar incelenecektir. Bir kere bu ilişkinin doğal olarak iki yanında durduğu farz edilen karşıtların değiştirilmesi ya da karşıtlar sabit kalsa da eylemin yönünün kırılması, kavramın anlam zenginliğini ortaya serme ve bir sonraki bölümde yapılmaya çalışılacak olan mimari ekfrasis için zemin hazırlama konusunda önemli görülmektedir.

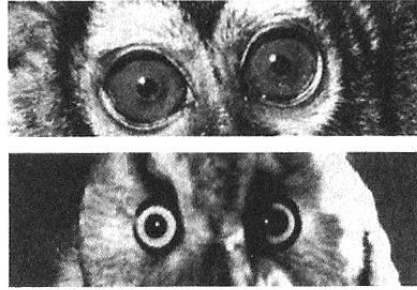
Claus Clüver, ekfrasis tanımlaması olarak pek çoklarınca kabul gören Heffernan'ın 'görsel temsilin sözlü temsili' ifadesini eleştirir ve bu tanımın örneğin Brooklyn Köprüsü veya modern heykel üzerine sözel bir temsil ya da Malevich, Mondrian gibi soyut ressamların eserleri üzerine yazılmış şiirler gibi önemli bir takım örnekleri dışarıda bıraktığını iddia eder. Ona göre ekfrasis, mimarlık gibi kendini imaj olarak temsil etmeyen ya da müzik ve dans gibi sözlü olmayan sistemlere dair sözü temsilleri de kapsamaktadır. Clüver, basit ancak ilginç bir tespitte bulunur. Portekizli şair Jorge de Sena'nın mimari mekânlar üzerine yazdığı şiirlerin mekân yerine bu mekânların fotoğrafları üzerine yazılmış olması durumunda Heffernan'ın tanımına uyacaklarını ancak bu yaklaşımın ekfrasisin tanım ve çalışma alanını kısıtladığını belirtir. Ona göre mekân veya heykel üzerine yazılmış bir şiir, görsel herhangi bir temsil üzerine yazılmış bir şiir kadar ekfrastiktir. De Sena'nın Alcobacar Katedrali ya da Cordoba Camisi üzerine şiirleri de tıpkı diğer şiirlerinin sahip olduğu ton ve tekniklere, aynı yorumsal yaklaşıma sahiptir. Clüver'e göre Heffernan'ın kısıtlayıcı yaklaşımı sadece tanımlamaya değil sanat ürününün nesnesine de yöneliktir. Clüver kendi tanımını şu şekilde yapar: "Ekfrasis, sözlü olmayan bir işaret sisteminde üretilmiş, gerçek veya kurgusal bir metnin sözlü temsilidir" (Clüver, 1997, s.26). Onun için önemli olan güncel eleştirinin giderek merkezine yerleşmeye başlayan bu yaklaşımın kendi ifadesiyle 'metin-üstü' olguların temsiliğin tanım dışı kalmaması dolayısıyla göz ardı edilmemesidir. Clüver'in üzerinde durduğu bir diğer önemli nokta ise ekfrastik bir metinde, temsil edilen 'metin-üstü' dünyanın sadece içeriğe ait özelliklerinin değil aynı zamanda yapısal özelliklerinin de aktarılması, ritim ve üslupta da bir denklik gözetilmesidir (Clüver, 1997, s.21). Clüver'in bu tanımı, ekfrasisin klasik yönünü

değiştirmemekle birlikte klasik refleksin ötesine geçmiş, kavramı farklı sanat dallarını daha doğrusu sözlü olmayan herhangi bir mecraya ait temsilleri barındıracak şekilde genişletmiştir. Clüver'in üzerinde durduğu örneklerin mimari olması ayrıca dikkat çekicidir.

J. Douglas Kneale, ekfrasisi 'görsel gönderme yapan sözel temsil' olarak tartışır ve bu anlamda bir 'meta-temsil' olarak tanımlar. Wendy Steiner'in Lessing'in 'gebe an' ve Krieger'in 'still moment' yaklaşımlarını harmanlayarak tanımladığı ifade üzerinde durur: 'resimdeki gebe an, vuku bulan ve devamı gelecek olan hareketin anıdır.' Steiner'e göre "Şiir, görsel sanatları zamanı durdurarak taklit eder. Ekfrastik şiir, harekete duran an üzerinden gönderme yapar" (aktaran Kneale, 2010, s.189). Kneale'e göre bu ekfrasisin barındırdığı enerjiye işaret eder. Ekfrasisin sıkça Aristoteles'in 'energeia' (gözler önüne getirmek) kavramı ile ilişkilendirilmesini buna bağlar. Kneale, eserlerinde fotoğraflara da yer veren W.G. Sebald'ın Austerlitz romanı üzerine yaptığı okumada, üç tip ekfrasis üzerinde durur: resimsiz kelimeler, kelimesiz resimler ve kelimeli resimler. Resimsiz kelimeler, 'genel ekfrasis'e işaret ederken kelimesiz resimler anti-ekfrasis olarak var olurlar. Üçüncü türü ise resim ile metnin birbirine denk düştüğü veya tartışma halinde olduğu 'rahatsız yorum bilimsel pozisyon' olarak tanımlar (Şekil 3.2). Austerlitz'in Van Valckenborch'un tablosunu betimlediği metni tartışan Kneale, burada resmin görsel detaylarını, vurucu özelliklerini veya Sebald'ın romana fotoğraflar eklediği halde bahsi geçen resmin bir reproduksiyonunu eklememiş olmasını tartışır. Kneale'a göre Sebald, kasıtlı olarak okuyucunun metnin dışına çıkmasını beklemekte, zihninde Austerlitz'in hafızasında kalan tabloyu kurgulamaya çalışmaktır. Sebald'ın kendi yazım biçimini 'periskobik' olarak tanımlamasına işaret eden Kneale, bu ifadeyi ekfrasisi tanımlamak için kullanır ve ekfrasisi "göz ile kulak arasında konumlanan, söylemin ikinci katmanı" olarak yorumlar (Kneale, 2010, s.193). Kneale'ın Sebald okumasında Clüver'de olduğu gibi kavramın eylem alanını genişleten unsurlar mevcuttur. Bunlardan ilki romanın herhangi bir yazılı açıklaması olmayan gizemli siyah-beyaz fotoğraflar içeren bir metin olmasıdır. Kneale'ın, ikinci bir alt metin görevi gören bu fotoğrafları anti-ekfrasis olarak yorumlaması, burada görsel üzerinden yapılan çağırışıma işaret etmektedir. Benzer şekilde görselden yola çıkan bu tarz yorumlara ters-ekfrasis de denmektedir. Romanın ana karakteri mimarlık tarihçisi Jacques Austerlitz'in tanıştığı hikâyeciye 1967-1997 yılları arasında geçen hayatını anlatırken esasında Avrupa'nın yakın tarihini aktarmaktadır. Metnin yapısal özelliği ise paragraf içermemesi, gerçek ile kurguyu karışık bir üslupla anlatması ve son derece uzun ve karmaşık cümleler kullanmasıdır. Austerlitz, yedi sayfalık bir cümle ile Theresienstadt üzerine okuduğu

bir kitabı hikâyeciye aktarır. Bu ve benzeri örnekler de Kneale'ın 'genel ekfrasis' olarak ifade ettiği metinlerdir. Ancak özellikle bu örnekte metinden metne gönderme olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Kneale'ın tariflediği üçüncü tür ekfrasis ise tam olarak olmasa da bir yönü ile Mitchell'in ekfrastik korku ifadesi ile benzeşmektedir. Ekfrastik korku, tam bir denk düşmeye işaret ederken, Kneale'ın dikkat çektiği ilişki, rahatsızlık, görsel ve sözelin kimi zaman örtüşmesinden kimi zamansa çatışmasından kaynaklanır.

lik ile kurtulmayı umuyor gibiydi. Nocturama'da yaşayan hayvanlarla ilgili bundan başka aklımda kalan tek şey, bunların çoğunun büyük gözlü olduğuydu, bir de etrafımızdaki karanlığı salt inceleme ve salt düşünce aracılığıyla



la deşmeye çalışan bazı ressam ve filozoflarda görmeye alışkın olduğumuz o delici ve araştıran bakışlara sahiptiler.



Şekil 3.2 : W.G. Sebald'ın Austerlitz romanından metin ve resmin birbirini çağrıştırır nitelikte olduğu bir sayfa (Sebald, 2006).

Giderek sanatlar arası bağlamda ele alındığı gözlenebilen ekfrasis kavramı için yukarıdaki örneklerde olduğu gibi yakın tarihli çalışmalar, kendi sınır, tanım ve yöntemlerini tartışmaktadırlar. Kneale'ın çalışması buna bir örnek olarak verilebilir. Ancak onun da belirttiği gibi iki temsil alanının denk düşmesi fikri kocaman bir soru işareti olarak belirmektedir. Buna karşın kavramın araçsallığı, sağladığı geçirgen arayüz pek çok araştırmacının ilgisini çekmiş olmalıdır ki ekfrasisi klasik bağlamı dışına, farklı temsil medyalarına taşıyan çalışmaların sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Örneğin 'müzikal ekfrasis', bu anlamda yapılan çalışmaları betimlemek için kullanılan, üzerine makaleler, akademik tezler yazılan bir ifade biçimi olarak söylemde yerini almıştır. Müzikal ekfrasisin olanaklılığını tartışan Siglind Bruhn, Clüver'in gönderge

yapılan temsil alanına dair 'sözel olmayan işaret sistemi' ifadesinden yola çıkar ve bu yolla yapılan herhangi bir okumanın klasik bir ekfrastik metinle aynı metotları kullandığını söyler (Bruhn, 1997, s.47-48). Bruhn'a göre nasıl görsel imajlar, sadece biçim veya renkten ibaret olmayıp karakter, ruh hali, etkileşim, çelişki, semboller ve kavramlar ihtiva ediyorsa edebiyat da anı şeklinde sadece kişilik, durum, duygu ve düşünceleri betimlemekle sınırlı kalmaz, rahatlıkla görsel sanat üzerine olduğu gibi müzik üzerine de konuşabilir. Böylelikle kavramın çok yönlülüğünün altını çizen Bruhn müzikal bir yapının kendisine ait olmayan bir dilden yola çıkarak yeni bir temsil üretebileceğini savunur. Müziğin bir temsil alanı olmayıp sadece 'kendisi' olduğu görüşüne karşı çıkar ve bu iddiasını Ravel'in Aloysius Bertrand'ın 'Ondine' şiiri üzerine aynı isimli eseri ile destekler. Bruhn'a göre Ravel'in müziği şiirin bütün kendine has yönlerini ihtiva etmekte üstelik bu müzikal yorum şiirin tekrar okunmasını da etkilemektedir.

Müziğin temsil edilemezliği ilkesine karşı çıkan bir diğer müzikolog, John Neubauer'dir. 'Tales of Hoffman and Others' (Hoffman ve Diğerlerinden Masallar) adlı makalesinde romanlarda geçen müzik temasını ve enstrümantal müziğin söz olmaksızın bir hikâyeyi, olayı, duyguları temsil edebileceğini konu alır. Savını Adorno'nun 'roman-vari senfoni' ve Harnoncourt'un 'enstrümantal konuşma' kavramları ile açıklayan Neubauer, EM Forster'ın Howards End romanının bir bölümünde, karakterlerden Helen'in dilinden Beethoven'ın 5. Senfonisini, daha doğrusu karakterin onun deneyimleyişini dillendirmesini örnek gösterir (Neubauer, 1997, s.117). Neubauer, her ne kadar bu metni ekfrastik olarak adlandırmış olmasa da 'sözel müzik' şeklinde farklı bir ifade kullanmıştır. Metin hem müziğin canlandırdığı görsel ve işitsel öğelerle hem de Helen'in bir anlamda onlarla yüzleşmesi ile işlenmiştir. Yukarıda Bruhn'un tartıştığından farklı ancak esasında özü bağlamında ekfrasisse daha yakın bir okumadır.

Sanatlar arası olma durumu, güncel üretim medyalarının çoklu doğası açısından kritik bir kavram olarak belirmektedir. Stephen Greenblatt, 'The Interart Moment' (Sanatlar Arası An) adlı makalesinde, klasik örgütlenme ile yürütülen eğitim sisteminin tarihe karışması gerektiğini, yeni bakış açısının disiplinler arasında olduğunu savunur. Kendi bölümünü olan İngiliz Dili ve Edebiyatı'nı, sadece yazılı metin üzerinden Shakespeare okumaya, öğretmeye çalışmakla eleştirir ve Shakespeare'in tiyatrodan bağımsız düşünülmemeyeceğini ekler. Artık disiplinler arası sınırların kalktığını, örneğin kendi bölümünün sanat tarihi, felsefe, siyasi bilimler, antropoloji, sinema ve pek çok diğer akademik alanla birlikte çalışması gerektiğini savunur. Shakespeare döneminde nasıl hakim medya Elizabeth tiyatrosu ise günümüzde de bunun televizyon, sinema ve

popüler müzik olduğunu ve artık metnin tek başına ele alınamayacağını, bu medyalarda, görsel ile etkileşim içerisinde olması gerektiğini vurgular (Greenblatt, 1997, s.15). Greenblatt, edebiyat söylemi içerisinde gelen bir akademisyen olduğu halde bir temsil alanının diğerine üstünlüğü şeklinde bir tartışmayı reddetmiş ve güncel medyanın doğasına, temsilin artık bir anlamda ancak karma bir temsil olarak var olabileceğine dikkati çekmiş olur. Ancak buna karşıt bir takım görüşleri de göz ardı etmemek gerekmektedir. Peter Verdonk, 'Painting, Poetry, Parallelism: Ekphrasis, Stylistics and Cognitive Poetics' (Resim, Şiir, Paralellik: Ekfrasis, Stilistik ve Kavramsal Şiir) makalesinde, ekfrasis kavramının sözcük ve imaj etkileşimine dayanan bir yaratıcılık arayışı ile irdelenen, üzerinde çalışılan bir kavram olduğunu vurgular. Somut şiir, çizgi seriler, reklamlar, sinema gibi karma sanat dalları, bu anlamda üretici bir süreç içerisinde dirler. Ancak Verdonk'a göre bu ikili iletişimden yola çıkarak üretilen her şey bir yana, bilişsel kabiliyetlerimiz üzerinden dil ve görsel arasındaki gerilim ve çatışma halen sürmektedir. Klasik dönemde, anlatıcının dilin gücünü kullanarak görseli kontrol altında tutmasının tersine, son yıllarda, iletişimin birçok alanında, özellikle de kitle iletişimi ve multimedya da, imaj artık sözcüğe tahakküm eder konumdadır. Ekfrasisi en geniş anlamıyla 'görseli sözcük içinde ele geçirmek için bir girişim' olarak tanımlayan Verdonk, gidişatın güncel durumunda, modern iletişimsel retorik in klasik idealin tersine dönmüş hali olarak görülebileceğini belirtir. Nunberg'ten aktararak ekler: "Artık, kelimeleri açıklama görevi imajlara yüklenmiştir" (Verdonk, 2005, s.235).

Laura M. Sager Eidt, 'Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film' (Resmi Yazmak ve Filmini Çekmek: Edebiyat ve Filmde Ekfrasis) adlı çalışmasında, ekfrasis kavramının özellikle son yıllarda edebiyatın şiir dışında pek çok sanat alanına uyarlandığına ancak popülerliğine rağmen henüz sinemaya uyarlanmamış olmasına dikkat çeker. Eidt'e göre, ekfrasis, sinema söyleminin de önemli bir konusu olan kelime-imaj ilişkisini keşfetmekte çok önemli bir kavramdır. Üstelik sinemanın disiplinler arası, melez doğası bu çalışmaya çok uygundur. Eidt, 'bilgi ve medya çağı'nda, görsel-sözel arasındaki ilişkinin artık geleneksel sınırların ötesinde ele alınmasının gerekliliğini vurgular, kavramın genişletilmesine dair diğer çalışmalara da değinir. Televizyon, fotoğraf, çizgi roman ya da müzik gibi alanlar, ekfrasisin uygulanabildiği medyalara dönüşürler. Bu anlamda Margaret Persin'in 20.yy İspanyol Şiiri üzerine yaptığı çalışma, ekfrasisin sanat nesnesinin tanımını bu alanları da kapsayacak şekilde genişletmiştir. Ancak Eidt, Clüver'in yukarıda da bahsedilmiş olan 'sözlü olmayan bir işaret sisteminde üretilmiş, gerçek veya kurgusal bir metnin sözlü temsili' tanımını ve Clüver'in ardından 'sözlü temsil' ifadesini 'sözelleştirmek' olarak

değiştirmiş olmasını çığır açan bir yaklaşım olarak değerlendirir. Yine Clüver'in kullandığı "tableau vivant" (yaşayan tablo) ve "theatricalization" (amatör piyes) terimlerinin her ikisi de kendi tabiri ile "filmsel ekfrasis" nosyonu ile sıkı ilişki içindedir (Eidt, 2008, s.23).

"Yeniden yaratılan mecra her zaman sözel olmak zorunda değildir. Öncül 'metnin' kurgulandığı alan dışında herhangi bir sanat alanı olabilir" (aktaran Eidt, 2008, s.17) Siglind Bruhn'un 'müzikal ekfrasis' için şekillendirdiği bu ifade, Eidt için (ve aynı zamanda bu çalışma için) güçlü bir referans olarak belirir. Clüver'in Charles Demuth'un 'I saw the Figure 5 in Gold' resminin William Carlos William'ın 'The Great Figure' şiirinin 'göstergeler arası aktarımı' olduğuna dair çalışması da Eidt için bir çıkış noktasıdır. Eidt, kendi tanımını şu şekilde yapar: "farklı bir göstergeler sisteminde meydana getirilmiş, gerçek veya kurgusal metinlerin sözelleştirilmesi, alıntılanması veya oyun haline getirilmesi" (Eidt, 2008, s.19). Bu çalışma kapsamında, Eidt'in savının diğer sözel-görsel ya da görsel-sözel arası etkileşime dayanan farklı mecralar arası anlam aktarımı olarak ifade edilebilecek çalışmalardan daha etkin bir şekilde katkıda bulunabileceği düşünülmektedir. Bunun önemli bir gerekçesi, sinema ve mimarlığın birbirinden farklı olmakla birlikte çoklu birer temsil ortamı olmalarıdır. Sinema sözel, görsel bileşenlerinin yanı sıra sesli bir temsil alanına da sahipken mimaride ya da basitçe mimari bir mekânı deneyimlerken bedensel bir deneyim de devreye girer. Bir diğer ortak payda ise üzerine pek çok çalışmanın da yapılmış olduğu sinemada mekân kullanımıdır. Her sanat dalı, mimari bir mekânı kendi araçları ile temsil edebilir ancak bunlar içerisinde çok boyutluluğu açısından sinemanın ayrı bir yeri vardır. Yukarıda paylaşılan tanımlar içerisinde bu çalışmanın doğasına, açtığı tartışmaya en yakın olan Bruhn'un savı olarak belirlemektedir. Güncel söylemde de ekfrasisi araçsallaştırmaya yönelik en geniş bakış açısı, iki farklı mecra arasında anlam aktarımı olarak görülmektedir.

Eidt'in metodolojisini oluştururken tartıştığı Thomas Struth'un 'Müze Fotoğrafları' çalışmasına burada da kısaca değinmekte fayda vardır. Müze fotoğrafları, görselin görsel içerisinde yeniden anlamlandırılarak temsiline dair son derece ilginç bir çalışmadır. Struth, 1989-2001 yılları arasında altı farklı ülkede çektiği fotoğraflardan seçtiği bir diziden oluşan çalışmada, müze mekânı içerisinde, insanların sanat eserleri ve birbirleri ile kurdukları ilişki üzerinden resmin fotoğraftaki temsiliyi inceler. National Gallery I (Şekil 3.3) gibi bazı fotoğraflarda izleyicinin resim ile birebir bir ilişki içinde olduğu görülürken Museo del Vaticano I gibi fotoğraflarda ise izleyicilerden oluşan kalabalık bir grup, resimlere arkalarını dönmüş kendi aralarında konuşmaktadırlar (Şekil 3.4). Struth, izleyici grubun kompozisyonu veya giysilerinin

renkleri ile duvarda asılı olan tablonun kompozisyonu, barındırdığı renkleri, fotoğrafta bir arada temsil edilen bu iki mekânın ilişkisini ‘paragone-sanatların karşılaştırılması’ kavramı üzerinden yeniden okumuş olur.



Şekil 3.3 : Thomas Struth, National Gallery I, London 1989 (Url-5).

Thomas Struth, amacının artık birer fetiş nesnesi haline gelen tarihi sanat eserini ziyaretçi ile birlikte tekrar yorumlamak olduğunu ve “insanı temsil etme süreci”nin tablo ve fotoğrafta aslında çok benzer olduğunu göstermek istediğini söyler. Kendisi de objektifin önüne doğru attığı bir adım ile içine girebileceği fotoğraf karesinin, kendisi ile ve sanat eseri ile aynı mekânda bulunan izleyiciyi, o nesne ile etkileşim halinde iken temsil ederek, izleyicinin tarih ile ilişkisini kavrayışını içselleştirmesini hedefler (Struth,1999).



Şekil 3.4 : Thomas Struth, Museo del Vaticano I, Rome 1990 (Url-6).



Şekil 3.5 : Thomas Struth, Galleria dell'Accademia, Venice 1992 (Url-7).

Müze Fotoğrafları'nda iki tür ekfrasisden bahsetmek mümkündür: İzleyicilerin bedensel hareket, mimik ya da birbirleriyle konuşmalarının oluşturduğu 'sözlü ekfrasis' ve belirli bir mekân içerisindeki resmin, içinde bulunduğu mekân ve çevresindeki insanlar ile yeni bir uzam içerisinde yeniden temsil edilmesini, bir anlamda o mekâna taşmış olmasını anlatan 'görsel ekfrasis' (Eidt, 2008, s.35). Özellikle yukarıdaki iki fotoğrafta, bu iki tip ekfrasis, son derece belirgindir. Museo del Vaticano I isimli fotoğrafta, kalabalık izleyici grubunun sesleri fotoğraf içerisinde donmuş bir kareden yükselir (Şekil 3.4). Başka fotoğraflarda beden hareketlerinden

anlaşıldığı şekilde, sanat eserleri üzerine konuşmaları görsel temsil alanına taşınır. Galleria dell'Accademia fotoğrafı ise görsel ekfrasis için mükemmel bir örnektir (Şekil 3.5). Struth'un bakış açısı mekânı ve duvardaki resmi tam bir perspektife oturtmuş, mekânda bir süreklilik sağlamıştır. Ortadaki kemerin önündeki grup sanki tablodan onlara konuşan birini dinler gibi görülürler. Eidt'in bu yaklaşımı bir sınıflandırma değil bir analizdir. Dolayısıyla bir fotoğraf bu öğelerin her ikisini de barındırabilir.

Fotoğraflarda, sesli ve kinetik dolayısıyla zamansal öğeler dikkat çekmektedir (Şekil 3.4). Bu öğeler, esasında tam da konu üzerine (bu tarz bir çalışmayı kavramın kapsam alanının dışında bırakacak olan) klasik betimlemelerin yaklaşımlarının yeniden sorgulanmasını beraberinde getirmektedir. Örneğin Mitchell, kavramı geniş bir tanımla ile ele almasına ve gerek görsel gerek sözel temsil alanlarının hem zamansal hem mekânsal olduklarının altını çizmesine rağmen ekfrasisin temel özelliğinin göstermekten ziyade aklın gözleri önüne getirmek olduğunu savunmaktadır. Öte yandan Thomas Struth'un çalışmalarının yarattığı etki tam da budur. Görsel bir temsil alanında üstelik (tartışmaya kapalı bir şekilde) yine görsel bir sanat nesnesini temsil ederken onu hem yeni bir bağlam içinde ele alır hem de çağrışıma açık bir alan bırakır. Lessing'in bahsettiği 'gebe an' esasında tam da burada belirir.

Struth'un fotoğrafları, kullandığı teknikler, kompozisyon ve bakış açısı ile resim sanatı ile fotoğraf sanatını tartışmaya açmaktadır ve Eidt'e göre bu tartışma resim ile sinema arasındaki bir mukayeseye de gebe dir. “Her bir fotoğraf, süregiden bir hikâyenin bir anının film karesi veya mise-en-scène'i gibidir. Görsel, işitsel ve hareket içeren öğelerin kombinasyonu, bir film imajı izlenimi verir” (Eidt, 2008, s.35). Eidt, sinematik ekfrasis kavramını ortaya koyarken de görsel, işitsel ve hareket barındıran öğelerden kurulu bu dramatizasyonun sinemada da aynen bu fotoğraflardaki gibi bir ilişki sergilediğini iddia eder. Çalışmasında, Goya'nın 'Mantiğın Uykusu' (drama), Rembrandt'ın Oto portresi (sosyal kimlik inşası) ve Vermeer'in 'Kadınları' (görselin cinsiyet yapıları) eserleri üzerine yazılmış edebi metinler, senaryolar ve sinematografik kurguları belirlediği dört farklı ekfrastik kategori üzerinden ele alır. Bu kategorilerden niteleyici ekfrasis, gerek edebi eserde gerekse sinemada resim ya da diğer sanat nesnesine değinen ya da gösteren ancak üzerine detaylı bir betimleme yapmayan türken betimsel kategori sanat eserini anlatan, tarifleyen türdür. Yorumsal ekfrasis, anlam ve yapısal özellikler üzerine yoğunlaşırken en karmaşık form olan dramatik ekfrasis ise, işaret edilen bağlamından çıkarıp yeni bir bağlam içerisinde ele alan çalışmaları betimlemek için kullanılmıştır.

Eidt, Goya'nın 'Mantiğın Uykusu'nu iki şekilde ele alır. İlk yaklaşımı eseri işleyen, bir şiir, bir drama ve bir filmi dramatik ekfrasis üzerinden irdelemektir. Her üç temsil de

benzer şekilde başlar: şiirde imajın betimlenmesi, dramada mise-en-scene bir tableau vivant, filmde ise kendisi. Her üçü de 'uyuyan' ressamın rüyasında konuşması ile devam eder. Eidt, bu medyaların üçünde de ekfrastik sekansın benzerliğini vurgulamaktadır; her üç temsilde de ressamın 'sözlü' ekfrasisi üzerinden içsel dünyasındaki münakaşa dışsal bir sosyopolitik işkenceye işaret etmektedir. Her üç temsil de sanatçının kendi 'mantık uykusu'ndan uyanması zorunluluğu ile son bulur. Ancak Eidt, bu benzerliklerin yanı sıra sinema mecrasının melez doğasının temsilde sağladığı avantajların altını çizer. Ona göre film, imaja bir beden vererek iki boyuttan üç boyuta geçmesini hem zamansallık hem de mekânsallık kazanmasını sağlamaktadır. Eidt'in 'Mantığın Uykusu' üzerine ikinci çalışması yine eseri esas alan bir roman ve romandan yola çıkan bir filmi kıyaslamak şeklindedir. Eidt, romandaki ekfrastik kurgunun ağırlıklı olarak yorumsal olmasına karşın filmdeki ekfrastik kurgunun ağırlıklı olarak dramatik olduğunu belirtir. Buna karşın roman da film de okuyucu ve izleyicide benzer bir etki bırakır: ana karaktere duyulan mesafe ve empati arasında bir belirsizlik. Eidt'e göre yazarın Goya'nın zihnindeki tartışmayı sözlendirerek sağladığı bu etkiyi film, ana karaktere yakınlık kuran ekfrastik anlatımlarla başka insanların gözünden görünen ekfrastik sahneler arasındaki karşıtlık ile kurar (Eidt, 2008).

Rembrandt'ın farklı yaşlarında yaptığı otoportreler ve bunlar üzerine çekilen bir film ve senaryosu, Eidt'in odaklandığı ikinci çalışmadır. Burada sinematik ekfrasisin kendi tablosunu gerçek imajmışçasına seyirciye sunmasını esasında yönetmenin ressam ile ortak paydası olarak okumak mümkündür. Öte yandan Eidt, görselin sinema içerisinde canlanmasına dair ilginç bir tablo çizer; ona göre yönetmen, ressamın farklı yaşlara ait portrelerini sinemada üst üste canlandırarak zamanın bir anında donmuş bir resmin kimliği asla tam olarak temsil edemeyeceğinin altını çizmiş olur. Eidt'e göre senaryo ve filmde Rembrandt'ın başarılı ve ilgiyle takip edilen bir konuşmacı olarak gösterilmesine karşın eserlerine yer verilmemiş olması paragone'ye açık bir göndermedir. Ancak sinemanın amacı kendini görselin tarafında konuşturılmak değil, kendi bağımsız, melez temsil mecrasını alkışlamaktır (Eidt, 2008).

Eidt, roman ve sinemada Vermeer'in kadınlarını sosyokültürel bağlamda cinsiyet rolleri üzerinden okur. Pek çok kadın yazarın Vermeer'i ilginç bulmalarını ise yarattığı kadın figürlerinin temsili üzerinden ele alır; kadın, sessiz ve samimi bir ortamda belirir tabloları ve bu izleyiciyi hem içine çekerken hem de asla o samimiyetin bir parçası olamayacağını hatırlatan bir gerilim yaratır (Eidt, 2008). İki farklı örnek üzerinden araştırmasını sürdüren Eidt, esasında kadın yazar ile erkek yönetmenin yaklaşımlarını kullandıkları ekfrastik anlatım üzerinden incelemiş olur. Kadın yazar,

tablodaki kadının zihnine yönelir, onu konuştururken erkek yönetmen (tam da klasik ekfrasisin erkek şairin güzelliikle özdeşleşen dolayısıyla dişil olan görsel imgeyi ele geçirme çabası gibi) kadını sosyokültürel dengeler bağlamında sessiz imgesi ile işler. Örneğin 'İnci Küpeli Kız' romanda hem gören hem de konuşan, Vermeer'in sanat eserlerini anlatan bir karakterken aynı kız filmde sadece görülen (dolayısıyla erkek güç tarafından ele geçirilen) bir figüre dönüşür.

Yukarıdaki çalışmalarda da görüldüğü üzere edebiyat ve sinema aynı ekfrastik kategorileri benzer şekillerde kullanmaktadır. Eidt, ekfrastik sinemanın sözel görsel arasında bir gerilim kurgulamaktan ziyade bir köşesinde sinema temsiline dair öğelerin olduğu bir üçlü ilişki kurgulayarak paragone'yi yeniden irdelediğini ileri sürer. Sinematik ekfrasisin temsil ettiği orijinal imaj ile kurguladığı yarışmanın sözlü ekfrasisten bir nebze farklı olduğunu, zaman/mekân içerisinde var olan, konuşan karşı bir imaj yarattığını öne sürer. Ancak bu noktada yine *energeia*'nın devreye girdiğini, yani sinematik ekfrasisin de sözel ekfrasis gibi izleyicinin zihninde yeniden kurgulanan, sorgulanan bir imaja neden olduğunu vurgular. Eidt'in yaklaşımı, görsel içeriği temsilinin önemli bir zenginliği olan sinema üzerinden bakıyor olmasına karşın, yukarıdaki tartışmalardan Verdonk'un güncel medya okumasını bir anlamda haksız çıkarmakta daha ziyade görsel ve sözselin birlikte temsili üzerine yaklaşımları, Greenblatt gibi disiplinlerarası yaklaşımları olumlamaktadır.

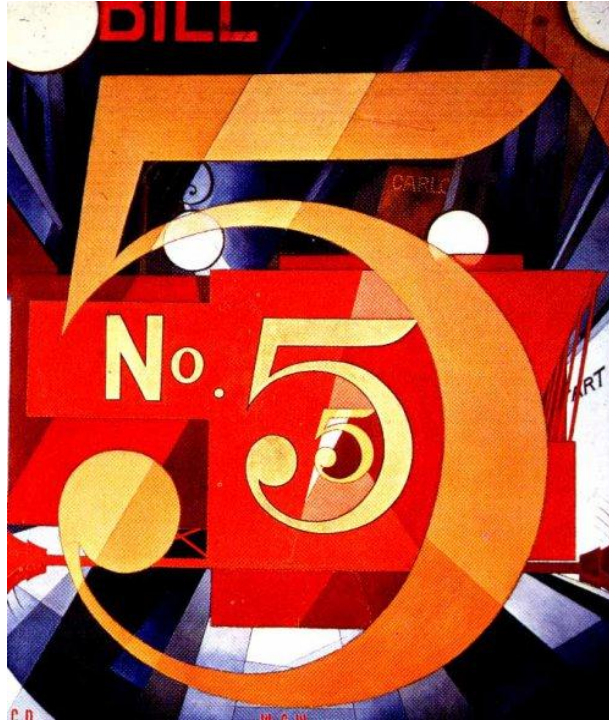
Bu bölümde ele alınacak son tartışma/çalışma, yukarıda da bahsedildiği üzere ekfrasis kavramının nesnesi ve temsil alanı bağlamında klasik yaklaşımı eleştiren, kavramın çok daha geniş bir alanda faydalı olabileceğini savunan Claus Clüver'in bir okumasıdır. Clüver 'On Intersemiotic Transposition' makalesinde, William Carlos Williams'a ⁸ ait bir şiirin -The Great Figure, 1920- Charles Demuth'un elinde bir resme -I Saw the Figure 5 in Gold, 1928- (Şekil 3.6) dönüşümünü, 'göstergeler arası aktarımı'nı detaylı bir şekilde inceler. Clüver, (Hughes'un şiirin 'görsel eşdeğeri' olarak adlandırdığı) resmin şiir ile bağlantısının New York Metropolitan Müzesi'nde yan yana sergilenene kadar pek çoklarınca bilinmediğinin ancak artık bu ilişkiden haberdar birinin iki eseri birbirinden bağımsız okumasının olanaksızlığının altını çizerek (Clüver, 1989, s.80). Şiir ve resim arasında açık ve dolaylı anlam aktarımları vardır. Bunlardan ilkinin metin üzerinden okumak mümkündür. Resmin adı, şiirin üç ve dördüncü dizelerinden oluşmaktadır. Bir diğer dikkat çekici unsur ise resmin üzerindeki

⁸ William Carlos Williams'ın 'Landscape with the Fall of Icarus' (1960) şiiri, Pieter Bruegel'in aynı isimli tablosu üzerine yazılmış, klasik örnekler içerisinde uzmanların sıkça incelediği ekfrastik bir şiirdir. İlginç bir şekilde, aynı tablo üzerine Auden de bir diğer klasik ekfrastik şiir olan 'In the Musée des Beaux Arts'ı (1939) kaleme almıştır.

metinlerdir: BILL, CARLO, ART Co., W.C.W., C.D. Demuth, açıkça, şaire gönderme yapmış, resminde kendi adının baş harflerinin yanı sıra şairinkilere de yer vermiştir. Şiirin yapısına ve içeriğine hakim hız, hareket, gürültü gibi öğeler, resimde form ve renklerle temsil edilmiştir.

The Great Figure	Muhteşem Figür
Among the rain	Yağmurun arasında
and lights	ve ışıkların
I saw the figure 5	Figür 5'i gördüm
in gold	altından
on a red	üzerinde kırmızı
firetruck	itfaiye aracının
moving	hareket ederken
with weight and urgency	ağırlık ve aceleyle
tense	gergin
unheeded	önemsenmeyen
to gong clangs	zil tınları
siren howls	siren uğultuları
and wheels rumbling	ve gürleyen tekerlekleriyle
through the dark city.	karanlık şehrin içinden geçen. ⁹

William Carlos Williams William Carlos Williams



Şekil 3.6 : Charles Demuth, I Saw the Figure 5 in Gold, 1928 (Url-8).

⁹ Çeviri, bu çalışma için yapılmıştır. Esasında çeviri de ikinci bir yorum olduğu için biraz çelişkili bir durum oluşturur. Öte yandan şiir ile birlikte ele alınan resim hem biçim hem de içeriğe dair açık göndermeler barındırdığı için Türkçeleştirme zorunluluğu doğmuştur.

Çalışmasında, klasik ekfrasis örneklerini ve daha güncel eserleri tartışan Clüver, bu tarz bir yorumun anlam aktarımı üzerinden yapılmasını savunur. Anlam, farklı iki temsil sistemi arasında tercüme edilebilir, yorumlanabilir ve taşınabilir. Görsel temsili bu bakış açısı ile çözümler. Demuth'un kullandığı çok yönlü ve farklı tonlarındaki diagonal hatlar ve gölgeler, hız, ışık oyunu ve büyük ihtimalle yağmur olarak yorumlanabilir. Hem bunlar hem de dönen tekerleklerin desteklediği bir şekilde itfaiye aracının gürültüsü çağırışım yoluyla yaratılmıştır. Resimde, hakim olan figür 5 hem şiire açık bir gönderme hem de hareket, hız ve zaman gibi öğelerin temsiliinde önemli bir görsel olarak belirir. Altının farklı tonlarındaki dört adet 5 figürü iç içe geçmiştir. Ortadaki figür itfaiye aracını temsil eder. Onun dışında, bütün resmi kapsayan bir büyük figür en dışta ise sadece iç hatları resmin alanına giren, izleyicinin zihninde tamamladığı bir 5 figürü vardır. Clüver'e göre Demuth, Williams'ın şiirinin özünü burada yakalamıştır, algı nesnesi itfaiye aracı değil 5 figürüdür. Bu gittikçe küçülen iç içe geçmiş figürler, hem resmin mekânının derinliğine doğru bir hareketi temsil eder hem de zamanın geçişini çağırıştırır. Şiir, geçmiş zamana aittir. Clüver, biri resmin tamamını kapsayan diğeri resimden dışarı taşan iki koyu renkli büyük figürün geçmiş, ortadaki en küçük ve parlak figürün 'şimdiki zamanı' temsil ettiğini belirtir. İtfaiye aracının üzerindeki 5 figürü ise şiirin geçmiş zamanda yazılmış 'gördüm' eylemine ithafen sadece bellekte kalan bir anı temsil eder (Clüver, 1989, s.82).

Shapiro'ya göre "her ekfrasis, bir söylem sistemine ya da episteme özgüdür" (Shapiro, 2003, s.262). Öte yandan yukarıdaki örneklerde görüldüğü üzere, bir ortak payda, kategori veya stratejilerde benzerlik ihtiva etmektedir. Bunlardan başlıca olanı, klasik ekfrasis için de içsel olarak ifade edilebilecek -anlatıcı, gönderge, izleyici/okuyucu- ilişkisidir. Betim, yorum ve anlam aktarımı her daim ekfrasisin temel özellikleri arasındadır. Anlam aktarımının etkin olduğu mecralar ise gün geçtikçe şekillenmektedir. Ancak Clüver'in belirttiği gibi sadece içeriğe dair bir anlam aktarımı değil, mecralar arasında ya da temsiller arasında ritim ve üslupta da benzerlikler gözetilmelidir. Yani anlamsal özellikler kadar biçimsel ve yapısal aktarımlar da önem kazanmaktadır. Elbette herhangi bir çalışmadan 'esinlenen' her çalışmanın ekfrasis olduğunu iddia etmek olası değildir. Bu anlamda yapılan çalışmaların en derin endişelerinden biri burada yatmaktadır. Ancak görüldüğü kadarıyla her çalışma kendi bağlamı içerisinde ele alınmalı, ekfrastik özellikleri bu bağlama göre irdelenmelidir. Bir temsil mecrası ya da ara katmanı olarak ekfrasis, ilk temsili ne şekilde, hangi araçlarla ele alıyor, dönüştürüyor, ortaya çıkan yeni temsilin öncülü ile ilişkisi nedir ya da bu anlamda bir temsilin, dolayısıyla ekfrasisin sınırları nelerdir? Kavramsal bir araç olarak ekfrasis, ancak bu sorularla birlikte yapılan bir çalışma ile geçerliliğini

koruyabilir. Diğer derin endişe ise Mitchell'ın belirttiği bir nevi özdeş olma durumudur. Asla gerçekleşmeyecek olana dair duyulan 'ekfrastik korku'. Yine Mitchell, Marshall McLuhan'ın 'mecra, mesajın kendisidir.' önermesinin çoğunlukla yanlış anlaşıldığını belirtir ve ekfrastide, mesajın daha doğrusu referans nesnesinin görsel buna uygun olarak da mecranın dil olma zorunluluğunu ekler (Mitchell, 1995, s.159-160). Donald Kunze ise Mitchell'ın bu yaklaşımını klasik söyleme sığınmakla eleştirir ve gösterge ile gösterilen arasındaki ilişkinin basit bir semiyotik ilişki ile çözülemeyeceğini söyler. Aeneid'de, Cumæ'de yeraltı dünyasına açılan kapıların üzerine Dædalus'un kapılar üzerine yerleştirdiği imajların bir bulmaca olmadığını örnek verir. İmajların mekânsal düzenlemelerini edebi bir 'sekans' olarak değerlendirir ve "sekansın kendisi henüz imajlara tercüme edilmeden problematiktir" der. Mitchell'ı eleştirerek 'medya'nın kendisi imajlar ve kelimeler arasındaki boşluğa işaret eder ve "bu boşluk da 'imaj olarak hikâye'nin özünü teşkil eden anahtardır" der (Kunze¹⁰) Kunze, mecranın sınırlarını reddeder ve bu bağlamda, 'mecra, mesajın kendisidir.' ifadesini bir anlamda doğrulamış da olur. Bu ihtimali bir kenarda bulundurarak doğrudan ekfrasis üzerine geliştirilmiş ifadelerle hareket etmekte fayda vardır. Özellikle Clüver'in 'sözlü olmayan bir işaret sisteminde üretilmiş, gerçek veya kurgusal bir metnin sözlü temsili' betimlemesini Siglind Bruhn'un kattığı yorumla okumak sadece bu değil, bu anlamda yapılacak pek çok çalışma için iyi bir çıkış noktası teşkil edecektir. Bu bağlamda yeniden yaratılan ve anlamın aktarıldığı ikinci temsil alanı, sözlü bir temsil olmak durumunda değildir, birinci temsil alanı dışında herhangi bir sanat alanı olabilir.

Güncel mecranın dili giderek sanatlar arası bir yaklaşım benimsemekte, yukarıda bahsedilmiş olan örnekler gibi yeni çalışmaların sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Sadece sanatlar arası ve eleştirel söylem bağlamında değil popüler kültürde, popüler kültürün tüketim nesnelerinde de bu dilin etkisi görülmektedir; reklâmlarda kullanılan sanat eserlerini konu alan ekfrasis üzerine çalışmalar ya da bir moda tasarımcısının kreasyonunun bir bölümünü sanat eserlerinin yeniden yorumuna adanması gibi. Bu tarz çalışmalarda, ekfrasisin bir ara katman, mecraya göre biçimlenebilen, her durum için metotları yeniden şekillendirilebilen bir araç olduğu görülmüştür.

¹⁰ Donald Kunze'nin 'Reversed Predication' makalesi, henüz basılmamış olan 'The Architecture of End Times: Handbook for a Personal Studio' kitabı için yazdığı bir metindir. İnternet Erişimi: 20.07.2013'te sağlanmıştır.

4.TARTIŞMA: MİMARİ TEMSİLDE EKFRASİS

“Yolcular Zirma’dan çok farklı anılarla döner: kalabalıkta bağırarak kör bir zenci, bir gökdelenin kornişinden yarı beline kadar sarkmış bir deli, tasmalı bir pumayla dolaşan bir kız. Zirma’nın taş yollarını değnekleriyle yoklayan körlerin çoğu zencidir aslında, her gökdelende deliren biri vardır, tüm deliler çoğu zamanını kornişlerde geçirir, tek bir puma yoktur ki kızların kaprisi için yetiştirilmesin. Kent çok zengindir: sürekli yineler kendisini, yineler ki bir şeyler akıllara çakılıp kalsın...” (Calvino, 2004, s.69).



Şekil 4.1 : Zirma, Colleen Corradi Brannigan, Görünmez Kentler 1999-2009 (Url-9).

Edebi şehirler, bazen o kadar güçlüdür ki, bir sanatçı bütün zamanını, emeğini onları yeniden yeniden yaratmaya adanır (Şekil 4.1).

4.1 İlk Adım-Kabuller

Bu çalışma için kabul edilen ekfrasis yaklaşımı, yeniden yaratılan ve anlamın aktarılacağı mecranın sözel bir temsil olmasının zorunlu olmadığı, öncül temsil alanı dışında herhangi bir sanat alanı olabileceği şeklindedir. Böylelikle güncel bakış açısı ile ekfrasis kavramının diğer sanat dalları arasında yarattığı tercüme imkânı meşru kabul edildiği ölçüde, aynı olasılığı mimarlık için de ele alma şansı doğar. Hem mimari temsil durumu hem de ekfrasis ile ilgili bölümlerde, görsel ve sözel temsil arasındaki mücadele/mübadeleye değinilmiş, temsilin farklı oluşlarına yer verilmiş, bir yandan mimari temsilin krizi ve imajlaşması problem edilmiş öte yandan giderek melez bir yapıya büründüğünün altı çizilmiştir. Dönem, sadece mimari temsil bağlamında değil modern sanat ve bilimler için de kaygan bir dönemdir. Bir yandan pek çok söylem alanında tartışılan bir kriz ve buna karşı geliştirilen diller mevcuttur öte yandan bu çoklu ilişkiler ağı içerisinde her türlü kavram mecra değiştirebilmekte, yeni potansiyel ve eleştirilere ışık tutabilmektedir. Bu bağlamda maksat, çalışmanın odak noktasını teşkil eden bu bölümde, mimari temsil ve mekânı, ekfrasis kavramı üzerinden ele almak, mimarlığın diğer sanat alanları, özellikle de edebiyat ile ilişkisi üzerinden bu bakış açısının mimari temsilde açacağı olanakları irdelemektir. Burada bahsedilen mekân, artık ekfrastik mekândır.

Ekfrastik mekân, ekfrasis aracılığı ile yeniden bakılan mekân ve temsildir. Terimin bu şekilde kullanımı ekfrastik şiir/metin kavramından alıntılanmıştır. Bu durumda edebi bir metinde tanımlanmış veya temsil edilen, gönderme yapılan bir mekân gibi burada yaratılmış mekânın başka mecralarda temsili de ekfrastik bir mekân olacaktır. Ekfrastik mekânın öncül mecraya bağlı olmak üzere farklı tezahürleri söz konusudur. Kronolojik bir bakış açısı ile ilk akla gelen örnekler, yapılı bir mekânı konu alan metinlerdir. Bunları takiben hayali dünyalar kurgulayan metinler akla gelmektedir. İlkinde mekân, mevcut yapılı dünyanın metinde tekrar canlandırılması iken ikincisinde mekânın öncül mecrası yazılı dünya olarak belirir; ancak her ikisinde de zihinde tekrar kurgulanan bir mekân söz konusu olacaktır ki bu ekfrasis aracılığıyla ulaşılmış bir temsildir. Bu çalışma, bir sonraki aşama ile ilgilenmektedir; yani metinde inşa edilmiş bir mekânın ekfrasis yoluyla yeni bir mecrada temsil edilme olasılığı.

Tarihte, mevcut mimari bir yapıyı konu alan ekfrastik şiir ve metinler bulunmaktadır. Bunlara dair bilinen ilk örneklerden biri (bir önceki bölümde de bahsedilmiş olan) Paulus Silentarius olarak da bilinen Paul the Silentary'nin 558'deki depremin ardından 562'de gerçekleştirilen rekonstrüksiyondan sonra Aya Sofya üzerine yazdığı 'The Wonders of St. Sophia' (Aya Sofya'nın İhtişamı) methiyesidir: "Her şeyin

üzerinde, sonsuz göğe doğru yükselir muazzam miğfer, cennetten gelen huzmeler gibi eğilerek kucaklar kiliseyi. Ve en yüksek yerinde tacın, resmedilmiştir haç, o ki koruyucusudur şehrin. Ve kubbenin aşağılarda giderek genişlemesini, yükseklere vardıkça küçülmesini görmek fevkaladedir. Her nasılsa giderek keskin bir noktada bitmez de kubbe, süzülen sema gibidir, kemerlerin güçlü sırtında yükselir...”¹¹ (aktaran Geanakoplos, 1986, s197). Aya Sofya halen ayakta olan bir yapıdır ve bu metnin bugün anlattığı Aya Sofya’nın mimarisinden ziyade o gün ne gözle görüldüğü, ne şekilde yüceltilmiştir. Öte yandan bugüne ulaşamamış yapılar için ekfrastik şiir veya metinler, geçmişten bugüne bilgi aktarmak anlamında kaynak teşkil ederler. 650 yılında peder Cogitosus’un St. Brigit için yazdığı *Vita* (‘*Vita Sanctae Brigitae*’), azizenin yaşantısı ile birlikte İrlanda’nın güneydoğusunda Kildare’de yer alan Basilica Maxima’yı anlatan bu anlamda bir metindir. Bitel’a göre ‘Ekphrasis at Kildare’ (aynı zamanda makalenin adı) şu anda yerinde klasik bir on dokuzuncu yüzyıl kilisesi bulunan yapının aslına dair sağladığı bilginin yanı sıra bölgedeki erken Hristiyanlık dönemi ve İrlanda’nın Avrupa kimliği içerisindeki yerine kadar pek çok önemli bilgi ihtiva etmektedir. Cogitosus’un *Vita*’sı, Kildare’deki yerleşimi ve ritüel yaşantıyı okuyucunun gözleri önünde canlandırmakta, klasik bir ekfrasis örneği gibi görsel sahnelerin veya fiziksel nesnelerin -bu durumda özellikle Kildare’deki kilisenin mimarisi ve dekorunun- canlı retorik, sembolik ve bazen de kurgusal betimlemelerini yapmaktadır. Çağdaşı Bizans ekfrasisi gibi niyeti sanat eseri veya strüktürün fiziksel yapısına ışık tutmak yerine bir benzerini, çağrışımını yaratmaktır. Cogitosus’a göre ‘metin, mezar ve ritüel’ ayrılmazdır, tıpkı, ‘olay ve sembol, imaj ve kelime, azizenin yaşantısı ve azizenin bedeni ya da İncil’in geçmiş ve Hristiyanlığın mevcudiyeti’ gibi. Bitel’a göre pederle yapılan yolculuk okuyucuyu erken-Ortaçağ mimarisi, hac, edebiyat ve ritüelden oluşmuş, Jerusalem’den Constantinople’a, Roma’dan Kildare ve St Brigit’e ulaşan bir harita üzerinde yolculuğa çıkarır (Bitel, 2004, s.607).

Bu anlamda yapılmış çalışmaların sayısı sınırlı olduğu gibi bu çalışmanın odak noktasının (tam anlamıyla olmasa da) dışındadırlar. Üstelik yukarıda bahsedilen örneklere karşın ‘gerçek’ veya ‘hayali’ her mekâna dair yazılan bütün tasvirlerin ekfrasis olarak ele alınması mümkün değildir. Burada mimari mekânın edebiyat ve diğer yazılı mecralarda kendine bulduğu yer üzerine kapsamlı bir şekilde durulmayacaktır. Esas niyet tersine bir bakış açısını yani karşılıklı ilişki ve özellikle metinden yola çıkarak fiziksel gerçekliğe ulaşmayı, metin ile mekân arasında bir

¹¹ Buradaki kısa pasajın çevirisi, metnin Türkçesi bulunamadığından bu çalışma için yapılmıştır. Pasajın İngilizcesi Ekler bölümündedir (EK B).

anlam aktarımını hedefleyen çalışmaları irdelemek olacaktır. Klasik anlamda böylesi bir çalışmanın 'ters ekfrasis' olarak adlandırılması gerekmektedir ancak kavram üzerine gelişmekte olan güncel bakış açısı doğrultusunda ekfrasis, artık hem alışlagelmiş bağlamı dışında ele alınmakta hem de kurgunun yönü özgür kılınmaktadır.

Edebiyat ve düşünce tarihi, yapıtlarında, ekfrastik sayılabilecek derecede görsel anlatılar kullanmış olan pek çok yazar ve şairin eserleri ile örülüdür. Ancak bunların içerisinde bazıları vardır, mekânı, mimariyi o denli canlandırırlar ki; mimarlık söylemini inşa eden yapı taşları arasında kendilerine zaman zaman kilit taşı niteliğinde yerler edinirler. Mimarının ölümünü öngördüğü meşhur ifadesi ile Hugo, St Petersburg'un sayısız sokakları, binaları, karanlık köşelerini inşa eden Dostoyevski, Paris sokaklarında, pasajlarında gezinen bir flâneur, bir dedektifmişcesine o pasajlarda onun izini süren Benjamin, sanki bir rüyadaymışçasına pencerelerin arasında çamaşırlar asılmış labirent gibi sokaklarda, yalınayak çocukların oyun oynadıkları geçitlerde mahkeme salonunu arayan K., gördükleri, yaşadıkları ve bunların belleğinde uyandırdığı çağrışımlar ile kendi zihinsel haritasını okuyucunun belleğinde inşa eden Joyce, evrene ait tüm bilginin temsili kütüphaneleri bildiğimiz/ait olduğumuz zaman-mekân boyutundan çıkarıp başka hiçbir şekilde değil de ancak "kesin merkezi altıgenlerinin herhangi biri olan, çevre kuşağının ucu erişilmez bir küre" (Borges, 2009, s.68) olarak tanımlayan Borges ya da Ortaçağ'da kuzey İtalya'da yer alan bir manastırın bodrum dehlizlerinde, bilginin peşinde bir ölüm kalım macerası içerisinde resmeden Eco, Ortaçağ gezginlerinin mitopoetik haritaları/günceleri gibi New York'un numaralarla temsil edilen caddelerini, sokaklarını arşınlarken bu sokakların "bedenlerinin eşiğinde duran dünyaya çıkamayan" (Auster, 2003, s.120) sakinlerini gören Auster ve daha pek çok yazar, düşünür mekânsal imgeleri kullanarak 'görünmez kentler' inşa etmişlerdir. (Bahsi geçen yazarların bir kısmı kişisel seçimlerden dolayı burada yer almaktadır. Bu çalışmayı yapanın zihnindeki görsel imajların bazıları onlar tarafından oluşturulmuştur. Bu görüntülerin giderek fiziksel görüntülerden kaynaklanan imajlar ile karışması bu çalışmanın temel var oluş nedenlerinden biridir de. Günümüzden onlarca, yüzlerce yıl önce yaşamış birilerinin bir araya getirdiği kelimelerle, onların fiziksel veya kurmaca gerçekliğinin bugüne ulaşip birilerinin zihninde şekillenmesi büyüü bir güçtür.) Mimarlık bu metinlerde, bazen gerçek veya kurgusal mekân olarak canlanır, hikâyeye dahil olur ya da hikâyeyi dönüştürür bazen mecazi veya metaforik anlamlar yüklenir. En çok da okuyucunun zihnindeki inşaat, zihinsel imge ile beden bulur.

Gadamer, “anlayarak okumanın her zaman bir reproduksiyon, performans ve yorumlama olduğunu” söyler (Gadamer, 1999, s.160). Anlamlandırma dilin yapısı ile öyle güçlü bir ilişki içerisindedir ki her okuma aynı zamanda bir iç konuşmaya yol açar. Edebiyat, özellikle sanat formu olan roman, orijinal varlığını ancak okunarak bulur. Metnin içeriği okunarak temsil edilmiş olur. Bu anlamda da izleyen göz ile bulunduğu varlık bulan resim ya da dinlendiği zaman varlık bulan epik şiir gibi diğer temsili sanatlardan büyük bir farkı yoktur. Gadamer, bütün performans sanatları gibi okumanın da bir reproduksiyon olduğunu ve bu kavramın bu sanatların orijinal varlıklarının bir özelliği olduğunu söyler. Ona göre edebiyat ancak sanat eserinin varlık bilimi ile anlaşılabilir, okuma esnasında oluşan estetik deneyim ile değil. Gadamer’e göre edebiyat bütün sanat dalları içerisinde en özgür ve en mobil olanıdır. Dünya edebiyatı kavramını zamandan bağımsızlığı üzerinden tartışan Gadamer, edebiyatın geçmişten günümüze gelenler içerisinde en farklı mecraı teşkil ettiğini söyler. Ona göre başka hiçbir temsil zihne ait bu kadar güçlü izler taşımamakta ve aynı zamanda okuyan zihne de bu kadar bağlı olmamaktadır (Gadamer, 1999).

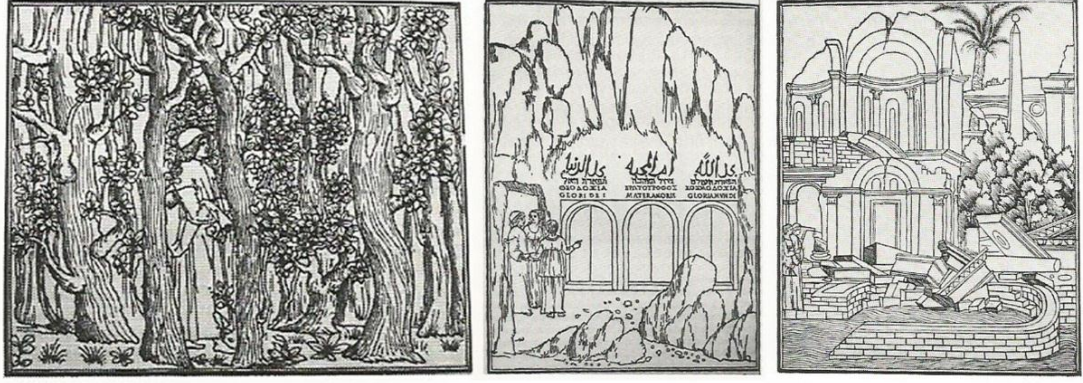
Edebiyat ve felsefenin, mimari mekânları, mimari imge ve metaforları kullandığı gibi mimarlık da diğer alanlardan anlamlar, yapılar, metaforlar devşirmiştir. Şiirsel anlatımdan, edebiyattan, felsefeden esinlenen, tasarımlarını ya da söylemlerini bu alanlardan aktardıkları yapılar üzerine inşa eden, kimi Hejduk gibi şiirler yazan kimi Sullivan gibi kendini ‘şair’ olarak adlandıran mimarlar vardır. Bernard Tschumi’nin edebi bir metinden, James Joyce’un *Finnegan’s Wake*’inden yola çıkarak öğrencileriyle birlikte çalıştığı Joyce’s Garden’ı (1976-1977) ya da John Whiteman’ın Lacan’ın bir ifadesini tartıştığı ‘Divisible by 2’ Pavyonu (1988)¹² bu anlamda çalışmalardır. Tschumi, Joyce’s Garden’da biri sözcüklerden diğeri taştan oluşan edebi program ve mimari metin arasında mecra görevi gören grid sistemi bir sentez yerine farklılıkları vurgulaması açısından değerlendirir. Amaç bir sistemi diğeri üzerine dayatmak değil, sistemler arası, mimari gösteren ile gösterilen program, mekân ile anlamı arasındaki çelişkilerin altını çizmektir (Tschumi, 2003, s.40).

¹² John Whiteman’a göre ‘Pavyon mimarlığın yazılı denemesidir’ (Whiteman, 1988). Whiteman’ın simge, anlam, görsel algı ve fiziksel deneyimi sorguladığı Pavyon, Viyana’da ‘Geburt einer Hauptstadt’ (Bir Başkentin Doğuşu) Sergisi’nde kurulmuştur. Whiteman, pavyonda Lacan’ın *Écrits*’teki bir tartışmasını üç boyuta taşır. Kitapta basit bir çizim yer alır. Birbirine eş iki kapıdan birinin üzerinde *Gentlemen* diğeri ise *Ladies* yazmaktadır. Whiteman’a göre Lacan’ın amacı işaret edilenin işaret eden kapıdan geçtiğini göstermektir. Whiteman, Lacan’ın işaretin arkasından gelen mimarinin kendisinden bekleneni yaptığı kabulünden yola çıktığını ancak pavyonun bunu yapmayacağını belirtir. Buradaki alıntı ilgili makaleden alınmıştır. Whiteman, 1990 yılında aynı isimli bir kitap çıkarmıştır.

4.2 İkinci Adım-Kurgular

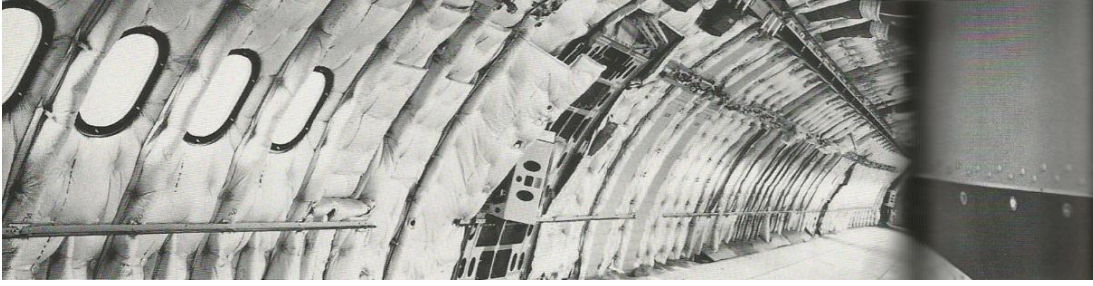
Çalışmanın önceki bölümlerinde, mimari temsil krizi üzerine etraflıca durulmuştur. Esasında Tschumi'nin burada bahsedilen çalışması, bu temsil krizi ile uğraşmanın kendine özgü bir yöntemidir. Bahsedilen bölümde sıkça ifadelerine başvurulmuş olan Pérez-Gómez ve Pelletier, modern bilimlerin krizi aşmak için söylemin mitopoetik bir boyuta ihtiyacı olduğunu kabul ettiklerini, mimarlığın da buna öykünmesi gerektiğini vurgularlar. Anlam yüklü formu yaratabilmek için araçların yeniden tanımlanması gerekmektedir (Pérez-Gómez ve Pelletier, 1992, s.22). Bu anlamda Pérez-Gómez, kendi mitopoetik temsil denemesi olarak adlandırılabilir 'Polyphilo or The Dark Forest Revisited: An Erotic Epiphany of Architecture'ı (Polyphilo ya da Karanlık Ormanı Yeniden Ziyaret Etmek: Mimarının Erotik Bir Tezahürü) kaleme alır. Metin, 1499'da Aldus Manitius tarafından Venedik'te basılmış, yazarı kesin olarak belli olmasa da en çok üzerinde durulan isim olarak Francesco Colonna'nın telaffuz edildiği Hypneretomachia Poliphili'ye öykünür. Pérez-Gómez'e göre "Hypneretomachia, mimari pratiğin ilk hikâyeleşmiş metni"dir. Şiirsel anlatımı ile mimarının sadece biçim ve mekân ile ilgili olmayıp aynı zamanda zaman ve insanın dünya üzerinde oluşu ile ilgili olduğunu gösterir (Pérez-Gómez, 1994, xiv).

Hypneretomachia'da kahraman Poliphili, rüyasında kendini karanlık, ürkütücü bir ormanda bulur. Sevgilisi Polia'yı ararken yürüdükçe çevresini keşfeder ve gördüklerini -mimari anıtlar, bir piramit ve obeliskler, klasik binaların muhteşem kalıntıları, kolonların ölçü ve özellikleri, arşitravlar, frizler, süslemeler- canlı bir dil ile tasvir eder. Bunların ardından girdiği ürkütücü tüneldeki testi geçmesi ile beş duyuyu sembolize eden beş nymph tarafından hayata geri döndürülür. Ardından kraliçenin (özgür iradeyi temsil eder) sarayına götürülür. Polia -kaybolan 6.his- buradaki üç kapıdan birinin ardındadır. Pérez-Gómez'e göre kapılardan *vita contemplativa*, klasik metafizik ve teolojide özgür bir sanat ve bilim olarak mimarlığı ve *vita activa* eski ortaçağ anlamında mekânîk bir sanat olarak mimarlığı temsil etmektedir. Poliphili, doğru kapının ardında (*vita voluptuaria*-asla tam anlamıyla mevcut ya da tam anlamıyla yokluk olmayan arzu) Polia'yı bulur, birlikte Cupid'in teknesinde Ölüm Denizi'ni geçer, Cytherea Adasında tanrıların aşk ritüeline tanık olurlar. Kitabın ikinci kısmı Polia tarafından seslendirilirken kapanışı Poliphili birlikte nasıl mutlu olduklarını söyleyerek yapar. Ardından bülbülün şarkısıyla yalnız ve mutsuz bir şekilde uyanır. Hikâyenin canlı betimlemelerinin yanı sıra kitap, ahşap baskı ile yapılmış pek çok ilüstrasyon da içerir (Şekil 4.2).



Şekil 4.2 : Hypnerotomachia Polipholi, İllüstrasyonlar, (Pérez-Gómez, 1994).

Pérez-Gómez'e göre mimarinin şu an içinde bulunduğu krizi, araçsallaştırılmış teori ve işlevselliği aşmak için Hypnerotomachia son derece verimli bir kaynaktır. Mimari anlamın biçimsel bir soru, oranların ilişkisi ya da soyut estetik değerler yerine poiesis'in ve onun metaforik imgesinin uzlaşımında olduğunu gösterir. Pérez-Gómez, 'yeniden ziyaret edilen karanlık ormanda' bu sefer kendi kahramanı Polyphilo'yu sanat, edebiyat, sinema ve mimarlık tarihinin son iki yüz yılı içerisinde bir yolculuğa çıkartır. Karanlık ormanın eşdeğeri olarak bugün beliren mecra teknolojik bir dünyadır ve artık yolculuk doğa (karanlık orman) ile kültür (aşk/mimarlık) arasında değil teknolojinin içerisinde. Polyphilo'nun bilimsel bir coğrafyada geçen yolculuğunun üç mekânı vardır: mahrem alan olarak kahramanın yatakodası, kamusal alan olarak havaalanları ve uçağın içi. Esasında tıpkı Polyphilo da Poliphili gibi uykudadır ve uykusunda uçmaktadır. Pérez-Gómez, bu rüya uçuşunu teknolojik bir yolculuğun insan zihni tarafından yapıbozuma uğratılmış hali olarak zaman ve mekânı sürekli "şimdiki anda" yaşatan bir durum olarak kurgular. Polyphilo, sürekli bir hareket halinde ancak hiçbir yere gitmemektedir. Her an aynı yerdedir ancak sürekli olarak "anlama gebe büyülü mimari nesneleri" ziyaret etmektedir. Hepsinin ortak özelliği, insan varlığının yeri olarak evrensel, geometrik mekânı sorgulamaktır (Pérez-Gómez, 1994). 15.yy'a ait metin gibi ancak günün teknolojisine uygun bir şekilde, yolculuğa Natalija Subotincic'in fotoğrafları eşlik etmektedir (Şekil 4.3).



Şekil 4.3 : Polyphilo or The Dark Forest Revisited: An Erotic Epiphany of Architecture, (Pérez-Gómez, 1994, s.184).

Pérez-Gómez, kahramanı Polyphilo'nun gezdiği hayali mekânların hepsinin son iki yüz yıl gibi bir süre içerisinde edebiyat, resim, heykel, sinema, mimarlık, felsefe gibi farklı sanat ve düşünce alanlarından gelen Rilke, Valéry, Piranesi, Bachelard, Heidegger, Hejduk, Magritte, Giacometti, Nietzsche, Libeskind gibi isimlerin eserleri olduğunu metnin sonunda açıklar. Böyle bir açıklama olmaksızın da hikâyenin okunabileceğini ancak izinsiz bir şekilde hayallerini ziyaret ettiği herkese bunu borçlu olduğunu belirtir. Bu bölümde 24 saat süren uykunun her saatinde atıfta bulunduğu çalışmaları sıralar. Okuyucuya ve metne bağlı olarak bazı görselleştirmeler çok tanıdık imajlar üretirken bazı ilişkiler o kadar açık değildir.

Ertuğ Uçar, 'A Sketch Work on Verbal Representation of Architectural Space' (Mimari Mekânın Sözlü Temsili Üzerine Bir Eskiz Çalışması) isimli tezinde, dil üzerinden mimari mekânın ne dereceye kadar tekrar kurgulanabileceğini ve böyle bir çalışmada ne tür araçlar kullanılabileceğini inceler. Çalışmasını, 'Polyphilo, or the Dark Forest Revisited' eseri üzerinde, ekfrasis kavramını irdeleyerek gerçekleştirir. Polyphilo'nun yeraltında bir tünelden hapisaneye geçtiği, mimari tasvirlerle bezeli yolculuktan kesitler aktaran Uçar, burada önemli olan üç noktanın altını çizerek. İlki Polyphilo'nun gördükleri, yani mimari mekânın bileşenleri olan fiziksel nesneler, ikincisi bunların neleri temsil ettiği, yani görsel birer fenomen olarak nelere referans verdikleri, üçüncüsü ise Polyphilo'nun gördüklerine gösterdiği tepkilerdir. Bu tarz bir okumayı çok katmanlı bir okuma olarak değerlendiren Uçar, her bir katmanın son iki yüzyıllık bir sürece ait sanat, edebiyat ve mimarlık eserlerine ait alt metinler olduklarını belirtir. Hepsinin anlamı ortaya koymak adına kendi dillerinde, sözlü ya da görsel işaret sistemleri kullandıklarını vurgular. Ekfrasis referans veren görsel mecralara ait her ne varsa, bunlardan çok daha dikkate değer olanın yukarıda bahsedilen alt metinlere olan göndermeler olduğunu söyler. Bunu Murray Krieger'in ekfrasis adı altında yer alan bir çalışmanın pek çok şey olabileceği savına dayandırır (Uçar, 1999, s. 26-27).

Uçar, ekfrastik bir metnin üç özelliği üzerinde durur. Bunlardan ikisi Andrew Sprague Becker'ın ifade ettiği şekliyle (*saphéneia*) açıklık ve (*enargeia*) canlılıktır. Yazar,

açıklık ve canlılığa okuyucunun dikkatini dağıtmadan, gördüğünün kelimeler tarafından yaratıldığını hatırlatmadan ulaşır (Becker, 1995, s.25). Uçar'ın üzerinde önemle durduğu kavram ise metafordur. Açıklık, metne şeffaflık ve akıcılık katarken canlılık, anlatıcının izlenimlerini dahil ettiği noktada belirir. Metin yaşanmış ya da sanal bir deneyimin tercümesine dönüşür. İşte bu tercüme, metafor üzerinden kurulur. Metafor, bir olgu, eylem veya durumu, bir diğeri üzerinden aktarır ve anlam tam bu arada, bu iki farklılığın etkileşiminde oluşur. Bu anlamda da bir deneyimin canlı betimlemesi olan ekfrasis ile güçlü bir ilişki içerisinde (Uçar, 1999, s.32-33). Uçar, Polyphilo üzerine çalışmasını değerlendirirken, kitabın edebi, mimari, sinematik ve sanatsal pek çok mekânın başka bir işaret diline tercüme edilmiş temsillerini içerdiğini vurgular. Bu görselleştirme girişiminin onları bir adım öteye götürdüğünün altını çizer. Ekfrasis, görsel fenomeni incelemede bir egzersizdir. Ele alınan sanatsal çalışmanın köklerine, üretim sürecine, yapısal özelliklerine inip yaratıcı sanatı tekrar yaratır (Uçar, 1999, s.33).

Graham Livesey, 'Fictional Cities' (Kurgusal Kentler) adlı yazısında, modern kentin tanımında kurgusal edebiyatın önemli bir yeri olduğunu iddia eder. Livesey'e göre kent ve kurgu, mimarlık ve hikâyecilik arasında içsel bir ilişki vardır. Livesey, Schulz'un Thomas Mann üzerine bir metninden yola çıkar: "Mann gösterir ki; zamanın tozu ve bireysel farklılıklar uçup gittiğinde, bütün insan durumlarının altında, ilk çağa dair örüntüler, hikâyeler bulunur; bunlarla birlikte bütün durumlar büyük bir tekrar itkisi ile yeniden ve yeniden şekillenirler" (aktaran Livesey, 1994, s.111). Livesey'e göre bu ilk çağa ait hikâyelere dair arayış, varlığı mitolojik bir zemin üzerinde anlamlandırma, dilin şiirsel bir yeniden yazımı ile günlük yaşam ile mitoloji arasında bir uzlaşma sağlama girişimidir. Bu anlamda Livesey'in üzerinde durduğu metinler hem otobiyografik özellikler taşıyan hem de rüyalarla bezenmiş olan gerçek bir kent dokusundan yola çıkıp o kenti rüyalarla manipüle eden Schulz'un *The Street of Crocodiles* romanı ve André Breton'un gerçeküstü kent anlatımı ile *Nadja*'sıdır. Bu metinlerin anlatımlarından yola çıkan Livesey, şehrin içerisindeki mimari bir yapının bir yandan şehrin hikâyelerini zenginleştirirken bir yandan da rüyalar dünyasına bir eşik oluşturabileceğini söyler.

Livesey'e göre kenti oluşturan iki katman vardır. Bunlardan ilki kentin fiziksel, maddesel gerçekliği diğeri ise hikâyelerinin toplamı olan kurgusal karşıtıdır. Yukarıdaki metinlerde değindiği rüyalar dünyası, bu kurgusal kente işaret etmektedir. Pek çok tarihi şehirde bu iki katman arasında güçlü bir diyalektik olduğunu edebi örnekler üzerinden okumak mümkündür. Ancak Livesey, modern şehirlerin giderek maddesel ile kurgusal arasındaki dengeyi, diyalogu kaybetme riski ile karşı karşıya

olduklarını vurgular. Şehirler yüzeye dair bir anlatıma indirgenmekte, tamamen kurgusallaşarak başka bir zaman-mekânın temsili haline gelmektedirler. Günümüz bilgi teknolojilerinin ürettiği imajlardan örülü bir ağ içerisinde hareket eden mimarın önemine dikkat çeken Livesey, mimarlığın bu fiziksel dünya ile kurgusal dünya arasındaki bağlantıyı kurmasının gerekliliğini vurgular (Livesey, 1994, s.120-121). Livesey'nin kurguya yaklaşımında iki dikkat çekici unsur vardır. Bunlardan ilki hikâye ve mimarlık ilişkisi, ikincisi mitolojidir. Mitoloji, yeni bir dil yaratma ideasının her zaman yakınlarında olagelmıştır. Hikâye ile temsil etme geleneğinin belki de ilk zemini olan mitoloji, bu nedenle pek çok yeniden düşünme biçimi söyleminde kendine yer bulmaktadır.

Betty Nigianni ise mimari temsili mekân, imaj ve metnin kesişiminde oluşan yaratıcı bir melez olarak görür. Mekânsal deneyimde görsellik, geleneksel optiğin ötesinde, fiziksel aktiviteden kaynaklanan 'imaj'lar üzerinden ele alınmalıdır. Bu anlamda 'imaj' öznel bir kalitesi olan mimari mekândan doğar ve bu durumda 'görsellik' nesne ile kurulan yaratıcı bir ilişkiye işaret etmektedir (Nigianni, 2007, s.253-254). Nigianni, böylesi bir bakış açısının mimari temsil için ilginç sonuçlar doğuracağını savunur. Mimaride yaşamsal olan iletişimdir. "Temsil edilecek bir 'gerçek' yoktur; bunun yerine 'özne' ve 'nesne' arasında, 'mimari mekân' ve 'kullanıcı' arasında süre giden ve her seferinde tekrar tekrar yeni anlamlar üreten, farklı bir 'metinsellik' oluşturan ve böylelikle öznenin dönüşümü için alan sağlayan farklı bir 'mekânsallık'a izin veren bir etkileşim vardır." Nigianni, mimarlığın hikâye ve fiziksel mekândan oluşan bir "melez" olarak yeniden değerlendirilmesinin önemini vurgular. Ona göre bu mekânın adı "imaj-mekân-metin"dir ve mimari temsil tekrar yaratan değil, "melez"i yaratandır (Nigianni, 2007, s.256). Bu anlamda -görsel sanatlar, sinema, edebiyat- gibi kaynakların tasarım sürecine dahil edilmesi ile mimari temsil, eleştirel bir mimariyi mümkün kılabilecektir. Nigianni'ye göre temsil sadece bir gerçekliğin yorumunun tekrar yaratılması ile sınırlandırılmaz, temsil etmek esasen eleştirel deneyim için mekânlar yaratmaktır.

4.3 Üçüncü Adım-Arada Kalanlar: şiirsel imgeler, mimari imgeler, metaforlar...

Ekfrastik mekân çok katmanlı bir yapı içermektedir. Bu yapının temel taşlarını sözcükler veya betimlenmiş/resmedilmiş görsel anlatımlardan çok onların temelini teşkil eden imgeler ve metaforlar oluşturur. Anlam, yaratıcısından mekâna veya yazıya, oradan kullanıcı veya okuyucuya imgeler, metaforlar ve onların ilişkileri üzerinden nüfuz eder.

Bachelard'a göre, "İmge, yalınlığı içinde, bir bilgiye gerek duymaz. Safyürekli bir bilincin malıdır. Anlatım açısından, genç bir dildir. Şair, yarattığı imgelerin yeniliği ile

dil yaratısının kökenidir hep. Bir imge fenomenolojisinin özgüllüğünü iyi belirleyebilmek için, şiirin bir tin fenomenolojisi, daha çok, bir ruh fenomenolojisi olduğunu söylemek gerekir. Bu durumda da düş kuran bilincin belgelerini toplamak gerekir” (Bachelard, 2008, s.9). Bachelard’a göre, şiirsel imgenin dilsel uzamlar oluşturma gücü vardır. Yaklaşımı genellikle bu imgeleri ev ve eve ait uzamlar ile ilişkilendirmek şeklindedir. Bu bağlamda ev, yarattığı imgeler ile insan zihnini kavramakta biricik nitelikte bir araçtır.

Bachelard, şiirsel imgenin bilim öncesi döneme ait olduğunu vurgular. Bilimin gelişimi animizmden (bütün varlıkların ve evrenin bir ruh taşıdığına inanan doktrin) realizme, pozitivism, rasyonalizm, karmaşık ve diyalektik rasyonalizm yönü izlerken Bachelard’a göre sanatsal yaratı tam tersi bir yol izler ve temellerini dünyanın mitsel ve animistik kavranışında bulur (Bachelard’dan aktaran Pallasmaa, 2011b, 46).

Pallasmaa’ya göre de “dünya ile imgeler üzerinden karşılaşırız. Bu imgeler özerktirler, bir nedensellik ilkesine dayanmazlar. Bilinçaltının karışık ve beklenmedik yollarından geçerek oluşurlar” (Pallasmaa, 2011b, s.36). Pallasmaa, imajın genellikle görsel bir temsil ile ilişkilendirildiğini belirtir. Oysaki zihnin çalışma biçimi içerisinde imajın yaşamsal bir yeri vardır. İmajlar, fiziksel ve zihinsel dünya arasında anlam taşıyan olgulardır. İmajlar, arketipler ve metaforlar, algı, düşünce ve duyguları yapılandıran iletişim araçlarıdır. Şiirsel imge ise dilde genel olarak algılanan görsel imajdan farklılaşarak, çok katmanlı, uyarıcı, bellek ve arzu ile sürekli etkileşim içerisinde bir deneyimi vurgular. Pallasmaa, şiirsel imgeyi zihinsel bir çerçeve olarak ele alır, ona göre görsel mimari fikirler de bu çerçevenin içerisinde. Tıpkı Mitchell’ın imaj/resim farkında ele aldığı gibi şiirsel imge de maddesini ve nedensel özünü aşkın bir pozisyondadır. Ancak var oluşları etkileşime bağlıdır: “bir mekâna girdiğimde, anlık ve bilinçaltı bir alışveriş gerçekleşir; ben mekâna girer ve orayı işgal ederim, mekân da beni işgal eder” (Pallasmaa, 2011b, s.40-42). Ancak şiirsel imgenin de zihinde biçim değiştireceği, diğer imajlarla karışıp yeni bir şeye dönüşeceği göz ardı edilmemelidir.

Mimari imgenin doğası şiirsel imgeden farklı mıdır? Yoksa zihinde, o biricik anda parlayıveren kıvılcım, aslında kendine özgü bir şeydir de, onu ele alanın kullandığı araçlardaki farklılık mı bir şeyi diğerinden benzersiz kılar? John Hejduk, mimari bir sorun ile karşı karşıyayken aklında ilk belirenin tekil veya seri halde *imajlar* olduğunu söyler (aktaran Uçar,1999, s.5). Öte yandan mimari bir imge, bedenden bağımsız değildir. Dolayısıyla, mimarın veya kullanıcının zihninde beliren şey tek bir görüntü değil, onun temsil ettiği ilişkiler olacaktır. Mimarlık, dünya ve insan zihnini karşı karşıya getirir. Mekânsal ve maddesel imajlarla dünyayı ve insanın temel var oluş biçimlerini

yapılandırır. Mimari bir metafor, son derece soyut ve yoğun deneyimsel bir varlıktır, insanın çoklu deneyimlerini, yaşanan bir imaja ya da imajlar serisine dönüştürme gücü vardır. Edebiyat, müzik, resim veya sinemada kullanılan aynı şekilde güçlü ifadeler yine insan olmanın karmaşık deneyimlerini tekil imajlara dönüştürürler. Mimari metafor ve imajlar, yapısal güçleri ile her zaman başka sanatlara nüfuz etmişlerdir. Pallasmaa, Amerikan edebiyatında mimari metaforların önemli bir yeri olduğunu belirtir ve Henry James'in bir ifadesine yer verir. James kendini "binlerce pencereci kurgusal bir ev" inşa eden bir ustaya benzetir (Pallasmaa, 2011b, 120).

Dilin bir aracı aynı zamanda düşüncenin bir biçimi olarak metafor hem ekfrastik okumalarda hem de mimaride önemli bir yer teşkil etmektedir. Rosario Caballero, 'metafor' üzerine kapsamlı çalışmasında, Eco'ya atıfta bulunarak metafor kavramının hala Aristo'nun Poetika ve Retorik'te yaptığı tanım üzerine kurulu olduğunu iddia eder: 'adsız şeyleri adlandırmak.' Bu tanım üzerine yapılan bütün çalışmalar ya Lakoff gibi bu temele karşı çıkmış ya da Ricoeur, Eco gibi savlarını bu betimlemeyi geliştirmek üzerine kurgulamışlardır. Caballero, metafor üzerine yapılan çalışmaların iki ana eksen çevresinde şekillendiğini belirtir. Bunlardan ilki metaforu sadece dilbilime ait bir araç olarak gören yaklaşımken diğer kuram metaforun bilişsel bir öge olduğudur (Caballero, 2005, s.28).

Caballero'ya göre metafor genel olarak (konstrüktivist paradigmaya göre) birbiriyle belirgin bir ilişkisi olmayan iki varlık veya fikir arasında anlam transferi, (deneyimselci paradigmaya göre) 'haritalama' olarak adlandırılabilir (zihinsel) bir yansıtma sürecidir. Caballero, Lakoff ve Johnson'ın bilişsel tanımını kabul eder. Bu anlamda bazı kavram ve aktiviteler, biçimsel olarak bambaşka kavram ve aktivitelerin terimleri ile algılanırlar ancak bu esnada araç olan kavramlar, kendi içsel mantıklarından bir şeyleri de sürece dahil ederler (Caballero, 2005, s.3). Bu şekilde metafor, dilbilime ait açık bir gösteren gösterilen ilişkisinden ziyade gösterenin gösterilenin anlamına karıştığı, içinde eridiği katmanlı bir zihinsel aktiviteye işaret etmektedir.

Pallasmaa'ya göre de metafor, bir mecaz veya benzetme yerine temel bir bilişim formudur. Dahası, bilişsel bir araç olarak metafor, bilinç dışında işlevini görür böylelikle metaforik bir işlem bilinçsiz zihnin bir durumudur. (Arnold H Model) Metaforlar, birbirlerini tetikler ve duygulardan daha koordine ederler, şiirsel bir zihin saf ve basitçe metaforların sentaksından oluşur. (Gaston Bachelard) Metafor, önceden deneyimlenmiş olana bağlıdır bundan dolayı yabancı olanı tanıdık olana dönüştürür. Metafor olmadan başka birisi olmanın nasıl bir şey olduğunu, 'öteki'nin yaşantısını hayal edemeyiz. (Cynthia Ozick) Pallasmaa, metaforun son derece önemli bir düşünme ve iletişim aracı olduğunu ve her ne kadar sözlü ve edebi anlatım ile ilişkilendirilmiş

olsa da Lakoff ve Johnson'ın belirttiği gibi fiziksel dünyadaki bedensel var oluştan doğduğunu öne sürer. Sanatsal imajlar, metaforik temsillerdir ve iletişime girdiğimiz anda zihinsel haritamızın bir parçası haline gelirler. Aynı şekilde mimari yapılar da eşzamanlı olarak hem işlevsel amaçlar doğrultusunda yapılmış konstrüksiyonlar hem de mekânsal ve dünyaya ait oluşun imajlarını barındırırlar. Bu bağlamda yaşanan metaforlardır (Pallasmaa, 2011b, s.66-67).

Mimarlık, mekân gibi çok temel ama bir o kadar da soyut ve karmaşık bir kavramı anlamak ve tartışmak için her zaman diğer bilgi alanları ve sanatlardan kavramlar kullanmıştır. Caballero, mimarlık söyleminin bugün ulaşmış olduğu zenginliği bu 'ödünç alma'larla açıklar. O kadar ki sonuçta bu alınan kavramlar, mimarlığın durumunu, ihtiyaçlarını da belirler hale gelirler. Mimari söylem biçimsel yapısı nedeniyle metaforu sıklıkla kullanır ve genel olarak üç alandan, doğal bilimlerden (iskelet, kaburga...), dilbilimden (sentaks, retorik...) ve uzamsal mekânikten (hareket, sirkülasyon...) metaforlar devşirir. Caballero, bunlar içerisinde özellikle dilbilimin mimarlık üzerinde doğrudan etkileri olduğunu vurgular (Caballero, 2005). Bu metaforların kullanımı sadece görsel bir dil resmetmek, konuşmayı, yazıyı, söylemi zenginleştirmek anlamına gelmez, daha önemlisi düşünme ve tasarım biçimini şekillendiren haritalar oluşturarak, tasarıma içsel bir hale gelirler. Böylelikle metafor, Caballero'nun (Darke'tan alıntılacağı şekilde) "tasarım tetikleyicisi" ya da "öncül dinamo" halini alır.

Pallasmaa'ya göre, mimar, edebiyat, resim, sinema gibi diğer sanatlardan beslenebilir. Bu sanatların oluşturduğu imajlar, mimari düşünceyi destekleyebilir hatta mimari bağlam içerisinde doğrudan kullanılabilir. Mimarlık kadar araçsallaştırılmamış diğer sanatlara bakarak mimarlıkta bugün kaybedilmiş olanı yeniden inşa etmek mümkün olabilir. Yapılar ve mimari metaforlar, şiir ve edebiyatta kendine sıklıkla yer bulur. Ancak Pallasmaa güncel bir şairin mimarlık üzerine bildiği bir metni olmadığını ve bunun gerekçesinin artık güncel mimarinin şiiri etkileyecek büyüsünü yitirmiş olması olasılığının altını çizer (Pallasmaa, 2011b, S.111-112).

4.4 Dördüncü Adım-Dört İlişki

Temsilin bir biçimi olarak ekfrasis üzerinden edebiyatın mekânsal öğeleri ve doğrudan veya dolaylı olarak mimari öğe ve temsilleri barındırması, bir biçimde mekânı yeniden temsil etmesi sıkça karşılaşılan bir durumdur. Üstelik çoğu zaman mimari temsilin olanaklarının ötesinde bir kurgu ile yapar bunu. Bu durum, insan zihni ve kavrayışının mekânsal özellikleri ile sıkı bir ilişki içerisinde. Tartışmada, buradan sonra incelenecek çalışmalar dört temel kavram eşliğinde ele alınacaktır: ekfrastik mekânda

zaman-mekân, dil, beden, bellek. Bu kavramlar, mimari söylemin temel öğeleri olmakla birlikte, metin-mekân birlikteliğinden doğan ya da daha genel bir ifade ile mecralar arası anlam aktarımı olarak ifade edilebilecek bir süreç için üzerinde durulabilir potansiyeller olarak görülmektedirler. Burada bahsedilen kavramların aşağıda tartışılacak örneklerde farklı şekillerde kullanıldıkları görülür.

Mimariyi, mimari söylemi ya da en temel ifadesi ile mekânı, zaman-mekân boyutu üzerinde durmadan ele almak imkânsız görülmektedir. Bu boyut, sadece mekâna değil bütün temsil biçimlerine, varlığı algılayışımıza egemen bir olgudur. Bu noktadan hareketle, zaman-mekân kavramına hem mimarlık hem de yazılı yapıt üzerinden bakılacak, kesiştikleri ya da ayrıştıkları durumlar tartışılacaktır. Beden, bedenın zaman-mekân içerisinde hareketi, varlığı tamamlayan şey olarak karşımıza çıkmaktadır. Bedenin edebi mekândaki hareketi ile fiziksel mekândaki hareketi benzeşir. Beden hem dil içerisinde, hem mekânda hem zamanda hareket eder, değişir, dönüşür. Dil üzerinden mekân ile kurulacak bir ilişki, yine hem zaman-mekân hem de beden-hareket ikililerini tüm derinliğiyle barındırmaktadır. Buradaki dil, hem yapı olarak dil hem de temsil olarak dildir. Tercüme kavramı ise bu yaklaşımın doğal bir bileşeni olarak görülmektedir. İki veya daha fazla farklı dil sistemi arasında bir geçirgenlik söz konusu ise burada beliren alan tercümenin alanıdır. Bu tercüme bir yanda soyutlama diğer yanda ise yorumu içinde barındıracaktır. Bu örüntünün son elemanı ise bellektir. Bellek, başlı başına mekânsal bir temsil alanıdır. Bellek, zamandan bağımsız bir şekilde bu alanda hareket eder, bu alanın hem düzenleyicisi hem de nesnesi haline gelir. Anlam yüklü bir yapı ister bir sanat nesnesi ister edebi bir metin isterse mimari bir yapı olsun gözlemcinin, okuyucunun, kullanıcının bedeni ve belleği ile iletişime girerek var olur. Deneyim, beden ve bellek ile sıkı bir ilişki içerisinde dir.

Mimari bir mekâna girdiğimizde, bir sanat eserinin karşısında durduğumuzda ya da yanından geçerken, bir şey ile karşılaştığımızda, yukarıda bahsedilen mekânizmaların hepsi aynı anda harekete geçer, bir diğer ifade ile hepsi sürekli bir oluş içerisinde dir ve biz ona dahil olur, daha doğrusu dahil olma durumumuzu fark ederiz. Mekânın içerisinde bedenimizle, bedenimizin hareketi ile var oluruz, karşımızdaki nesne üzerinde gezinir gözlerimiz aynı anda zihnimizle ona dokunur, taşın soğukluğunu, nemini ya da kırmızının sıcaklığını duyumsarız. Karşımızdaki nesnenin bir dili vardır, onu tercüme etmeye çalışır, belleğimize kaydeder ya da belleğimizde önceye dair imajları iletişime geçmek, yeni bir dil kurmak için çağırırız. Bir şeyin veya kendinin temsili olan şey ile kurulan ilişkidir bu.

Umberto Eco, 'Genç Bir Romancının İtirafları'nda, hikâyeyi anlatmak için öncelikle onun kozmik evrenini kurgulamanın gerekliliğinden bahseder. "Rem tene, verba sequentur." deyişine değinerek bunun hikâyenin öncül kuralı olduğunu söyler; yani "Konuya hâkim ol, sözcükler arkadan gelir." Eco, ekfrasis kavramına gönderme yaparak şöyle der: "Bir dünyayı bütün ayrıntılarıyla birlikte kurarsanız, gözlerinizin önünde olacağı için onu mekânsal açıdan nasıl betimleyebileceğinizi de bilirsiniz... O zaman neden mekânın önemli rol oynadığı bir hikâye anlatılmasın ki?" (Eco, 2011, s.21). Eco, gözlerinizin önünde derken ifadeyi gerçek anlamı ile kullanmaktadır. Romanlarında çoğu gerçek, bir kısmı kurmaca mekânlar kullanan yazar, hazırlık sürecini anlatırken topladığı belgelerin yanı sıra gezdiği yerler, çizdiği haritalar, mekânlar, yüzlerden bahseder. Roman hangi coğrafyada geçiyorsa Eco da oraya gider ya da fiziksel dünyada var olan iki bina arasında kurmaca bir geçit tasarlar. Aradaki basamak sayısının doğruluğunun kendisi için romanın devamı için ne kadar elzem olduğundan, uzunca bir zaman o basamakları doğru şekilde tasarlamak için harcadığı çabadan bahseder. Büyük ihtimalle okuyucunun bunların üzerinde adım adım durmadığından ancak yazarın okuyucusunun gözünde inandırıcılığı olacak kurmaca dünyası için o basamaklara, o manastır planına, o gemi planına, Pasifik Okyanusu'nda bir adada günün farklı saatlerinde suyun ve göğün aldığı renge muhtaç olduğunu ekler. "Bu hazırlık yıllarını bir tür büyü şatoda geçiririm..." (Eco, 2011, s.16) derken de zamanı ve haleti ruhiyesini, mekânsal bir imge ile dil oyununa aktarır. "Anımsanan ya da hayal edilen bir şehre girme yeteneğimiz olmasaydı, edebiyat ve sinemanın büyüleme gücü olmazdı. Bir sanat eserinin çağrıştırdığı mekânlar ve yerler eksiksiz deneyim anlamında gerçektirler... Bellek bizi uzak şehirlere geri götürür ve romanlar bizi, yazarın sözünün büyüünün yarattığı şehirlerde gezdirir. Büyük bir yazarın odaları, meydanları ve sokakları, gezip gördüğümüz herhangi bir şehrinkiler kadar canlıdır; Italo Calvino'nun görünmez kentleri dünyanın kentsel coğrafyasını ebediyen zenginleştirmiştir" (Pallasmaa, 2011a, s.84).

David Spurr'a göre mimarlık ve edebiyatın ilişkisini anlamak için bu iki sanat dalının ne şekilde anlam ürettiklerine ve bu anlamların nasıl kesiştiklerine bakılmalıdır. Bu iki alanı birbirine yaklaştıran nedenlerden biri özellikle 19 ve 20. yy'larda içinde bulundukları ortak anlam krizidir. Mimarlık ve edebiyat ilişkisini inceleyen felsefi yaklaşımın temel sorunsalının sanatın ne olduğu ve nasıl bir işlev üstlendiğini irdelenmek olduğunu söyleyen Spurr, bu felsefi geleneğin kabaca 18.yyda mimarinin estetik söylemde kendine yer bulan bir sanat dalı olarak görülmeye başlanmasının ve bu dilin yazı üzerinde, edebiyat ile ilişkili bir şekilde kuruluyor olmasının moderne ait bir yaklaşım olduğunu ifade eder. Hegel'e göre bireysel ve toplumsal ruhu dışa vurma

biçimleri bakımından mimarlık ve edebiyat, özellikle şiir, taban tabana zıt iki sanat dalıdır. Sanatın ilk görevinin fiziksel çevreye biçim vermek olduğu düşünülecek olursa mimarlık bütün sanat dalları içerisinde dünyaya ilk gelmiş olandır. Öte yandan insanın düşünebileceği ve düşleyebileceği her ne varsa, ifade edebileceği, ruhun mutlak ve gerçek sanatı ise şiirdir. Spurr'a göre Gadamer sanatı Hegel'den farklı bir şekilde okur. Ona göre sanatın özü ne ruhun dışı vuruluşunda ne de dünyadan soyutlanmış estetik bir özerklikte saklıdır. Sanatın özü, onun dünya üzerinde ürettiği anlamdadır. Bu çerçeveden mimarlığı ve edebiyatı ele alan Gadamer, bu her iki sanat dalı için de esas olanın onların anlamları olduğunu söyler. Mimaride anlam, fonksiyona ve çevre ile ilişkisine olduğu kadar tarihin akışı içerisinde de işaret ettiği zamana dairdir. Edebiyat için de benzer bir okuma yapar. Ona göre edebiyat, salt estetik düşünce ile mimarinin de temsil ettiği zaman mekân arasında bir sınır çizgisinde bulunur. Mimarlık gibi edebiyat da geçmişe dair bir şeyleri bugün mevcut kılama özelliğine sahiptir. Spurr, bu felsefi temele dayandırdığı iki önemli noktanın altını çizer; bunlardan ilki bu her iki sanat dalının da yaşadığımız dünyayı tanımlaması diğeri ise genel anlamda sanatın doğasına içkin olan sosyal ve kültürel anlamları temsil eden kültürel bir olgu olmasıdır (Spurr, 2012, s.2).

Spurr, mimarlık ve edebiyat ilişkisini Homeros'un Odyssey destanı üzerinden tartışır. Odysseus'un yirmi yıllık ayrılıktan sonra Ithaka'daki evine dönüşünü konu alan bölüm, Spurr için özellikle mimari ve edebiyatın sembolik ve iç içe geçmiş temsillerinin iyi bir kurgusudur. Odysseus için verilen şölende, kör şarkıcı Demodokos, odanın ortasında, çatının altında, sırtı büyük bir kolona dayalı, gümüş bir iskemlede oturur. Yemeğin sonunda, arkasındaki kolona asılı olan lirini eline alır ve Truva savaşı üzerine şarkısını söylemeye başlar. Kendi ve arkadaşlarının çektiği acıları hatırlayan Odysseus sessizce ağlar. Spurr'a göre burada son derece zengin bir anlatım vardır. Homeros hem hikâyenin hem mekânın merkezinde yer alan ozanın lirini, çatıyı taşıyan kolon ile ilişkilendirerek mecazi bir şekilde şiir sanatını hem mimari hem de sosyokültürel yapının strüktürü ile desteklemiştir. Spurr'a göre Demodokos'un şarkısının şiirselliği ve evin yapısı, tarih, insan iletişimi ve tanrılarla ilişkileri ifade eden durumu olanaklı kılmakta aynı zamanda Hegel'in şiirin insan ruhuna ses veren doğası ifadesini hatırlatmaktadır (Spurr, 2012, s.8-9). Spurr'un mimarlık ve edebiyat ilişkisini seslendirdiği bu sahne, ekfrastik bir metintir. Yukarıda da ifade edildiği gibi sahnenin ve mekânın merkezinde yer alan, dilinden, metin içerisindeki ikinci bir metne ulaştığımız, ilk şarkısında Odysseus ile Achilles arasındaki tartışmayı, ikinci şarkısında da Truva Savaşını gözler önüne getiren ozan Demodokos kördür. Bu durum, ekfrasisin ve ekfrastik metnin temelinde yer alan görsel ve sözel çatışmasına

bir işaret olarak okunabilir. Daha sonraları Dante'nin yapacağı gibi Homeros'un da kendi sanatının üstünlüğüne işaret ettiğini düşünmek söz konusu olabileceği gibi merkezde bulunan, görülen ama kendisi görmeyen ve sözün gücüyle başkalarının da görmediklerini görülür kılan; bu şekilde bir gerçekliği temsil eden karanlık bir odak noktası olarak okumak da mümkündür.

Tarihsel akışı içerisinde Aristo'dan Kant'a pek çok düşünür zamana ve mekâna dair teoriler, açıklamalar geliştirmişlerdir. Aristo, *Phusica*'da topos ile khôra'yı tartışmış, khôra'nın (bugün anladığımız anlamı ile mekâna daha yakın olmasına karşın) topos'u "bir yerde bulunuş" ile açıklamıştır (Nalbantoğlu, 2008). Mekân kavramını dokunma ve görme ile ulaşılabilirliği üzerinden ele alan Locke'nin empirist mekânında karşın Descartes'ın mekânına rasyonel bir analizle ulaşılabilir. Descartes, zamanın eşyadan ayrılmayan bir varlık tarzı ve olayların süresi olduğunu öne sürerken Leibniz, zamanı art arda gelen olayların düzeni olarak ifade eder. Newton'un teorisi, mutlak ve göreceli olmak üzere mekânın iki hali üzerine şekillenir. Mutlak mekân, dışsal herhangi bir etken olmaksızın pek çok kişi tarafından durağan olarak algılanan mekândır. Göreceli mekân ise mutlak mekânlar arasındaki ölçülebilir hareketli mekân olarak algılanır. Newton'un mutlak mekân anlayışına karşı bağıntısız mekân anlayışını geliştiren Leibniz, mekânın öznel ve nesnel, psikolojik ve ontolojik boyutları olduğunu söyler. Kant ise insanın şeyleri, zorunlu olarak mekân içerisindeki şeyler olarak algıladığını dolayısıyla mekânın duyarlığın a priori bir formu olduğunu ifade eder. Kant'a göre aynı şekilde zaman da deneyimin a priori bir koşuludur. "Deneyimin dışında zamanın hiçbir anlamı olmadığını öne süren Kant'a karşı Bergson ise zamanı temel gerçeklik olarak görmüştür" (Cevizci, 2005, s.1789). Sadece uzaysal boyut içeren Öklid geometrisinden dört boyutlu uzayzaman teorisine ise Minkowski ile geçilmiştir. Daha sonra Einstein Minkowski'nin kuramı ile izafiyet teorisini birleştirmiştir.

Mimarlık söyleminde mekân ve zamanın birlikte ele alınması, (özellikle 20.yy'da) Giedion'un 'Space, Time & Architecture' yapıtında, zamana dair güncel paradigmayı mekânın ve dolayısıyla mimarlık söyleminin içinde ele alması ile olmuştur. Giedion'a göre bugün algılanan hali ile mekânın özü, onun çok yönlülüğü ve barındırdığı ilişkilerin sonsuz potansiyelidir. Modern fizikte de mekân Newton'un barok sisteminde olduğu gibi mutlak ve durağan bir varlık değil, göreceli, hareket eden bir referans noktası olarak algılanır. Böylelikle mekânın yeni bir temsili yaratılmış / keşfedilmiş olur (Giedion, 1943, s.356).

Jeniffer Bloomer mimarlıkta zaman-mekân ilişkisini tartışırken "Bina, mimarlık tarihinin nesnesidir" der ancak oldukça kaygan bir nesne olduğunu da ekler (Bloomer, 1995, s.22). Binanın bir yandan olmuş olanın belgesi olarak son derece şeffaf bir öte yandan

zaman içerisinde fonksiyonundaki ve çevredeki değişiklikler açısından da son derece opak bir belge olduğunu öne sürer. Bu bakımdan da tek bir nesne olarak okunmasının zorluğunu vurgular. Ancak şunu da ekler: “Bina neredeyse gerçekten olmuş olmalıdır. Sadece belge değil olayın kendisidir” (Bloomer, 1995, s.22). Bu durumda da tekrar edilemez olması gerekmektedir. Ancak bir yapının aynı planlı bir eşi veyahut da aynı yerde yıkılan bir yapının rekonstrüksiyonu söz konusu olabilir. İşte bu durumda da söz konusu olay bir yandan aslında orijinal yer ve zamanda ilk yapılan bina iken bir yandan da bir biçimde tekrar edilebilir olması ile karmaşık bir eylemler ağına dönüşür. Böylelikle bir binanın varlığı, metinsel bir anlamla, çift kutuplu veya diyalektik olmayan bir zaman-mekânın zihinsel inşasına bağlı olur (Bloomer, 1995).

Elizabeth Grosz, mekâna dair gelmiş geçmiş en büyük, en sistemli ve en güçlü manipülasyon ve organizasyon alanı olarak mimarlığın iki tür zamansallık barındırdığını öne sürer. Bu zamanlardan biri yukarıda Bloomer’ın üzerinde durduğu hali ile tarihin konusunu oluşturan mekânsallaşmış zamandır. Grosz’un ağırlıklı olarak ele aldığı zaman ise Derrida’nın ‘différance’ ve Bergson’un ‘süre’ kavramlarından yola çıkarak tartıştığı “zaman öncesi zaman” ve “zaman sonrası zaman”dır. Derrida’nın ‘différance’ı bir aralık oluşturur. Bu kendine veya başka bir şeye referans vermeyen aralık, şimdiki zaman içerisinde bir yer açarak var olur. Şimdiki zamandan da kendinden de yoksun, ayırdır. Tam anlamıyla mekân veya zaman olmayan bu aralık, ikisi arasında bir sızıntının gerçekleştiği yerdir. Bu bağlamda ‘différance’, zamanın mekânsallaşması, mekânın zamansallaşmasıdır (Grosz, 2002, s.110).

Bergson, durum noktalarının bir çizgi üzerinde birbirine eklenerek oluşturduğu bir zaman kavramına karşıdır. Bergson’a göre zamanı ve değişimi anlayabilmenin temel koşulu ‘süre’dir. “Süreyi yaşayabilmemizin koşulu (ise) bellektir. Bellek, zaman aralıklarını yener, geçmiş şimdi olarak yeniden yaşanır” (Akarsu, 1994, s.143). Deleuze’e göre Bergson’un deneyimi süre üzerinden kurgulaması Kant’ın deneyim yaklaşımına üstündür çünkü “deneyime ilave edilen keyfi aşkınlıkları gerektirmez”. Süre, deneyimin tümüne yayılsa da onun içerisinde üretilen bir şeydir. Böylelikle “insan olan özneyi deneyimle ilişkilendirmek yerine süreyi deneyimle ilişkilendirmek” mümkün olur. Ancak bu süre iki şekilde var olur; “yaşanan anda süre, zamanın ardışık hareketlerinin bir büzüşmesidir”, bir yandan da geçmişe dair bir süre, bellek içerisinde geçmişten şimdiki ana gelmektedir (Goodchild, 2005, s.50-51). Deleuze’e göre “yaşam, farklı türden süreler ya da yer-yurt çokluğundan oluşur. Bu tür yer-yurtlar bulaşıcıdır: Bir diğer yer-yurdu doğrudan algılayamayız, aksine başka bir yer-yurttan bir hareketler kümesi seçip, onları kendi süremizde yeniden yer-yurt edindirerek, süreyi süreç içinde genişleterek, o yer yurda ait bir bilgiye ulaşabiliriz... Bilgi,

duygulamsal ve ifadesel nitelikler taşıyan yer-yurtlar olarak, bir Bergson'cu süreler deneyimi olarak ele alındığı zaman, nesnellik kadar öznelliği de içerir" (Goodchild, 2005, s.53).

Mimarlıkta zaman kavramı nasıl mekân ile iç içe geçmişse aynı şekilde edebiyatta da mekânsallık önemli bir tartışma alanı olagelmıştır. Mitchell, edebi metinde mekân ilişkisini zaman kavramı üzerinden kurar. Zamanı sözcüklerle ifade ediş biçimimiz, mesafeye dair veya mekâna dair, kısa, uzun, ara, önce, sonra gibi terimler kullanarak olur. Mitchell'a göre edebiyatta, devamlılık, ardışıklık, çizgisel gelişim gibi ifadeler yine aynı şekilde mekânsal imgelerdir. Okuyucunun zihni bu mekânsal ifadeleri (geometri kadar metodolojik olmasa da) benzer biçimde haritalandırır. Leibniz'in mevcut bilginin düzeni olarak, Kant'ın sezginin bir biçimi olarak tanımladığı mekân Mitchell'a göre mekânın şiirselliği kavramının felsefi temelini oluşturmaktadır. Edebi mekânın varlığını ve zamanla ilişkisini kurmak için Mitchell, mekânsallığı sorgulanmayacak olan resim, heykel ve mimari gibi diğer sanat dalları ile kurulan ilişkinin, deneyimin ve anlamlandırmanın zaman ve hareket ile ilişkisi üzerinde durur. Bir filme ait bir kare dondurulsa dahi göz o karenin üzerinde gezinirken zihnin hareket ettiğini söyler. Bir kitap açıp okumayı da buna benzetir Mitchell, genellikle doğrusal bir çizgide (ara sıra da ileri geri) ilerleyen, okunulanı anlamlandırırken zihnin hareket halinde olduğu bir eylemdir bu. Hem metin hem okuma eylemi kendi içerisinde, zaman ve hareket ile bağlantılıdır ve bu ilişki onların mekânsallıklarını ortaya koyar. Zaman ve mekân arasındaki ilişki karmaşık etkileşimli, birbirine bağımlı ve birbirine geçişlidir: "Mekân zamanın bedenidir... Zaman mekânın ruhudur" (Mitchell, 1980, s.274-276).

Mitchell, Northrop Frye'nin geliştirdiği 'dört katmanlı sistem'in edebi deneyim üzerine geliştirilmiş en kalıcı yapılardan biri olduğunu söyler. (Northrop Frye'nin *Anatomy of Criticism*'de belirlediği 'four-level system of medieval allegory) Mitchell, beş fazdan oluşan bu dört katmanı edebi metinde mekânsallık üzerinden irdeler.

İlk katman, edebi ve betimleyici (motifler ve işaretler) olmak üzere iki fazdan oluşur. Edebi faz, kelimenin bağlamsal anlamıyla ilişkilidir. Bu fazın sembolü motiftir. Mitchell'a göre, edebi faz, metnin fiziksel varlığının kendisidir. Fiziksel metin 'mevcut bilginin düzeni', okuma eylemi ise bu mekânsal biçimi zamansal olana aktarma eylemidir. Betimleyici fazın sembolü işarettir. Bu kelimenin işaret ettiği, birincil anlamıdır. Bu faz, okuyucunun metinde temsil edilen, taklit edilen veya işaret edilen dünyaya katıldığı fazdır. Mitchell'a göre, okurken veya sonrasında zihinsel bir şekilde inşa edilen bir dünyaya işaret eden bu alan tamamen mekânsaldır. Edebi faz, sembolün kendi edebi konumu içerisindeki anlamına işaret ederken, betimleyici faz, konvansiyonel tanımına işaret etmektedir. Frye, ritim ve uyum arasındaki ilişki ile

edebi ve betimleyici arasındaki ilişkinin benzerliğine dikkat çeker. Mitchell'a göre bir şeyin başka bir şeyle ilişkisini betimleyen bir çalışma, 'mevcut bilginin düzenini' oluşturur; bu bilgi, karakterler, nesneler, imajlar, duyum veya duygular olabilir. Okuma, okuyucuyu fiziksel değil ancak algısal anlamda, neyi 'görmeye' yönlendiriyorsa, o, edebi deneyimin betimleyici mekânının içerisinde yer alır. Bir sonraki katman, biçimsel (imaj) fazdır. İşaretler ve motiflerin arasındaki uyum ve ritim etkileşiminin bir sonucu olarak anlam katmanını oluşturan bu faz bedenleşmiş imaj ile temsil edilir. Metin içerisinde en çok tekrar edilen görsel sahneler eserin atmosferini oluştururlar. Mitchell'a göre her tür yapı ve biçim, mekânsal çağırışılar oluştururlar. Zamansal biçim de bir karşı tez değil mekânsal örüntüsü ayrılmış bir deneyimdir. Her ne zaman ki okuyucu metin içerisinde zamansal bir hareket ile oluşturulmuş bir harita veya anahat hisseder, işte o zaman metnin biçimsel mekânına girmiştir. Mitsel (arketip) faz, sembolün bir arketip olarak belirlediği fazdır. Bu kavram, metinlerarasılık ile benzeşir ve bütün bir edebiyat içerisinde benzer sembolizmler ile bağlantılıdır. Frye'ye göre, mitsel yani arketip fazda, sembol kendinden öncekilerle aynı edebi soydan gelen aile içinde yer almaktadır. Anagojik (monat) faz ise basitçe metnin özü, ruhani anlamını ifade eder. Örneğin Dante'nin İlahi Komedyası'nda Beatrice, İsa'nın gelinini temsil eder. Frye'nin argümanına göre, burada söz konusu olan sadece arketipler üzerinden kurulan, metinlerarası bir bağlantı değil, edebiyatın esasına dair aşkın neredeyse ruhani bir birliktir. Mitchell, bu fazı edebiyatın anlamı ile deneyiminin birbirine yaklaştığı an olarak tanımlar. Mitchell'a göre yazar, görmemizi istediğinde, yarattığı kurgusal dünyayı zihnimizin gözleri ile görmemizi ister ki bu betimlenen mekândır ancak bundan da öte kelimenin, metnin arkasındaki anlamı görmemizi ister. İlginç bir örnekleme yapar, bir romanı okuduktan sonra insan, zihninde ona dair, anlık da olsa "anlamı görmek" olarak tarif edilebilecek bir nevi uyanış yaşar ancak bunu kelimelerle ifade edemez. İnsanda, eşzamanlı bir kavrama ile birlikte anlama dair bir görüş vardır (Mitchell, 1980, s.282-286).

Northrop Frye'nin teorisini metin mekân ilişkisi bağlamında ele alan Mitchell, böylelikle edebi metnin birden fazla tür ve boyutta mekân barındırdığını ifade etmiş olur: metnin fiziksel, bağlamsal, yapısal ve anlamsal mekânları. Bahsedilen bu katmanlar, ekfrastik mekân olarak adlandırdığımız mekânın özelliklerini özellikle dil ve tercüme üzerinden irdelemek adına yol gösterici bir rol üstlenmeye son derece yatkın gözükmetedirler. Bu dört katman, metnin mekânsallığının yanı sıra fiziksel bir yapının da barındırması öngörülen ilişkilere benzer bir yapı sergilerler. Bu ifade ile belirtilmek istenen yapısalcı bir yaklaşımla, dilbilimsel araçları mekân çözümlemesi anlamında ele almak değil sadece ekfrastik bir çözümlemede metnin ve mekânın katmanları arasındaki dile

bakmaktır. Paul Ricœur de 'Zaman ve Anlatı'da Frye'nin bu sistematik düzeninin "anlatı göstergebiliminin belirgin özelliği olan usçulukla aynı düzeyde" yer almadığını "gelenekselliği içindeki anlatısal kavrayış gücünün şematizminden kaynaklandığını" belirtir (Ricœur, 2012, s.35). Frye'nin yukarıda Mitchell'ın ele aldığı katmanlarını simgenin evreleri olarak okuyan Ricœur, ilk iki evrenin mimetik özellikleri üzerinde dururken arketip ve monat evrelerden kaynaklanan şemaların egemen olunamayacak bir düzende olduklarını belirtir. Son evre olan monat, "imgesel deneyimin bir merkezden kalkarak bir bütünlüğe ulaşma yeteneği"dir. Ancak Ricœur, bunun bir sistem olarak asla tamamlanamayacağını altını çizer çünkü bu son evrede doğal düzenle (mimesis) olan bağlantı kopmuş ve doğal düzen "büyük bir imgeler deposu" halini almıştır. Tamamlanmış olmamakla birlikte bu düzen bir geçişe dair olasılık koşulları üretmektedir ve işaret ettiği "imgeler evreninin düzeni", "ortadan kaldırılamaz bir zamansal boyut, gelenekselliğin boyutunu" taşımaktadır (Ricœur, 2012, s.41-43).

Heffernan ise metinde mekânsallığı özellikle ekfrastik şiir bağlamında ele alır ve ekfrastik şiirde mekânı yaratanın eyleme gebe an olduğunu, anlatı içerisinde "bundan sonra ne olacak?" sorusunun bu duruma işaret ettiğini belirtir (Heffernan, 1993, s.112). Bu bağlamda dildeki mekân, bir yandan da yazar ile okuyucunun iletişime geçtiği yer olarak belirlemektedir.

Heffernan'ın üzerinde durduğu bir diğer imge ise haritadır. Bu bağlamda (Bruegel'in bir tablosu üzerine Williams'ın şiirini tartışırken) şair, resim üzerindeki farklı imajların üzerinde yeni bir okuma gerçekleştirir. Sözcükleri ile o imajların üzerinde bir ileri bir geri gezinmesi ile okuyucunun zihninde bir harita oluşturur. Bu aynı zamanda resmin ve şiirin arasında yapısal bir bağa işaret eder (Heffernan, 1993, s.162).

Diane Chaffee, ekfrastik metnin plastik sanatların sembolik bir formu olduğunu önerecek kadar mekânsal özellikler barındırdığını vurgular. Chaffee'ye göre ekfrasis, metinde mekânsallığı yaratmanın başlıca yollarından biridir. Bunu (ekfrasis bölümünde de değinilmiş olan) iki kavram üzerinden açıklar. Bunlardan ilki "zamanı mekânda dondurmak/ele geçirmek"tir. Yazar, farklı zamansallıklara, geçmiş, şimdiki an ve geleceğe ait sahneleri sanki hepsi şu ana aitmiş gibi işleyebilir, sıraları ile oynayabilir. Bir yandan zamansal bir metin formatı içerisinde hareket etmekte öte yandan farklı mekânlara hükmetmekte, böylelikle zamanın ve mekânın sınırlarını zorlamaktadır. Bir diğer kavram ise *energeia* yani gözler önüne getirmektir. Ekfrasis, metnin metaforik dönüşümü ile zaman ve mekânı bir araya getirerek sembolik bir şekilde "görsel bir sanat ürünü" yaratacaktır (Chaffee, 1984, s.318-319).

Ertuğ Uçar, Polyphilo üzerine yaptığı okumada, Pérez-Gómez'in metinler arsındaki gezintisinin deneyimlerini dile tercüme etmiş olduğunun ve böylelikle kitabın metinüstü yapısı içerisinde yeni bir mekân açmış olduğunun altını çizer. Bu betimlemenin mekânını ekfrastik mekân olarak adlandırır. Becker'a dayandığı analizi ile Uçar, ekfrastik bir metin üç bileşenden oluştuğunu ifade eder: anlatıcı (tercüman, gözlemci), anlatılan görüngü (sanat eseri sahne, gerçek veya anlatıcının zihninde yer alan kurgusal bir nesne) ve gönderge (anlatılan görüngünün temsil ettiği nesne, sahne ya da görsel, tarif edilen görüngünün temsil ettiği dünya) (Uçar, 1999, s.27). Ekfrastik bir metin, bu üçü arasında kuvvetli bir iletişim oluşturur. Yazar, kimi zaman bir anlatıcının varlığını unutturup sonra hatırlatmak ya da metinde kasıtlı boşluklar bırakmak gibi oyunlarla okuyucuyu metne dahil eder. Bu "süreksizlik", ekfrastik metni "açık çalışma" yapar (Ben Stoltzfus'tan aktaran Uçar, 1999, s.27). Okuyucunun dahil olması ile okuma tercüme dönuşür (Uçar, 1999, s.27).

Metnin mekânsallığı ile mekânın hikâyesi arasında beliren kesit, bir ara katman olarak ekfrastik mekânda, söz konusu olan bütün ilişkiler, dönüşümün ilişkileri olarak belirlemektedir. Bu ara mekâna dair her türlü deneyim, yukarıdaki üçlü ilişkinin -anlatıcı, anlatılan görüngü ve gönderge- etkileşimi ile oluşacak, dile gelecek, dil içerisinde yeniden yorumlanacaktır. Pallasmaa, mimarının sanatsallığını keşif değil yorum ile ilişkilendirir. Burada söz konusu olan ilişki de yoruma dayalı bir ilişkidir. Ekfrastik mekân, ilk olarak dilde kurgulanan bir mekân olduğu için dilin araçlarından bağımsız değildir. Öte yandan bu bakış açısı dili idealleri olan salt bir temsil olarak değil, dönüştürücü gücü olan ve yaşayan bir varlık olarak ele almaktadır. Heidegger, insanın en büyük yanılgılarından birinin kendisini dilin efendisi zannetmek olduğunu belirtir ve gerçekte dilin her şeyin üstünde ve her şeyin öncülü olduğunu savunur (Heidegger, 1975, s.146). Oysaki söz konusu olan bir hükümlanlık ilişkisinden ziyade dil ile tercüme arasında, dil ile yorum arasında süregiden bir etkileşim, gerilimdir. Ekfrastik mekânda dil, mekânın dili, metnin dili, temsilin dili, soyutlamanın dili, düşünmenin dili, yapmanın dili ve bu diller arasındaki her türlü iletişimi ifade eder. Bu iletişimi ise tercüme olarak yani bir anlamda ekfrasisin araçsallaştığı alan olarak okumak mümkündür. Ancak bu noktada tercümenin bir anlamda imkânsızlığı problemi doğacaktır. Sadece sistemler arası veya diller arası değil aynı dil içerisinde dahi tercüme her daim muğlâk bir alan olagelmıştır.

David Spurr'e göre Babil Kulesi, tercüme ile ilgili bir hikâyedir. Bu bağlamda, bütün dünyaya hâkim tek bir dili, "gerçeğin evrensel dilini" taş'a yazmak, dilin sembolik mecrasını, mimarlığın katı mecrasına dönüştürmek tam anlamıyla bir tercüme işidir. Bunun olanaksızlığı ise insanoğlunun anlaşılabilmek için sonsuza kadar bir dilden

diğerine tercüme etmek zorunda olması ile vurgulanmaktadır. Bu sonu olmayan tercüme sadece farklı diller arasında olmayıp aynı zamanda tek bir dilin anlam farklılıklarında da kendini göstermektedir. Bu nedenle Babil Kulesi'ni aynı zamanda edebiyatın doğuşuna dair bir alegori olarak da okur David Spurr. Derrida'ya gönderme yaparak ekler, işte bu nedenle edebi metin -tıpkı mimari eser gibi- hiçbir zaman tam anlamıyla sonuçlanamayacak, gerçek, bitmiş haline kavuşamayacaktır (Spurr, 2012, s.10-11). Dolayısıyla tercüme ve yorum sürekli devam edecektir.

Eco, gerçek anlamda bir tercümenin ancak yüzlerce yıllık bir hayalin, herşeyi kapsayan ve temsil edebilen bir evrensel dilin gerçekleşmesi durumunda mümkün olabileceğini söyler. Bu tarz bir dil ancak iki şekilde okunabilir: mistik ya da mantıksal. Mistik bakış açısını Benjamin'in 'reine Sprache' kavramı üzerinden ele alan Eco, tamamen gerçeği temsil eden bir dilin tanırsal bir dil olacağı ve bunun ulaşılamaz olduğunu ifade eder. Ancak mantıklı bir tercüme mümkündür. Kişisel bir duygudan toplumsal bir kurala ulaşmak için mükemmel dili mantık çerçevesi içerisinde ele almak, kutsal bir çıkış noktası aramak yerine çok daha evrensel bir gerçek olan insan zihninin çalışma şekline bakmak gereklidir. Bunun 'mentalese' olarak da adlandırılan bir üst dil olduğunu belirtir (Eco, 2009, s.10-11). Eco'nun tercüme yorumu, ekfrastik bir metin ya da bu bağlamda tartışılan bir mekânı incelemek adına geçerli bir yaklaşımdır. Çalışmanın mecrası ne olursa olsun insan zihninin çalışma biçimini temel alan bir üst dile referans verdiği müddetçe anlam farklı işaret ya da temsil sistemleri arasında aktarılabilecektir. Ekfrastik bir anlam aktarımının dili de bu şekilde çalışır.

"Bedenlerimiz ve hareketlerimiz şehirle sürekli etkileşim içindedir; dünya ve kendilik birbirine durmaksızın bilgi sağlar ve birbirini tanımlar. Bedene ilişkin algı ile dünyaya ilişkin imge tek bir sürekli deneyime dönüşür; mekândaki yerinden ayrı bir beden yoktur, algılayan kendiliğin bilinçdışı imgesiyle bağlantılı olmayan bir mekân yoktur" (Pallasmaa, 2011a, s.51). Birincil öğrenme biçimi olarak algılama, bedenin yapısı ve çevresi ile ilişkisinden bağımsız değildir. Merlau-Ponty'nin ifade edeceği şekli ile bu 'yaşanmış beden', dünya ile ilgili bütün fomülasyonun yeridir; sadece mekân ve zamanı işgal etmez aynı zamanda mekânsallık ve zamansallıktan da ibarettir (Pérez-Gómez, 1983, s. 3). Bedenin zaman-mekân içerisinde var oluşu, varlığını algılamanın ön koşulu olarak belirir. İnsan sadece fiziksel dünyada değil, edebi veya başka bir sanat alanına ait bir temsilin kurgusal dünyasında da bedeni ile düşünür, bedeni ile hareket eder. Edebi bir metindeki hareket, aynen fiziksel dünyadaki bedensel hareketler gibi deneyimlenir. Pallasmaa'ya göre bu fiziksel dünya ile kurulan mimetik bir ilişkidir. Şiir ve kurgusal edebiyatın beden bulma gücü, mevcut dünyayı taklit ederek kendi evrenleri içerisindeki verileri tutarlı bir şekilde kurgulayarak mekânsallık,

yerçekimi, dokunulabilirlik kazanarak olur (Pallasmaa, 2011b, s.42). Bu deneyimin sonucu zihinde kurgulanan mekân, bellekte yaşamaya devam edecektir ve yine bellekteki mekânsallık bedensel bir deneyimin izlerini taşıyacaktır.

Beden, zihin ile ilişkisi üzerinden felsefenin temel problem alanlarından biri olagelmıştır. Özellikle Descartes felsefesinin ve akılcılığın yaygın kabulü ile bu iki olgu birbirinden ayrı ele alınmış daha doğrusu salt akıl yüceltilmiş, bir bilgi alanı olarak beden göz ardı edilmiştir. Bedeni, tinsel yapının karşıtı madde olarak ele alan yaklaşım, geçtiğimiz yüzyılda özellikle Heidegger, Merlau-Ponty, Sartre gibi düşünürlerin ifadelerinde yerini varlığı deneyimlemenin bir koşulu olarak zihin-beden birlikteliği, etkileşimi fikrine bırakmıştır. Bedene dair güncel yaklaşımı şekillendiren Foucault ise bedeni söylemler ve toplumsal pratikler tarafından üretilen bir yapımla olarak ele almıştır. Scott Lash, Foucault kadar Deleuze'ün yaklaşımının da önemini savunur ve biri olmadan diğersinin anlaşılamayacağını öne sürer. Soykütük ve beden çerçevesinde çalışan Lash, Foucault'nun 'bellek' ve 'söylem'e direnen bir "karşı-bellek" inşasını amaçladığını belirtir. Beden nasıl söylem tarafından boyunduruk altına alınmışsa "söylemsel olmayan" bir dil de bu itaate direniş anlamına gelecektir. Foucault'ya göre "beden... sürekli bir çözülme içinde olan bir hacimdir. Bu nedenle, bir soy analizi olarak soykütük, tarih ve bedenin dile getirilişi içinde yerleştirilmiştir. Görevi tarih ve tarihin bedeni yok etme sürecinden etkilenmiş bir bedeni ortaya çıkarmaktır" (Foucault'dan aktaran Lash, 2006, s.144). Lash'e göre Deleuze ve Guattari'nin "şizodinamikleri" aynı "karşı-bellek" söyleminin bir parçasıdır. Şizodinamiklerin ilk unsurları olan (ve itici gücü teşkil eden) 'arzu makinaları' biyolojik çizgiler üzerinde şekillenmiş olmasına rağmen Deleuze'ün beden görüşü olan "organsız beden" biyolojik değildir. Deleuze'ün 'organsız beden'i Merlau-Ponty gibi bedene "birlik, uyumluluk, amaçlılık" yüklemeksizin bedenin biyolojik örgütü yönünden tecrübe edilmemesidir. Lash, Deleuze'ün kullandığı bir örneğe başvurur. Buna göre sanatla karşılaşma, histerik kişinin kendi bedenini algıladığı şekilde olmalıdır: "Bu da, örneğin müzik dinlediğimiz zaman, kulağın şekil değiştirerek yalnızca duymakla kalmayıp aynı zamanda gören ve hisseden çok işlevli bir organ halini alması gerektiği anlamındadır" (Lash, 2006, s.148).

Bedenin madde yapısı, onun haz ve arzularının merkezi olarak görülmektedir. Bu bağlamda örneğin Pérez-Gómez ve Grosz, erotik kavramını ele almakta, bu kavramın tin ve madde uyumu içerisinde üretmeye gebe potansiyelleri üzerinde durmaktadırlar. Öte yandan bir imge olarak beden, zihinde var olur ve çevredeki diğer bedenlerle, diğer insanlar gibi cisim bulmuş düşüncelerle de iletişime girer. Bu anlamda beden

aynı zamanda bu etkileşimin mecrasını mümkün kılar bir nitelik üstlenir. Gerçek bedenler, kurgusal bedenler doğurur.

Elizabeth Grosz, bedeni birincil “sosyokültürel ürün” olarak görür. Bu çalışmanın yıllar yılı oluşmuş, düşünce kalıpları ve dile yerleşmiş bütün ikili karşıtıklardan (zihin-beden, özne-nesne, psikolojik-biyolojik...) kurtularak mümkün olabileceğini tartışır. Bunun için öngördüğü kabul, zihne ve bilinçliliğe atfedilmiş bütün özelliklerin beden ve madde üzerinden ele alınmasıdır. Bu bağlamda tarih boyunca kabul görmüş farklı zaman-mekân ikilikleri içerisinde bedenin yerini, biçimini irdeler, çünkü bedeni anlamak için mekân ve zaman çerçevesi esastır. Aynı şekilde, zaman-mekân da bizim için bedensel olarak ulaşılabildikleri zaman kavranabilen şeylerdir. Bu anlamda Grosz, zaman-mekânın Kant’ın önerdiği gibi zihinsel a priori olmayıp bedensel/fiziksel kategoriler olduklarını öne sürer. Tarih içerisinde geliştirilmiş bütün zaman-mekân söylemlerinde dönemin bedene sosyal yaklaşımının izleri vardır. Ptolemaios’un zaman-mekânı hiyerarşi ve efendi-köle ilişkisinin güç strüktürü ile ilişkilidir, Galileo evreni, kendinden menkul, otonom öznenin Kartezyen kavramı ile uyumludur, Einstein’ın evreni psikoanalitik olarak bölünme yaşayan özne ile uyumluyken sanal ortam da postmodern özne ile ilişkili görülebilir. Grosz’a göre bedenin esnekliğinin sonsuzluğu, kurgulanabilir zaman-mekân modellerini sonsuz kılar. Beden, bu evrenler içerisinde yerleşir, gerçekleşir, yaşar ve bunları etkiler (Grosz, 2002, s.30-32).

Bu bağlamda dilde oluşan ancak (bütünlüğü imkânsız bir temsil alanı olan) dili aşkın, farklı temsil düzlemlerine taşınabilen, anlamı, üç boyutlu fiziksel mekâna aktarabilen bir ekfrastik mekânın varoluş evreni, beden ve bedenin (mekânsal ve zihinsel) deneyiminden doğan bellek gibi gözükmektedir. Farklı mecralarda beden bulan temsil, yoruma açık yapısı ile her defasında tekrar yaratılmaya bir anlamda mahkûm gözükmektedir. Bergson’cu bir süre ya da onun üzerinden Deleuze’nün süreç içerisinde tekrar açılan süresi ve o sürenin bağlanacağı yer-yurt, sürekli olarak yeni bir düşünme alanı yaratacaktır. Heidegger’in özgür bırakılan mekânı gibi. Burada beliren potansiyel, ekfrastik ifadenin ‘gebe anı’nı çağırıştırır yapıdadır.

“...Ben de Zirma’dan dönüyorum: anılarım arasında pencere yüksekliğinde her yöne uçan zeplinler, denizcilerin derilerine dövme yapan dükkânların dizildiği yollar, sıcak ve nemden bunalmış şişman kadınlarla tıklım tıklım yer altı trenleri var. Oysa yol arkadaşlarım, kentin dorukları arasında, havada asılı duran tek bir zeplin; tezgâhında iğneler, mürekkepler ve hazır motifler bulunduran tek bir dövmeci; bir vagonun arka sahanlığında yelpazelenen tek bir şişman kadın gördüklerine yemin ediyorlar. Bellek denen şey çok zengin: sürekli yineler göstergeleri, yineler ki kent varolmaya başlasın” (Calvino, 2004, s.69).

Bellek, bir anlamda yukarıda üzerinde durulan bütün kavramları derleyen, düzenleyen kimi zaman da dağıtıp bozan bir kavram olarak belirmektedir. Bu anlamda da hiçbirinden bağımsız değildir. İmge ve metaforların deposu olarak beliren bellek manipülasyona en açık mecradır aynı zamanda. Pallasmaa'ya göre sanat sadece formu manipüle etmez, zihnin zamansal katmanlarını da manipüle eder (Pallasmaa, 2011b, s.109).

Nigianni'ye göre Benjamin, insan zihni ve mimari mekân arasında, fotografik imajlara dayalı bir bağlantı kurar. Benjamin'in Berlin'e dair çocukluk anılarından "sokak imajları" olarak bahsetmesini, yapıların kişisel bir fotoğraf albümü oluştururmuşcasına bir seri resim olarak deneyimlenmesi ile açıklar (Nigianni, 2007, s.255). Pierre Nora ise, 'Hafıza Mekânları'nda, tarihin hafızanın sonunu getirdiğinin ve bunun güncel özel bir durum olduğunun altını çizer; "hafızanın belirginleşip yerleştiği mekânlara gösterilen ilgi" bundan kaynaklanmaktadır. Nora'ya göre "hafıza, doğası bakımından değişik ve sınırsız, kolektif, çoğul ve bireyselleşmiştir. Buna karşın tarih herkesin malıdır ya da kimseye ait değildir... Hafıza somuta, uzama, harekete, imgeye ve nesneye kök salmıştır" (Nora, 2006, s.19). Benjamin'in sokak imajları bireysel, Nora'nın hafıza mekânları ise toplumsal belleğe işaret etmektedir. Ancak ne biri ne de öbürü nesnenin belleğinden çok da bağımsız değildir. Bu bağlamda -bir sanat nesnesi olarak- mimari bir mekânın kendi belleğinden söz edilecek olursa, yapının kurduğu iletişimin önemli bir aracı olan belleğin hem bireysel hem de toplumsal bellekten izler taşıdığı görülecektir. Mekânlar özellikle kent mekânları toplumsal hikâyelere dair izler taşırlar. Livesey'in ifade ettiği 'kurgusal kent' bu bellek ilişkileri üzerinden kurulur. Deleuze'ün Bergson okumasında ise 'tutku ve çağırışımın kaynağı' olarak bellek önemli bir yer tutar. Bellek, süreye dair deneyimin şekillendirdiği ancak aynı zamanda zamansal bir büzüşmenin de yaşandığı ikincil ve öznel bir alan olarak belirir "ancak ortak bir mekân veya toplumda yaşayanların bellekleri oldukça benzerdir" (Goodchild, 2005, s.52).

Şârâ Sayın, edebiyat ve bellek ilişkisinin ne kadar kuvvetli olduğunu Achmatova'nın "Edebiyat anımsamadır, anımsama ise edebiyat." sözü ile vurgular (Sayın, 2006, s.37). Bu ilişkinin Antik Çağda gözün belleği ile ilişkilendirildiği ve mekânsal bir sanat olduğunu ancak günümüzde bu ilişkinin artık "bedensel bir bellek" üzerinden kurulduğunu belirtir. Sayın'a göre Proust bir tür "anımsama poetikası" ile bunun en iyi temsilcilerinden biridir. Proust'un vurguladığı gözün gördüğüne dayanan bir bellek değil onu izleyen duyulardır. Sayın, anımsamanın yaratıcı bir süreç olduğunun altını çizer. Bellek, bir noktada durmamakta, zamanla birlikte sürekli olarak üretmektedir. Tıpkı Bergson'un büzüşmüş farklı zamanları gibi hem geçmişten gelmekte hem de an

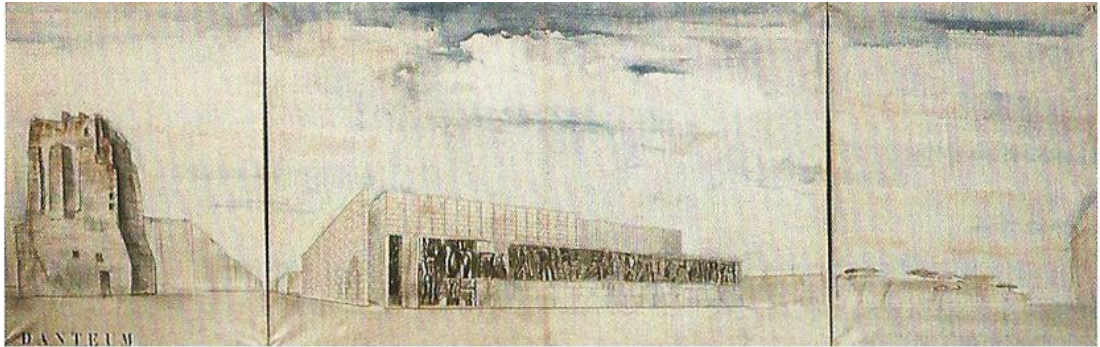
içerisinde yeni süreler açmaktadır. Sayın'a göre edebiyat, "belleğin ve bellekte oluşan imgelerin yarış"tığı bir alana benzer (Sayın, 2006, s.41).

Mitchell'a göre, bellek, deneyimlenen zaman olgusunu koruyan ve düzenleyen zihinsel güçtür. Frances Yates'e gönderme yaparak yazının keşfinden önceki dönemlerde şair ve ozanların şiirlerini görsel düzenler oluşturarak hatırladıklarını söyler. Yates, yazının bulunmasıyla bu olgunun ciddi ölçüde zayıfladığını ancak tamamen yok olmadığını söyler ve bunu vurgulamak için Dante'nin Cehennemi'ni örnekler. "Yates'e göre Inferno, çarpıcı imajları ile mekânların düzeni üzerinden kurgulanmış bir hafıza sistemidir" (Mitchell, 1980, s.289).

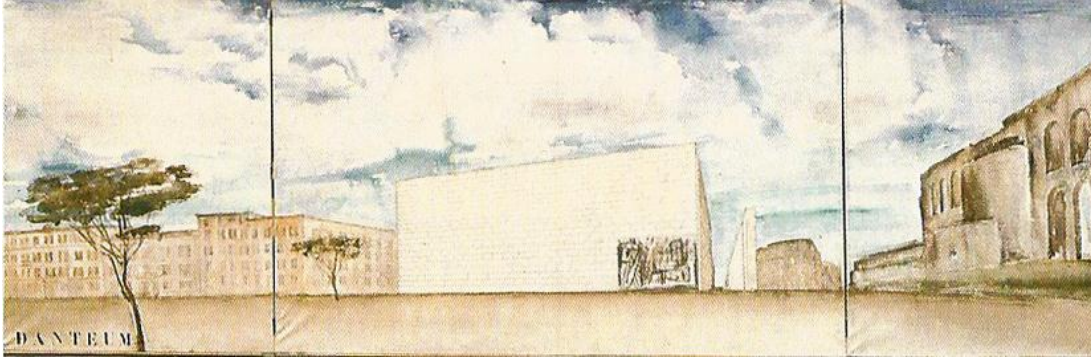
4.5 Beşinci Adım-Dönüşümler

"Terragni'nin Danteum'u bize olaylardan oluşan bir hikâye anlatmaz, onun yerine bize bir arayışın zamansallığını -aynı anda birden fazla yerde olmanın imkânsızlığını- hatırlatır; her bir ögenin içsel olarak fiziksel bir gerçekliğe karşılık geldiği özel bir tür alegoridir" (Tschumi, 1997, s.164).

Danteum, Mussolini Yönetimi'nin isteği ile Giuseppe Terragni tarafından Dante Alighieri anısına tasarlanmış, 1942 Roma Sergisi'nde sergilenmiş ancak inşa edilmemiştir. Danteum, kendisi ekfrastik bir metin olan İlahi Komedi'nin fiziksel mekâna olmasa bile mimari temsile aktarılmış bir yorumudur (Şekil 4.4 ve Şekil 4.5). Birbirini takip eden anıtsal mekânlar, İlahi Komedi'de yazarın yolculuğu sırasında ziyaret ettiği mekânları, 'Karanlık Orman'dan başlayarak Cehennem, Araf ve Cennet'i temsil etmektedir. Mekânların birebir kopyalarını yapmak yerine (ki bu anlamını yitirmiş bir mimarlık olurdu) Terragni, metnin form ve uyak yapısına odaklanmış, bunları oranlı mekânların ve İtalyan Rasyonalizmi'nin vazgeçilmezi olan sade yüzeylerin diline tercüme etmiş, kavramsal olarak ise metaforik bir dil kullanımı ile o mekânlara dair anlamı fiziksel olarak kurgulamıştır.



Şekil 4.4 : The Danteum, Giuseppe Terragni, 1942, (Schumacher, 2004).



Şekil 4.5 : The Danteum, Giuseppe Terragni, 1942, (Schumacher, 2004).

Dante'nin İlahi Komedyası, pek çok sanat dalını etkilemiş, pek çok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Botticelli, Blake, Dore, Dali gibi ressamın İlahi Komedyası üzerine burada yer verilemeyecek sayısız eseri vardır. Bu eserler, sadece İlahi Komedyası'nın mekânlarını kendi dönemlerinin bakış açısı ile temsil etmekle kalmaz aynı zamanda üst üste eklenerek eseri bir meta-hikâyeye dönüştürürler. Tıpkı Danteum'un da eklendiği gibi. Bunun muhtemelen önemli bir gerekçesi Dante'nin Hristiyanlık, ölüm sonrası ve felsefe gibi ana motifleri çok yaygın bir hikâyeyi, usta bir dille anlatıyor oluşudur. Teksoy'a göre, öncüllerinin de benzer konulara değinmiş olmasına rağmen ilk defa "Dante, ortaçağ kaynaklarından, mitolojiden, kutsal metinlerden yararlanarak, Vergilius'un Aeneis destanını örnek alarak, düşsel bir öteki dünyayı şiir diliyle görsel bir destana dönüştürür" (Teksoy, 1998, s.18). Üstelik oldukça kritik sayılabilecek bir tercih ile eserini o yıllarda yazım dili olarak kullanılan Latince yerine İtalyanca, daha doğrusu sonraları modern İtalyan dili olarak gelişecek olan Toscana Lehçesi'nde yazmıştır. 1307-1321 yıllarında yazdığı epik şiirine kendisi sadece Komedyası adını verirken 1360 yılında Giovanni Boccaccio tarafından 'İlahi' atfı yapılarak Hristiyanlaştırılmıştır. İçerdiği zengin görsel alegorik anlatım sayesinde bugün, yazıldıktan neredeyse 700 yıl sonra bile pek çok sanatçı için çıkış noktası teşkil edebilmektedir. Danteum, böyle bir çıkış noktasının ekfrastik bir temsili olarak inşa edilmemiş olsa da neden olduğu sorular ile mimarlığa önemli katkılarda bulunan bir eser olmuştur.

İlahi Komedyası'nın formu Bizans Kiliselerinden etkilendiği için Danteum tercümeninin tercümesi olarak düşünülmektedir. Aarati Kanekar'a göre, tasarıma dair edebi, sanatsal ve mimari anlamın karmaşık yapısından ötürü, mimari sembollere ait belirgin bir sözlük olmaksızın mekânsal bir yapının böylesi olgun, şiirsel bir anlam örneği teşkil etmesi takdire şayandır (Kanekar, 2005, s.156). Kanekar, Danteum üzerine çalışması 'From Building To Poem and Back: The Danteum as a Study in the Projection of Meaning across Symbolic Forms'da (Binadan Şiire ve yine Binaya: Sembolik Biçimler arasında Anlamın Yansıtılması Üzerine Bir Çalışma Olarak Danteum), Danteum'un

ve İlahi Komedyâ'nın katmanlarını, birbirlerine geçişlerini, İlahi Komedyâ'nın ne şekilde Danteum'a dönüştüğünü irdeler. Bunu yaparken hem Dante'nin İlahi Komedyâ'yı yazarken nelerden etkilenmiş olabileceğinin sorgulamasını yapar hem de Terragni'nin İlahi Komedyâ üzerine yorumlama/soyutlamasının yapı taşlarını ne şekilde çözümlediğini inceler.

Kanekar, İlahi Komedyâ üzerine pek çok araştırmanın, "ritmik sesler, sembolik sayılar, geometri ve oran" kullanımı ile inşa edilmiş bir kompozisyonun, içinde insan bedeninin var olduğu, görsel ve öğretici bir yolculuğa sahne olan çok boyutlu şiirsel bir mekâna dönüştüğünü işaret ettiğinden bahseder. Bunun Dante'nin yapıtın bütün teolojik, etik ve felsefi içeriğinden öte gerçekten de kısmi de olsa mimari bir strüktürü daha doğrusu çevresini saran yapıları örnek almış olabileceği olasılığını gösterdiğini öne sürer. Dante, Komedyâ'nın Cennet bölümünü Ravenna'da sürgündeyken, finalini ise Venedik'te elçi iken yazmıştır ve bu şehirlerin her ikisi de Bizans yapılarına ev sahipliği yapmaktadır. Böylelikle yapıtta geçen mimari motifler okuyucularına tanıdık gelecektir. Kanekar'a göre Terragni, mimari ile şiir arasında bir köprü kurarken aslında Dante'nin yaptığına benzer bir yolculuğa diğer yönde çıkmış olur. Kanekar, çalışmasının sorusunu şu şekilde sorar: "Sembolik bir mecra olan mimarlığın içsel mantığı, şiirin yaklaşımını ne şekilde dönüştürür; mimarlık nasıl İlahi Komedyâ'ya dair başka hiçbir şekilde ulaşılması mümkün olmayan bir kavrayış sunar?" (Kanekar, 2005, s.138).

Takip eden bölümlerde, öncelikle yapılı çevrenin İlahi Komedyâ'yı ne şekilde etkilediğinin üzerinde durulacak, ardından Terragni'nin Danteum'a ulaşmasında etkin olan düşünceler ele alınacaktır. Ardından bu fikirlerin projeye ne şekilde evrildiği, dönüştüğü incelenecektir. Kanekar, Aya Sofya Üzerine Methiye (562) ve ondan 50 yıl sonra yazılmış olan Nisibin-Edessa (Nizip-Urfa) Katedrali'ne Methiye'den örnekler vererek şiir mimarlık iletişiminin Bizans ve erken Hristiyan kültürel geleneğinin bir parçası olduğunu söyler. İlahi Komedyâ, Cehennem, Araf ve Cennet olmak üzere, birbiri ile mekânsal bir hiyerarşi içinde bulunan üç ana bölümden oluşur ki; dini yapılarda da benzer bir hiyerarşiyi görmek mümkündür. Kiliselerin koridorlarındaki labirent benzeri döşeme dokusunun yer altı dünyasını, kubbelerin ise cenneti temsil ettiği görüşüne sıklıkla rastlanmaktadır. Kanekar, İlahi Komedyâ'nın Bizans Kilisesi ile ilişkisini dört temele dayandırır. Dante'nin Komedyâ'yı yazdığı şehirlerin mimari çevresi etken olan birinci temeldir. İkincisi, Bizans kilisesindeki ikonografinin hiyerarşik konumu ile Dante'nin kurguladığı cennetin mekânsal benzerliğidir. Üçüncü bir dayanak, dini ritüellerdeki hareket ile Komedyâ'da hikâyenin akışındaki benzerliktir. Kanekar'ın üzerinde durduğu dördüncü ve son temel de Bizans

Kilisesi'nin geometrik özelliklerini teşkil eden kemer ve kubbelerden oluşan kurgunun Dante'nin şiirinde yer yer neredeyse mimari mekânın doğrudan görselleştirilmesi denilebilecek betimlemelerle aktarılmasıdır (Kanekear, 2005, s.138-139).

Kanekear, çalışmasında, -Terragni'nin Danteum'da boyut ve planı ifade ederken Basilica Maxentius'a referans vermiş olduğunu da ekleyerek- bütün Bizans kiliselerini temsilen, plan olarak Basilica Maxentius'a çok benzeyen Aya Sofya'yı örnek aldığını belirtir. Kanekear, bu noktada tezini sayısal değerlerin kıyaslanması ile açar. Terragni'nin de tasarımına yansıttığı bu sayısal değerlerin hem şiirde hem de kilisenin tasarımında önem taşıdığını söyler. Örneğin Aya Sofya'nın kubbesinin kapattığı açıklık 100x100 Bizans fiti kadarken Komedyâ'da 100 kanton bulunmaktadır. Narteks 33 Bizans fiti eninde iken kantonların her biri 33 bölüme ayrılmıştır. (Bu aynı zamanda İsa'nın da yaşıdır.)

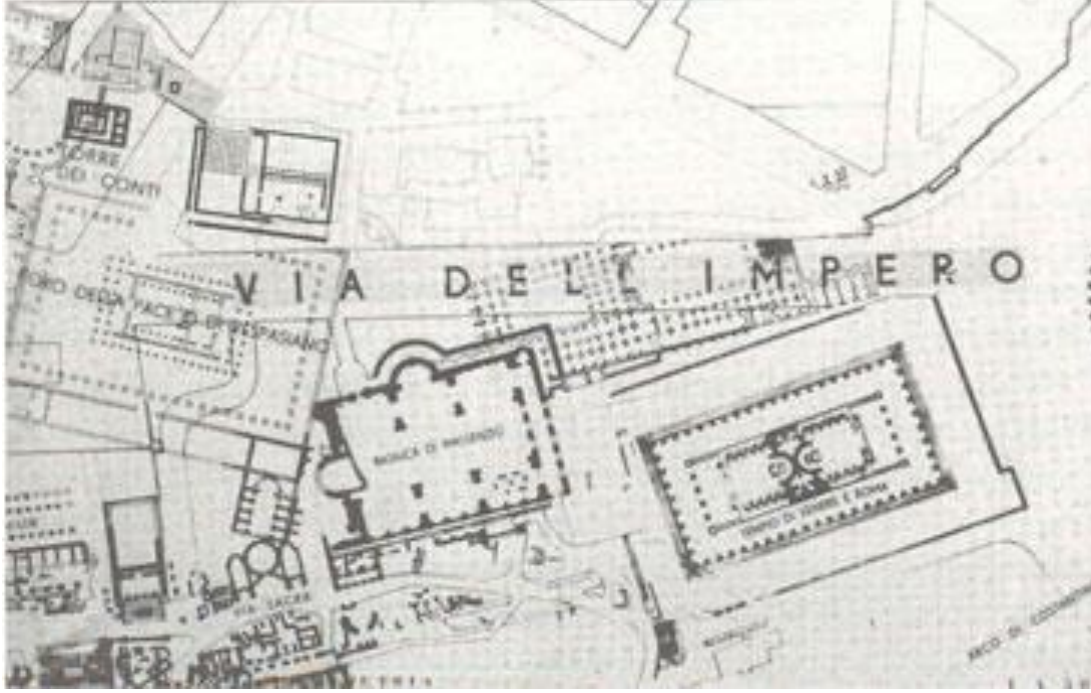
Aya Sofya'nın yapısal çözümlemesine genel olarak bakılacak olursa, *atrium* ve *narteksin* dünyayı, dünyevi hayatı, *naosun* yani kubbenin altında kalan ana bölümün cenneti, naosun kuzeydoğusunda yer alan *omphalionun* dünyanın kalbi olduğuna inanılan Kudüs'ü, apsiste yer alan *bemanın* cennetin en kutsal kademesini temsil ettiği görülür. Kanekear, *bemayı* Dante'nin *Empyrean*'ı ile benzeştirir. Empyrean, cennette Tanrının ikamet ettiği en kutsal mekândır. Yeryüzünde, Tanrının krallığı kurulduğunda, İsa ve 12 havarisi bemada yer alan synthrononda oturacaklardır. Bu hiyerarşi, kilisede gerçekleştirilen dini ritüellere de yansımıştır. Günahlarından tövbe edenler dış narteks, narteks ve narteksle kubbe arası bölüme kadar sınıflandırılırken sadece vaftiz edilmiş ve affedilmiş olanlar naosa kabul edilirler. Naostan öteye, bemaya ise imparator ve papazlar haricinde kimsenin ayak basma hakkı yoktur. Bu noktada önemli olan, dünyevi hayattan cennete doğru uzanan bu hiyerarşinin Komedyâ'da da aynı şekilde kurulmuş olmasıdır. Kanekear, bu yolculukta, mimari bir öge olan ışığın önemi üzerinde durur. Karanlık olan narteksten ışıkla yıkanmış olan naosa doğru bir yolculuktur bu. Bu ilişkiyi şiirde de görmek mümkündür; ışık saflığı temsil ederken karanlık da cezalandırmayı temsil etmektedir. Benzer bir hiyerarşiyi ikon mozaiklerinde de sadece Aya Sofya değil başka Bizans kiliselerinde de görmek mümkündür. Mozaiklerde, alt kademelerden üste doğru melekler, kilise liderleri, azizler ve kubbenin merkezinde İsa resmedilir (Kanekear, 2005).

Terragni, Danteum'u tasarlarken yukarıda bahsedilenlere benzer soyutlamalar kullanmıştır. Ancak bunu iki şekilde yapmıştır. Bir soyutlama, matematiksel, geometrik soyutlamadır ki bu gerek şiirin yazılmış olduğu mimari çevreye referanslar veren ve gerek sonradan tasarlanan Danteum projesinde bu benzerlikleri okunabilir kılan dildir. Sayılar ve oranlarla konuşur, mutlaklıdır. Onun kadar mutlak olmayan ancak Danteum'u

tam anlamıyla ekfrastik bir çalışma haline getiren ise Terragni'nin kullandığı metafor dilidir. Clüver'e göre görsel bir temsilin sözlü temsilinde önemli olan sadece temsil edilen metin-üstü dünyanın bütün özellikleriyle resimde aktarılmış olması ya da şiirdeki psikolojik anları gözün resim üzerinde tarayıp bulması olarak ifade edilmez. Sadece duygusal anlamda değil aynı zamanda ritim ve üslupta da bir denklik gözetilir. Clüver bu tanımlamayı, klasik ekfrasis bağlamında kaleme almıştır ancak çalışmalarında, mecraların ve ekfrastik aktarımın yönünün değişken olabileceğini savunan teorisyenler arasındadır. (Güncel ekfrasis çalışmalarını konu alan bölümde böyle bir yaklaşımına yer verilmiştir.) Terragni'nin bu her iki dili birlikte kullanmış olması ekfrastik anlam aktarımının Danteum'da bütün boyutları ile ele alındığını gösterir.

Thomas Schumacher'e göre Terragni'nin tasarımlarına özgü olan sembolik içerik, Kuzey Avrupa mimarlığı etkisi altında, modern malzeme ve tekniklerin mimari metaforlarda can bulması şeklinde orta çıkmış, 1930'larda faşist ideali sergileyen bir forma dönüşmüş, nihayetinde ise kültürel-tarihi-edebi bir dışavuruma kavuşmuştur. Terragni, tartışılmaz bir şekilde başyapıtı sayılan Danteum'u tasarlayana kadar bir kısmı için Danteum'a öncülük ettiği söylenebilecek, gerçekleşmiş veya kâğıt üzerinde kalmış pek çok projeye imza atmıştır. Schumacher, *The Officina per la Prodizione del Gas* (1927) projesinin Walter Gropius'un Bauhaus yapısına, *Novocomum Apartments* (1927-29) projesinin Rus Konstrüktivizmi'ne olan benzerliğine dikkat çekerek Terragni'nin 1920'lerde sergilediği tasarım anlayışını vurgularken 1932-1936 yıllarına tarihlenen Casa del Fascio'nun 16. yy Palazzo Farnese ile özellikle plan düzleminde ne kadar benzeştiğini tartışarak bu dönem anlayışının modernden tarihi olana daha doğrusu bu iki kavramı birlikte yakalamaya çalışan bir anlayışa evrildiğini ifade eder. Danteum ile benzer bir şekilde bu yapıların hepsinde geometrik düzenin hâkimiyetini vurgular ve özellikle son yapının Danteum gibi, modern ile tarihi olanın arasında durduğunun altını çizer. 1930'larda Terragni'nin Le Corbusier'den ne kadar etkilendiği kendini Casa Toninello (1933) yapısında gösterir. Schumacher'e göre Terragni'nin Danteum üzerinde en çok etkisi olan projesi ise kısmen Danteum'la aynı alanda yer alan (Şekil 4.6), yine gerçekleşmemiş bir yarışma projesi olan *The Palazzo Littorio, Solution A* (1932)'dir. Modern ve Antik düşüncüyü Modern akıma aykırı bir üslupla birlikte harmanlayan bir projedir. Gelişigüzel arkeolojik kazıların yer aldığı bu bölgede bir proje tasarlamak için Terragni ve meslektaşları, antik planları kullanan kolajlar hazırlarlar. Bu çalışmanın önemli bir bileşeni olan Basilica Maxentius, yukarıda da bahsedildiği gibi ileride Danteum'a da feyz olacak yapılar arasındadır. Bu tarihsel kolaj da tarihi çıkış noktası alıp ardından bunu soyutlayan yaklaşımı ile Le Corbusier'in

izlerini taşımaktadır. 1930'ların ortalarına doğru Terragni'nin etkilendiği bir diğer isim ise birlikte çalışmalar yaptığı ressam Mario Radice'dir. Bütün bu etkileşimler Terragni'nin tasarım yaklaşımını şekillendiren bir alt yapı olmuş ve projelerinde karakteristik haline gelen iki ana tema oluşturmuştur: soyut formları çıkış noktası olarak kullanmak ve tarihi planlarla modern formları organik bir bütün içinde buluşturmak (Schumacher, 2004, s.61-76).



Şekil 4.6 : Danteum, Harita. (Via Dell Imperio'nun sol üstünde), (Schumacher, 2004, s.40).

Terragni'nin mimarlık ve şiir arasında kurduğu ilişkide Massimo Bontempelli ve Benedetto Croce'nin görüşlerinin önemli etkisi olmuştur. İtalyan bir şair, oyun yazarı ve romancı olan, 'büyülü gerçekçilik' akımının geliştirilmesini etkilemiş Massimo Bontempelli, disiplinler arası bir sanat dergisi olan Quadrante'nin editörlüğünü yapmış; edebiyat, plastik sanatlar, tiyatro gibi sanatın pek çok alanından isimleri bir araya getirmiş, İtalya'da özellikle ressam ve mimarlar üzerinde etkisi büyük olmuştur. 'Dil olarak mimarlık' temel ilgi alanlarından biridir. Bontempelli şöyle der: "Sıfat kullanmadan yazın, pürüzsüz duvarlarla inşa edin." Bontempelli, "mimarlık olarak şiirden (ya da genel anlamda sanattan) bahsederken sanatı üzerinde yerleşilebilir dünyanın bir modifikasyonu" olarak gördüğünü söyler. Ona göre "mimarın (yazar diye bahseder) eserinden mutlak bir şekilde ayrılması, mimarlığın verdiği ürünün doğasındadır. Bu ürün, yerkabuğunun kelimenin gerçek anlamı ile değişmesi ile var olur. Mimarlıkta, mimar ve ürünü arasındaki bağın kesilmesi edebiyatta, mitolojik hikâyeler, fabllar ve karakterlerin yaratılmasıyla benzeşir. Anonim olmak bizim

hedefimiz olmalıdır” der (Schumacher, 2004, s.107). İşte bu noktada da Schumacher, tersten bir çıkarım yaparak eğer edebiyat, şiir, mimarlıktan anonim olabilme yetisini ödünç alabiliyorsa mimarın da yazara özenebileceğini iddia eder. Ona göre, Terragni, mimari kompozisyonda mitler ve karakterler yaratarak tam da bunu yapmıştır. Biçimi öznenen, miti kompozisyondan ayırıp tasarım eylemi içerisinde birbirlerine karışmalarını sağlamıştır (Schumacher, 2004, s.107).

İtalyan bir filozof ve politikacı olan Benedetto Croce, soyut bir kompozisyon içinde yer alan geleneksel elemanlara karşı verilen tepkinin zihnin sezgisel bir aktivitesi olduğunu söyler. Bu sezgisel bilgi ya da estetik buna bağlı olan diğer aktivitelerin ilk adımıdır (Herbert Carr’dan aktaran Schumacher, 2004). Schumacher, Croce’nin bu yargısını Terragni’nin yaklaşımı üzerinden çözümler. Mimaride “biçim” olan ne varsa “sembol”den önce algılanmaktadır. Bu gerekçe ile Terragni, “aktarılan anlam”ı (grafted meaning) binanın biçimsel kompozisyonuna mesafeli görmektedir. Schumacher Terragni’nin kurduğu geometrik ve sayısal dilin ziyaretçi tarafından anlaşılması gibi bir beklentisi olmadığı örneği ile bunu açıklar (Schumacher, 2004). Benedetto Croce, biçim, anlam ve estetik üzerine şunları yazar: “Biçim tarafından kuşatılmış ve fethedilmiş malzeme, somut formu oluşturur. Sezgilerimizi birbirinden farklılaştıran, malzemedir, içeriktir. Biçim sabittir, tinsel bir aktivitedir. Malzeme değişkendir ve o olmaksızın tinsel aktivite, asla soyutluğundan kopup gerçek ve sabit aktiviteye dönüşemez. Şu veya bu şekilde tinsel olarak düzenlenmiş içerik, şu veya bu şekilde sezgileri belirler” (Croce’den aktaran Schumacher, 2004, s.108).

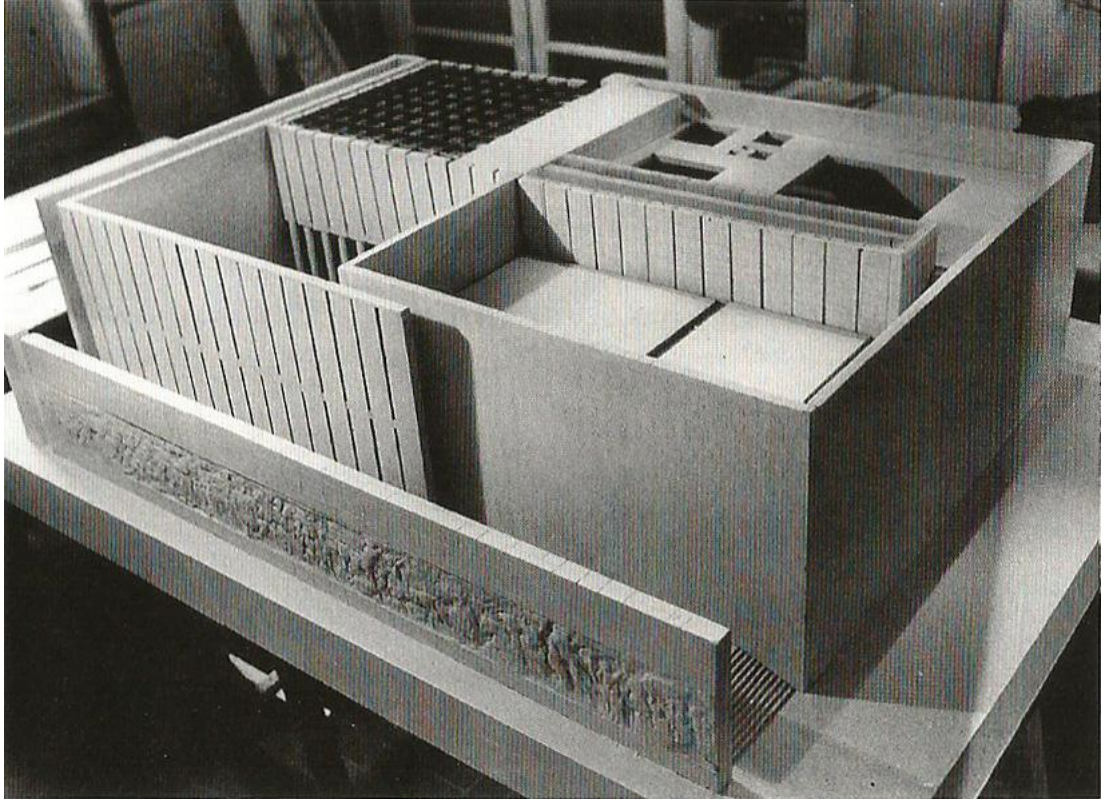
Schumacher’e göre, Danteum soyut bir biçim olan “tinsel bir aktivite” ile başlar, bunun üstüne “aktarılan anlam”ın giydirilmesi ile kendi tinsel içeriğine ulaşır. Bu geometrik ve sayısal oranlardan oluşan iskelete, metaforlardan oluşan derisinin giydirilmesinden başka bir şey değildir. Terragni’ye göre biçim arzu edilen bir şeydir çünkü kendi ifadesi ile ‘uyumlu kurallar’ ile bağlantılıdır ve iletişime açıktır, çünkü anlamlı bir niyet ile kaplanmışlardır. Terragni, bunu yaparken edebi temayı konu almıştır ve Schumacher’e göre bu 1930’ların modern hareketi içerisinde sıra dışı olmakla kalmayıp devrimsel sayılabilecek niteliktedir (Schumacher, 2004, s.108).

Croce, Dante üzerine çalışması olan *La Poesia di Dante*’de, okuyucunun Komedyayı tam olarak anlayabilmesi için, Dante’nin felsefi ve etik ilişkileri bir yana şiir ve yapısı arasında mesafe bıraktığını, bu ikisini bilerek ayrı tuttuğunu kavraması gerektiğini söyler. Terragni’nin çalışmasında da bunu görmek açıkça mümkündür. Tasarımını iki ayrı sembolik mecrada ele almış, tercümesini iki ayrı dil üzerinden yapmıştır; sayısal ve alegorik (Schumacher, 2004, s.109).

“Relazione Sul Danteum: ...*Plastik-arkitektonik anlatım ile binanın ana temasına ait soyutlama ve sembolizm arasındaki ilişki, ancak bu iki farklı tinsel gerçekliğin, binanın ve şiirin çıkış noktasında kurulduğu zaman mümkündür. Mimari anıt ve edebi eserin kendi öz varlıklarından bir şey kaybetmeksizin tekil bir şemada birleşebilmesi için her ikisinin de birbirleri ile yüzleşmelerini, buna bağlı olarak geometrik veya matematiksel paralellik ya da hâkimiyet kurmalarını sağlayan bir strüktür ve armonik kurala sahip olması gerekiyordu...*” (Schumacher, 2004 s. 130).

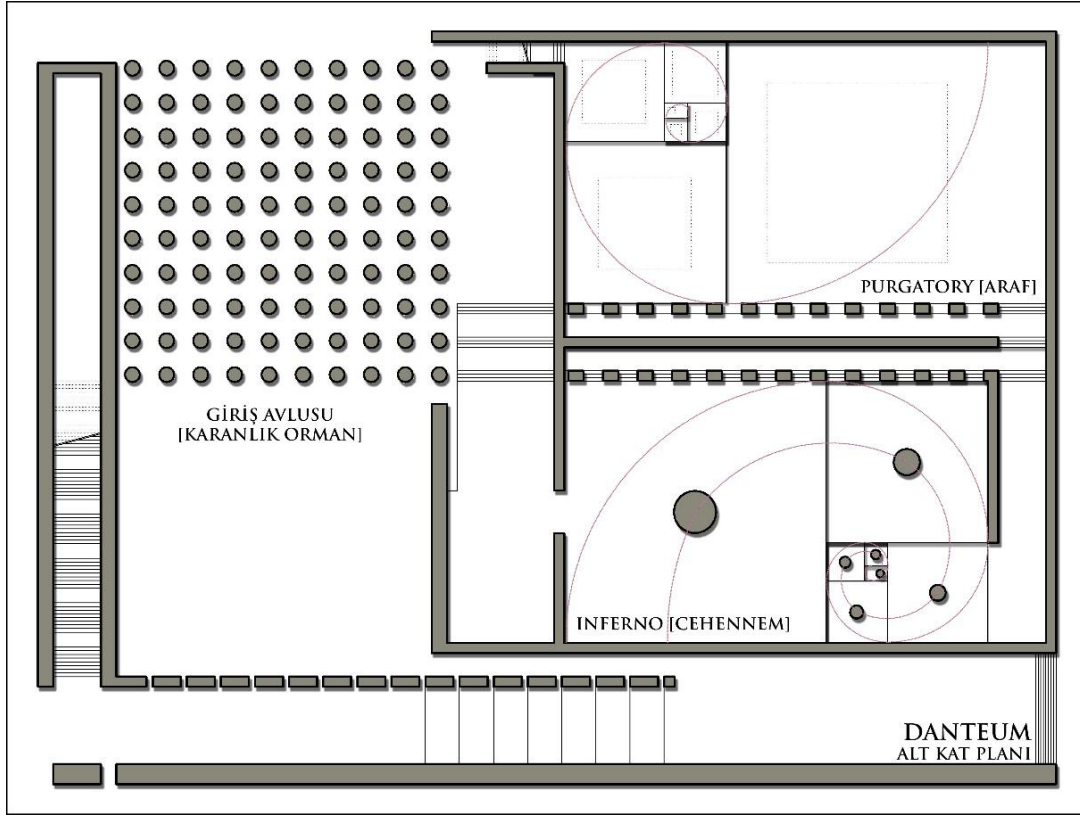
Terragni, Dante'nin Can Grande'ye teşekkür mektubu olan ve içerisinde şiirin yapısını, farklı katmanlarını açıkladığı 'Epistle to Can Grande della Scala'nın bir tür benzeri olan, belirgin bir şekilde Mussolini'ye teşekkür mektubu olacak şekilde, yine tasarım kriterlerini içeren 'Relazione Sul Danteum'u kaleme alır. Relazione'de, gerek Faşist İtalya ideasının mihenk taşı olacak bu yapıyı çevresi ile ne şekilde ilişkilendirdiğini gerek matematiksel oranları ne şekilde kullandığını, aynı Dante'nin yaptığı gibi bu sayısal değerler ile alegoriyi, strüktür ile anlamı birbirinden nasıl ayrı tuttuğunu açıklar.

Schumacher'e göre soyutlama, dünyevi anlamda somut olandan yola çıkıp kavramsal bir senteze ulaşan aktif bir süreçtir. Terragni'nin soyutlama eylemini okurken bir faklılıktan söz eder. Terragni için bu aktif süreç sadece bir biçimden değil bir dereceye kadar biçim-anlam ilişkisinden yola çıkmış eski anlam ile yeni anlamın diyalogu ile sonuçlanmıştır. Terragni'ye göre bu metafizik bir deneyimdir. Schumacher, bunu Terragni'nin farklı uzunluktaki kantolardan oluşan bölümleri eşdeğer altın dörtgenler ile temsil etmesi ile örnekler (Schumacher, 2004, s.114).

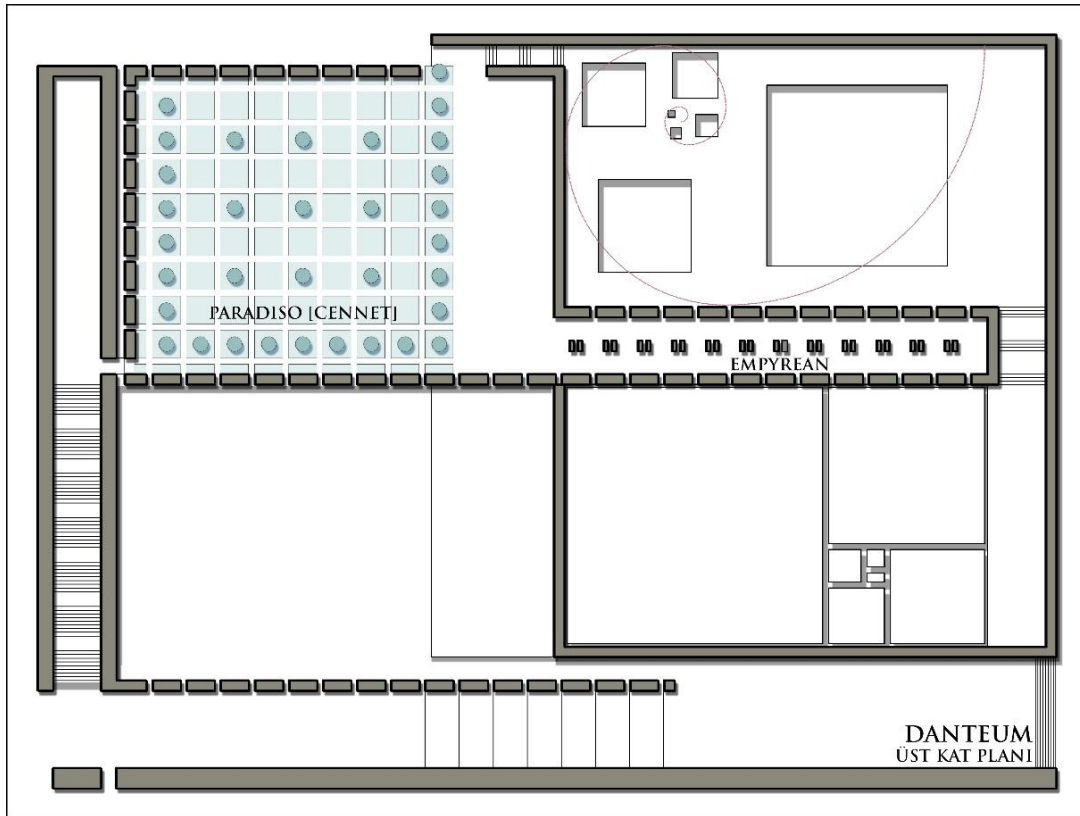


Şekil 4.7 : The Danteum, Model (Schumacher, 2004, s.48).

Danteum, dört bölümden oluşmaktadır (Şekil 4.7). Bir giriş avlusu ve ona bağlı, sık, grid kolonlardan oluşan bölüm Giriş'i yani Dante'nin kayborduğu Karanlık ormanı temsil eder. Ormandan birkaç basamakla Cehennem'e çıkılır. Dante, birinci Kanto'da ormandan çıkınca bir tepenin eteklerinde yolculuğuna birlikte devam edeceği ustası Vergilius'u görür. (Bu aynı zamanda Vergilius'un Aenais'ini takip ettiğini simgeler.) Karanlık Cehennem'i yine bu mekânın sonunda basamaklarla çıkılan Araf takip eder (Şekil 4.8). Araf'ı da geçen ziyaretçi, bu sefer daha dar basamaklarla Cennet'e ulaşır (Şekil 4.9). Girişteki ormanın üzerinde yer alan Cennet'te de benzer bir grid cam kolonlar ile oluşturulmuştur. Giriş kat planında, giriş, Cehennem ve Araf, üst kat planında ise Cennet görülmektedir. Üst katta ayrıca her üç mekânın ortasında yer alan, dar uzun dörtgen planlı bölüm Cennet'in en üst katı olan Empyrean'ı temsil etmektedir. Metindeki hiyerarşi mekânda da kurgulanmıştır.



Şekil 4.8 : Danteum, Giriş Kat Planı: Giriş Avlusu, Cehennem ve Araf bu kat planında görülmektedir.



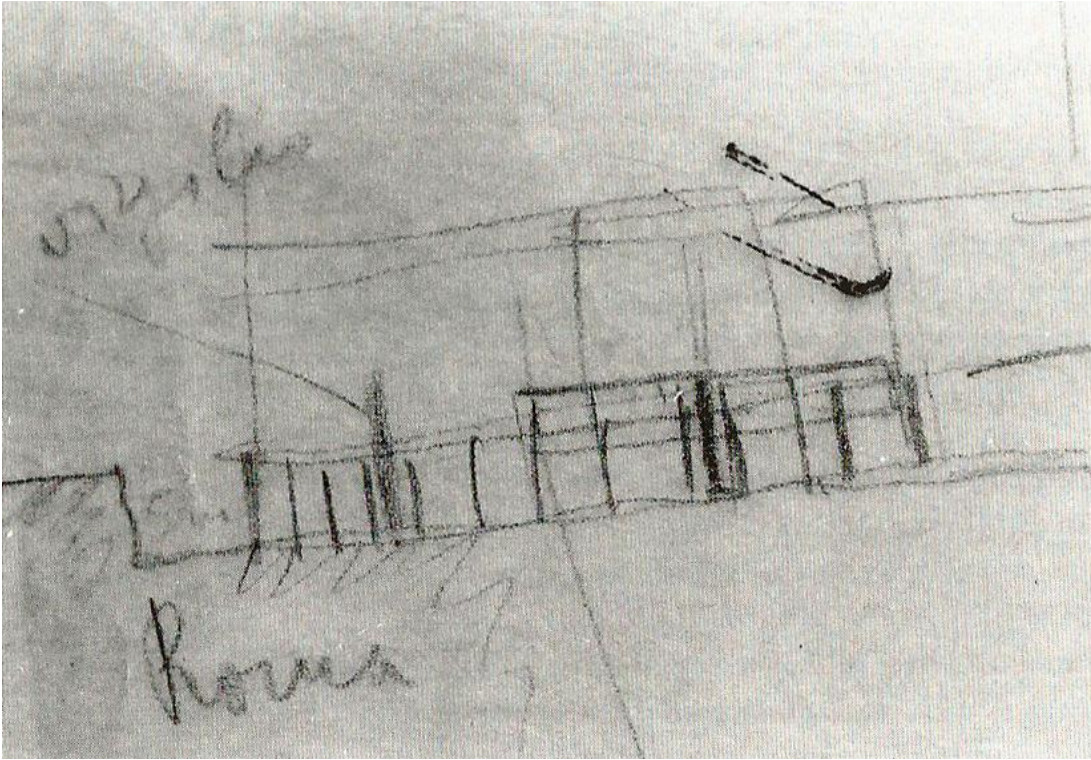
Şekil 4.9 : Danteum, Üst Kat Planı: Cennet ve Empyrean bölümleri bu katta yer almaktadır.

Terragni'nin Danteum'da kullandığı matematiksel soyutlama, basitçe şu şekildedir: Komedyada Cehennem 9 halkaya, Araf ise 7 katman ve 2 terasa bölünmüş olduğu halde Terragni, Danteum'da bu iki bölümü temsil eden mekânları 7'şer birime bölmüştür. Bu tercihini Cehennem'de insanların 7 günahın cezasını çekmesi ile açıklamıştır. Terragni'nin bir diğer seçimi ise kendi ifadesiyle kutsal üçlüyü en iyi betimleyen altın oranda bir dörtgeni ana plan şeması olarak kullanması olmuştur. Terragni'ye göre 1 dörtgen 3 de onu oluşturan parçaları temsil eder. Ölçülendirmede yine altın oran mantığından yola çıkarak Basilica Maxentius'un kısa kenarını Danteum'un uzun kenarını teşkil edecek şekilde düşünmüştür. Hem altın oranın geometrik ve sayısal kullanımı hem de Basilica ile kurduğu bu ilişkinin ölçüler, mekânlar, yükseklikler ve yoğunluklarda dengeli ve mantıklı bir yaklaşımla mutlak değerlere sahip plastik bir ürün ortaya koymada Dante'nin kompozisyon kriterlerine uygun ruhani bir bağ kurduğuna inanmıştır. Bir ve üç oranının kullanımı, Danteum'un pek çok yerinde görülür. Komedyada her biri 33 kanto içeren 3 ilahiden oluşur. İlk ilahide ekstra bir kanto bulunmaktadır. Toplamda, mükemmelliğin sembolü olarak düşünülen 100 bölüm mevcuttur. ($(3 \times 3) + 1$ olarak da ifade edilebilen 10'un karesi) Danteum'da da bu ilişki birbirine eş yükseklikte üç mekân ve hepsine birden bağlı bir mekânın yaratılması ile kurulmuştur.

Bu matematiksel ve geometrik paralellikler, şiirle mimarlık arasında doğrudan kurulabilecek bir bağlantıyı görünür kılmakta ve her iki mecranın da benzer soyutlamalar kullandığını göstermektedir. Ancak tek başına bu ilişki Danteum'un ekfrastik mekânını tartışmak için yeterli değildir. Zaten yukarıda da değinildiği gibi Terragni bu soyutlamaların ziyaretçi tarafından okunur olmasını beklememektedir. Matematiksel soyutlama, hem Dante'nin matematiksel bir alt yapı üzerine kurguladığı temsil sistemine açık bir gönderme hem de yapının iskeletini oluşturmak için verili bir bilgidir. Ancak Kanekar'a göre Danteum'un başarısı, bunun çok ötesinde bir anlam içerir. "Danteum, kolonu sahneler" (Kanekar, 2005, s.149). Sadece mimari bir eleman olarak değil mekânı düzenleyen bir eleman olarak da kullanır kolonu.

Hem Thomas Schumacher hem Aarati Kanekar, Danteum'un metaforik soyutlamasını okurken kolon üzerinde önemle dururlar. Schumacher, kolonu bütün elemanların ötesinde metaforun en güçlü şekilde içselleştirildiği mimari öge olarak okur. Silindirik biçimli kolonların saf geometriyi temsil ettiğini söyler. Ayrıca Terragni'nin Dante'nin Hristiyan ve pagan ikilisinin kökenlerine gönderme yapıyor olabileceğini ekler. Saf geometrik yapılarıyla bu kolonlar hem Dor düzenindeki klasik antik kolonları hem de Le Corbusier'nin pilotis kurgusunu anımsatmaktadır (Schumacher, 2004, s.121). Kanekar ise kolonun mimari öge olmanın ötesinde kimi zaman bedeni temsil eden

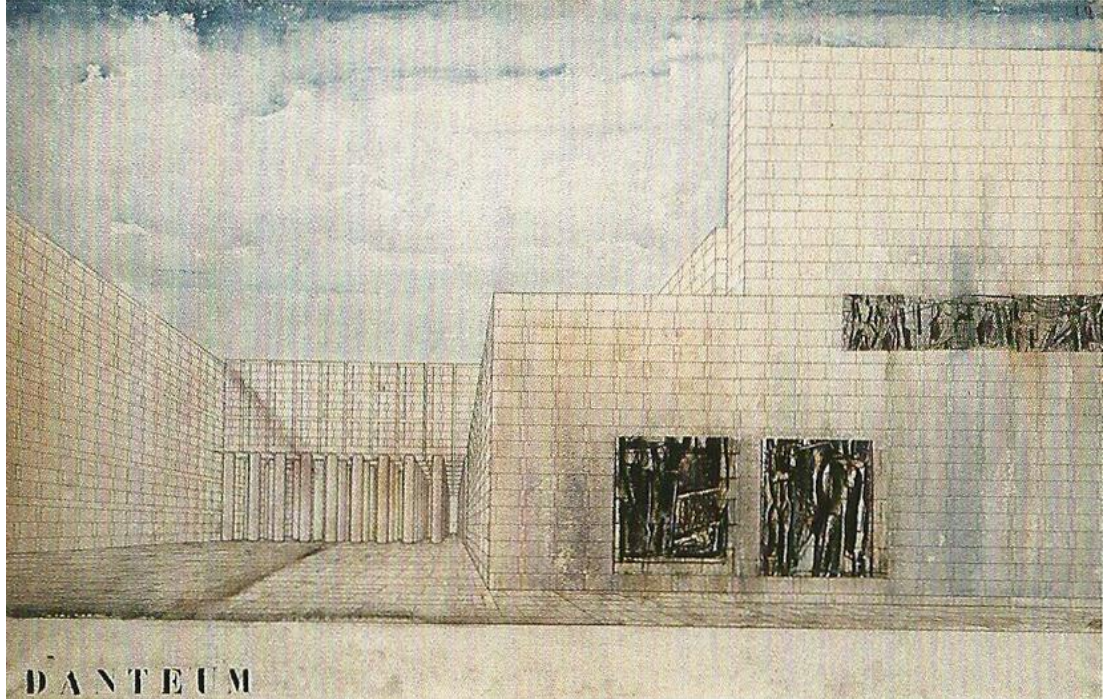
kimi zaman ise içindeki bedenlere şekil veren yapısından, yerleşiminden bahseder. Mekânların sınırlarını tanımlayan altın dörtgen dışında Danteum'da belirgin mimari çözümlerin önemli bir kısmı kolonların yerleşimi ile kurulmuştur. Terragni'nin zihninde beliren şiirsel ya da mimari olarak adlandırılabilen imge, tam da bu ilişkide kolon-beden ilişkisinde belirir. Terragni'nin kolonları bedenler ile özdeşleştirdiğine dair bir işaret eskizlerinde de görülmektedir. Aşağıdaki eskizinde (Şekil 4.10), kolonlardan birini vurguladığı ve üzerine Vergilius yazdığı okunmaktadır. Öte yandan kolonların beden hareketlerini düzenleyici rolü, çizdiği rotalar yoruma açık okumalar olarak ele alınmaktadır.



Şekil 4.10 : Terragni'nin Danteum'a ait bir eskizinde kolonlardan birini Vergilius olarak adlandırdığı görülmektedir (Schumacher, 2004, s.92).

Rekin Teksoy'a göre Dante, evreni Ptolemaios'un evren görüşüne göre tasarlamıştır. (Ptolemaios: Yunan gökbilimci ve coğrafyacı. Cehennem IV. Kanto'da, Limbus adı verilen İsa'dan önce yaşamış, insanlığa faydası dokunmuş ancak vaftiz edilmemiş olanların bulunduğu ilk dairededir. Homeros, Aristo, Platon, Sokrates, Caesar ve daha pek çokları Limbus'tadır.) Buna göre evrenin merkezi olan dünya sabittir, çevresinde ise dönen yedi gezegen -Ay, Merkür, Venüs, Güneş, Mars, Jüpiter, Satürn- bulunur. Gezegenler, iç içe geçmiş yedi gök içesindedirler, onların dışında sabit yıldızların bulunduğu sekizinci gök yer alır. Dokuzuncu Gök'te (gezegenlerin dönmesini sağlayan) İlk Devindirici vardır. Onuncu kat ise Tanrı'nın sevgili kullarının bulunduğu en üst kattır. Dünya ise Güney Kutbu dünyanın doruk noktası, Kuzey Kutbu ise tabanı

olacak şekilde iki bölümden oluşmaktadır. Kuzey Yarıkürenin ortasında Kudüs, Kudüs'ün tam altında Lucifer'in gökten düşmesiyle açılan çukur Cehehennem' in girişi yer alır. Çukur açılırken çıkan toprağın oluşturduğu Araf Dağı ise Güney Yarıkürenin ortasındadır. Dante'nin mitolojik ve dini karakterlerle bezeli yolculuğunun geçtiği mekân kurgusu, bu coğrafyanın temsilidir. Bir üst bölümde Grosz'un değindiği şekilde, bu evren hem mekânsal kurgusu hem de beden üzerine tasavvuru ile hiyerarşik bir yapı sergilemektedir. Dante ile Vergilius'un ilişkisi tam anlamıyla köle-efendi ilişkisi olmasa da aralarında kuvvetli bir hiyerarşi vardır. Dante, Vergilius'tan çoğu zaman 'Usta' olarak bahseder ve kendisini ikincil bir pozisyonda görür. Bilge olan, yolgösterici olan Vergilius'tur. Ancak bu güç dengesi metin ve mekân içerisinde ilerledikçe değişecektir. Teksoy'a göre Dante, 1300 yılı Paskalya'sında 7 Nisan'ı 8 Nisan'a bağlayan gece (günahkârlık ortamını simgeleyen) karanlık bir ormanda kaybolur. Yardımına gelen Vergilius, akli temsil eder.



Şekil 4.11 : The Danteum, Giuseppe Terragni, 1942, Giriş, (Schumacher, 2004).

“Yaşam yolumuzun ortasında,
karanlık bir ormanda buldum kendimi,
çünkü doğru yol yitmişti.
Ah, içimdeki korkuyu tazeleyen,
balta girmemiş o sarp, güçlü
ormanı anlatabilmek ne zor!”
(Alighieri, 1998, s.33).

Ziyaretçinin girdiği ilk mekân olan avluda grid olarak düzenlenmiş 100 adet traverten kolon bulunmaktadır (Şekil 4.11 ve Şekil 4.12). Bu 100 kolon 100 kantoya sayısal bir atıftır. Bu bölüm, Dante'nin Komedyası'nın başında kaybolduğu karanlık ormanı temsil ediyor olabileceği gibi kalabalık bir insan grubunu daha doğrusu insanlığı da temsil ediyor olabilir. Terragni'nin sık düzende yerleştirilmiş kolonlar ile açık ve aydınlık bir alandan gelen ziyaretçinin hem mekânın derinliğine doğru görüşünü hem de arkadan gelen ışığı keserek yön duygusunu bozmayı, belirsizlik ve kaybolmuşluk hissi yaratmayı hedeflediği de düşünülebilir. Okuyucuya/izleyiciye, güvensiz bir yere ama aynı zamanda da ayaklarını basmış olduğu gerçekliğin zaman/mekânının geçerli olmadığı bir hikâyeye girdiğini hatırlatmaktadır. Buna ek olarak kolonların sık yerleştirilmiş olması grup halinde gelen ziyaretçilerin ayrılmasını da zorunlu kılmaktadır. Çünkü bu herkesin yalnız çıkmak zorunda olduğu bir yolculuktur.



Şekil 4.12 : Danteum Giriş Avlusu Model, Takehiko Nagakura, MIT (Url-10).

İlahi Komedyası'nda Cehennem, dibine doğru inildikçe daralan, gün ışığının olmadığı, sürekli bir karanlığın ve gecenin hâkim olduğu bir çukur olarak betimlenir. Dıştan içe doğru dokuz daireden, kattan oluşur. Aşağıya doğru indikçe günahlar büyür, cezalar ağırlaşır. Görsel tasvirlerinin zenginliği ile Cehennem genellikle Komedyası'nın en çok ilgi çeken bölümüdür. Dante, burada gerçek hayatta kendisine kötülük edenlerle de hesaplaşmaktan geri kalmaz.



Şekil 4.13 : Danteum Inferno Model, Takehiko Nagakura, MIT (Url-11).

David Spurr, İlahi Komedyâ'nın skolâstik gelenekten gelen bir metin olduğunu ve ilahi bir adalet doğrultusunda mekânı düzenlemesi ile anagojik özellikler gösterdiğini belirtir. Dante, 'Convivio'da, edebiyatta anagojinin görüşü duyuların ötesine taşıyarak "sonsuz ihtişamın tanrısal şeyleri"ne işaret ettiğini söylemektedir. Spurr'a göre özellikle cehennem bu anlamda pek çok referans içermektedir. Cehennem, Tanrı'ya, insanlığa veya kendine karşı işlenmiş günahlar ve onların cezalarına göre organize edilmiş, 'mimari türdeşleri' olan teraslardan oluşmaktadır. Günahın büyüklüğü aynı zamanda cennete ve Tanrı'ya mesafeyi belirler. Arafta da benzer bir mimari mevcuttur. Dante, bu bölümlerin her birini ve aradaki aşamaları, mimari sahnelerden geçercesine kat eder ve her aşama ile kavrayışı yükselir. Spurr, cehennemın 6. ,7. ve 8. Dairelerini içeren Dite Kenti'ni "mimari ötekilik" üzerinden okur, Gotik Kilise yapısı ile kıyasladığı kentin Katedralin antitezi olduğunu savunur. Dite Kenti, sapkınlar, saldırganlar ve bölücülerin bölümüdür (Spurr, 2012, s.16-17). "Ateşten yeni çıkmış gibi kıpkırmızı camiler" sonsuza dek yanacakların ateşinde aydınlanmaktadır (Alighieri, 1998, s.85).

Spurr'a göre şair Dante, en alt kademeye (8. Dairenin 10. Hendeği) bir mimarı koymuştur. Kastettiği Babil Kulesi'ni yaptıran Kral Nemrud'dur:

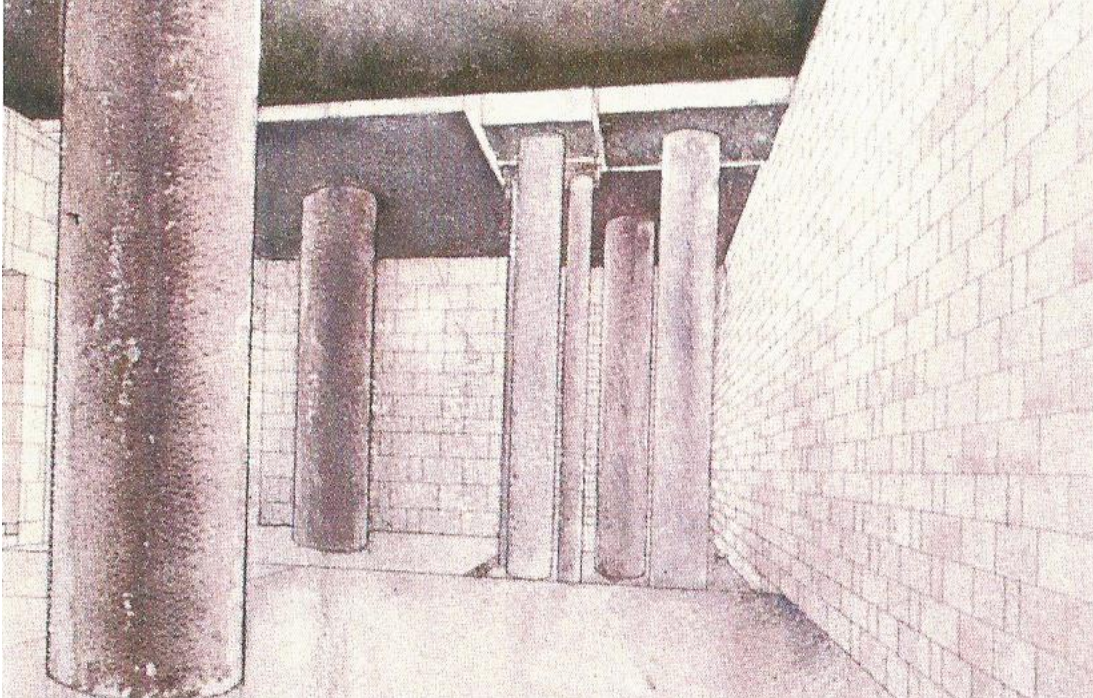
"Sonra bana dedi ki: 'Nemrud bunun adı,
kendi kendini suçluyor, çılgın düşüncesi

yeryüzünü aynı dili konuşmaz kıldı.

Boşver ona, boşuna tüketme nefesini,
çünkü anlamaz hiçbir dili,
kimsenin anlamadığı gibi onun konuştuğu dili”
(Alighieri, 1998, s.257).

Dante'nin bu tercihinin altında, Babil Kulesi'nden önce Âdemin Tanrı'yla konuştuğu dile özleminin yatmakta olduğunu söylemek, aşırıya kaçmak olmayacaktır. Ortaçağ Avrupası'nda, kusursuz bir dil tasarısının sistemli olarak ele alındığı ilk metin Dante'nin 1303-1305 yılları arasında (Komedyaya başlamadan üç yıl önce) yazdığı *De vulgari eloquentia*'dır. Eserin ikinci bölümünde, “biricik ve gerçek *illustre* halk dilinin oluşturulmasının kuralları ele alınır: Dante'nin kendisini üstün kurucusu olarak gördüğü şiir dilidir bu. Dante, bu dili, Âdem'in dilinin niteliğini, yani nesnelerle başlangıçtaki benzerliği yeniden bulan bir dil olarak *confusio*'nun dillerinin karşısına koymaktadır” (Eco, 2009, s.32).

Dante'ye göre konuşma yetisi sadece insanlara verilmiştir. Melekler, hayvanlar ve şeytanlar konuşmazlar. Eco, Dante'nin İlahi Komedyada şeytanları konuşturacağını henüz bilmediğini vurgular. Öte yandan şeytanların Nemrud gibi kendine özgü bir dill, “Babil kargaşasının dilini” kullandıklarının da altını çizer (Eco, 2009, s.33).



Şekil 4.14 : The Danteum, Giuseppe Terragni, 1942, Cehennem, (Schumacher, 2004).

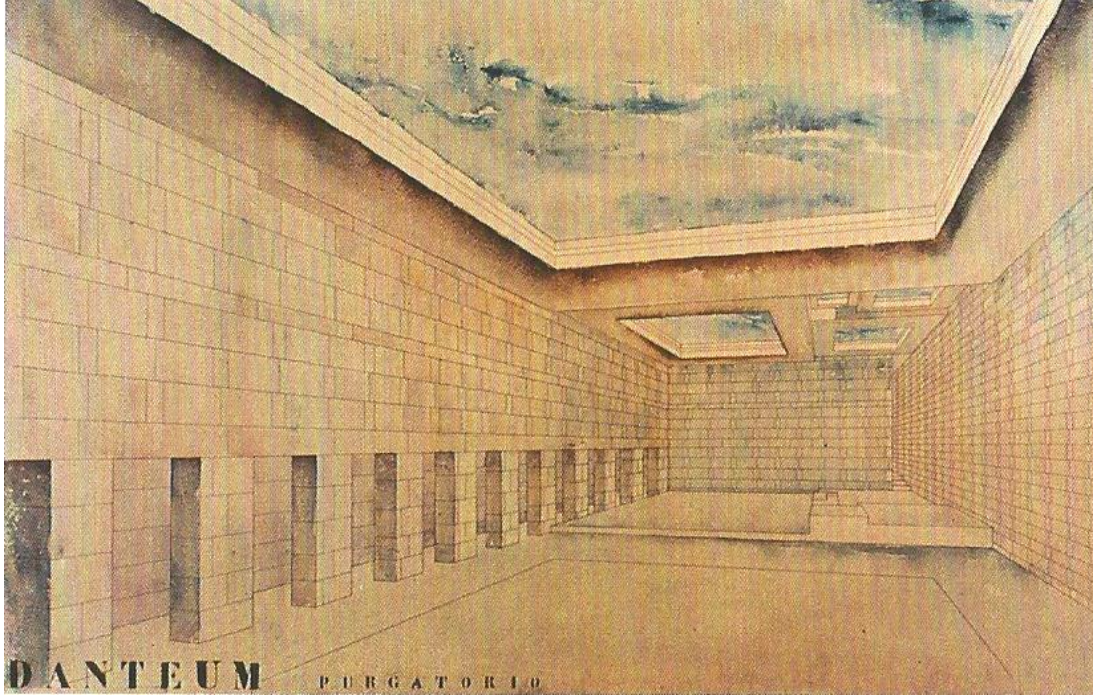
Cehennemde, kolonlar yine önemli bir rol oynamaktadırlar (Şekil 4.13 ve Şekil 4.14). Burada bulunan 7 kolon, planda cehennemi temsil eden bölümü teşkil eden altın dörtgenin içine yerleşen bir spiral oluşturacak şekilde düzenlenmişlerdir. Spiralin içinden dışına çapları genişleyen kolonlar, farklı kotlarda üst döşemeyi taşırlar ve bu farklılık gerek malzeme gerek çevrelerinde oluşan boşluklardan sızan ışık ile iyice belirgin hale gelir. Ziyaretçiyi ilk karşılayan spiralin en dışında bulunan, en geniş çaplı kolondur. Bu mekânda yaratılmak istenen atmosfer, cehennemin tasvir edildiği şekli ile karanlık, çarpıtılmış, yabancılaştırılmış bir mekân hissidir. Schumacher'e göre spiralin bir diğer anlamı ise Dante açısından önemli bir kavram olan sonsuzluğa işaret ediyor oluşudur (Schumacher, 2004, s.113). Dante, cehennemi dokuz kat olarak kurguladığı halde, Terragni, bu bölümü yedi günahı temsilen yedi kademeli olarak tasarlamıştır. Schumacher'in dikkat çektiği spiralin sonsuzluk anlamı dışında ikinci bir anlamı, kademe kademe aşağı inen, indikçe bedenlere daha çok ızdırap çektiren cehennemi anımsatacak şekilde, spiralin içe doğru döndükçe mekânın daralması, kolonun çapının küçülmesi bunlarla birlikte zeminin alçalması olarak düşünülebilir.

Burada dil üzerinden yapılacak bir okuma Eco'nun (Hollander'den aktardığı şekilde) 'şeytanların Babil kargaşasının dilini konuşmaları' olacaktır. Bu bağlamda, Terragni'nin Cehennem'indeki mimari kurgunun, giriş ve cennetin son derece rasyonel bir mimari ile düzenlenmiş grid kolon şemalarına aykırı bir dil konuştuğu, belki de 'şeytanların dilini' konuştuğu söylenebilir. Belki de bu nedenle yapının yoruma en açık mekânı olarak ifade edilebilir Cehennem. Konuştuğu yabancı bir dildir. Mimari temsil içerisinde, tıpkı ekfrastik bir metinde yazarın kendisini hatırlatarak okuyucunun aklını karıştırması gibi Cehennem'de de mimarın farklılık, yabancılık üzerinden aktardığı deneyim, bu mekânda bulunan bireyin çevresindeki imgelerin zihninde tetiklediği imgeler yoluyla kişisel bir deneyime evrilecektir. Gözlemci bunları dile dökmese de belleğinde kurgulayacak, ona daha tanıdık olan imgelerle iletişime, diyaloga sokacaktır. Ekfrastik bir metnin en önemli özellikleri arasında sayılabilecek olan yorum, bu mekânda deneyim yoğunluğu ile paralel bir şekilde güçlenecektir.

Cehennem'in dokuzuncu en alt dairesi, akrabalarına, vatanlarına, konuklarına, kendilerine iyilik yapanlara ihanet edenlerin cezalarını çektikleri yerdir. Dante ve Ustası, burada, bir ağzında Yahuda'yı, diğerinde Brutus'u, üçüncüsünde de Cassius'u çiğneyen yarı beline kadar buza gömülmüş, üç başlı Lucifer'i gördükten sonra dar kayaların aralarından geçer, bir açıklık bulup çıkarlar. Dante, gördükleri karşısında şaşkındır, çünkü şimdi Lucifer, baş aşağı durmaktadır, üstelik bitmeyen gece bitmiştir. Vergilius, dünyanın merkezinden geçerek diğer yarıküreye ulaştıklarını anlatır. 'Aydınlıklar dünyasına dönmek için' bir yeraltı geçidinden geçer, yukarılara tırmanırlar.

Benzer şekilde, mimari mekânda da Cehennem'in son bulmasıyla beliren basamaklardan yukarı çıkılarak Araf'a ulaşılır. Planda, Cehennem'den Araf'a geçen basamaklar, Giriş'ten Cehennem'e çıkan basamaklardan daha dar bir geçit üzerinde yer almaktadır.

"Araf, bir değişim merkezidir. Cehennem'in yıldızsız göğünden, sonsuz karanlığından günışığına, gece gündüz düzenine kavuşan ruhlar burada içsel bir değişim geçirir" (Teksoy, 1998, s.22).



Şekil 4.15 : The Danteum, Giuseppe Terragni, 1942, Araf, (Schumacher, 2004).

"İçlerinden biri öne çıktı
boynuma sarıldı büyük bir sevgiyle,
aynı şeyi yapmak zorunda kaldım ben de.
Ama içi boştu gölgenin!
Tam üç kez ellerimi gövdesine doladım,
üçünde de ellerimle havayı kucakladım"
(Alighieri, 1998, s.297).

Teksoy'a göre Araf kavramı, (1274 yılında Lyon'da toplanan ikinci konsil tarafından benimsenen) nispeten yeni bir kavramdır. O güne kadar Kilise öteki dünyayı sadece cennet ve cehennemden ibaret saymaktadır (Teksoy, 1998, s.21). Tıpkı Dante'nin Arafı Cehennem ile Cennet arasında bir köprü olarak kurgulaması gibi Terragni de mekânsal olarak aynı geçişi tasarlamıştır. Barındırdığı ruhların hafifliği gibi Araf da özellikle Dante'nin cehennemden çıkışta ferahlaması gibi, gecedan sabaha geçişi gibi

hafif, aydınlık bir mekândır. Araf, yedi katlı, katları arasında dik merdivenler bulunan bir dağdır. Ruhlar, tırmanmaya başlamadan önce günahlarıyla orantılı bir süre giriş bölümünde beklerler. Başlarda zorlu olan tırmanış, ruhun yükü hafifledikçe kolaylaşır. Burada ruhlar günahlarından arınır, Cennet'e girmeye hazırlanır.

James Heffernan'a göre Dante, öncülleri olan Homeros ve Vergilius'tan bir adım öne gitmiş ve özellikle Araf'ın 10. Kanto'su ile ekfrasisi kapanan, tamamlanan bir döngü olarak kurgulamıştır. Heffernan, Dante'den alıntılanarak "görsel söyleşi" (Alighieri, 1998, s.356) olarak adlandırdığı pasajı inceler. 10. Kanto'da, gururluların cezalarını çektikleri terasta, beyaz mermerden yapılmış heykeller görür Dante; o kadar gerçekçidir ki bu heykeller, doğanın yapabileceği her şeyden daha üstündürler. Heffernan, burada herhangi bir temsili sanat nesnesinin doğaya sadık kalma üzerinden değerlendirildiği geleneksel bakış açısına gönderme yapar ve Dante'nin doğadan çok daha üstün bir 'fabbro'nun (Demirci anlamına gelen fabbro, Tanrı yerine kullanılmıştır.) yaratısından bahsettiğini, onu birinci elden deneyimlediğini ifade ettiğini ekler. Tanrı'nın kendisi tarafından oluşturulmuş olan bu heykeller elbette doğanın yaptığı herhangi bir şeyden çok daha üstün ve gerçek olacaktırlar (Heffernan, 1993, s.38).

"Yıllardır gözlerde yaşla özlenen
barış kararını yeryüzüne getiren,
kaç zamandır kapalı Cennet yolunu açan
melek karşımızda duruyordu,
öyle gerçekçi, öyle ustalıkla yontulmuştu ki,
konuşmadığına inanmak zordu.
'Ave' (Selam) diyordu sanki,
yanında, yüce sevginin anahtarını
çevirenin görüntüsü de vardı,
duruşuyla 'Ecce ancilla Dei' (işte Tanrı'nın kulu) der gibiydi,
balmumuna çizilen görüntünün aslını
tıpatıp yansıtmaması gibi"
(Alighieri, 1998, s.353-354).

Heffernan'a göre bu Dante'nin yaratısının kapalı bir döngüye ulaştığı noktadır. Söz (Tanrı'nın sözü) ete, et taş, taş konuşmaya dönüşür ve tekrar söz olur: Ecce ancilla Dei. "Sakın, ey Tanrı'nın yarattığı" (Heffernan, 1993, s.38). Bu anlamda Dante, söz ve görsel arasındaki gerilimi iyice yoğunlaştırmış olur.

Philippe Sollers da 'görünür biçimde konuşmak' ifadesinin altını çizerek ve ekler: "Cehennem, basmakalıplardan, yinelemelerden oluşan dipsiz bir çukurdur;

cehennem lanetlenmişlerin cezasıdır. Cehennemde, sözyitimine, gitgide daha da sertleşen bir tuhaf konuşma biçimine, mırıldanmaya doğru sürüklenirsiniz. Buna karşın fazlasıyla analitik olan araf, dar çıkıntılardan oluşan uzun bir yoldur. Ruhlar, sözyitimine bağlı çemberlerden platformlara geçerler, bunlar durumlarıdır, amaç hiçbir zaman yok olmayacak bir doğaya, Yeryüzü Cenneti'ne erişebilmektir. Ama çıkıntılar arasındaki bu yürüyüşte, 'görünür bir biçimde konuşmak' sanata gönderme yapar. Uçan heykeller, freskler, cümleler vardır" Sollers'a göre "'Görünür bir biçimde konuşmak', sözün, şarkının, görmenin, mimarının yeniden keşfidir" (Portzamparc&Sollers, 2010, s.92-93).

Heffernan'ın değindiği bir diğer nokta ise Dante'nin üstü kapalı bir şekilde Homeros'a açıkça okunur bir şekilde ise yol göstericisi Vergilius'a, onların epiklerine yaptığı göndermelerdir. Bu da yine ekfrastik metni, açık çalışmaya dönüştüren özelliklerden biridir. Kendine ait bir evren kurgulayan metin, sadece fiziksel dünyaya değil, edebi dünyaya ait, kelimelerle görselleştirilmiş, var edilmiş, başka gerçekliklere de gönderme yapmaktadır. Ancak Homeros ve Vergilius'tan farklı bir şekilde kullanır Dante ekfrasisi. Bu farklılık özellikle tercüme olarak tanımlayabileceğimiz alanda belirir. Heffernan'a göre görsel bir temsilin yazınsal anlatımı elbet bir tercüme işidir ancak ne Homeros, Achilles'in kalkanında temsil edilen sahnelerin anlamlarının nasıl oluştuğunu ne de Vergilius, Aenas'ın gördüğü resimlerin bir okumasını sunar. Dante ise özellikle 10.Kanto'da sadece heykelleri tasvir etmekle kalmaz, onların karşısında kendi duygu ve düşüncelerini de aktarır. Sahnenin hem gözleyeni hem gözleneni olur. Böylelikle ekfrastik kurguyu kişiselleştirerek Dante, öncüllerinden farklı olarak epik şiirin içerisinde var olmakta, heykellerin dilinden, görseli ilk var olduğu sözcüğe döndürerek Tanrı'nın sanatına tercüman olmaktadır. Bunu yaparken sözün gücünü vurgulamaktan hatta kendi sanatını yüceltip gurur günahını işlemekten geri kalmaz (Heffernan, 1993, s.41).

"Cimabue resmin ustası bilirdi kendini,
oysa artık ünü karardı
Giotto aldı şimdi onun yerini.
Guido diye biri de, dilin onurunu aldı
(Dante, dilin görsel temsile üstünlüğünü vurgular.)
adaşının elinden; ama ikisini de yerinden edecek kişi
şimdiden dünyaya gelmiştir belki."
(Dante, kendisinden bahsediyor olabilir.Ç.n.)
(Alighieri, 1998, s.364)

Klasik ekfrasis'e ait önemli özellikler olan prosopopoeia¹³, ekfrastik sürtüşme ve hikâyeleştirme, öncülleri gibi Dante'nin de kullandığı yöntemler arasındadır. Yukarıda bahsedilen heykellerin ağızından konuşma, prosopopoeia yani kişileştirme için birden fazla temsil aracı ve alanını i içe kullanıyor olması da göz önünde bulundurularak çok yetkin bir örnek teşkil etmektedir. Ekfrastik sürtüşme ise yine bu 'görsel syleş'i'de belirir. Görsel bir imajın konuşulan sözü işaret etmesi ile sessiz bir sanatın nasıl da işitsel bir anlam içerebileceğini vurgulayan Dante, ekfrastik sürtüşmeyi keskinleştirmiş olur. Konuşulan sözlerin bir dizi dramatik hikâye oluşturması ise ekfrasisin hikâyeleştirme özelliğine işarettir (Heffernan, 1993, s.43).

Giriş, Cehennem ve Cennet'e adanmış bölümlerden farklı olarak Araf (şekil 4.15) bölümünde diğerk bölümlerde kolonlar ile sağlanan mekânsal etki, bu bölümde kolonların yokluğu ile sağlanmıştış. Zemininde cehennem blmndekine benzer hareketler tasarlanan mekânın tavanının önemli bir kısmı dış havaya açıktır. Zemindeki kademeler ve tavandaki boşluklar -büyükten kğ-e- yine spiral düzende yerleşmiş yedi adet dörtgen olarak tasarlanmıştış. Bu da Araf'ın yedi katına sayısal bir göndermedir. Bu düzenleme ile Terragni'nin mekânda yarattığı boşluk, belirsizlik, geçiş hissidir. Kanekar'a göre burada kolonların yerini oradan geçen ziyaretçilerin bedenleri alacak ve Araf'ın coğrafyasına uygun çarpıtılmış bir evre yaratacaktır.

Kanekar, Danteum zerine başka bir incelemesinde ise Cehennem ve Cennet'teki kolonların, bu mekânların sonsuzluğunu, Araf'ta kolon olmayışının ise buranın geçiciliğini temsil ediyor olabileceğini belirtir (Kanekar, 2002, s.46). Ruhlar burada ebediyete kadar kalmayacak, günahlarından arındıka Cennet'e ulaşacaklardır.

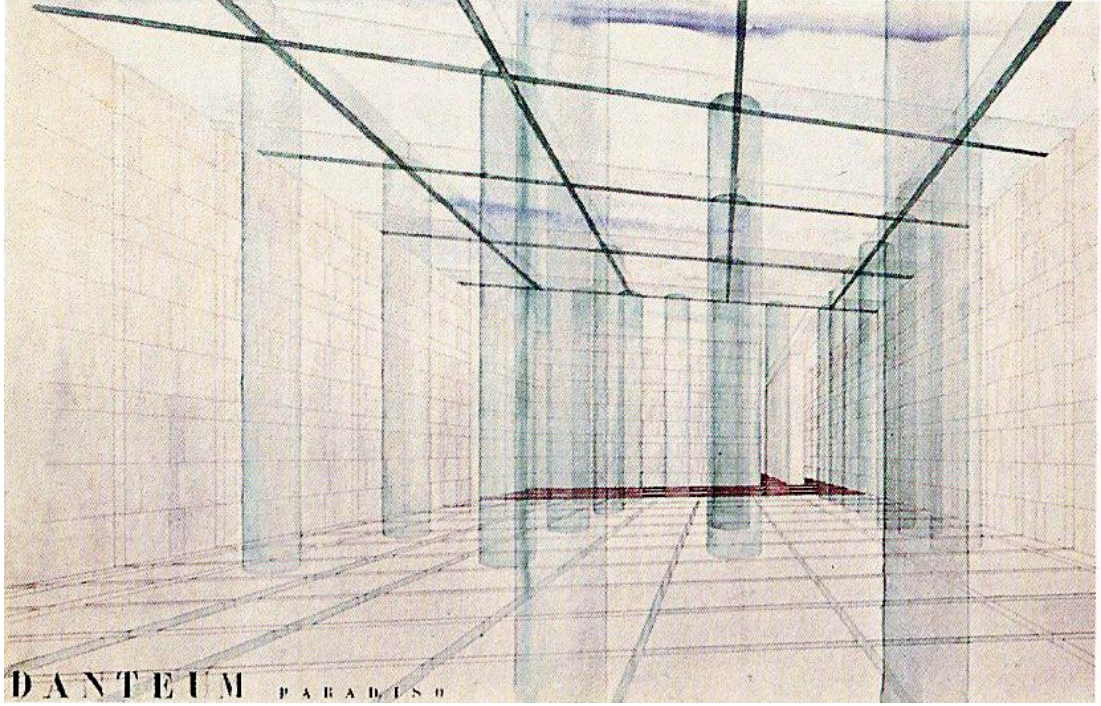
Araf'taki mekânsal kurgunun bir diğerk hedefi ise bedeni gölge ile yzleştirmektir. Buradan geçen ziyaretçi, zeminde gölgesini görerek dünya üzerinde var oluşunu ancak aynı zamanda da bir gölge kadar kısa ömürlü olduğunu hatırlayacaktır. Araf içerisinde Cennet'e doğru ilerledikçe tavandaki açıklıklar azalmakta, dolayısıyla gölge giderek yok olmakta, ruhun yükü hafiflemektedir. Bununla birlikte ikinci bir okuma da Heffernan'ın altını izdiğı 'görsel syleş'i üzerinden yapılabilir. Burada yine mekân ve beden üzerinden oynanan bir oyun vardır; beden, gölgesi ile diyalğa girer. Bu diyalog, hem sessiz heykellerle gerçekleşen bir konuşma hem de kendi gururu ile yzleşmedir bir anlamda. Bu durumda ekfrastik mekân, Heffernan'ın da belirttiğı gibi bir tür prosopopoeia-kişileştirme yaratmış olur ve bu da ekfrasisin sıkça kullandığı

¹³ Prosopopoeia: Retorik bir araç olan prosopopeia, konuşmacı veya yazarın dinleyici veya okuyucuya başka birinin veya nesnenin dili üzerinden hitap etmesidir. Bu kavram yine olmayanın ya da sessiz olanın temsil edilmesi ile ifade edilir. İngilizceye personification olarak çevrilmiş olan kavram Türkçeye kişileştirme olarak çevrilebilir.

özelliklerden birisidir. Heffernan'ın Araf ile ilgili çözümlemesi, Terragni'nin Araf'ına dair başka ipuçları da taşımaktadır. 'Sahnenin hem gözleyeni hem gözleneni olur.' cümlesi bu durumu belirtir. Ziyaretçinin ilgisi mekânsal anlamda nispeten daha yoğun olan giriş, Cennet ve Cehennem'in aksine, burada önce kendine sonra 'diğerlerine' yönelecektir. Mekânda bulunan diğer 'beden'ler bir anlamda Araf'takilere dönüşecek kimi zaman cezalarını çeken diğer kullar kimi zaman ise heykeller olarak yorumlanacaklardır.

Araf'ın 30. Kanto'sunda Beatrice'in belirmesi ile birlikte yolun sonlarında Dante'nin arkasında kalmış olan rehberi Vergilius yok olur. Dante, onun kaybına yanmakla birlikte yıllardır özlemini çektiği Beatrice'e kavuşmuştur. Beatrice, Dante'nin çocukluk aşkıdır, ancak ikisi de başkaları ile evlenmişler ve Beatrice genç yaşta ölmüştür. Dante, Beatrice'i şiirlerinde en yüce yere taşımaya yemin etmiştir. Dolayısıyla Beatrice, İlahi Komedi'de Tanrı sevgisi rolünü üstlenir ve Cennet'te yol gösterici olan artık Vergilius'un temsil ettiği akıl değil Beatrice'in temsil ettiği bu sevgidir. (Dante'nin şiiri Tanrı sevgisine ulaşmak için araçtır.) Beatrice'in yol göstericiliğinde Araf'ın 33. Kanto'sunda Eone (iyi bellek) nehrinin sularında yıkanan Dante, Cennet'e girmeye hazırdır.

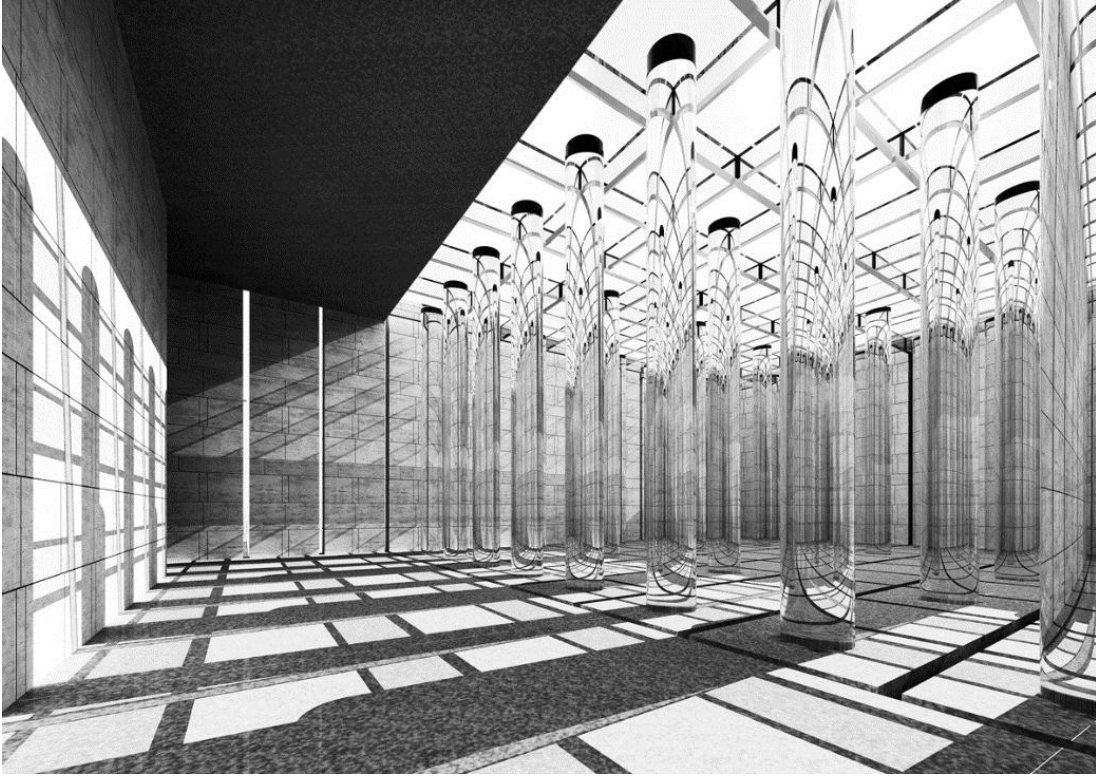
"Nesnelerin arasında
bir düzen gelişmiştir;
evreni Tanrı'ya benzeten işte bu düzendir.
Yüksek yaratıklar, öncesiz sonrasız değer
izini görürler burada, bu değer ana erektir
gördüğün düzen onun için geliştirilmiştir"
(Alighieri, 1998, s.548).



Şekil 4.16 : The Danteum, Giuseppe Terragni, 1942, Cennet, (Schumacher, 2004).

Araftan Cennet'e geçiş, tıpkı Cehennem'den Araf'a geçiş gibi dar bir koridorda yer alan basamakları çıkarak gerçekleşir. Yine bir önceki geçitteki gibi bu geçit de mekânın sonunda yer almakta, mekân tarafından perdelenmektedir. Ancak bu sefer koridor bir öncekinden de dardır. Bu dar merdivenlerden çıkan ziyaretçi kendini Cennet'te bulur.

Girişteki kolonlu bölümün üzerinde yer alan Cennet bölümü, her bölümdeki 33 Kanto'yu temsil eden 33 adet cam kolon tarafından oluşturulmuş, çatısı cam kirişler tarafından taşınan cam bir döşeme ile kapatılmıştır (Şekil 4.16 ve Şekil 4.17). Aynı yukarıda Aya Sofya'nın ana mekânını teşkil eden *naosta* bahsedildiği gibi Danteum'un Cennet'i de ışık seli ile yıkanmış, ruhani bir atmosfer yaratılmıştır. Kolonların mono blok cam oluşu, görüşü bulanıklaştıran, çarpıtan ve yansıtan etkisi ile mekândaki mesafeleri okunamaz kılmıştır. Kanekar'a göre cam kolonların Dante'nin Cenneti'ndeki meleklerin saf ruhlarını temsil ettiği düşünülebilir.



Şekil 4.17 : Paradiso, Danteum, Model, Takehiko Nagakura, MIT (Url-12).

Terragni'nin insan bedeni ile özdeşleştirildiği düşünülen kolonlarla betimlediği mekânlar, Cehennem, Araf ve Cennet Komedyâ'da da bedenler üzerinden okunabilen bir harita gibidir. Cehennem'de, beden sürekli tek bir pozisyonda kendi günahının cezasını çekerken Araf'ta, bedenler gölgeleri (veya gölgelerinin yokluğu) ile tariflenirler. Cennet, ise hafiflik ve maddesiz bedenler ile tanımlanır. Örneğin Danteum'un Araf bölümünde hiç kolon olmaması ve çatının açık olması bu şekilde de açıklanabilir. Oradan geçenler, kendi gölgeleri ile yüzleşeceklerdir. Kanekar'a göre kolonlar, "figür olarak bir hikâyenin parçalarıdır, içinde bulundukları ve yarattıkları fiziksel durum metaforik olarak duyguları açığa vurur, birbirleriyle ilişkileri öznenin mekân içerisindeki durumlarını belirler" (Kanekar, 2005, s.151).

Danteum, alışlagelen mimariden farklı tavırlar sergileyen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Hiyerarşik bir yapı içerisinde bulunan mekânları, Cehennem, Araf ve Cennet, dünyevi yaşantıyı temsil eden avlunun eklenmesi ile planda tamamlanmış olur ancak ön planda olan bu bütünlükten, mimari anlamda alışlagelmiş olan süreklilikten ziyade farklılıktır. Her seferinde ziyaretçinin önüne çıkan, yolunu değiştirmesine neden olan, ışığı engelleyen farklı plan düzenindeki kolonlar, zemindeki hareketler, malzeme kullanımı ile öznenin kendini yere ait hissetmesine müsaade etmez, çevresini sorgulatır. Her mekân, bir yandan yatay düzlemde hem kendisine dair bir perspektif sunar hem daha keşfedilecek mekânlar olduğunu gösterir

öte yandan oraya ulaşmada sınırlar koyar. Mekânlar arasındaki eşikler vurguludur. Kanekar'a göre Danteum'da, geometrik yapıdaki kontrol, oran sistemine bağlılık ve duvar yüzeylerindeki kararlı tutum sayesinde aksi takdirde birbiriyle ilişkisi olamayacak gergin mekânlardan oluşan bir koleksiyon yerine hedeflendiği gibi bütünlükçü, entelektüel bir yapıya ulaşılmıştır (Kanekear, 2005, s.153).

Danteum'un tüm mekânları içerisinde belki de en ilgi çekici olan Empyrean'dır. (Cennet'teki en kutsal mekân, Tanrının evi) Cennet bölümünü gezen ziyaretçi, doğrudan girişe inen merdivenlere yönelirse bu bölümü atlayabilir, ancak keşfetmeye devam eder ve Empyrean'a ulaşırsa buradan aynı anda Cehennem ve Araf'ı görebilir. (Tıpkı Aya Sofya'daki *bema* bölümünün mekân üzerinde kurduğu hâkimiyet gibi Empyrean da Danteum'daki mekânların tümü üzerinde görsel bir hâkimiyete sahiptir.) Böylelikle hem fiziksel hem zihinsel yolculuk tamamlanmış olur. Burada sağlanan görsellik felsefi bir amaç taşır: insan cehennemi bilmeden cenneti tam olarak kavrayamaz. Danteum'da izlenebilecek bir diğer rota ise giriş avlusu ile Cennet arasındaki merdivenleri kullanmak olacaktır, o zaman ziyaretçi Cehennem ve Araf'ta geçen zahmetli yolculuğu yapmadan dünyevi yaşantıdan doğruca Cennet'e, oradan da Empyrean'a ulaşabilir. Kanekar'a göre Terragni, Empyrean'da oluşturduğu görsel zenginliği o şekilde tasarlamıştır ki; hafızalarda sonu olan bir geziden ziyade sonsuz bir mekân algısı, farklı mekânların yarattığı farklı deneyimlerin gerilimi kalsın. Bu aynı zamanda da Heffernan'ın ekfrasis okumasında yer alan hikâyeleştirme üzerinden kapalı bir döngü yaratma özelliğinin mekâna taşınmış hali olarak da irdelenmeye açıktır. Burada karıştırılmaması gereken iki ayrı açık-kapalı çalışma okuması söz konusudur. Bir yandan ekfrasis, açık bir çalışma olarak adlandırılırken öte yandan Heffernan'ın belirttiği şekli ile kapalı bir çalışmaya dönüşmektedir. Ancak çalışmayı açık çalışma yapan burada bahsedilen hikâyeleştirme kavramıdır. Ekfrastik metnin ya da bir metinden yola çıkarak tasarlanmış bir mimari temsilin bütünlüğü tasarlayanın kurguladığı okuyucu ya da kullanıcının deneyimlediği hikâyeler ile sağlanabilecektir. Biraz da Barthes'ın kent okumalarının sayısını arttırma önermesini çağrıştıracak şekilde bu gibi yapılar da okunmak istenecektir.

İlahi Komedy ile Danteum arasında okunmaya en açık sistem olan matematiksel ve geometrik düzenlerin ne şekilde soyutlandığından ve bu soyutlamaların hangi üst dillere ait olduğundan çalışmanın önceki bölümlerinde bahsedilmiştir. Ancak bu, tasarım sürecine olan etkileri açısından tamamen ikincil bir sistem olarak görülmektedir. Terragni'nin esas başarısı metnin aktardığı, okuyucunun zihninde yarattığı deneyimlere benzer deneyimleri yaşatabilecek düzen, program ve içeriğe sahip bir mekân yaratmasıdır. Ana dili, bu deneyimi aktarma endişesi üzerinden

kurduktan sonra, oranlar ve paralellikler üzerinden oluşturulan iskelete giydirilen bir soyutlama, çok daha canlı ve ilginç bir örnek doğuracaktır. Bu noktada bakılması gereken şiir ile mekân, mekânı oluşturan mimari öğeler arasındaki ilişkiler, özellikle kolon ve beden arasında kurulan metafordur. Örneğin cehenneme adanan mekândaki kolonların hem planda, hem de kesit ölçeğinde zeminde ya da tavanın kolonlara oturmasında birbirlerinden farklılıkları, bir bozulmaya, biçimsizlik fikrine, bu fikirden de hareketle ızdırap/ceza çekmeye işaret eder. Terragni'nin başarıyla kurduğu denklem, esasında bu noktadadır. Komedyâ, bedenleri metamorfaza uğrattırırken, yapı da onlara bu dönüşümü mekân içerisinde yaşatmayı hedefleyen bir tasarım ilkesini benimser. Danteum'u başarılı kılan şeylerden biri bu mekân-beden-hareket dinamiğidir. Terragni, elindeki en güçlü elemanlar olan zemin, strüktür, destek, sağlamlık, sınır gibi mimari öğeleri sorgulayarak, onları, herkese tanıdık gelecek metaforlar yaratacak şekilde bir kompozisyon içinde düzenlemiştir. Bu noktada şiirden aldığı referanslar, sadece cennet, cehennem, araf ve onların görsel tasvirleri olmayıp daha ziyade, kişisel, kişisel derken mimarın şahsına özel olmayıp, insana dair dışavurumlardır. Burada gerçekleşen farklı mecralar arasındaki, bu çalışmanın bakış açısına göre edebi metin ile mimari temsil arasındaki anlam aktarımı, edebi metnin zihinde yarattığı imgeleri kurulan metaforlar arıcılığı ile mimari temsile yani mekâna dönüştüren bu anlamda tam da Eco'nun bahsettiği 'mentalese' dilini kullanmış olan bir çalışmadır. Mimari imgeler, zaman-mekân, beden ve bellek ile kurdukları ilişki üzerinden yine belleğe hitabeden bu üst dili kurgulayacak, okuyucu, bunları yorumlaması ile belleğinde hem epiği hem mekânı yeniden haritalandıracaktır.

Mitchell'ın edebi metinde mekânsallığı Frye'nin dört katmanı üzerinden sorgulayışına yukarıdaki bölümde değinilmiştir. İlahi Komedyâ ve Danteum arasındaki anlam aktarımı, bu dört katman ile ilişki içerisinde. Başka bir deyişle, zamansal addedilen metnin mekânsallığını seren katmanlar ile mekânın yapısını ve anlamını seren katmanlar paralellik içerisinde. Mitchell'ın okumasına göre metin dört ayrı katmanda -fiziksel, bağlamsal, yapısal ve anlamsal- olmak üzere mekânsallık içermektedir. Bu bağlamda, Terragni'nin İlahi Komedyâ'yı mimari temsile aktarma çalışması da bu katmanların dönüşümünü barındırmalıdır. Burada her bir katmanı tek tek ele alıp, biçimsel bir okuma yapmak yerine Ricœur'ün eleştirisine kısaca değinmek daha faydalı olacaktır. Ricœur'e göre edebi/betimleyici ve biçimsel fazlar yani Mitchell'ın genellemesine göre fiziksel ve bağlamsal katmanlar, mimetik özellikler sergileyen yani bir anlamda temsilin kendisi olarak adlandırılabilir katmanlardır. İlahi Komedyâ üzerinden değerlendirildiğinde, bunlar Dante'nin anlatımı, tasvirleri hatta basitçe epik şiirin kendisidir. Mitchell'ın 'mevcut bilginin düzeni' olarak ve

ardından 'anahat' olarak betimlediği iki katman, okunmaya açık yapıyı sergilerler. Terragni'nin soyutlamada kullandığı matematiksel örüntüyü oluşturan şema bu iki katmandan kaynaklanmakta ve bir anlamda mimari temsilin de iskeletini oluşturmaktadır. Öte yandan Ricœur'e göre takip eden iki katman yani mitsel (arketip) katman ve anagojik (monat) katmandan kaynaklanan şemaların düzenine hakim olunamaz. Ricœur, bunu bu katmanların doğal düzen olarak adlandırdığı mimesis ile bağlantılarının kopmuş olması ile açıklar. Ona göre doğal düzen 'büyük bir imgeler deposu' halini almıştır; ancak bir yandan da gelenekselliğin zamansal boyutunu taşımaktadır. İlahi Komedyâ'nın türdeşleri ile kurduğu arketip ilişki daha çok edebiyatın alanında kalmakla birlikte kendisi halihazırda anagojik bir metin olarak okunan epik şiirin bu son katmana dair barındırdıkları, Terragni'nin tasarımında kullandığı 'imgeler deposu'nun yapıtaşlarıdır. Mitchell, bu fazı açıklarken yazarın betimlediği mekânın okuyucunun belleğinde canlandığı anın taşıdığı anlamsal boyuttan bahseder; yani zihinde beliren kurgu, sadece betimlenen görsel ya da eyleme ait değil aynı zamanda anagojik yani ruhani, anlamsal katmana ait bir kavrayıştır. Bu katman, ekfrastik bir anlam aktarımının etkin olduğu deneyimi mümkün kılan evre olarak görülmektedir. Ricœur'ün belirttiği şekli ile sistem olarak tamamlanamaz olması ise onun yoruma açık doğasına işaret etmiş olur. Terragni'nin tasarımında, epik şiirin anlamsal boyutunu mimari temsile dönüştürme çalışmasında en etkin biçimde kullanmış olduğu katman bu anagojik katmandır.

Kanekar'a göre Danteum'un başarısı, önceden hazırlanmış, kelimelere eşdeğer bir dil olmayan bir durumda mimarlığın nasıl konuşabileceğini, söyleyecek sözü olduğunu göstermesindedir. Danteum, mimari bir beden oluşturarak, mekânsal bir deneyim yaratarak beden üzerine metaforik bir dil konuşmaktadır. Ayrıca, İlahi Komedyâ'nın diğer mecralarda bazen eksik kalan ikili anlamını, kolonu hem mekânı düzenleyen mimari bir öge hem de sergilenen bir figür olarak kullanması ile ortaya koymuştur. Kolon, ziyaretçilerin bedenlerine yön vererek, onları yansıtarak, çarpıtarak ve aynı zamanda kendi dönüşümünü sergileyerek var olmuştur. Burada artık ön plana çıkan, şiire yapılan vurgu değil mimari mecrada inşa oluşan anlamdır. Eğer Danteum, bugüne kadar İlahi Komedyâ üzerine yapılan çalışmaların, üretilen eserlerin arasında yerini aldıysa bunun nedeni kendi ifade dilinde, kendi mecrasında zengin bir ürün olarak var olmasından kaynaklanmaktadır (Kanekar, 2005, s.156).

İlahi Komedyâ, (yapılı çevre ve özellikle Bizans mimarisinden izler taşıyor oluşu görüşünü de göz önünde bulundurarak) öncül metin olarak incelendiğinde, ekfrastik özellikler içeren bir şiir olarak karşımıza çıkmaktadır. Dante'nin anlatıcı, kurgusal sahne/mekânlar, anlatılan görüngü ve bu anlatıların temsil ettiği insan bedeninin

dönüşümü gönderge olarak okunabilir. Dante, güçlü tasvirleri ile bunları okuyucunun zihin gözünde canlandırır. Benzer bir ilişki, Terragni'nin tasarımında, kolon metaforu ve planlamadaki yönelimler üzerinden bedene müdahale olarak kurgulanmıştır. Ekfrastik açılım, bu sefer tercümenin gerçekleştiği mecranın araçları ile aynı göndergeye ulaşan bir çözümleme ile gerçekleştirilmiştir. Mimarlığın kendi içsel bilgisinde yeri olan, bedeni, bedenin hareketini kurgulama ideası Danteum'da böylelikle mekâna dönüşmüştür. İlahi Komedyâ'yı okuyan her okuyucunun zihninde çıkacağı yolculuk, farklı bir okuma iken Danteum da kendi dilinde bu okumalara eklenen bir başka yolculuğa dönüşür. Bina gerçekleşmiş olsaydı, burayı ziyaret edecek olan her birey için de aynısı geçerli olacaktı. Mimari planda da, cennete doğrudan giden merdivenler ya da Empyrean'ın mekânsal kurgusu ile bu çoklu rotanın gözetildiğini görmek mümkündür. Böylelikle, ekfrastik metnin 'açık çalışma' olarak adlandırılabilir doğası, İlahi Komedyâ'dan yola çıkarak Danteum'da da oluşturulmuştur.

“Düşlemin gücü burada tükendi;
artık isteğimi, istencimi
dengeli bir çark gibi döndürüyordu,
güneşi yıldızları döndüren sevgi”
(Alighieri, 1998, s.806).

“Kurmaca metinler mekân olarak bizim yaşadığımız dünyadan tamamıyla farklı bir dünyayı kullanmazlar...” der Eco (Eco, 2011, s.69). (Kurmaca projeler için de aynısını söyleyebilmek biraz kurnazca olsa da aslında çok yanlış sayılmaz.) Roman, şiir, isterse bilimkurgu hikâyesi olsun özellikle belirtilmediği sürece okuyucu kafasındaki resmi, kendi yaşadığı doğal ve yapıli çevrenin bildiği öğelerini kullandığı bir yapboz yapıyormuşçasına oluşturur. Elbette farklı coğrafyalarda yaşayan farklı kültürlere ait farklı tarihleri benimsemiş okuyucuların çizdiği resimler sonsuz farklılık gösterecektir ancak hikâyeye buna rağmen kendi evreninde mutlak hükümlanlığını sürdürecektir. Masumiyet Müzesi'nde ise bu ilişki, bugüne kadar neredeyse benzerine rastlanmamış bir açıklık ile karşımıza çıkar.

“Bu sekiz yılda yavaş yavaş anlayacağım gibi, ben her akşam Keskinlerin evine Füsün'u görmeye değil, onun içinde yaşayıp havasını soluduğu âlemde bir süre yaşamak için de gidiyordum. Bu âlemin temel özelliği de 'zamandışı' olmasıydı” (Pamuk, 2010a, s. 316).

Masumiyet Müzesi, bu çalışmanın bakış açısına uygun ancak bir önce tartışılmış olan Danteum'dan oldukça farklı bir metin-mekân teşkil etmektedir. Danteum'daki gibi zaten var olan bir metin üzerine inşa olunan bir yapı olmayıp metin ve mekân kurgusu

eş zamanlı ve karşılıklı etkileşimli denilebilecek bir şekilde tasarlanmıştır. Ekfrasis kavramı ile ilişkisi bu yapı üzerinden ele alınmalıdır. Masumiyet Müzesi, metin ve mekân arasındaki ilişki açısından oldukça çarpıcı bir örnek teşkil etmekte: Ortada bir metin var, metin içerisinde geçen mekân, gerçek bir mekân, Çukurcuma Caddesi üzerinde 24 no'lu Brukner Apartmanı (Şekil 4.18). Orhan Pamuk 1999 yılında, romanı üzerinde çalışmaya başladığı zamanlarda bu apartmanı satın alıyor ve romanının başrol oyuncusu Kemal'in onu bir müzeye dönüştürmesine olanak sağlıyor. Kemal'in uzak bir akrabası olan Füsün'un muhtelif bahanelerle ziyaret ettiği evinden topladığı nesneleri ve o nesneler üzerinden Füsün'a duyduğu tutkulu aşkı sergilediği bir mekâna dönüşüyor Masumiyet Müzesi.

Pamuk "bu zarif ama dökülen bina" ile ilgili ilk izlenimlerini şöyle aktarır: "Evin kıvrımlı merdivenlerinden, iki tarafın sokak olmasından ve daha sonraki yıllarda çok şikâyet edeceğim küçüklüğünden memnundum, ama en çok Füsün'a layık narin bir bina buldum diye seviniyordum. Evet, tabii ki Füsün burada yaşamıştı, biliyordum" (Pamuk, 2012, s.31).

Orhan Pamuk, 2008 yılında basılan romanı Masumiyet Müzesi için 10 yıl gibi bir süre, bir yandan romanı kaleme alırken diğer yandan özellikle müzeler ve koleksiyonculuk üzerine araştırmalar yapmış, Avrupa ve Asya'da çeşitli müzeleri gezmiş ve romanda bahsi geçen ve neticede müzede sergilenen nesneleri toplarken bir yandan da çocukluk arkadaşı olan İhsan Bilgin ile irtibata geçip Çukurcuma'daki binanın müzeye dönüştürülmesini sağlamıştır. Roman, gerçek hayata, kitapta bahsedilen mekân gerçek mekâna dönüşmüştür. Daha önce bahsedilen Danteum ile bir benzerlik bu noktada belirir. İlahi Komedyası'nın yapısal olarak Bizans Kilisesi ile benzeştiği, onu kendine örnek aldığı iddiasına benzer şekilde, burada da öncelikle gerçek hayatta mevcut bir bina vardır. Gerçi maksat örneğin Notre Dame'ın Kamburu'nda olduğu gibi binayı merkeze yerleştirmek değildir; başlangıçta muhtemelen Brukner apartmanı da Füsün'un sarı tokası gibi Pamuk tarafından toplanmış bir nesnedir. Ancak metinle birlikte mekân yeni anlamlar yüklenirken mekânın gerçek hayattaki dönüşümü de metne sirayet etmiştir.

Kemal ile Füsün'un aşkını, daha doğrusu Kemal'in saplantı haline gelen aşkını konu alan hikâyeye 1974 ile 2000'lerin başı arasında İstanbul'da geçer. Kemal de Orhan Pamuk gibi Nişantaşı'nda ikamet eden, varlıklı bir ailenin iyi tahsil görmüş oğludur. Uzak akrabası olan Keskin ailesinin kızları Füsün'a aşık olur. Füsün'u görmek için muhtelif bahanelerle Çukurcuma'daki evlerini haftada iki üç kere ziyaret eden Kemal, her bulduğu fırsatta Füsün'a ait eşyaları toplamaya, biriktirmeye başlar. Kemal, Füsün'a olan aşkıyla bu tuhaf denilebilecek koleksiyonunu derlerken Füsün bir

başkası ile evlenir. Biriktirdiği nesneler dışında Füsün’la hiçbir bağı kalmayan Kemal, ilk bulduğu fırsatta Çukurcuma’daki evi satın alır ve kendi deyişiyle ‘zamanı mekâna dönüştürmek’ için binayı Füsün’a olan aşkını sergilediği bir müzeye dönüştürür.

Romanın basıldığı 2008 yılından 4 yıl sonra 28 Nisan 2012’de Masumiyet Müzesi açılmıştır. Gerçek hayatta, daha işin başında görüştüğü İhsan Bilgin romanda Mimar İhsan olarak müzeyi tasarlamasında Kemal’e yardım edecektir. Kemal, müzenin inşaatı sırasında binanın çatı katında yaşamaya başlar. Romanın sonlarında Kemal nasıl bir müze istediğini Mimar İhsan’a tarif eder. Müzeyi aynı anda sadece 50 kişilik gruplar ziyaret edebilecektir. Sergilenen her şeyin aynı anda görülebilmesi için iki kat arasında bir galeri boşluğu olacaktır. Müzede ayrıca aşıkların buluşabileceği bir kafe bulunacaktır.



Şekil 4.18 : Brukner Apartmanı, 1999 – 2003, Fotoğraf: Cemal Emden (Url-13).

Romanda Mimar İhsan’ı canlandıran İhsan Bilgin kendisiyle yapılan bir röportajda, karşı karşıya kaldığı problemin ünik yapısına değinir ve konuyu hem mimari hem de edebiyat çerçevelerinden bakarak ele alır. Bilgin’e göre mimarlık pratiğinin hayali mekânlarla kurduğu ilişki, genellikle ütopya ve distopya ile sınırlı kalmakta, buradaki amaç da mimariden ziyade onu kullanarak bir sorunu açmak ya da eleştirmek olarak

karşımıza çıkmaktadır. Okuduğumuz bir romanın gerçek ya da hayali bir mekânda geçmesi ya da yazarın gerçek bir mekânı romanın akışına göre eğip bükmesi sıkça rastlanılan bir durumdur. Ancak her iki mecranın birbiri ile ilişki içerisinde gelişmesi, gerek mevcut mekânın metnin koşutları ile biçimlenmesi gerekse metnin fiziksel mekânın ve üstleneceği fonksiyonun dayattığı mimari şartlarla el ele ilerlemesi Bilgin'e göre projenin doğasını betimlemektedir. (Bilgin ile röportaj Karabaş, 2008) Bilgin, mimari karar sürecini şu şekilde özetler:

“Bu ters-yüz olmalarla, yamulmalarla başa çıkmak için mimarinin gücünden yararlanmak gerekiyordu. Hiçbir şey yokmuş gibi davranmak, yani sanki o hayali insanlar orada yaşamış gibi davranıp binayı olduğu düzeniyle muhafaza edip, içine toplanacak eşyaları yerleştirmek cazibe yaratmaya yetmeyecekti. İki nedenle: Birincisi, bina oldukça sıradan bir apartman yapısıydı. Odaları, merdiveni, sofası zaten içinde yaşamakta olduğumuz evlerinkinden farklı değildi. İkincisi ve daha önemlisi burada yaşamış olanların hayali olması ile ilgiliydi” (Bilgin ile röportaj Karabaş, 2008).

Bilgin, “60 m² taban alanı üzerine oturan, 3 katlı, 3 cepheli küçük bir 20.yy başı apartmanı” olarak ifade ettiği yapının mimari özelliklerini, böyle bir yapının hayal edilen müzeye hangi stratejiler ile dönüşebileceğini anlatır:

“... bina kabuğunu tüm unsurlarıyla ayakta tutup iç düzenini ters-yüz edecek mimari strateji zihnimde oluştu. Yapısı gereği farklı dairelere ve odalara bölünmüş apartman binası, iki yeni unsur aracılığıyla, binayı dikine kesen bir galeri ve bir merdiven ile içten bütünleştirilecekti. Parçalı bir mekân kurgusundan yekpare bir mekân kurgusu türemiş olacaktı böylelikle. Merdiven sağır dördüncü cepheye yaslanacak, dairelerin ortasındaki servis grubu da boşaltılıp binayı merdivenden sonra bir kez daha dikine bütünleştiren bir galeriye dönüşecekti. Böylelikle küçük birimlerin artikülasyonu ile kurgulanmış apartman mekânı birbirine bağlanacak, yekpareleşecek, apartman müzeleşecekti. Kabuğun imâ etmeye devam ettiği apartman olma hali ile iç mekânın apartman düzenini imha eden yekpareliği arasındaki tansiyonla kurgulanmış oldu böylelikle yeni mimari tasarım...” (Bilgin ile röportaj Karabaş, 2008) (Şekil 4.19).



Şekil 4.19 : Brukner Apartmanı, Yenileme öncesi ve sonrası şematik birinci kat planları (Allmer, 2009).

Nesnelerin sergilenme biçimi ile ilgili Orhan Pamuk ve İhsan Bilgin fikir ayrılığına düşerler. Bilgin, ‘mimari’ öneriler sunarken Pamuk, nesnelerin önemi ve her birinin hem teker teker hem de birbirleri ile ilişkisi açısından önemi olduğunu, hepsinin Füsün’a dair bir anıyı temsil ettiğini vurgular. Romanda da Kemal yine uzak akrabası, genç yazar Orhan Pamuk’la iletişime geçer. Kemal, sıradan bir müze kataloğu yerine Pamuk’un nesnelerin öyküsünü yazmasını isteyecektir. Böylelikle ‘Masumiyet Müzesi’ hem roman hem müze hem de ansiklopedik bir kataloğa dönüşür.

Allmer, müze ve sergilenen nesneler üzerine örneklemeler yapar ve şu kritik soruları yöneltir: Sergilenen nesne okuyucunun hayalindekinden çok farklı ise ya da ziyaretçi romanı okumamışsa ne olur? Konuya bağlaması açısından bu sorular oldukça önemli görülmektedir. Örneğin Bruegel’in Landscape with the Fall of Icarus (1558) tablosunu ömrü boyunca görmemiş biri öncelikle Auden’in Musée des Beaux Arts şiirini okursa ne olur. Zihninde canlanan resimle gerçekte olan resmin örtüşme ihtimali yok denecek kadar azdır. Achilleus’un Kalkanı’nın neye benzediğini ya da Keats’in Ode on a Grecian Urn (1819) şiirinde betimlediği vazonun belli bir Yunan vazosu olup olmadığını bilmediğimiz gibi.

Pamuk’a göre ise bu iki mecra, roman ve müze birbirinden bağımsızdır; biri diğ erinin görselleştirilmiş hali ya da betimlemesi olmayıp daha ziyade aynı hikâyenin farklı temsilleridir (Pamuk, 2008b). Bu şekilde de bakıldığında esasında görsel ve sözel olanın Platon’a kadar dayandırılan mücadelesi ile bir benzerlik sergiler. Her

sanatçının kendi araçlarını kullanarak yakalamaya çabaladığı, varlığın ideal formu. Öte yandan bu kurguda bir mecra diğerine hükmetmiyor ya da onu aşıp geçmeye çalışmıyor. Mekândan metne tekrar metinden mekâna kurgulanan geçiş bir nebze Danteum'daki tasarım şemasını andırıyor. Aynı anda hem ekfrasis hem de ters ekfrasisi çok da vurgulamadan kullanmış oluyor. Vurgu bu ikisinin aynı şeyin, aynı özün farklı temsilleri olduğu üzerinde yoğunlaşıyor.

Pamuk, "Müzede sergilediğim eşyalar, romanda anlatılan eşyalara denk düşer. Ama kelime başka bir şeydir, eşya da başka bir şey. Kelimenin kafamızda canlandığı hayal başka bir şeydir, bir zamanlar kullandığımız eski bir eşyanın hatırası başka bir şey. Ama hatıralar ve hayaller birbirlerine yakındır ve romanımın ve müzemin yakınlığı bundan kaynaklanır" (Pamuk, 2012, s.18). derken bu iki mecra arasındaki ilişkiyi dile getirmiş olmaktadır. Bu bir yandan Bachelard'ın zihinde beliren imge çözümlemesini andıran bir ifade iken bir yandan da görüngü ve göndergeler üzerinden kurulmuş bir ilişkidir. Pamuk'un işaret ettiği, zihinde oluşan göndergelerin akrabalığıdır.

Orhan Pamuk, Spiegel dergisine verdiği bir röportajda, radyo üzerine ilginç bir tespitte bulunur. Pamuk, radyoda futbol dinlemenin kendisine bir şeyi dinlerken görselini hayal etme yetisi kazandırdığından bahsederken, Goethe'nin İtalya'da gördüğü Da Vinci'nin 'Son Yemek' tablosu üzerine Almanya'ya dönüşünde yazmasını örnek verir ve buna ekfrasis dendiğini ekler (Pamuk, 2008a). Bu radyo örneği gerçekten ilginçtir, çok benzerini Mitchell, 'Ekphrasis and the Other' (Mitchell, 1995) makalesinin girişinde konuyu açmak adına kaleme alır. Mitchell, 'Bob and Ray' adlı radyo programında nasıl birinin diğerine tatilde gittiği yerlerin fotoğraflarını gösterip, onun üzerine konuştuklarından, genelde dinleyiciyi görmezden gelen bir tavırları olduğu halde tam da o noktada birinin dinleyiciye 'Keşke siz de bu fotoğrafları görebilseydiniz.' dediğinden bahseder ve bunun aslında ekfrasisin temel problemine işaret ettiğini ekler: görsel bir temsilin sözlü temsili.

Bu noktada bir parantez açmakta fayda vardır. Meselenin özünde yer almamakla birlikte, yukarıdaki örnekler düşünüldüğünde oldukça pratik bir tarafı olduğu da görülmektedir ekfrasisin. Mesela tarih boyunca yeni yerler keşfedilir, görenler görmeyenlere anlatır. Resimler, gravürler yapılır, yazı matbaadan önce baskıdır. Resmin gerçekliği bile tartışmaya açıkken fotoğraf diye bir şey icat olunur. Fotoğrafın sanatsal değeri tartışılarsun, oldukça pratik bir boyutu vardır. İşin aslı özellikle 20.yy boyunca, görsel güçlendikçe güçlenir, görsel medya olur. Sinema, televizyon, internet derken Peter Verdonk'un görselin sözcüğe tahakkümü olarak ifade ettiği modern iletişimsel retorik oluşur. Pamuk'un Spiegel'e verdiği röportajda dediği gibi nasıl futbol kelimelerden hızlıysa aynı şekilde görsel imaj da kelimelerden hızlıdır. Bunu

müteakip bir diğer örnek ise Masumiyet Müzesi'ni ziyaret etmemiş birisinin internetten Bilgin'in ifadesi ile anlamlı istifleri sergileyen müzenin görsellerine ulaşılabilir olmasıdır. İçinde bulunmadan görmek. Öte yandan 'Masumiyet Müzesi'nin önerdiği, o kendine daha doğrusu hayali Kemal için hayali/gerçek Orhan'ın topladığı hayali Füsün'a has bu saplantılı birikimi göstermek değildir. Mesele sunulan o mekân deneyiminin içinde var olmaktır.

Allmer, Mitchell'in betimlediği haliyle ekfrasisin ikili doğasını Pamuk'un bir ileriye taşıdığını iddia eder. Bu ilişkide ilk olan görseli tasvir eden metin, ikincil olan ise metni okuyan ya da dinleyen kişinin zihninde canlanan resimdir. Çukurcuma'daki müze ise bu bakış açısıyla üçüncü kademedir (Allmer, 2009, s.169).



Şekil 4.20 : Masumiyet Müzesi Giriş (Url-14).

Sartre'a göre "anlam olarak kelime bir işaret fişeğidir: kendisini temsil eder, anlamı uyandırır ve anlam asla kelimeye dönmez, nesneye gider, kelime düşer" (aktaran Pallasmaa, 2011b, s.28). Sartre'ın söz ve belleğin çalışma mekanizması üzerine bu ifadesi Masumiyet Müzesi'nde kırılır ve bu anlamda Allmer'in ifade ettiği üçüncü kademe olan müzedeki bir vitrinin eksikliği, o boşluğu doldurma arayışıyla kelimeye

yani birinci kademeye dönüşü zorunlu kılar. Yazar, bir anlamda bu şekilde kendini hatırlatmış olur. Yazarın kendini unutup hatırlatması ekfrastik metnin iletişimsel özelliklerinden biridir ki burada aynı ilişki mekânda kurulmuş olur. Bunun bir diğer yansıması ise romandan alıntılanan cümlelerin duvarlarda yazılmış olmasıdır. Bu anlamda sözcük hem bir temsil nesnesine dönüşmüş hem yapıli mekânın içine yazılı mekânı taşımış olur. Bu durumu kelimenin temsiline ya da daha genel olarak dilin temsiline dair bir soru işareti olarak okumak mümkündür. Masumiyet Müzesi'nde kelime asla tam olarak düşmez.

Vitrinlerin kitaptaki bölümlere iz düşmesi bu anlamda bir bağlantıya işaret eder. Sanat nesnesi olarak hem yazılı metnin belleğini hem de bir arada olarak eşyanın/nesnenin belleği üzerinden temsil edilen sayısız hikâyeye, sayılı, tıpkı bir metnin ardışıklığı gibi mekân içerisinde sayıları ile paralel şekilde bir rota oluşturan bu vitrinler, mekân içerisinde hikâyeleri düzenlemiş olurlar. Vitrinler, tıpkı bölümler gibi sürekli olarak yeni zamanlar açarlar.

Bu noktada, Masumiyet Müzesi'nin yazılı mecrasının yapıli mecrasına aktarımında, zaman-mekân ilişkisi üzerinde durmakta fayda vardır. Orhan Pamuk, bu ilişkiyi kendi satırlarıyla şu şekilde ifade eder: "Aristo, Fizik'inde 'şimdi' dediği tek tek anlar ile Zaman arasında ayırım yapar. Tek tek anlar tıpkı Aristo'nun atomları gibi bölünmez, parçalanmaz şeylerdir. Zaman ise, bu bölünmez anları birleştiren çizgidir... Yaşadığım hayat, Zaman'ı yani Aristo'nun şimdi dediği anları birleştiren çizgiyi hatırlamanın çoğumuz için pek acı verici olduğunu bana öğretmiştir... Hayatımızı Aristo'nun Zaman'ı gibi bir çizgi olarak değil de, böyle yoğun anların tek tek her biri olarak düşünmeyi öğrenirsek, sevgilimizin sofrasında sekiz yıl beklemek bize alay edilebilecek bir tuhafılık, bir saplantı gibi değil; şimdi yıllar sonra düşündüğüm gibi Füsünların sofrasında geçirilmiş 1593 mutlu gece gibi gözükür..." (Pamuk, 2010a, s.317-319).

Romanın 54. numaralı Zaman bölümünden alınmış olan bu yazı aynı zamanda müzenin bir üst katında giriş kısmında duvarda sergilenmektedir. Zamanı hatırlatmak için ise müzenin girişinde zemine resmedilmiş bir spiral bulunmaktadır (Şekil 4.20). Orhan Pamuk'a göre bu "zaman spirali sonsuzluğu simgeler" (Sesli Rehber).

Bütün mimari mekânların hatta daha geniş bir ifade ile bütün mimari temsillerin yeni zamanlar açtığı söylenebilir. Bu anlamda, mimari temsile Bergsoncu bir zaman daha doğrusu süre kavramı üzerinden bakmak mümkün gözükmektedir. Bergson'da süre iki şekilde var olur: yaşanan anın süresi ve bellekte geçmişten şimdiki ana gelişin süresi. Deleuze ise bu süre kavramını düşüncenin oluştuğu yer-yurt ifadesi ile

ilişkilendirmiştir. Bu bağlamda yukarıda değinildiği şekilde bir yer-yurda ait bilgiye ancak o yer-yurda ait bir hareketler kümesini kişi kendi süresine taşıyarak ulaşır. Bu esnada da süreyi süreç içerisinde genişletmiş olur. Deleuze'e göre bu sürelerin (ya da yer-yurtların) çokluğu yaşamı oluşturur (Goodchild, 2005). Ekfrasis ile farklı mecralar arası anlam aktarımı benzer bir şekilde süreç içerisinde süreyi genişletmektir. Bu bakış açısını Masumiyet Müzesi'nin yapıları mekânına taşımak birkaç şekilde mümkündür. Bu sırayı izlemek koşut olmamakla birlikte okuma deneyimi, okunanın bellekte inşası, mimari temsile aktarılan anlam, fiziksel mekânın deneyimi ve en örtüşük hali ile her bir vitrin ya da hafıza kutusunun içindeki nesneler ile geçilen iletişimin açtığı süreler. Müzenin hem yazılı hem yapıları dünyası bu süreler üzerine inşa olunmuştur. Bu şekilde Bergson'un iki boyutlu süresi mekânda görünür hale gelir. Bu anlamda metin ile mekân arasındaki ayrım, kelimenin temsili ile nesnenin temsili arasında belirir. Bu boşluk, gösteren ve gösterilen arasındaki boşluk ile özdeşleştirilemez. Yüzeysel bir okuma ile hem kelimenin hem nesnenin kendilerinden aşkın bir göndergeyi işaret ettikleri söylenebilir. Ancak bu yeterli değildir. Sergilenen nesnelerin belleği böyle bir anlam örtüşmesini olanaksız kılar. Her nesne hem şimdiki zamanda var olan bir nesne olarak ilk defa karşılaşılan bir şeydir hem bellekte var olan bir şey hem de kendi belleği olan bir şey. Onunla kurulan iletişimin zamanı sadece şimdiki zaman olmayıp aynı zamanda geçmişten gelen bir zamandır da. Bu bağlamda, nesnenin belleğini düşüncenin kök salabileceği zemin olarak ele almak ve sergilediğinin esasında kendisine ait olan bu süre olduğunu, bu sürenin tekrar edilemez olduğunu görmek gerekmektedir. Bu bağlamda anlamı oluşturan şey de bu sürelerin çokluğu olarak ifade edilebilir.

Hem yazılı hem de yapıları mekân, bir yandan ölçülebilir zaman olarak İstanbul'a ait 50 yıllık bir yakın geçmiş öte yandan barındırdığı her bir nesnenin, hikâyesinin zaman ve mekânı aşan boyutları ile sonsuzluğu hapsedmek için oluşturulmuş bir kurgudur. Bölümlerin numaraları ile vitrinlerin numaralarının izdüşüyor olması yine zaman-mekân üzerinden ele alınabilecek bir durum teşkil etmektedir. Tıpkı Mitchell'ın zamansal bir eylem olan okumayı mekânsal boyutu ile açması gibi burada da tamamen mekânsal bir deneyim, okumaya benzer bir rota üzerinde ilerlemektedir.

Tam anlamıyla, fiziksel dünyada gerçekleştirilmiş ya da daha muğlâk bir ifade ile temsil edilmiş ekfrastik bir mekân olan Masumiyet Müzesi, hem yazılı mekânda hem de beden bulmuş hali ile 'zamanı mekânda hapsedir'. Burada zamanın ve mekânın alışlagelen anlamda sonsuzluğundan bahsetmek, anlamını yitirir; zaman, metindeki ve müzedeki eşyaların ve onların temsil ettiği hikâyelerin zamanı/süresi ve bu sürelerin toplamıdır. Bu zaman-mekân parçacıklarının bütünlüğü mekânda deneyim

olarak belirlemektedir. Her ne kadar yukarıda ele alındığı şekliyle Bergsoncu bir süre analizi özneyi değil deneyimi süre ile ilişkilendirerek kuruluyor olsa da deneyimin kişiselliğini dışarıda bırakmak zor gözükmemektedir. Deneyim ziyaretçiye özgü bir kavram olduğu için de kişisel belleğin rol üstlendiği aynı zamanda karşılıklı iletişimin gerçekleştiği mecaz olarak belirir. Bu bağlamda deneyimin, özellikle bireysel deneyimin zamanı ya da süresi yine Masumiyet Müzesi'nin yarattığı ya da açtığı zamana eklenilerek çoğalır.



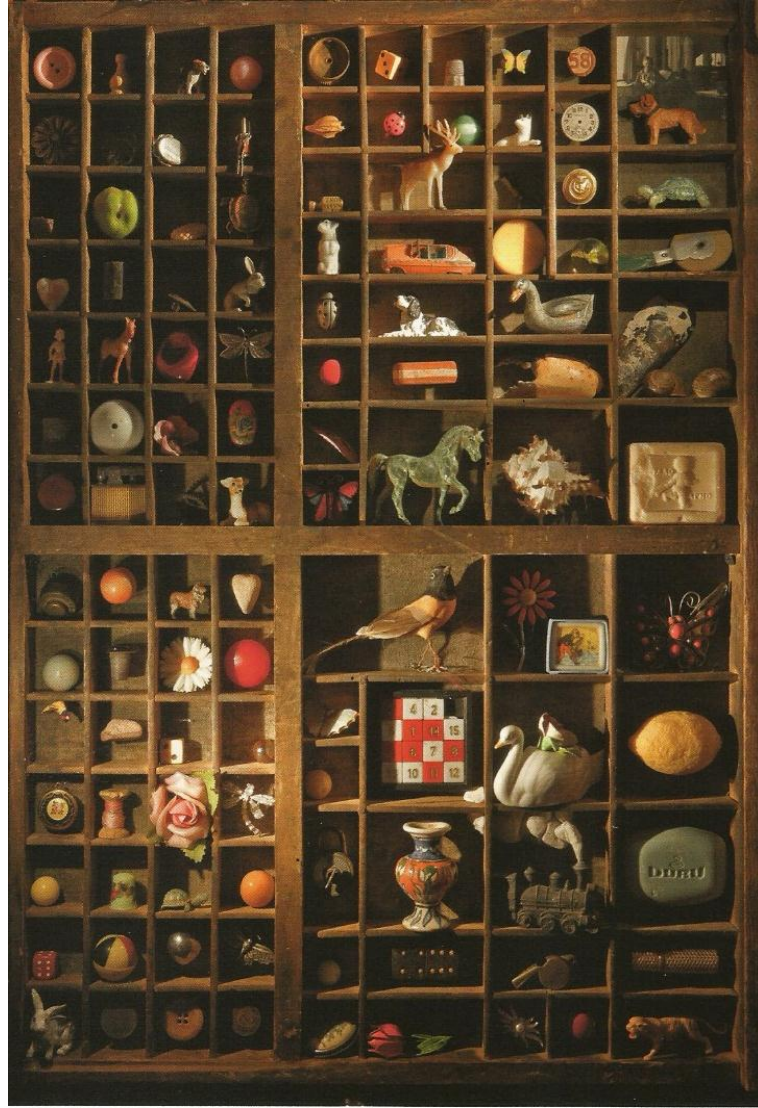
Şekil 4.21 : Galeri boşluğu ve zemindeki zaman spirali (Pamuk, 2012, s.112).

Müzenin zeminine işlenmiş olan spiral (Şekil 4.21), yukarıda bahsedilen bütün süreleri birden temsil eden evrensel bir simge olarak belirir. Mimar Bilgin'in yapıya eklemiş olduğu galeri boşluğu sayesinde bu spiral üst kattan da görülmektedir. Danteum'un kurgusunda, kolon ve terasların yerleşiminde Terragni'nin spirali yine sonsuzluğun sembolü ve temsili bir parçası olarak kullanması ve üst kattaki belirli bir mekândan bakıldığında bütün yapının görülmesine benzer bir kurgu Masumiyet Müzesi'nde de görülmektedir. Bu mekânda zamanı görünür kılma bir anlamda da ele geçirme çabasıdır.

Pamuk, zaman/hikâye-bellek/nesne arasında kurduğu bağlantıyı şu şekilde ifade eder: “Ay ışığında gölgeler içinde ve sanki boşluktaymış gibi gözükten eşyaların her biri, tıpkı Aristo’nun bölünemez atomları gibi, bölünemez bir ana işaret ediyordu. Aristo’ya göre anları birleştiren çizginin Zaman olması gibi, eşyaları birleştiren çizginin de bir hikâye olacağını anlıyordum” (Pamuk, 2010a, s. 565).

Masumiyet Müzesi’nin ekfrastik mekânında, bellek ve temsil önemli bir yere sahiptir. Bilginin temsili olarak mekânsal bir kimlik kazanması yeni bir olgu değildir. Müzenin tarihi kadar eski olan bu kavramın Masumiyet Müzesi’ni andıran bir başka temsili 16.yy’da Giulio Camillo tarafından inşa edilen Bellek Tiyatrosu’dur. Hooper-Greenhill, o dönemde tiyatro teriminin bir konu ile ilgili bütün bilginin derlenmesi anlamına gelen soyut bir temaya işaret ettiğini vurgulamaktadır. Böylelikle, belleğe ait kayıtlar, üç boyutlu bir mekânda kelimenin tam anlamıyla 'temsil' edilmiş olurlar. Masumiyet Müzesi’nde de olan budur; üstelik edebi bir 'temsil' eşliğinde. Hooper-Greenhill’e göre 'bellek' kavramının değişimi 16.yy’ın başlarına ait bir kavramdır. O güne kadar bellek mekânları ve imgeleri soyut bir olgu olarak görülmüş, bu dönemde ise somut nesneler ve mekâna bürünmüşlerdir. 'Bellek Tiyatrosu (Masumiyet Müzesi) evrenin (Fusun’un) sırrını bir bakışta gözler önüne serebilir, bu sır, kavranabilir, anlaşılabilir, sentezlenebilir, ezberlenebilir ve belleğe kaydedilebilirdi... Camillo’nun Tiyatro’su (Kemal’in Müzesi) gerçekten varolduğu için eşsizdi' (Hooper-Greenhill, 2007, s.236). Kemal’in Müzesi’nin 'gerçekten' varoluş biçiminin bellek ve temsili ile kurduğu ilişki, büyük ihtimalle Camillo’nun tiyatrosundan bir adım ötede bir oluşturmaktır. I.Francis Sarayı’nda yer alan Tiyatro’da 'sergilenen' nesneler, dünyada ait oldukları bilgi bağlamına işaret ederken ancak bir yandan da soyut bir imgeye gönderme yaparken Kemal’in Müzesi’ndeki 'toplama' eşyalar, birden fazla gerçeklik ve kurguya gönderme yaparlar. Aynı nesne, hem kendini hem hayali bir roman karakterini hem de belki İstanbul’un tarihine dair bir anı bir yandan da Pamuk’un onu aldığı yeri ve eski bağlam ailesini temsil etmektedir. Buradaki nesnelerin belleğine hem kurgusal hem de gerçek pek çok hikâye yüklenmiştir. Bu anlamda da ekfrastik oluş, tıpkı 'gerçek' bir nesne gibi okuyucu-izleyici ile iletişime girer.

Her bir vitrin bir bellek kutusudur (Şekil 4.22).



Şekil 4.22 : “Şeylerin geçmişi geri getirebilme gücü, bizim hayal gücümüze ve hafızamıza da dayanır” (Pamuk, 2012).

Hooper-Greenhill, Bellek Tiyatrosu'nun mimarisi ile ilgili bazı çelişkiler üzerinde durmakla birlikte, tiyatronun büyük ihtimalle, yarım daire biçiminde olduğunu 'yedi katlı veya yedi gezegeni temsil (edecek şekilde) yedi geçitle bölünmüş yedi tane geniş merdiven basamağından oluştuğunu ifade eder. Tıpkı Dante'nin sayısal temsilleri gibi burada da yedi sayısının Hristiyanlıktaki yeri önem arz eder. “Bu bölümlerin her birine, süslenmiş imgelerle bütün bir kozmoloji kaydedilmiş, imgeler bölmelere yerleştirilen çok sayıda kutu ve sandık aracılığıyla zenginleştirilmişti. Duvarlara açıklayıcı metinler yazılmış kâğıtlar asılmıştı” (Hooper-Greenhill, 2007, s.236). (Tıpkı Müze'deki duvar yazıları gibi.) Hooper-Greenhill, burada görsel nesnelerle birlikte sözcüklerin de kullanılmış olduğunun altını çizer. Seyirci normalde sahnenin olması gereken yerde durur ki bu onu hem bakan hem de bakılan pozisyonuna

yerleştirmektedir. Yani (bu Bellek Tiyatrosu'nda Masumiyet Müzesi'nden daha keskindir) nesneler seyirciye geri bakmaktadır. Ancak '*mens*' (Lat. zihin, akıl. Roma mitolojisinde, zihnin ve vicdanın kişileştirilmiş hali. Ç.n.) belirgin bir ortak zemin olarak belirir. Camillo'ya göre tiyatroya yukarıdan bakıldığında bütün bir evrenin temsili görünür olacak ve mikrokozmos olarak insanın makrokozmos olan dünya ile ilişki biçimi değişecektir. "Mikrokozmos makrokozmosu bütünüyle anlayabil(ecek) ve hatırlayabil(ecek), üstelik onu tanırsal *mens*'inde ya da belleğinde tutabil(ecektir)." Hooper-Greenhill'e göre Camillo'nun Tiyatro'sunda bellek, insan ile Tanrı'yı yeniden bir araya getiren mistik güçtür (Hooper-Greenhill, 2007, s.238). Aynı şekilde Masumiyet Müzesi'nde de hayali aşıkları bir araya getiren ancak bununla yetinmeyip izleyici/okuyucuyu kurgusal bir metin ile mekânsal bir boyutta bir araya getiren güce dönüşür.

Tıpkı Bellek Tiyatrosu'nun üç boyutlu mekânı gibi ancak bu sefer kelimelerle inşa edilmiş mekânlara edebiyat veya felsefe tarihinde de rastlamak mümkündür. Tommaso Campanella'nın Güneş Kent'i (1623) (ki Güneş Kent'in planı, üzerinde evrene dair bütün bilgilerin resmedilmiş ve yazılı olduğu iç içe daireler oluşturan katmanlı duvarları ve merkezinde kral-rahibin bulunduğu tanrışallaşmış kurgusu ile Bellek Tiyatrosu ile büyük bir benzerlik sergilemektedir) ya da Foucault'nun Kelimeler ve şeyler'de bahsettiği Evren Ansiklopedisi, olası tüm bilgiyi mekân içerisinde temsil etmeyi hedefleyen, bir nevi olanakları sınırsız bir dil ile evrenin gerçeğini ele geçirme kurguları olarak belirirler. Evren Ansiklopedisi, dilin mutlak temsiliyeti üzerinedir: "Dil, tüm temsilleri temsil edebildiği ölçüde, evrenselin tam hakka sahip unsurudur. Kelimelerin arasına dünyanın toplumsallığını devşirerek katabilen bir dil en azından mümkün olmalıdır ve bunun tersine temsil edilebilir'in toplamı olarak dünya, bütünü itibarıyla bir Ansiklopedi haline gelebilmelidir." Foucault, bunun olabirliğinin ancak dilin varlığının bütünüyle temsil içindeki işleyişine indirgenmesi ve temsilin evrensellik ilişkisinin ancak dil aracılığıyla kurgulanabilmesi olduğunu ifade eder (Foucault, 2006, s.138-139).

Bellek Tiyatrosu, Güneş Kent, Evrensel Ansiklopedi gibi projeler ile Masumiyet Müzesi arasındaki fark, dil ve temsil sorunu üzerinde keskinleşir. Masumiyet Müzesi, daha güncel bir bakış açısıyla, zamana, mekâna ve dile dair bir kesit açar ve onunla ilgili olası okumaları mekânda ardışık bir şekilde (kutuların numaraları, bölümlerin numaralarıdır ama isteyen farklı bir şekilde de gezebilir) ve seçilmiş nesnelerle (ancak bu seçilmişlik de bir rastlantısallık barındırır) temsil eder. Mekânsal ve hikâyesel kurgunun ucu açıktır. Gerçi müze Kemal'in müze yapılırken içinde yaşadığı çatı katı odasında son bulur ancak okuyucu/izleyici bilir ki Kemal orada sonsuza dek

yaşayacaktır. Bir anlamda mekânın kullanıcısı hikâyenin öznesi ile yer değiştirir. Bu yer değiştirme ise okuma ile örtüşük bir eylem olarak ekfrastik bir dönüşmedir. Bu anlamda bir diğer dönüşme ise romanın yazarının 'romanın yazarı' olarak hikâyeye dahil olmasıdır. Hem metin hem de mekân gerçeklik ve temsile dair bellek üzerinden oynanan bir oyuna dönüşür.

Masumiyet Müzesi'nde öne çıkan bellek kavramını beden üzerinden ele almak metin-mekân etkileşimini irdelemek için uygun bir strateji olarak belirmektedir. Grosz'un ifade ettiği şekilde bugüne kadar belleğe atfedilmiş bütün özelliklerin bedene yüklenmesi ile burada bahsedilen ekfrastik mekânı deneyimleyen okuyucu/izleyicinin pozisyonu daha tartışılabilir bir noktaya taşınmış olur. Her ne kadar Grosz bu bedeni sanal deneyim ile birlikte ele alsada ekfrastik mekânda da benzer bir durum oluşmaktadır. Fiziksel mekân içerisinde bedenin hareketi, bedenin deneyimi zihne aynı zamanda belleğin de hareketi olarak yansır. Okuma eylemi ile mekânda bulunma, hareket etme eylemi, bu birliktelik üzerinden birbiri ile örtüşür. Ancak bu iki eylem arasında belirgin bir farklılık diğerleri ortaya çıkınca oluşur. Okumak yalnız bir eylemken müzeyi ziyaret etmek başkaları ile birlikte gerçekleştirilen bir eylemdir. Diğer bedenlerin ziyaretçinin beden/belleğinde oluşturduğu etki, belki de ötekilerin bir takım roller (belki de Keskin ailesinin fertleri gibi) üstlenmesi ile sonuçlanacaktır. Mekânın öncesine dair yaşanmışlık durumu bu roller üzerinden devam edecektir. Bu bakış açısı ile mekânın belleğinin mekânın bedeninde var olması görünür bir hal alacaktır.

Bir önceki bölümde ele alınmış olan Thomas Struth'un müze fotoğraflarını inceleyen Eidt bu anlamda bir tespitte bulunmuştur. Fotoğraflarda, sözlü ve görsel olmak üzere iki tür ekfrasisinden bahseden Eidt, sinemanın imaja verdiği beden ile ona hem zamansallık hem de mekânsallık kazandırdığını tartışır. Maksat, mecranın arası bir anlam yolculuğu ise yeni mecranın olanakları da artık anlamın ayrılmaz bir parçası olarak bütün hikâyeye eklemlenmektedir. Dolayısıyla ekfrastik bir mekânda ya da daha ziyade böylesi bir yöntem ile temsil edilen mekânda bu sefer söz konusu olan mimarinin olanakları olacaktır. Mimarinin doğal mevcudiyetinin bileşenleri olan zaman-mekân ve bunların bellek-beden ile kurduğu ilişki, bu temsilde yine benzer bir canlandırma yaratacaktır. Struth'un fotoğraflarında görülen ya da sinematik hali ile Eidt'in tartıştığı sözlü ve görsel ekfrasis bu sefer fiziksel mimari temsile taşınmış olacak, bu mekânın bileşenleri haline gelecektir. Eidt, tartışmasında karşılıklı iki imajın -ilki orijinal olan ikincisi ise sinemanın yarattığı temsil- arasındaki yarışmanın izleyicinin zihninde *energeia*'yı tetiklediğini, sinematik ekfrasisin de sözel ekfrasis gibi izleyicinin zihninde yeniden kurgulanan bir imaja neden olduğunu belirtir. Bu anlamda

bir sorgulama, bellek ve bedenin içerisinde bulunarak, izleyici pozisyonundan ziyaretçi pozisyona geçtiği bir ortamda yine oluşacak ancak büyük ihtimalle ilkinden daha karmaşık bir deneyim ağı olarak kurgulanacaktır.

“Yıllar sonra müzemizin bu noktasında sergilensin diye sanatçıya bütün ayrıntılarıyla sipariş ettiğim bu resim (Şekil 4.23), Füsunların evinde içeride yanan lambalardan turuncumsu bir renk almış pencereleri, arkadaki ayın ışığıyla dalları parıldayan kestane ağacını, bacalarla ve damlarla çizilmiş Nişantaşı göğünün arkasındaki lacivert gecenin derinliğini bir hayli iyi yansıtıyor da, benim o manzaraya bakarken hissettiğim kıskançlığı bilmem müze ziyaretçisine verebiliyor mu?” (Pamuk, 2010a, s.78-79).



Şekil 4.23 : Kıskançlık, Ahmet Işıkcı, (Pamuk, 2012, s. 107).

Masumiyet Müzesi'nde şimdiye kadar tartışılmış olanların yanı sıra 16. Bölüm: Kıskançlık, diğerlerine nazaran ayrıcalıklı bir bölüm/vitrin olarak görülmektedir. Müzenin kurgusu içerisinde, her bir vitrin bir bölüme denk düşer ve o bölüm bu vitrinde nesneler veya resimler ile temsil edilirken bu bölüm, özellikle 'o ana' adanmış bir resim ile ziyaretçinin karşısına çıkmaktadır. Resim, Pamuk'un da romanda belirttiği gibi bir sanatçıya, Ahmet Işıkcı'ya Kemal tarafından 'bütün ayrıntılarıyla sipariş' yoluyla

yaptırılmıştır. Burada, ekfrasisin birkaç şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür. İlki, metinde Kemal'in betimlemesi ile zihinde canlanan bir görüntüdür ancak bu görüntünün bir manzara değil de bir resim olduğu bilgisi yine metinde mevcuttur. Yazar sadece görüneni betimlemekle kalmayıp o esnada ona bakanın kıskançlık duygusu içerisinde olduğunu da vurgulamıştır. Kemal, resmi anlattıktan ve müzede sergilendiğini belirttikten sonra resmi müzede görenlere (ya da okurken zihninde canlandıranlara) soru sormayı da ihmal etmez. Bu ikinci durum, ekfrastik bir metninde yazarın okuyucu ile iletişime geçtiği andır. Bunu yaparken kendi betimlediği görselin eksikliğini de vurgulayarak esasında tam da klasik ekfrasis kullanımı ile örtüşen bir yol izlemiş olur. Bir diğer ekfrastik alt metin ise okuyucunun Kemal'in (ya da Pamuk'un) resmi betimlediğine dair verdiği bilgidir. Okuyucu bir anlamda bunu da zihninde kurgulamak durumundadır. Bir diğer ekfrastik katman ise müzede sergilenen resmin kendisidir. Resim bir romanda geçen bir betimleme üzerine 'gerçek' bir kişi tarafından yapılmıştır ve yine 'gerçek' kişilerin gözlerinin önüne getirilmiştir.

Pamuk, bu bölümdeki resmin ve ressamının hikâyesini 'Şeylerin Masumiyeti'nde anlatır. 'Türk sanat ortamı'nca tanınmayan ancak çok çalışkan bir ressam olan Ahmet Işıkçı, Nişantaşı ve Cihangir'de yaşamakta, çalışmakta, binlerce suluboya ve yağlıboya resmi bulunmaktadır. Pamuk, 'Cevdet Bey ve Oğulları'nda dedesinden başlayarak ailesinin hikâyesini anlatmış, son sayfalarda ise henüz resme yeni başlayan Işıkçı'dan bahsetmiştir. Ahmet Işıkçı da ilerleyen yıllarda Pamuk'a bazı romanları için kapak resimleri ve burada bahsi geçen resmi yapmıştır. Masumiyet Müzesi'nin kapak resmi de aynı ressama aittir. Pamuk, Şeylerin Masumiyeti'nde ressamın düşüncelerine de yer verir: "Ona göre bütün resim sanatı, daha da önemlisi, insanoğlunun dünyaya bakışı Rönesans sonrası Batı resmiyle, özel olarak da perspektifle zehirlenmişti. Yapılması gereken bu 'zehirlenme'den önceki saf halimize ait olan ilk görüntüleri araştırmak, bulmaktır. 'Hakiki' ve 'kendisi' olmanın başdöndürücü ve çocuksu mutluluğunu yaşamak isteyen her ciddi ressam, Işıkçı'ya göre önce 'resmin metafiziği' dediği bu araştırmayı yapmak zorundaydı" (Pamuk, 2012, s.106). (Konunun biraz dışında olmakla birlikte, Kemal ne kadar 'gerçek'se Ahmet Işıkçı o kadar 'gerçek'tir. Pamuk, bir röportajında Ahmet Işıkçı'nın kendisi olduğunu belirtir (Pamuk, 2010b).

"Özellikle bahar ve yaz günleri çatı katındaki dairede daha çok gecelemeye başladım. Mimar İhsan'ın binanın ortasına açtığı boşluk sayesinde yalnız koleksiyonumdaki tek tek eşyaları değil, bütün mekânın derinliğini geceleri içimde hissediyordum. Gerçek müzeler, Zaman'ın Mekân'a dönüştüğü yerlerdir" (Pamuk, 2010a, s.564).

Orhan Pamuk, Şeylerin Masumiyeti'nde 'Müzeler İçin Mütevazı Bir Manifesto' yazar. Pamuk'a göre dünyadaki, özellikle Türkiye'deki müzecilik anlayışı genel anlamda saraylar ve milli müzeler üzerinde şekillenmiştir. Milli müzeler, bir ulusun kültürünün ne kadar zengin olduğunu kolaylıkla gösterebilirler ancak müzenin değeri bununla değil bireylerin insanlığını ön plana çıkarma gücüyle ölçülmelidir. Bu nedenle Avrupa'da nispeten sıkça bulunan kişisel müzelerin değerine işaret eder. Saraylardan milli müzelere geçişi, destanlardan romanlara geçişe benzetir ve ekler: "... eski kralların kahramanlık hikâyeleri olan destanlar, onların yaşadığı saraylar gibidir. Ama milli müzeler romanlar gibi değildirler" (Pamuk, 2012, s.55). Bu dediğini hayata geçirircesine kendi projesini tasarlar. Artık önemli olan Füsun'un gerçek olup olmaması, gerçekten o mekânda yaşamış olup olmaması değildir. Önemli olan Masumiyet Müzesi'nin içindeki 'şey'lerle birlikte hem yazılı hem yapılmış mecrada, insana dair bir hikâye anlatıyor oluşudur.

Yukarıda ele alınan her iki metin-mekânın ortak paydasında, kimi baskın kimi nispeten kenarda köşede kalmış ancak birbirini andıran, birbirine temas eden olgular bulunmaktadır. Çoğunlukla edebiyatın zamanın, mimarinin ise mekânın sanatı olarak görülmüş olmasına karşın zamanı mekâna bir anlamda hapsetmek ya da mekân içerisindeki zamanı görünür kılmak bu yaklaşımlar içerisinde ilginç bir şekilde öne çıkanlardan biridir. Her iki yapının fiziksel temsiliinde zamanın evrensel bir temsili olarak spiral belirlemektedir. Ancak yazılı kurgular içerisinde ne İlahi Komedi'de açık bir şekilde bu figürü vurgular ne de Masumiyet Müzesi. Danteum'da plan şemasında Cehennem'deki kolon ve terasların ve Araf'taki çatı örtüsünde yer alan boşlukların yerleşimi altın oranın içerisinde bulunan spirali vurgulayacak şekildedir. Ancak bu kurgu, mekânı deneyimleyenler için açık, gözle görülür bir şekilde var olmaz, daha ziyade hareketlerini belirleyen, bedenlerine yön veren bir rota oluşturur. Edebi metindeki hareketlerin bir simülasyonunu fiziksel mekânda deneyimletir. Masumiyet Müzesi ise zaman ile ilgili niyetini çok daha açık bir şekilde sergiler. Hali hazırda maksadı, yitip gitmiş bir zamanı elle tutulur kılmaktır. Bu bağlamda, kitapta bir zaman bölümü olduğu gibi müzenin giriş zemininde bulunan desen de bunu andırmakta, ziyaretçiye bir tür sonsuzluğa girmek üzere olduğunu çağrıştırmaktadır.

Zaman-mekân meselesi, ekfrastik temsilin kökenlerinden beri tartışılacak bir konu olmuştur. Klasik yaklaşımın ağırlıklı olarak üzerinde durduğu bu konu, özellikle Lessing'in plastik sanatların bir anda algılanabilecek şekilde yan yana duran imgeler ile mekânsal bir doğaya sahip olduğu öte yandan yazım sanatının imgeleri zamanda ardışık bir şekilde dizmesi ile zamansal bir yapıda olduğu ifadelerinde can bulur. Ancak bu yaklaşımın yerini giderek her tür sanatsal temsilin her iki boyutu da

barındırdığı üzerine genel bir fikir birliğine bıraktığı görülmüştür. Yine de burada irdelenen her iki yapıda da zamanı vurgulama kaygısı dikkat çekmekte, bunun bu mekânların metinsel alt yapıları ile ilişkili olduğu düşünülmektedir.

İlahi Komedy ve Masumiyet Müzesi'nin bir başka ortak paydası ise her ikisinin de yitirilmiş bir aşkın, bir kadının bir anlamda bu dünyaya ait olmayan ya da bu dünyadan koparılmış bir mekânda yeniden ele geçirilme çabası olmasıdır. Gerçek hayatta aşık olduğu Beatrice'in genç yaşta ölümü Dante için büyük bir üzüntü olmuş, bu kayıptan sonra Dante şiirini Beatrice'i yüceltmeye adanmıştır. Bu bağlamda İlahi Komedy, aynı zamanda Dante'nin Beatrice'e ulaşma yolculuğudur. Bunun için Dante, Cehennem'den geçmeyi göze almıştır. Masumiyet Müzesi yine Kemal'in Füsün ile olan ilişkisi çevresinde şekillenir; Füsün ve ona ait zaman bir şekilde mekânda özdeşleşir. Ekfrasis tartışmalarında, 'ötekini yenme/ele geçirme' amacına değinilmiş ancak kavramın cinsiyet rolleri üzerinden okumasına (Vermeer'in İnci Küpeli Kız'ı üzerine Eidt'in çalışmaları haricinde) yer verilmemiştir. Bu noktada, bu anlamda kısa bir parantez açmak ilginç olacaktır. Kavramın kökenlerinde yer alan görsel-sözel ikiliği üzerinde süregelen bir tartışma da ekfrasisin konuşan eril söz ile sessiz dişil imgeyi ele geçirmek anlamına geldiği üzerinedir. Mitchell'a göre bu roller yüzyıllar boyunca bu şekilde algılanmış olmasına karşın bunu ilk defa belirten Lessing olmuştur. Lessing'in Laocoön'da söylemini bu ve benzeri karşıtlıklar üzerinden kurduğunu belirten Mitchell, bu karşıtlıklar içerisinde resim, mekân, doğal göstergeler, beden, sessizlik, güzellik, kadınlık gibi özelliklerin karşısına şiir, zaman, insan yapımı göstergeler, zihin, ifade yeteneğine sahip olmak, erkeklik gibi özellikleri koyduğunu belirtir. Ona göre Lessing, cinsiyet ve türe ilişkin bu doğal yasaların tehdit altında olduğunu hissetmektedir. Mitchell, Lessing'in karşısına türlerin ortadan kalktığı karışık bir sanat yaklaşımını benimseyen William Blake'i koyar. Ancak bir yandan Lessing'in temel yaklaşımının Blake'i dahi anlamakta faydalı olacağını da savunur. Ona göre Blake, 'Zaman ve Uzay Gerçek Varlık'lardır. Zaman Erkek, Uzay/Mekân Kadın'dır. derken Lessing'in prensiplerinin arkasında yatan fikri açık bir biçimde görmüştür (Mitchell, 2005).

Burada tartışılan metinlere dönüldüğünde cinsiyet rolleri, oldukça keskin bir şekilde kendini gösterir. Söz, belirgin bir şekilde erkeğe aittir. Erkeğin sözü ile ele geçirmeye çalıştığı ise kadındır. Öte yandan, söz mekâna dönüştüğünde ne olur? Bu sefer, rollerin değiştiğinden mi söz edilmelidir, yoksa yıkıldığından mı? Bu her iki metin-mekân arasında beliren ilginç bir nokta olarak görülmektedir. Gerçi burada tartışılan konu ekfrasis kavramının araçsallaştırılması ile ortaya konulabilecek mimari temsildir. Ancak mimari temsilin nesnesi olan mimari mekânın böyle bir ilişki içerisinde ne

şekilde bir rol üstleneceği biraz muğlak gözükmektedir. Mekânın dışil olarak görülmesi geleneği bir yana bu dönüşümlerde kadının rolü de farklılaşmaktadır. Terragni'nin tasarımında Beatrice'in varlığı dolaylıdır ve ancak Dante ile ilişkisi ölçüsünde mevcuttur. Gerçi bir diğer okuma ile eğer Beatrice, Cennet ve özellikle Empyrean ile özdeşleştirilirse bütün dönüşüme ve mekâna hâkim bir konuma gelecektir. Füsün ise tamamen mekâna dönüşmüş ve Kemal'i hapsedmiştir. Sergilenen nesnelerin hepsi Füsün'a ait moleküllerdir. Bu şekilde bakıldığında da vitrinlerin arkasında düzenlenmiş ve sessizce duran nesnelerin göze hitap ediyor oluşu, yukarıdaki bakış açısına göre ikinci bir durum, ikinci bir rol değişimi olarak belirmektedir. Bunlar ve bir önceki çıkarım yani her iki mekânın da zamanı ele geçirme kaygısına dair benzer pozisyonları birlikte ele alındığında, anlamın mecralar arası dönüşümünde cinsiyet rollerinin bir bileşen olabileceğinin ve böyle bir mekânda cinsiyet rollerinin pozisyona göre değişebileceğinin bir göstergesi olarak okunabilir. (Bir diğer bakış açısı ise biri çok bildik bir kavramın diğeri ise Lessing'in dilinden bu çalışmada sıkça kullanılan bir tanımın anlamlarına bakarak her iki cinsiyete atfedilen rollerin 'öteki' tarafından üstlenilebileceğine dairdir: 'mekânın dili' ve 'gebe an'.)

Son olarak değinilebilecek ortak payda ise Terragni'nin vurgulu bir şekilde üzerinde durduğu Pamuk'un ise İhsan Bilgin'e atıfta bulunarak daha dolaylı bir şekilde değindiği döngüdür. Bir yandan mekân belirgin bir şekilde metni izler ve bu bellek ile bedenin buluştuğu noktadır; öte yandan mekân fiziksel olarak sonlandığında ya da ziyaretçinin yolculuğu noktalandığında kurgulanan bir bakış açısı ile yine başlangıç noktası görünür olmakta, sanki mekâna ait kapalı bir döngü varmış izlenimi uyandırmaktadır. Bu görsel döngü, Danteum'da özellikle belirgin bir hal alır. Kanekar, bu döngüyü Terragni'nin kasıtlı olarak planladığını, ziyaretçinin zihninde birbirini takip eden ve nihayetinde noktalanan bir mekânlar zinciri yerine farklı mekânların gerilimini taşıyan, bütüncül bir iz kalmasını amaçladığını belirtir. Orhan Pamuk ise projede İhsan Bilgin'in eklediği galeri boşluğunu hikâyeye taşıyarak farklı bir tür döngü kurgulamış olur. Bu döngü, hem aynı mecra içerisindeki bir dönüşümü hem de farklı mecralar arasındaki gidiş gelişi simgeleyen bir hareket olarak okunmaya açıktır. Tıpkı Pallasmaa'nın sanatı tariflerken kullandığı şu ifadede olduğu gibi: "Sanat, 'yeni'den ziyade yeniden-canlandırmak, yeniden-mitlerden konuşmak, yeniden-büyülemek, yeniden-duyumlamak, yeniden-erotize etmek ile ilişkidir" (Pallasmaa, 2011b, s.108). Böylelikle ekfrasis, metin ile mekân arasında yeniden-canlandırmanın aracı olarak belirlemekte, metnin mekânsallığı ile mekânın metinselliği arasında anlamı taşıyan ara mecra olarak var olmaktadır.

5.SONUÇLAR

Bu çalışma, üç bölüm çerçevesinde ele alınmıştır: kriz halinde temsil olgusu, antikiteden güncel sanata, görsel ve sözel temsil alanları arasında anlam aktarımı sağlayan bir araç olarak ekfrasis kavramı ve bu iki konunun harmanlandığı, temsile bakılmamış bir perspektiften odaklanmayı hedefleyen mimari temsilde ekfrasis. Öncelikle metnin kurgusu ve yöntemi üzerine bazı eleştiriler getirmek mümkündür. Bölümlerin özellikle ilk ikisi bağımsız birer tez konusu olabilecek temel problem alanlarıdır. Mimari temsil alanında ve imaj alanında yapılmış pek çok çalışma mevcuttur. Benzer şekilde Sanat Tarihi veya Edebiyat bölümlerinde ekfrasis üzerine yapılmış çalışmaların sayısı da gün geçtikçe artmaktadır. Ancak bu çalışma özelinde, ekfrasisin mimari temsil bağlamında ele alındığı ve doğrudan gerçekleşmiş ya da en azından projelendirilmiş tasarımlar incelenerek tartışıldığı çalışmalar yok denecek kadar azdır. Böylesi bir çalışmanın alt yapısını hazırlamak, bakış açısını ortaya koymak amacıyla da ilk iki bölüm, mümkün ölçüde temel problemleri ve kavramsal yapıları ile ortaya konmaya çalışılmışlardır.

'Mimari Temsil Sorunu' altında ele alınmış olan temsil krizi ve imajın temsili / temsilin imajı ikili durumu bir yandan konuyu gerekçelendiren problemleri bir pozisyona işaret ederken öte yandan olumlu sayılabilecek sonuçlar doğuran bir veri alanı olarak görülmelidir. İlgili bölümde, krizin hem mimarlık hem diğer sanat dallarında yeni akımların doğuşunda etkin rol oynadığı belirtilmiştir. Benzer şekilde, farklı sanat dallarından veya bilim alanlarından motiflerin, metaforların, araçların devşirilmesi ile yeni temsil dilleri üzerine odaklanması, bu krizin belirgin sonuçları arasında olmuştur. Yine bu sayede çalışmanın önermesi olan 'ekfrasisi araçsallaştırma' tartışılabilir bir alan olarak belirmiştir. Ekfrasis çerçevesinde yapılan kuramsal tartışmanın aynı zamanda temsil üzerine bir tartışma olması tesadüfi değildir. Kavramın köklerinden bugüne gelirken geçirdiği dönüşümler üzerinden yapılan okuma aynı zamanda temsil üzerine bir okuma olarak belirmektedir. Ekfrasis kavramının geçtiğimiz yüzyılın ortalarında söyleme dahil edilmiş olması ve sanatlar arası pek çok çalışmada kullanılmış olması aynı anda hem temsil krizine hem de görselin tahakkümünü ilan ettiği bir dönemde görsel-sözel temsil alanlarının çekişmesine işaret eden bir durum olarak belirmektedir.

Böylelikle yukarıda bahsedilen bu iki alanı birlikte değerlendirme, ekfrasisi mimari temsilde kullanılabilecek bir araç olarak ele alma fikri doğmuştur. Çok denenmemiş bir alanda çalışmanın oluşturduğu belirsizlikler, yer yer el yordamı ile ilerlemek gibi zorlukların yanı sıra bu tarz bir çalışmanın yeni fikirler üretmek, yeni ilişkiler kurmak anlamında, çalışmacıyı özgür kılacağı muhakkaktır. Bu çalışmanın da en verimli sonucu bu ilişkiler çevresinde şekillenmiştir.

Bahsedilen ilişkiler içerisinde en temel olanı son bölümde, 'ekfrastik mekân' olarak tanımlanan mekândır. Bu mekân ile aranan, Bloomer'ın temel ilgi alanı olarak belirlediği 'ara mekân' ya da Nigianni'nin mimari temsili ele alış biçimi ile hikâye ve fiziksel mekândan oluşan bir melez olan mimariyi yaratan 'imaj-mekân-metin'den çok farklı değildir. Buradan bir adım ileri gitmeyi hedefleyen bir bakış açısı ise bu mekânı '*insan yaratıcılığının ve katılımının mekânı*' olan chora'ya ulaşmaya dair felsefi bir çaba olarak görmektir. Ekfrastik mekân (biraz da oluşa imkân sağlayan chora'nın görünmez zemini gibi) hem ilişki kurulmasını sağlayan bir zemin olarak belirir hem kendisi ilişkiler sonucu var olur. Diğerleri bu mekânın çevresinde gelişir. Ekfrastik mekân hem metinde var olan mekân hem de temsile dönüşmüş mekân olarak ele alınmıştır. Ancak esas niyet buradaki dönüşümü, anlam aktarımını yakalamaktır. Bu anlamda da ekfrastik mekân, anlamın aktarıldığı mekân olarak belirlemektedir. Anlamın üzerinden aktarıldığı ilişkiler ise zaman-mekân, dil, beden ve bellek olarak görülmektedir. Dolayısıyla çalışmanın çıkarımları yine bu ilişkiler ile ilgili olacaktır.

Yukarıda bahsedilenler doğrultusunda, öncelikli kabul, zaman-mekânın, dil, beden ve belleğin birer ilişki biçimi oldukları yönündedir. Sadece bu çalışma bağlamında değil herhangi bir bağlamda, zaman ve mekân birbirinden bağımsız ele alınamayacağı gibi burada da gerek metinden gerek mimariden gerekse dil, beden ve bellekten bağımsız salt bir zamandan veya mekândan söz etmek olası değildir. Ekfrastik bir dönüşüm ise mekânı metin içerisinde yaratması, bunu zamana taşıması, zamanı ise tekrar mekânda var etmesi, bedene yön vermesi ve bellekte yeniden kurgulanması ile bunu olası kılar.

Bu çalışma özelinde incelenmiş olan iki yapı, Danteum ve Masumiyet Müzesi, mimari temsilde ekfrasis üzerinden ele alınmış, bu iki yapının temsil ve oluş biçimleri arasında bazı benzerlikler ve farklılıklar gözlenmiştir. Ancak burada vurgulanması gereken en önemli konu, bu tarz bir çalışmanın her seferinde kendine has metotlarla yeniden inşa edileceğidir. Kullanılan araçlar, ilişki biçimleri aynı olsa dahi bir çalışmanın bir diğerine benzer olması olası gözükmemektedir. Örneğin, Terragni, Danteum'da biçimsel ve anlamsal iki ayrı şemayı üst üste çözümleyerek hareket eder. Anahatları ile böylesi bir yaklaşım başka bir çalışma için de söz konusu olabilir. Ancak bu noktadan sonra

çalışmanın kendi içeriğine göre yeni bir sistem geliştirmesi gerekecektir. Burada ele alınan diğer çalışma olan Masumiyet Müzesi'ni eşsiz kılan, her iki temsil alanında birden tasarlanmış ve gerçekleştirilmiş olmasıdır. Bunlar, tekrarı zorlu ve sorunlu görülen yaklaşımlar olarak belirmektedir. Öte yandan ekfrastik bir dönüşümün belirgin olduğu ortak paydalar yakalanmıştır ki bunlar benzer bir çalışma için üzerine gidilebilecek kavramlar olarak görülmektedirler: ekfrasisin temel özellikleri olan anlatıcı, gönderge, izleyici/okuyucu ilişkisi, yorum, açık yapıt, hikâyeleştirme ve hem yapısal hem de anlamsal içeriğin aktarımı.

Kavramsal bir araç olarak ekfrasis, mevcut bir sanat eserini yapı taşlarına kadar söküp onlarla yeni bir sanat eseri kurduğu noktada, yapı bozumcu bir çalışma gerçekleştirmiş olur. Yapı bozum kavramı, gerek çıkış alanı olan dil ve felsefede gerekse mimarlığın teorik ve pratik mecralarında, gösteren ve gösterilenin ilişkisini, anlamı, anlamın değişkenliğini sorgulayan bir olgu olarak belirir. Yapı bozum, gösteren ve gösterilen ikili karşıtlığını altüst etmeyi ve gizli kalmış anlamları açığa çıkarmayı hedefler, çünkü anlam, bu ikisinin doğrusal olarak kurdukları ilişkide değil, göstergenin diğer göstergelerle kurduğu ilişkidedir. Bu bağlamda, Becker'ın ekfrastik metin çözümlemesini tekrar ele almakta fayda vardır. Becker, ekfrastik metnin üç bileşeni olarak ifade ettiği, anlatıcı, anlatılan görüngü ve görüngünün temsil ettiği gönderge arasındaki iletişimin önemini vurgular. Antik çağda, ortaya koyulduğu hali ile ekfrasisin Platoncu bir bakış açısı ile ideal öze ulaşma ana temasından yola çıktığı ve dolayısıyla bu ilişkinin yani görüngü ve gönderge arasındaki ilişkinin doğrusallığı (ve bir anlamda mutlaklığı) oranında kabul gördüğü düşünülecek olursa, günümüzde kullanılan ya da sorgulanan anlamı ile ekfrasisin bu ilişkinin irdelenmesi ile ortaya çıkan anlamın sonsuz çeşitliliği üzerinden var olacağı ortadadır. Bu anlam, konuşulan, yazılan dilde olduğu kadar, yapıtlı dil olan mimaride de can bulur.

İlahi Komedi ve Danteum'u aralarında, Terragni'nin ifadesi ile 'aktarılan anlam' ya da Schumacher'in ifadesi ile eski ve yeni anlam arası diyalog üzerinden tekrar düşünmek ilginç olacaktır. Terragni'nin Danteum tasarımı ile şiiri yapı bozuma uğratıp yeni bir anlam ile tekrar kurduğunu söylemek mümkündür. Danteum, sonuç ürünü açısından bu mimariye ait bir örnek olmamakla birlikte esasında tasarlanış biçimi ile tam da bu anlamda bir sorgulamaya yönelmektedir. Terragni, mutlak geometrik form olarak ilk tercihi olan daire plan şemasından projenin yer alacağı alanda bulunan Collesium dolayısıyla özellikle uzak durmuş ve bu onu dikdörtgene yöneltmiştir. Ancak sonsuz olası dörtgen içerisinden altın oran dörtgeni seçmiş ve bunu kutsal üçlemenin ve mutlak birin en uygun tezahürü olarak görmüş, plan şemasını buna göre şekillendirmiştir. İlahi Komedi'nin sayısal referanslarını çözümlemiş, bunları planına

aktarmıştır. Terragni, bu tercüme-yi yaparken sadece İlahi Komedyâ'daki görüngüye referans vermiş olmaz, daha ziyade onların temsil ettiği gönderge-yi çözümlemiş ve kendi çalıştığı mecrada aynı göndergeye ulaşabilecek yeni görüngüler tasarlamış olur. Bu şekilde bakıldığında kolon / beden metaforunu hatırlamakta fayda vardır. Kolon üzerinden kurulan ilişki / mekân ve o mekânların ziyaretçi (ki Schumacher bu mekânı ziyaret edeceklerin aslında bir tür hacı rolü üstlendiğinden bahseder) üzerindeki etkisi oldukça dikkat çekicidir. En temel mimari öğelerden biri olan kolona zaten doğasında olan taşıyıcılık haricinde anlamlar yüklemiş, üstelik bunu yaparken yine Komedyâ'nın mekânlarına göndermeler yapmıştır.

Masumiyet Müzesi'nde hem yazılı metin hem de yapı-lı mekân aynı hikâyeyi kendi dillerinde anlatmaya adanmışlardır ancak en azından tasarım aşamasındaki farklılık dahi Masumiyet Müzesini bambaşka karakterde bir kurgu olmaya yöneltmektedir. Metin ve mekân arasındaki ilişki, belki de bir daha tekrarlanması mümkün olmayacak şekilde doğrusaldır. Karşılıklı geçirgen ancak yine de doğrusal. Öte yandan Masumiyet Müzesi'nde anlamın bu karşılıklı ilişkinin yanı sıra belki çok daha fazlasıyla eşyada olduğu söylenebilir. Neticede Çukurcuma'daki evin de giderek bir eşya kimliğine büründüğünü düşünmek mümkündür. Pamuk, Masumiyet Müzesi'ni oluşturmak için eşya toplarken derlediği eşyaların bir arada oluşturduğu kompozisyonun kendisini ne kadar etkilediğinden bahseder. "Eski ve tuhaf bir fotoğraf; bir şişe açacağı, bir gemi resmi, bir kahve fincanı ve bir kartpostalla yan yana gelince yeni bir anlam ediniyordu. Özel bir dikkatle ve şefkatle yan yana getirilirse eşyalar, müzede hayatta taşıdıklarından daha zengin bir anlama kavuşabilirlerdi!" (Pamuk, 2012, s.51).

Pamuk'un bir araya gelen nesneler üzerinden yeni bir hikâye oluştuğunu vurgulaması gibi mimari temsilde ekfrasis de farklı sanat dalları arasında kavramları, araçları devşirerek yeni bir temsil yaratmaktadır. Pallasmaa'ya göre "Sanat, 'yeni'den ziyade yeniden-canlandırmak, yeniden-mitlerden konuşmak, yeniden-büyülemek, yeniden-duyumlamak, yeniden-erotize etmek ile ilişkidir" (Pallasmaa, 2011b) Burada yapılan çalışma sonucunda ekfrasis, metin ile mekân arasında bu yeniden-canlandırmanın yetkin bir aracı olarak belirmektedir.

Bu noktada tartışılması gereken, yukarıda bahsedilen türde bir tasarım yaklaşımına karşı takını-lacak tutum gibi gözük-mektedir. Daha belirgin bir ifade ile mimari tasarımın iki edimi -tasarlamak ve yapmak- üzerine düşünmek gerekmektedir. Tahayyül nerede biter, somut bir nesne olmaya çalışan çizgi ne zaman çizilir? Söylem hatta daha sade bir ifade ile söz nerededir? Mimarlık söylemi ile tasarımının ya da mimarlığın teorik ve pratik bilgilerinin ve özellikle mimarlık ile temsilin birbirinden ayrıldıkları, koptukları

sıkça tartışıl原因 bir konu olmuştur. Tezin temsil krizi başlığı altında ele alınan bölümünde buna geniş bir yer verilmiş ve özellikle geçtiğimiz yüzyıl mimari akımlarının oluşmasında bu kopuştan doğan krizin etkin rol oynadığının altı çizilmiştir. Söz ve görsel arasında oluşan boşluğu doldurmaya yönelik çaba özellikle yapısalcı ve yapıbozumcu yaklaşımlarda görünür olmuştur. Güncel durumda ise çok katmanlı bir ilişkiler ağından söz etmek gerekmektedir. Bugün mimarlık, bir yandan temsil krizine işaret etmekte bir diğer yandan da disiplinler ve sanatlar arası olma durumunun altını çizmektedir. Bu iki durum birbiri ile güçlü bir ilişki içerisinde. Mimarlık, kendisini temsil etmek için yeni araçlar aramaktadır. Bir yandan da görselin tahakkümü ile tıpkıbasım imajlar üretmekte ve bunları yeni kopyaları üretilmek üzere uluslar arası veri ağına salmaktadır. Bunun doğal bir sonucu olarak ilişkilerin ve hikâyelerin oluşturduğu anlam giderek kaybolmakta, tekrarlanan bir hız ve benzerlik imgesi hâkim anlam haline gelmektedir. Mimarlık, yeniden anlamı oluşturmak için yeni araçlar aramaya koyulmaktadır. Tüketime inanılmaz bir hıza ulaştığı günümüzde bu döngünün bir sonu olduğunu iddia etmek anlamsız gözükmekten öte mimarlığın kendini tüketeceğinin alameti dahi sayılabilir. Dolayısıyla yapılması gereken kriz haline adapte olmak ve üretimi onun içerisine çekmek belki yeniden görselin karşısına / yanına sözü koymaktır.

Yukarıda tartışılan, görsel bir ürün üretmeyen bir mimari temsil biçimi değildir. Yegâne hedefi görsel bir ürün üretmek olmayan bir tasarım yaklaşımıdır. Tasarımın hedefi anlam yüklü bir mekân üretmektir. Mimari tasarım, birden fazla bilgi alanına ait çeşitli bilgileri derleyerek yeni bir ürün ortaya koymayı hedefler. Yapı araçları, verili bilgileri olmasına karşın belirgin bir formülü yoktur. Her tasarım, elde olan bilgiler ile yeni bilgiyi harmanlayarak kimi zaman daha okunaklı kimi zaman ise daha sezgisel metotlar kullanarak yeniden yaratılan bir şeydir. Ekfrasis, bu çalışmada ele alındığı haliyle özellikle Danteum örneğinde, tasarımın başından sonuna kadar bir üst sistem, bir yapma biçimi olarak görülmüştür. Her ne kadar her denemede yeni bir sistem oluşturulmasını zorunlu kılan bir yapısı olsa da son derece okunaklı bir metot olarak görülmektedir. Bunda elbette iki güçlü gerekçe vardır. Öncelikle Danteum'u herhangi bir projeden farklı kılan henüz ilk aşamasında 'söz' olmasıdır. Mimar, sözü görünür kılmıştır. Yarattığı mekâna o kadar inanmıştır ki tıpkı Dante'nin mektubu gibi kendisi de çalışmasını açıklayan bir mektup kaleme almıştır. Öte yandan Terragni hiçbir zaman ekfrasisden bahsetmez. Pamuk ise Masumiyet Müzesi ile ilgili olarak değil ancak bir röportajında radyodan bahsederken ekfrasis kavramına değinir. Her fırsatta roman ile müzenin farklılığını belirtmesine, aynı hikâyenin farklı temsilleri olduğunu ifade etmesine karşın ekfrasis kavramına yabancı değildir. Ayrıca romanın içerisinde

tasarım yaklaşımı söze dökülür ve iki mecranın karşılıklı etkileşimine de ışık tutulmuş olur. Sözün yapıyı nasıl şekillendirdiği ya da mekânsal zorunlulukların söze nasıl yansıdığı gözle görülür bir hal alır.

Yukarıda ele alınan örneklerde görüldüğü gibi ekfrasis, iki mecra arasında karşılıklı geçirgenliği sağlamak üzere sistemli bir rota belirleyebileceği gibi aynı zamanda esnek ve sezgisel bir birlikteliğe de alan açabilir. Çalışmanın girişinde sadece ismen değinilmiş diğer mimari tasarım örneklerinde olduğu gibi edebiyat ve mekân arasında kurulabilen bir bağ ile bir alanda yaratılan anlamın diğerine aktarılmasına katkıda bulunabilir. Bu çalışma, elinde tuttuğu araçlar ile yazılı metin ve yapıli mekânlara odaklanmış, bir kavramın bağlamından uzaklaşarak yeni bir yere yerleşmesinin, yer edindiği alanda anlam yüklenip kullanılır olmasının güçlükleri ile uğraşmıştır. Ancak burada bahsi geçen son derece özel iki yapı dışında kalan diğer bütün olası hikâyeler ve mekânlar için de bir söz söylemeyi borç bilmektedir. Kritik olan yazılı bir metnin olmadığı diğer bütün durumlardır. İnsanlığa ait her durum hikâyeleştirilebilir ve kentler, tıpkı Livesey'in belirttiği gibi bu hikâyelerin ve mitolojilerin üst üste birikmesinden oluşur. Mimarın yapması gereken yazılı bir metin olmadığı halde dahi bu hikâyeleri okumak ve kendisine kullanışlı gelen herhangi bir araç veya bir araçlar seti ile onları mekâna dönüştürmektir. Bu çalışma, böyle bir aracın temsil ve tasarıma sağlayacağı katkıları görmeyi hedeflemiştir.

Ekfrasis, mimari temsilde anlam aktarımı için güçlü bir araçsallık potansiyeli içermektedir. Her araç gibi düşünme ve yapma biçimini ve dolayısıyla sonuç ürünü doğrudan etkiler. Bu tarz bir çalışma, her seferinde yeni, kendine özgü bir sistem geliştirilmesini zorunlu kılacaktır ki bu mimari tasarımın doğasına hiç de yabancı bir durum değildir. İnsana dair, kente dair hikâyelerin önemi göz ardı edilmeksizin bu hikâyelerin hepsinin mekâna dönüştürülebilir olduğunu iddia etmek muazzam bir beklenti olacaktır. Ancak anlam yüklü bir mekânı tartışmak, bu anlamda ilişkileri ortaya çıkarmak adına ekfrasis, verimli bir düşünme sistemi önermektedir. Bu bağlamda hem mimarının söyleminde hem de üretiminde kendine yer açabilecek ve mimari anlamda da yeni mekânlar üretebilecek bir kavram olarak görülmektedir. Bu çalışma, böyle bir yaklaşımın izini sürmeyi, el yordamıyla da olsa birbirine bağlanabilecek noktalarını görünür kılmayı hedeflemiştir.

KAYNAKLAR

- Addison, J.** (1712a). Pleasures of Imagination. *Spectator*, 411, (June 21,1712).
- Addison, J.** (1712b). Pleasures of Imagination. *Spectator*, 416, (June 27,1712).
- Akarsu, B.** (1994). *Çağdaş Felsefe: Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Akderin, F.** (2012). *Latince Sözlük* (1. bs.). İstanbul: Say Yayınları.
- Alighieri, D.** (1998). *İlahi Komedyası* (R. Teksoy, Çev.). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Allmer, A.** (2009). Orhan Pamuk's 'Museum of Innocence':on Architecture, Narrative and the Art of Collecting, *Cambridge Journals, Architectural Research Quarterly*, 13, (02), 163-172.
- Auster, P.** (2003). *New York Üçlemesi I / Cam Kent* (Y. Eradam, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bachelard, G.** (2008). *Uzamın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baudrillard, J.** (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Becker, A. S.** (1995). *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Benjamin, W.** (2012). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J.** (2005). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bitel, L.M.** (2004). Ekphrasis at Kildare: The Imaginative Architecture of a Seventh-Century Hagiographer, *Speculum*, 79, (3), 605-627.
- Bloomer, J.** (1995). *Architecture and the Text: The (S)cripts of Joyce and Piranesi*. New Haven and London: Yale University Press.
- Borges, J.L.** (2009). *Ficciones: Hayaller ve Hikâyeler* (T. Uyar ve F. Özgüven, Çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Bruhn, S.** (1997). New Perspectives in a Love Triangle. "Ondine" in Musical Ekphrasis. In U.-B.Lagerroth, H. Lund, E. Hedling (Eds.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi, B.V..
- Caballero, R.** (2005). *Re-viewing Space-Figurative Language in Architects' Assessment of Built Space*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
- Calvino, I.** (2004). *Görünmez Kentler* (I. Saatçioğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevizci, A.** (2005). *Felsefe Sözlüğü* (6. bs.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Chaffee, D.**, 1984, Visual Art in Literature: The Role of Time and Space in Ekphrastic Creation, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 8 (3), 311-320.

- Clüver, C. and Watson B.** (1989). On Intersemiotic Transposition, *Poetics Today*, 10 (1), 55-90.
- Clüver, C.** (1997). Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts. In U.-B.Lagerroth, H. Lund, E. Hedling (Eds.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi, B.V..
- Colomna, B.** (2002). Architectureproduction. In K. Rattenbury (Ed.), *This is not Architecture*. London & New York: Routledge.
- Cosgrove, B.** (1997). Murray Krieger: Ekphrasis as Spatial Form, Ekphrasis as Mimesis. In J. Morrison and F. Krobb (Eds.), *Text Into Image: Image Into Text*. Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi, B.V..
- Davidson D.** (t.y.). *Ekphrastic Academia: Images, Sounds and Motions in Academic Discourse*. Erişim: 19 Nisan 2011, <http://waxeabb.com/writings/ekphrasis.html>
- Demiray, K.** (1980). *Temel Türkçe Sözlük* (2. bs.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dreyer, C.** (2003). 'The Crisis of Representation in Contemporary Architecture', *Semiotica*, 143 (1), 163-183.
- Eco, U.** (2009). *Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Eco, U.** (2011). *Genç Bir Romancının İtirafı* (İ. Özdemir, Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Eidt, L.M.S.** (2008). *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V..
- Foucault, M.** (2006). *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi* (M.A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Gadamer, H.-G.** (1999). *Truth and Method*. New York: The Continuum Publishing Company.
- Geanakoplos, D. J.** (1986). *Byzantium: Church, Society, and Civilization Seen through Contemporary Eyes*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Giedion, S.** (1943). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge, Mass., U.S.A.: Cambridge The Harvard University Press.
- Goodchild, P.** (2005). *Deleuze & Guattari: Arzu Politikasına Giriş* (R. G. Oğdül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Greenblatt, S.** (1997). The Interart Moment. In U.-B.Lagerroth, H. Lund, E. Hedling (Eds.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi, B.V..
- Grosz, E.A.** (2002). *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.
- Gürer, T.K.** (2004). *Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi*. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Habermas, J.** (1998). Modern and Postmodern Architecture. In N. Leach (Ed.), *Rethinking Architecture. a reader in cultural theory*. London: Routledge.
- Heidegger. M.** (1975). *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row Publishers.

- Heidegger, M.** (1977). *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper & Row Publishers.
- Heffernan, J.A.W.** (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Hill, J.** (2002). Iconic Pictures. In K. Rattenbury (Ed.), *This is not Architecture*. London & New York: Routledge.
- Hisarlıgil, B.B.** (2007). 'Yerleşmenin düş(üm)lenmesi: Geleneksel Anadolu yerleşmelerinde 'ara'lar. (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Hmeros** (2013). *İlyada* (A. Erhat ve A. Kadir, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Hooper-Greenhill, L.** (2007). Bellek Tiyatrosu (B. Kovulmaz Çev.). Bellek: Öncesiz, Sonrasız. *Cogito*, 50, Bahar 2007, 235-247. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jencks, C.** (1973). *Architecture 2000 predictions and methods*. London: Studio Vista.
- Jencks, C.** (2000). Aşkın Olmayan Bir Postmodern: Peter Eisenman'la Söyleşi, İçinde E. Batur (Editör), *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kanekar, A.** (2002). Diagram and Metaphor in Design: The Divine Comedy as a Spatial Model, *Philosophica*, 70, 37-58.
- Kanekar, A.** (2005). From Building to Poem and Back: the Danteum as a study in the Projection of Meaning across Symbolic Forms. *The Journal of Architecture*, 10 (2), 135-159.
- Karabaş, B.** (2008). *Mimarının Ağzından Masumiyet Müzesi: İhsan Bilgin ile Söyleşi*. Erişim: 04 Mayıs 2012, <http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=34579>.
- Kneale, J. D.** (2010). The Transilation of the Feelings: Ekphrasis in the Work of W.G. Sebald. In L. Boldt, Federeci, C. and Virgulti E. (Eds.), *Rewriting Texts Remaking Images, Interdisciplinary Perspectives*. New York-Washington D.C./Baltimore-Bern-Frankfurt-Berlin-Brussels-Vienna-Oxford: Peter Lang
- Krier, R.** (2000). Modern Mimarlığın Bir Eleştirisi ya da Yapı Sanatının Çöküşü Hakkında. İçinde E. Batur (Editör), *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kunze, D.** (t.y.). 'Reversed Predication'. Erişim: 20 Temmuz 2013, http://art3idea.psu.edu/idiots/reversed_predication.pdf
- Lash, S.** (2006). Soykütük ve Beden: Foucault-Deleuze-Nietzsche. İçinde A. Akay (Editör) *Toplum Bilim: Giles Deleuze Özel Sayısı*. Sayı 5, (Kasım 1996, 2. Basım Nisan 2006), 141-152.
- Leonardo da Vinci** (2007). *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması* (K. Atakay, Çev.). Ankara: Notos Kitap Yayınevi.
- Leach, N.** (1998). *Rethinking Architecture. a reader in cultural theory*. London: Routledge.
- Leach, N.** (2002). Wallpaper Person: Notes on the Behaviour of a New Species. In K. Rattenbury (Ed.), *This is not Architecture*. London & New York: Routledge.
- Lessing, G. E.** (1874). *Laokoon: An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry*, Boston: Roberts Brothers.

- Livesey, G.** (1994). Fictional Cities. In A. Pérez-Gómez and S. Pacell (Eds.), *Chora 1: Intervals in the Philosophy of Architecture*, 1, 109-122. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Maden, F. ve Şengel, D.** (2009). Kırılan Temsiliyet: Libeskind'de Bellek, Tarih ve Mimarlık, *METU JFA, Middle East Technical University Journal of the Faculty of Architecture*, 26 (1), 49-70.
- Majumdar, G.** (2010). *Migrant Form. Anti-Colonial Aesthetics in Joyce, Rushdie, and Ray*. New York-Washington D.C./Baltimore-Bern-Frankfurt-Berlin-Brussels-Vienna-Oxford: Peter Lang.
- Megill, A.** (1998). *Aşırılığın Peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida* (T. Birkan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mitchell, W.J.T.** (1980). Spatial Form in Literature: Toward a General Theory. In W.J.T. Mitchell (Ed.), *The Language of Images*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T.** (1995). *Picture Theory*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T.** (2005). *İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji* (H. Arslan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Nalbantoğlu, H. Ü.** (2008). "Nedir Mekân Dedikleri?". İçinde A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber ve F. Uz Sönmez (Editörler) *Zaman-Mekân*. İstanbul: Yem Yayın.
- Neubauer, J.** (1997). Tales of Hoffman and Others. On Narrativizations of Instrumental Music. In U.-B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling (Eds.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi, B.V..
- Nigianni, B.** (2007). Architecture as image-space-text. In M. Frascari, J. Hale and B. Starkey (Eds.), *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Nişanyan, S.** (t.y.). *Türkçe Etimolojik Sözlük*. Erişim: 20 Ocak 2013, <http://www.nisanyansozluk.com/?k=temsil>
- Nora, P.** (2006). *Hafıza Mekânları* (M. E. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Nörth, W.** (2003). 'Crisis of Representation?', *Semiotica*, 143 (1), 163-183.
- Pallasmaa, J.** (2011a). *Tenin Gözleri* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.
- Pallasmaa, J.** (2011b). *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*. West Sussex, United Kingdom: A John Wiley and Sons, Ltd, Publication.
- Pamuk, O.** (2008a, 4 Haziran). 'Football is Faster than Words'. *Spiegel Interview Online* Erişim: 06 Haziran 2012, <http://www.spiegel.de/international/europe/spiegel-interview-with-orhan-pamuk-football-is-faster-than-words-a-557614.html>.
- Pamuk O.** (2008b, 7 Eylül). 'Winning the Nobel Prize Made Everything Political'. *Deutsche Welle Interview*. Erişim: 06 Haziran 2012, <http://www.dw.de/orhan-pamuk-winning-the-nobel-prize-made-everything-political/a-3621369>
- Pamuk, O.** (2010a). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Pamuk, O.** (2010b, 2 Eylül). 'İnsanlığı anlatıyorum içinde İstanbul da var'. *Sabah Gazetesi*. Erişim: 16 Ekim 2013, http://www.sabah.com.tr/Yasam/2010/09/02/insanligi_anlatiyorum_icinde_istanbul_da_var.
- Pamuk, O.** (2012). *Şeylerin Masumiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pérez-Gómez, A.** (1983). *Architecture and the Crisis of Modern Science*. United States of America: The MIT Press.
- Pérez-Gómez, A.** (1994). *Polyphilo or The Dark Forest Revisited: An Erotic Epiphany of Architecture*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.
- Pérez-Gómez, A. & Pelletier, L.** (1992). 'Architectural Representation Beyond Perspectivism.' *Perspecta*, 27, 21-39.
- Pérez-Gómez, A.** (2006). The Space of Architecture: Meaning as Presence and Representation. In S. Holl, J. Pallasmaa, and A. Pérez-Gómez (Eds.), *Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers.
- Porter, T.** (1997). *The Architect's Eye / Visualization and Depiction of Space in Architecture*. London: E&FN Spon, an Imprint of Chapman & Hall.
- Portzamparc, Cd., Sollers, P.** (2010). *Bir Mimar ile Bir Yazar Tartışıyor: Görmek ve Yazmak* (C. İleri, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Prosopopoeia** (t.y.). *Wikipedia*. Erişim: 16 Ağustos, 2013, <https://en.wikipedia.org/wiki/Prosopopoeia>
- Rattenbury, K.** (2002). Iconic Pictures. In K. Rattenbury (Ed.), *This is not Architecture*. London & New York: Routledge.
- Ricœur, P.** (2012). *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi* (M. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Roth, L.M.** (2000). *Mimarlığın Öyküsü: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı* (E. Akça, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sayın, Ş.**, (2006). Edebiyat ve Bellek. İçinde M. Karakuş, M. Oraliş (Editörler), *Bellek, Mekân, İmge*. İstanbul: Multilingual.
- Sebald, W.G.** (2006). *Austerlitz* (G. Tunalı, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Sevinç, A.** (2004). *Ütopya: Hayali Ahali Projesi*. İstanbul: Okuyan Us Yayın.
- Schumacher, T.L.** (2004). *Terragni's Danteum: Architecture, Poetics and Politics under Italian Fascism*. New York: Princeton Architectural Press.
- Shapiro, G.** (2003). *Archeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Spurr, D.** (2012). *Architecture & Modern Literature*. United States of America: The University of Michigan Press.
- Steuerwald, K.** (1990). *Almanca Türkçe Sözlük* (2. bs.). Wiesbaden: Otto Harrassowitz, İstanbul: ABC Kitabevi.
- Struth, T.** (1999). *Moma Exhibition*. Erişim: 17 Temmuz 2013, http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/struth_galleria.html
- Tanyeli, U.**, (2000). Simulasyon Çağında Mimarlık ve Woods. *Çağdaş Dünya Mimarları:4, Lebbeus Woods*. s. 7-16. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

- Tschumi, B.** (2003). Works. In G. Damiani (Ed.), *Bernard Tschumi*. London: Thames &Hudson.
- Tschumi, B.** (1997). *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.
- Teksoy, R.** (1998). Önsöz. İçinde *İlahi Komedy*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Türker Terlemez, S.** (2008). *Fransızca-Türkçe ve Türkçe Fransızca El Sözlüğü* (1. bs.). Ankara: Engin Yayınevi.
- Tümer, G.** (1982). *Mimarlık Edebiyat İlişkileri Üzerine Bir Deneme / Aragon'un 'Le Paysan de Paris (Paris Köylüsü) adlı yapıtı üzerine bir örnekleme*. İzmir.
- Uçar, E.** (1999). *A Sketch Work on Verbal Representation of Architectural Space*. (Yüksek Lisans Tezi). The Middle East Technical University, The Graduate School of Natural and Applied Sciences, Ankara.
- Url-1** <<http://lebbeuswoods.files.wordpress.com/2010/07/rendspect-3.jpg>>, erişim tarihi 11.08.2013.
- Url-2** <http://www.123rf.com/photo_14406624_bilbao-spain--june-16-2012-detail-of-the-titanium-plates-of-the-guggenheim-museum-bilbao-a-museum-of.html>, erişim tarihi 11.08.2013.
- Url-3** <<http://glform.com/exhibits/sfmomaembryological-house/>>, erişim tarihi, 13.08.2013.
- Url-4** <http://artchive.com/ftp_site.htm>, erişim tarihi 02.03.2013.
- Url-5** <http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P77/P77661_10.jpg>, erişim tarihi 17.07.2013.
- Url-6** <<http://www.artnet.com/magazine/features/tuchman/tuchman7-8-4.asp>>, erişim tarihi 17.07.2013.
- Url-7** <<http://www.artnet.com/magazine/features/tuchman/tuchman7-8-1.asp>>, erişim tarihi 17.07.2013.
- Url-8** <<http://fineartmusicandbooks.wordpress.com/2013/05/16/charles-demuth-i-saw-the-figure-5-in-gold-1928/>>, erişim tarihi 18.07.2013.
- Url-9** <<http://www.cittainvisibili.com/acquerelli/Zirma.htm>>, erişim tarihi 25.08.2013.
- Url-10** <http://cat2.mit.edu/projects1/biznes/dante/dm_big_entr_01_Mot_L1.jpg> erişim tarihi 13.04.2012.
- Url-11** <http://cat2.mit.edu/projects1/biznes/dante/dm_big_infe_01_Mot_L1.jpg>, erişim tarihi 13.04.2012.
- Url-12** <http://cat2.mit.edu/projects1/biznes/dante/dm_big_para_01_Mot_L1.jpg>, erişim tarihi 13.04.2012.
- Url-13** <<http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=34579>>, erişim tarihi 04.05.2012.
- Url-14** <<http://www.masumiyetmuzesi.org/>>, erişim tarihi 02.10.2013
- Url-15** <<http://search.it.online.fr/covers/wp-content/francisco-goya-las-meninas-1778.jpg>>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-16** <<http://search.it.online.fr/covers/wp-content/pablo-picasso-las-meninas-1957.jpg>>, erişim tarihi 03.02.2013.

- Url-17** <<http://www.flickr.com/photos/centralasian/4721176462/>>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-18** <[http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Manolo_Valdes_&_Rafael_Solves_\(Equipo_Cronica\),_El.jpg](http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Manolo_Valdes_&_Rafael_Solves_(Equipo_Cronica),_El.jpg)>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-19** <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Cristobal_Toral,_Dapres_Las_Meninas,_1975.jpg>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-20** <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Philippe_Comar,_Objeto,_1978.jpg>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-21** <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Louis_Cane,_Meninas_ajupides,_1982.jpg>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-22** <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Soledad_Sevilla,_Las_Meninas_num._9,_1981-83.jpg> erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-23** <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Micheline_Lo,_Les_Menines_selon_Herge,1985.jpg>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-24** <<http://search.it.online.fr/covers/wp-content/joel-peter-witkin-1987.jpg>>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-25** <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Avigdor_Arikha,_Interior_del_taller_amb_mirall,_19.jpg>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-26** <[http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Braun_Vega,_double_eclairage_sur_Occident_\(Velazqu.jpg](http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Braun_Vega,_double_eclairage_sur_Occident_(Velazqu.jpg)>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-27** <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Henri_Jacobs,_Salle_a_manger_-_salle_a_mourir,_198.jpg>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-28** <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/lz_Maglow,_Las_Meninas,_1990.jpg>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-29** <[http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Giulio_Paolini,_Contemplator_Enim_VI_\(Fuori_lautor.jpg](http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Giulio_Paolini,_Contemplator_Enim_VI_(Fuori_lautor.jpg)>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-30** <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Sophie_Matisse,_Las_Meninas,_2001.jpg>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-31** <<http://search.it.online.fr/covers/wp-content/eve-sussman-89-seconds-at-alcazar-2003.jpg>>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-32** <[http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Thomas_Struth,_Las_Meninas_by_Velasquez_\(Prado\),_2.jpg](http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Thomas_Struth,_Las_Meninas_by_Velasquez_(Prado),_2.jpg)>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-33** <<http://search.it.online.fr/covers/wp-content/lluis-barba-las-meninas-after-velasquez-2007.jpg>>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-34** <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Alexander_Stanuga,_Las_Meninas,_2008.jpg> erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-35** <<http://search.it.online.fr/covers/wp-content/google-velazquez.png>>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-36** <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Gerard_Rancinan,_Les_Menines,_2009.jpg>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Url-37** <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/Bob_Kessel,_Las_Meninas,_2009.jpg>, erişim tarihi 03.02.2013.
- Uzundemir, Ö.** (2010). *İmgeyi Konuşturmak İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

- Verdonk, P.** (2005). Painting, poetry, parallelism: ekphrasis, stylistics and cognitive poetics, *Language and Literature*, 14 (3), 231-244.
- Volli, U.** (2003). Crisis of Representation, Crisis of Representational Semiotics? *Semiotica*, 143 (1), 163-183.
- Webb, R.** (2009). *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Whiteman, J.** (1988). Divisible by 2. *Assemblage*, 7, 42-55.
- Wilde, O.** (2011). *Dorian Gray'in Portresi* (S. Ceyhan, Çev.). İstanbul: Oda Yayınları.

EKLER

EK A: TEMSİLİN TEMSİLİ OLARAK ‘LAS MENINAS’

EK B: ‘THE WONDERS OF ST. SOPHIA’ (AYA SOFYA’NIN İHTİŞAMI)

EK A: TEMSİLİN TEMSİLİ OLARAK 'LAS MENINAS'

Diego Velázquez'in, 'Las Meninas'ı yapmasından bu yana 359 yıl geçti. 359 yıl önce, kendi vardı ancak ismi yoktu. Tabloya dair ilk yazılı kaynak 1666 yılında, tabloda bir başlıktan ziyade bir tasvir ile bahsediyordu: '*La senora Emperatriz con sus damas y una enana*' (nedimleri ve bir cüce tarafından eşlik edilen ekselansları). 1734'te başka bir kaynak tabloyu isimlendirmişti: 'Kral IV. Philip'in Ailesi'. 1800'de 'Aile' olarak anılan tablo, 1819'da kurulan Prado Müzesi'ne getirildi. 1843 yılında basılan bir katalogda, ilk defa 'Las Meninas' olarak anıldı (Shapiro, 2003). Geçen 359 yıl içerisinde, sanat tarihi, felsefe gibi alanlarda, tablonun neyi, nasıl temsil ettiği üzerine sayısız kelime yazıldı. Tarihte belki de en çok yeniden üretilen, yorumlanan eserlerden biri haline geldi 'Las Meninas'. Aşağıda anılan her sanatçı ve başkaları, kendi üslupları, dönemin 'zeitgeist'ı ile dönüp tekrar bakmaya, tekrar okumaya, tekrar üretmeye dair karşı konulamaz bir itki duymuş olmalıdır.

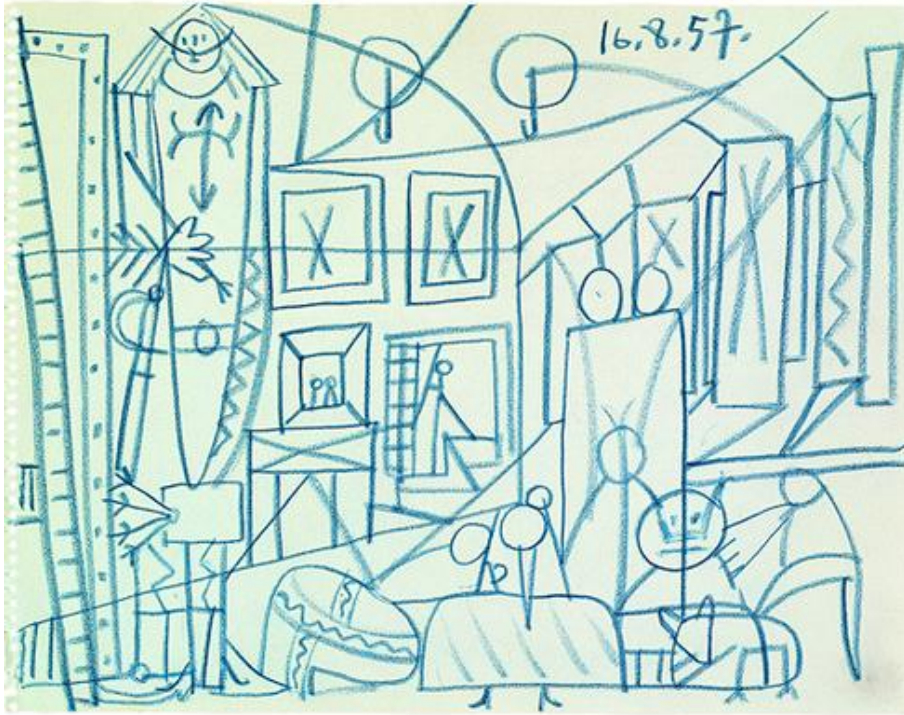
Görselin görsel ekfrasisi olarak kendini yeniden ve yeniden temsil eden 'Nedimler'in bir kısmı bu ek bölümündedir.



Şekil A.1 : Francisco Goya, 'Las Meninas', 1778 (Url-15).



Şekil A.2 : Pablo Picasso, 'Las Meninas', 1957 (Url-16).



Şekil A.3 : Pablo Picasso, 'Las Meninas', 1957 (Url-17).



Şekil A.4 : Manolo Valdés & Rafael Solves (Equipo Cronica), 'El recinte', 1971 (Url-18).



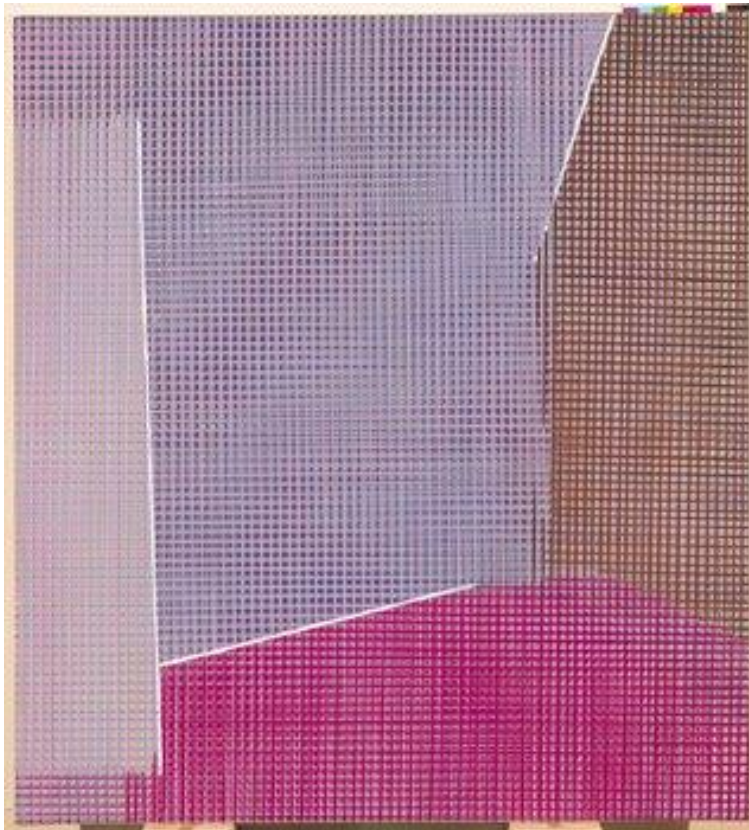
Şekil A.5 : Cristobal Toral, 'D'après Las Meninas', 1975 (Url-19).



Şekil A.6 : Philippe Comar, 'Objeto', 1978 (Url-20).



Şekil A.7 : Louis Cane, 'Meninas ajupides', 1982 (Url-21).



Şekil A.8 : Soledad Sevilla, 'Las Meninas num. 9', 1981-83 (Url-22).



Şekil A.9 : Micheline Lo, 'Les Ménines selon Hergé', 1985 (Url-23).



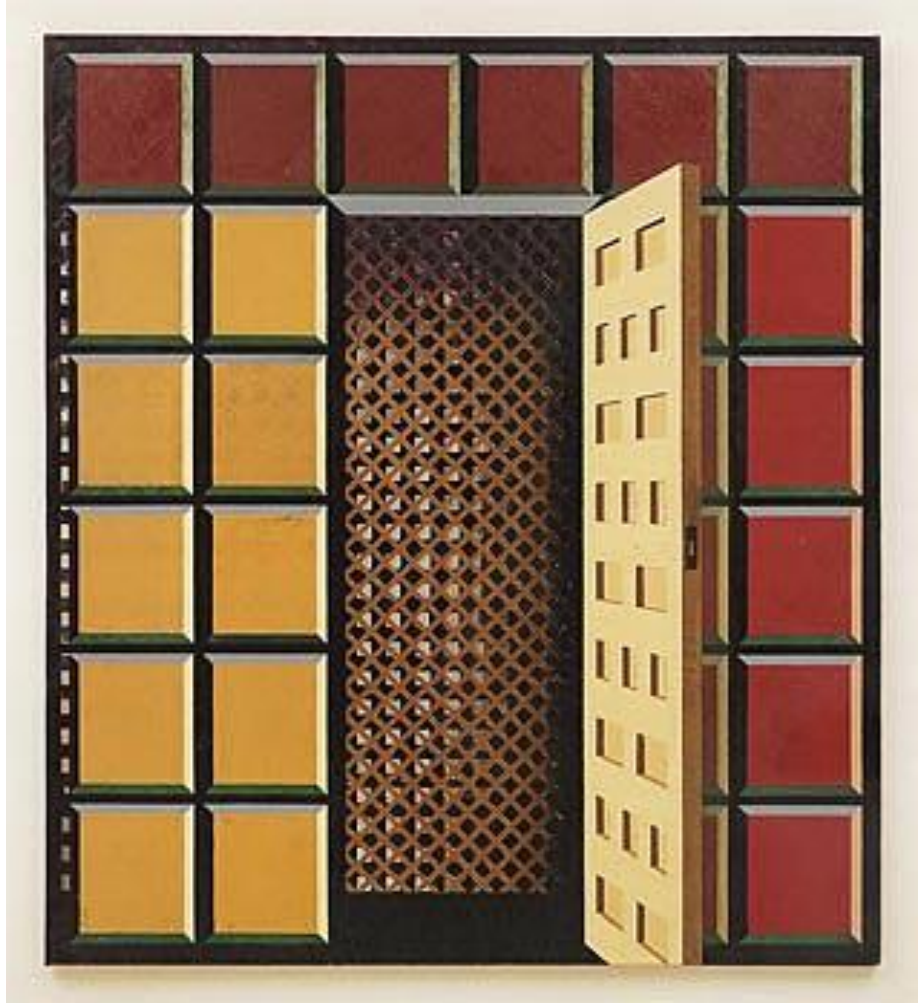
Şekil A.10 : Joel Peter Witkin, 'Las Meninas (Self Portrait)', 1987 (Url-24).



Şekil A.11 : Avigdor Arikha, 'Interior del taller amb mirall', 1987 (Url-25).



Şekil A.12 : Herman Braun-Vega, 'double éclairage sur Occident (Velázquez et Picasso)', 1987 (Url-26).



Şekil A.13 : Henri Jacobs, 'Salle à manger - salle à mourir', 1988-89 (Url-27).



Şekil A.14 : Iz Maglow, 'Las Meninas', 1990 (Url-28).



Şekil A.15 : Giulio Paolini, 'Contemplator Enim VI (Fuori l'autore)', 1991 (Url-29).



Şekil A.16 : Sophie Matisse, 'Las Meninas', 2001 (Url-30).



Şekil A.17 : Eve Sussman, '89 Seconds at Alcazar', 2003 (Url-31).



Şekil A.18 : Thomas Struth, 'Las Meninas by Velasquez (Prado)', 2005 (Url-32).

Thomas Struth'un başka çalışmaları, bu tezde konu edildiğinden dolayı burada kısa da olsa bir okuma yapılabilir. Struth, resmin iki mekanlı yapısını fotoğrafına taşımış gibi gözükmetedir. Bunu iki şekilde yapmıştır. İlki kendini ressamın yerine konumlandırmıştır. Velazquez'in bize sağ arkadan baktığı gibi, Struth da tabloya sağ arkadan bakmaktadır. (İçeriye aldığı ışıkla her şeyi görünür kılan ama kendisi görünmeyen pencereden bakıyor da olabilir.) Öndeki gençler, tam da prensesin konumunda bulunmaktadırlar, üstelik bir kız nedimeyi çağırıştırır şekilde (arkadaşının elindeki bir broşüre veya başka bir şeye doğru) eğilmiştir. Arkadaki grup ise prensesin arkasındakileri ya da daha büyük bir ihtimalle aynadan yansıyan 'izleyici'yi temsil etmektedir.



Şekil A.19 : Lluís Barba, 'Las Meninas (after Velasquez)', 2007 (Url-33).



Şekil A.20 : Alexander Stanuga, 'Las Meninas', 2008 (Url-34).



Şekil A.21 : Google, 2008 (Url-35).



Şekil A.22 : Gérard Rancinan, 'Les Ménines', 2009 (Url-36).



Şekil A.23 : Bob Kessel, 'Las Meninas', 2009 (Url-37).

EK B: 'THE WONDERS OF ST. SOPHIA' (AYA SOFYA'NIN İHTİŞAMI)

Lethaby ve Swainson tarafından yapılan 1894 tarihli çeviriye Deno John Geanakoplos, 'Byzantium: Church, Society, and Civilization Seen Through Contemporary Eyes' kitabında yer vermiştir (Geanakoplos, 1986, s.197). Buradaki metin bu kaynaktan alıntılanmıştır. Yukarıda, '4.1. İlk Adım-Kabuller' bölümünde yer alan çeviri bu kaynaktan yapılmış, tercüme edilen bölüm *italik* yazı stili ile belirtilmiştir.

'Above all rises into the immeasurable air the great helmet [of the dome], which, bending over, like the radiant heavens, embraces the church. And at the highest part, at the crown, was depicted the cross, the protector of the city. And wondrous it is to see how the dome gradually rises wide below, and growing less as it reaches higher. it does not however spring upwards to a sharp point, but is like the firmament which rests on air, though the dome is fixed on the strong backs of the arches.... Everywhere the walls glitter with wondrous designs, the stone for which came from the quarries of seagirt Proconnesus. The marbles are cut and joined like painted patterns, and in stones formed into squares or eight-sided figures the veins meet to form devices; and the stones show also the form of living creatures....

A thousand others [lamps] within the temple show their gleaming light, hanging aloft by chains of many windings. Some are places in the aisles, others in the centre or to east and west, or on the crowning walls, shedding the brightness of flame. Thus the night seems to flout the light of day, and be itself as rosy as the dawn....

Thus through the spaces of the great church come rays of light, expelling clouds of care, and filling the mind with joy. The sacred light cheers all: even the sailor guiding his bark on the waves, leaving behind him the unfriendly billows of the raging Pontus, and winding a sinuous course amidst creeks and rocks, with heart fearful at the dangers of his nightly wanderings -perchance he has left the Aegean and guides his ship against adverse currents in the Hellespont, awaiting with taut forestay the onslaught of a storm from Africa- does not guide his laden vessel by the light of Cynosure, or the circling Bear, but by the divine light of the church itself. Yet not only does it guide the merchant at night, like the rays from the Pharos on the coast of Africa, but it also shows the way to the living God.'

'(Translated by W. Lethaby and H. Swainson, from Paul the Silentiary, *Descriptio S. Sophiae*, in *The Church of St. Sophia Constantinople* [New York: 1894], pp. 42-52)' (Geanakoplos, 1986, s.197).

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Pelin Melisa Somer

Doğum Tarihi ve Yeri : 04.04.1978, İstanbul

E-posta : melisa.somer@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2003, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü
- **Yükseklisans** : 2006, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

Ömerler Mimarlık: 2005-____

GH Mimarlık: 2003-2005

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN YAYINLAR, SUNUMLAR VE PATENTLER:

- **Somer, P.M.**, Erdem, A., 2015. Mimari Temsilde Ekfrasis: Danteum ve Masumiyet Müzesi Üzerine, *Megaron Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi E-Dergisi*, tarafından yayınlanmak üzere kabul edilmiştir.

