



## Mimari Temsilde Ekfrasis: Danteum ve Masumiyet Müzesi Üzerine

*Ekphrasis in Architectural Representation: on Danteum and the Museum of Innocence*

Pelin Melisa SOMER, Arzu ERDEM

### ÖZET

Mimarlık söyleminin içinde bulunduğu güncel durum bir yandan disiplinler arası, sanatlar arası olma haline dikkatleri çekmekte bir diğer yandan da bir temsil krizine işaret etmektedir. Mimari temsilin ve mimarlık üretiminin, anlamını henüz oluşturamamışken yitirmeye başlayan bir görsel imaj fırtınası haline geldiği görülmektedir. Mimarlık, doğası gereği pek çok farklı sanat ve bilim dalından beslenen bir bilgi alanına sahiptir. Bu durum yeni açılımlara da elverişli bir ortam sağlamaktadır. Sanatlar arası yapılan okumalar veyahut da bir diğer sanat dalına ait düşünme ve temsil araçlarının ait oldukları mecra dışında, yeni ve farklı bağlamlarda kullanılması, tam da bu temsil krizi olarak adlandırılan durumdan çıkmaya dair arayışlar olarak belirmektedir. Ekfrasis kavramı, özellikle geçtiğimiz yüzyılın sonlarına doğru, önce ait olduğu edebiyat mecrasında ardından fotoğraf, sinema gibi farklı sanat dallarında gündeme gelmiş, bu alanlarda çalışan araştırmacılar ve sanatçılar tarafından irdelenmeye başlanmıştır. Basitçe görsel bir temsilin sözlü yeniden temsili olarak ifade edilebilecek olan kavram, bir anlam genişlemesine uğramış, farklı temsil alanları arasında anlam geçirgenliğini, aktarımını sağlayan bir araç olarak ele alınmıştır. Bu denemeler ile kavramın görsel temsilden sözel temsile yönelen anlamı kırılmış, sözel anlatımların görsel yeniden canlandırılması da ekfrasis olarak tartışılmaya başlanmıştır. Bu tartışmalardan yapılacak çıkarımlardan hareket ile mimarlık ve edebiyat ilişkisinde, özellikle mimari temsilde ekfrasis tartışılabilir bir araç olarak belirmektedir. Ekfrasisi anlam geçirgenliğini sağlayan, kurgulayan bir mecra olarak ele almak ve bu şekilde yazının mekân yaratma potansiyelini mimari temsile dönüştürmek, mimari temsile yönelik daha önce çok fazla irdelenmemiş bir bakış açısı sağlayacaktır. Çalışma, mimari temsilde ekfrasisi 'Danteum' ve 'Masumiyet Müzesi' üzerinden tartışacaktır.

### ABSTRACT

A look at contemporary studies on architectural discourse reveals their focus on two topics: inter-disciplinary aspects of architecture and the crisis of representation. It is a characteristic of architectural design to use knowledge from other science and disciplines and this creates fertile ground for new expansions. Inter-art studies, with their new experiments in which they borrow creative and representational tools from other disciplines, may be seen as a way to overcome this crisis. The concept of ekphrasis—a genre of ancient rhetoric—became an area of interest in the second half of the last century, and has been studied by academicians and artists ever since; first in its own field of literature, and then in the area of other representational arts such as photography, cinema, etc. The basic definition of the concept, 'a verbal representation of a visual representation', has expanded in meaning and ekphrasis has become an inter-medium which provides the transposition of meaning between different areas of representation. As studies were done on this concept, the direction of ekphrasis also came up for discussion, which in turn became a discussion on reverse-ekphrasis 'a visual representation of a verbal representation'. The outcome of all these debates points to ekphrasis as a potential tool between architecture and literature. By considering it as a medium which achieves the transposition of meaning, and thereby displays the spatial potentials of literature, it will provide a new perspective for architectural representation. The thesis of the article will be supported by two case studies to be discussed in the article: Danteum and Masumiyet Müzesi (The Museum of Innocence).

Bu yayın, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimari Tasarım Doktora Programı'nda hazırlanan, "Metinden Görsele Mimaride Ekfrasis" adlı doktora tezinden üretilmiştir.

İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.  
Department of Architecture, Istanbul Technical University Faculty of Architecture, Istanbul, Turkey.

**Başvuru tarihi: 17 Nisan 2014 (Article arrival date: April 17, 2014) - Kabul tarihi: 23 Mart 2015 (Accepted for publication: March 23, 2015)**

**İletişim (Correspondence):** Pelin Melisa SOMER. **e-posta (e-mail):** melisa.somer@gmail.com

© 2015 Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi - © 2015 Yıldız Technical University, Faculty of Architecture

## Giriş

Gerçek veya hayal ürünü mekânları, kentleri kimi zaman okuyucunun gözlerinde canlandıracak kadar güçlü tasvirlerle anlatmak, okuyucuya kendini orada, o mekânın içerisinde hissettirerek hikâyenin odalarında, evlerinde, sokaklarında dolaştırmak, kurgusal yazının sıkça başvurduğu bir yoldur. Edebiyat, bu türden gerçek veya kurgusal mekânların yazılı inşası ile kendisine ait sonsuz bir coğrafya oluşturur. Bellekte inşa olunan bu coğrafya, üzerinde var olduğumuz fiziksel gerçeklik kadar gerçek algılanıp bazen o fiziksel gerçekliğin dokunulamayan niteliklerini canlandırmakta daha üstün nitelikler barındırmaktadır. Bu anlamda mimarlık ve edebiyat ilişkisi, edebiyatın ya da daha genel bir tanım ile yazının mekân yaratma gücü pek çok mimarın ilgisini çekmiştir. Mimari temsilin en büyük sorununu kaybettiği mitopoetik anlatım olarak gören ve bunu bir 15.yy metninde bulan Alberto Pérez-Gómez'den,<sup>1</sup> mimari şiirler yazan Hejduk'a, James Joyce'un Finnegans Wake'ini yirminci yüzyılın en büyük mimari eserlerinden biri sayan Bernard Tschumi'ye kadar pek çok mimar edebiyat ile bir şekilde ilgilenmiştir. Graham Livesey<sup>2</sup> edebiyat ile mimarlık arasındaki ilişkiyi okurken bir kentin fiziksel, madde gerçekliği olan yapılı çevre ve hikâyelerinden oluşan kurgusal dünyasının iç içe geçmesi ile oluşmuş iki katmanlı bir yapısı olduğunu belirtir. Ancak bu bağın giderek kopmasından, şehirlerin yüzeyle dair bir anlatıma indirgenerek tamamen kurgusallaşmasından, başka bir zaman-mekânın temsili haline gelmesinden şikâyet eder ve günümüz bilgi teknolojilerinin ürettiği imajlardan örülü bir ağ içerisinde hareket eden mimarın önemine dikkat çeker. Mimarlık, bu iki dünya arasındaki bağı kurmakla sorumludur. Kurgusal mekân ve yerlerin bellekte, deneyim anlamında tamamen gerçek algılandığını belirten Juhani Pallasmaa<sup>3</sup> ise 'Italo Calvino'nun görünmez kentleri dünyanın kentsel coğrafyasını ebediyen zenginleştirmiştir.' der. Bu bağlamda amaç, bu ilişkiye tekrar bakmak ancak bu sefer metin ile mekân ve temsili arasına bir araç-katman olarak ekfrasisi koyarak bu ilişkiyi bir anlamda somut, elle tutulabilir bir şekilde açmak, ekfrasisin mimari temsil için önerdiklerini incelemektir.

<sup>1</sup> Burada bahsi geçen metin, 1499'da Aldus Manilius tarafından Venedik'te basılmış, yazarı kesin olarak belli olmamakla birlikte genellikle Francesco Colonna olarak telaffuz edilen *Hyperetomachia Poliphili*'dir. Pérez-Gómez, bu metne öykünerek '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. Pérez-Gómez'e göre *Hyperetomachia*, mimari pratiğin ilk hikâyeleşmiş metnidir. Şiirsel anlatımı ile mimarinin sadece biçim ve mekân ile ilgili olmayıp aynı zamanda zaman ve insanın dünya üzerinde oluşu ile ilgili olduğunu gösterir. (Pérez-Gómez, 1994, xiv).

<sup>2</sup> Livesey, 1994, s.120.

<sup>3</sup> Pallasmaa, 2011a, s.84.

## Ekfrasis kavramı üzerine

Yukarıda basitçe betimleme olarak ifade edilen kavramın antik akrabası ekfrasis, başta resim olmak üzere görsel bir sanat eserini şiirsel bir anlatımla yeniden yaratmak anlamına gelir. Ekfrasis, Türkçe 'dışarı' anlamına gelen *ek* ve 'konuşmak' anlamına gelen *phrasis* kelimelerinin eklenmesi ile oluşmuş Yunanca bir kelimedir. Antik dönem retoriğine ait olan kavram, görsel bir öğenin sözlü anlatımı, aktarımı olarak kullanılmış, giderek özellikle bir resim veya heykelin şiirsel anlatımı olarak anlam kazanmıştır. Ekfrasis kavramına dair tartışmanın temeli, görsel ve sözel temsiller arasındaki mücadele/mübadele ile ilişkilendirilir ve Platon'un 'ideal form' kuramına kadar dayandırılır. Bu bağlamda ekfrasisin tekrar yaratırken yapmaya çalıştığı bu ideal forma biraz daha yaklaşmaktır. Görsel ve sözel temsiller arasındaki karşılaştırma üç temel kuram çevresinde şekillendirilmiştir. 'Ut Pictura Poesis'- 'Şiir de resme benzer.' ifadesi ile bu iki temsil alanının birbirine denkliğini savunan Horace, görsel temsilin sözel temsile üstünlüğünü savunan Leonardo ve görsel sanatların sadece göze hitap ettiğini oysa şiirin daha geri plandaki imgelere referans vererek zihinde çok daha anlamlı bir resim çizdiğini belirten Lessing bu üç yaklaşımın önde gelen temsilcileridir.<sup>4</sup> Lessing,<sup>5</sup> görsel sanatların bütünü parçalarını mekân içerisinde yan yana koymak suretiyle bir nesne, beden üzerinden temsil ettiğini buna karşın şiirin zaman içerisinde ardı ardına dizerek hareketi, eylemi temsil ettiğini savunur. Resmin ise bunu çağrıştırmayacağını ancak temsil etmekte yetersiz kalacağını söyler.

Ekfrastik şiirin klasik örnekleri arasında, Homeros'un İlyada'sında yer alan 'Akhilleus'un Kalkanı', Persy Bysshe Shelley'nin 'On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery' (1819) (Leonardo da Vinci'nin Floransa Sanat Galerisindeki Medusa Resmi Üzerine), John Keats'in kaleme aldığı 'Ode on a Grecian Urn' (1819) (Bir Yunan Vazosu'na) gibi şiirler sayılmaktadır. Ekfrasis kavramı, geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında yeniden tartışılmaya başlanmış, Leo Spitzer, Murray Krieger, James A.W. Heffernan, William J.T. Mitchell gibi akademisyenlerin çalışmalarına konu olmuştur. İlk defa Spitzer, 1955 yılında kavramı edebi söyleme dahil etmiş, ekfrasisin 'duyularla algılanan sanat eserlerinin sözlü mecrada yeniden üretimi' olduğunu ifade etmiştir.<sup>6</sup> 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 çalışmalarını da bu alana dahil etmek olmuştur.<sup>7</sup> Krieger'in

<sup>4</sup> Uzundemir, 2010, s.18-21.

<sup>6</sup> Webb, 2009, s.33-34.

<sup>5</sup> Lessing, 1874, s.90-91.

<sup>7</sup> Cosgrove, 1997, s.25.

ekfrasis yaklaşımını, kavramı bir kırılma noktasına sürüklemek ve edebi bir türe referans vermek yerine yeni bir 'biçimciliğe' dönüştürmek ile eleştiren Heffernan'a göre 'ekfrasis, görsel temsilin sözlü temsilidir.'<sup>8</sup> Mitchell<sup>9</sup> ise çok daha geniş bir perspektiften bakarak ekfrasisin 'ekfrastik kayıtsızlık, ekfrastik umut ve ekfrastik korku' olarak adlandırdığı üç fazdan oluştuğunu ifade eder. Bu fazlar ile iki temsil alanı arasındaki örtüşmenin önce Heffernan'a dayanarak imkânsızlığını, ardından Krieger'e dayanarak metaforun gücü ile sözün 'görünür kılacağı' anın yarattığı umudu, üçüncü fazda ise iki temsil alanı arasında kalan boşluğun manevi zorunluluktan doğan bir boşluk olduğunu tartışır. Mitchell'a göre ekfrasis, her yeni bağlam içerisinde karşıtlığı yeniden tanımlanan bir ötekini yenme mücadelesidir.

Kavramın güncel anlamına ve kullanımına kavuşmasında yukarıda kısaca değinilen tartışmaların yanı sıra etkili olmuş pek çok çalışma da yer almaktadır. Bunlar arasında, müzik ile şiir arasında yapılabilecek ekfrastik okumalardan fotoğraf ve sinema gibi yine görsel olan mecralarda, görsel sanat eserinin yeniden üretimini tartışan çalışmalara kadar pek çok deneme bulunmaktadır. Benzer şekilde, mimari mekânlar üzerine yazılmış şiirleri ekfrasis kavramının alanına dahil eden ya da bir şiirin görsel temsiliyi tartışarak kavramın geleneksel işlevini ters yönde ele alan incelemeler de yapılmaktadır.

### Mimari Temsilde Ekfrasis: Danteum ve Masumiyet Müzesi

William J.T. Mitchell, içinde bulunduğumuz dönemi 'resme dönüş' dönemi olarak tanımlar ve bu durumun Rorty'nin ifade ettiği 'dile dönüş' döneminin takipçisi olduğunu belirtir. Mitchell'a göre tarihte yaşanan belli kırılmalar ile kimi zaman dile kimi zaman ise görsel temsile odaklanılan dönemler birbirini takip etmektedir. Örneğin Rönesans, belirgin bir 'resme dönüş' dönemidir.<sup>10</sup> Gerçekten sadece mimari temsil perspektifinden bakarak dahi imaj üretim ve paylaşımının inanılmaz bir hıza ulaştığı bir dönemde olduğumuzu görmek mümkündür. Mimari temsil giderek imajın temsiline dönüşmektedir. Belki de böyle bir dönemde dile ait bir aracın bu kadar araştırmacı ve sanatçının ilgisini çekmiş olması kaçınılmaz bir tepkidir. Mitchell'ın bu tespiti, bu çalışmanın da temelinde yatan kaygılardan biri olan imaj ve temsil ilişkisi ile örtüşmekte, imajın bir anlamda tahakkümü altına girmiş mimari temsil dili için farklı bir bakış açısı arama endişesi taşımaktadır.

Mimarlık ve edebiyat özelinde bakıldığında, edebiyatta ekfrasis, mimari bir mekânın yeniden yazınsal

bir şekilde kurgulanması, inşa edilmesi<sup>11</sup> olarak ifade edilebilecek iken bunun tersi bir bakış açısı yani ilkin edebi mecrada üretilmiş bir mekânın mimari temsile aktarılması, ekfrasis kavramına yukarıda kısaca bahsedilen güncel çerçeveden bakılması ile mümkündür. Bu şekilde var olan bir mekân artık mimari temsilde var olan ekfrastik bir mekândır. Ancak burada bir noktanın altını çizmekte fayda vardır. Edebi bir metinden doğan, gelişen her mekân ekfrastik olarak adlandırılmaz.<sup>12</sup> Edebiyatın mimari bir arzuyu tetiklemesi tek yönlü bir durum iken yazınsal mecrada var olan bir mekânın ekfrasisi bir ara katman olarak kullanmak suretiyle mimari temsile evrilmesi çok katmanlı bir ilişki biçimi olarak ifade edilebilir. Metafor, bu ilişkide mecralar arası anlam aktarımının, ekfrasisin önemli bir aracı olarak belirlir. Ancak tek başına bir metafor böylesi bir aktarımı kurgulamak, okumak için yeterli örüntüyü oluşturmaz. Mimar, tasarım süreci içerisinde, örneğin iskelet gibi bir metafordan yola çıkmış olabilir hatta bu metaforun edebi bir kaynağı da olabilir ancak bu bir mimari temsili ekfrastik olarak değerlendirmek için yeterli olmayacaktır. Böyle bir okuma için iki mecra arasında (bu durumda metin ve mimari arasında) bütüncül, yapısal ve anlamsal bir geçişlilik olması beklenir. Böylesi bir tasarım yaklaşımının bir metot olarak olanaklılığı tartışmaya açıktır ancak bir düşünme biçimi olarak son derece ilginç referanslar içermektedir.

Mimari bir projenin edebi bir metni program olarak kullanması, sıkça rastlanan bir durum olmamakla birlikte bu anlamda tasarlanmış projeler mevcuttur. Burada iki edebi mekân, Danteum ve Masumiyet Müzesi, ekfrastik tasarımları ile ele alınacaktır. Belirlenen genel çerçeve, mimarlığı ve edebiyatı dört ana eksen üzerinde birlikte değerlendirmek şeklinde kurgulanmıştır. Bu eksenler, her iki mecra için de ortak birer payda oluşturacak şekilde, zaman-mekân, dil, beden ve bellek olarak belirlenmiştir. Ekfrasis ile ilgili tartışmanın odak noktasında yer alan görsel ve sözel temsillerin mücadelesi ya da zaman-mekân içerisinde var oluş biçimlerine dair değerlendirmelere karşın kavrama dair güncel bakış açısı bu ikilinin her türlü temsil

<sup>8</sup> Heffernan, 1993, s.2.

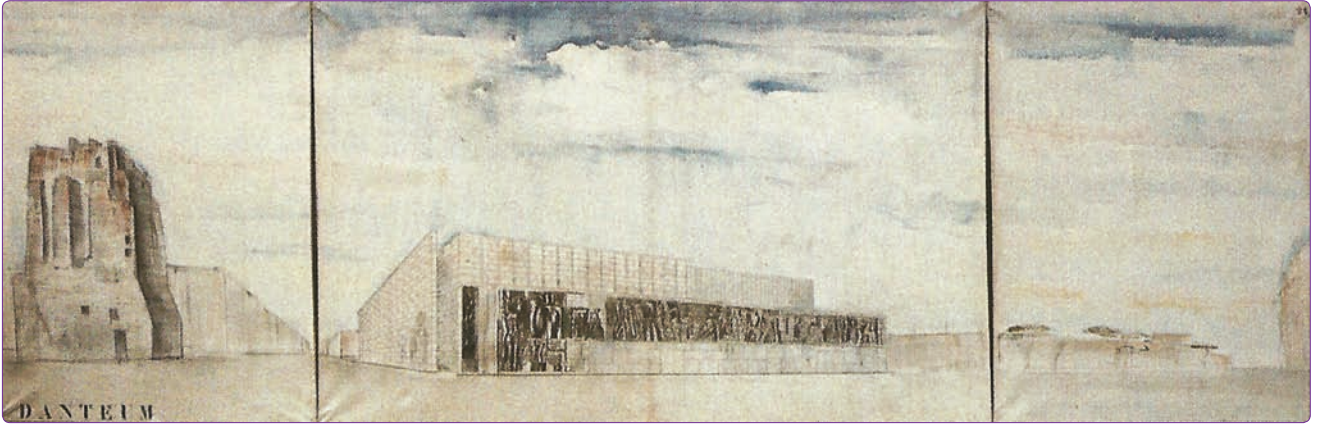
<sup>10</sup> Mitchell, 2005, s.xv.

<sup>9</sup> Mitchell, 1995, s.152-154.

<sup>11</sup> Tarihte, mevcut mimari bir yapıyı konu alan ekfrastik şiirlere dair bilinen ilk örneklerden biri Paulus Silentiarius'un 558'deki depremin ardından 562'de gerçekleştirilen rekonstrüksiyondan sonra Aya Sofya üzerine yazdığı 'The Magnificence of Hagia Sophia' (Aya Sofya'nın İhtişamı) metniyesidir.

<sup>12</sup> Bu çalışmanın içerisinde yer almamakla birlikte, Steven Holl'un Berkowitz-Odgis House: Martha's Vineyard projesi

tam da bu anlamda bir örnektir. Moby Dick romanında, gemide çalışan tayfalardan birinin geldiği ada olan Martha's Vineyard'da bir ev tasarlaması istenen Holl, romanda anlatıldığı şekliyle adadaki yerli halkın kullandığı geleneksel inşa yöntemlerinden esinlenerek tasarımını gerçekleştirdi. Yerlilerin kıyıda bulunan balina iskeletlerini inşai malzeme olarak kullanmalarına öykünen Holl, iskeleti dışarıda yer alan bir yapı tasarlar.



Şekil 1. Danteum, Terragni (Schumacher, 2004, Plate I-Giriş Bölümü).

alanına egemen oldukları ve her temsilin hem zaman hem mekân boyutu içerdiği üzerinedir. Bu olgu, insanın varlığını algılayışının vazgeçilmez bir parçasıdır. Mimarlık ve edebiyat üzerinden bakıldığında da mimari mekânın zamansallığı gibi edebi metnin gerek yapısal gerek anlamsal mekânsallığı okunmaya açıktır. Beden, beden zaman-mekân içerisinde hareketi, varlığı tamamlayan şey olarak karşımıza çıkmaktadır. Beden hem dil içerisinde, hem mekânda hem zamanda hareket eder, değişir, dönüşür. Dil, hem yapı olarak dil hem de temsil olarak dildir. İki farklı temsil sistemi arasında anlamın dönüştüğü alan ise hem soyutlamayı hem de yorumu barındıran tercümenin alanı olarak belirmektedir. Bu örüntünün son elemanı olan bellek, başlı başına mekânsal bir temsil alanı olarak bütün bu ilişkinin, deneyimin kurulduğu, düzenlendiği mekanizmadır.

Danteum, Mussolini Yönetimi'nin isteği ile büyük İtalya idealini temsil etmesi düşünülerek Giuseppe Terragni tarafından Dante Alighieri anısına tasarlanmış bir yapıdır. 1942 Roma Sergi'sinde sergilenmiş ancak inşa edilmemiştir. Terragni, Danteum'u ekfrastik özellikler içeren uzun bir epik olan İlahi Komedyanın<sup>13</sup> bir yorumu olarak tasarlamıştır. Dante'nin yolculuğu boyunca ziyaret ettiği hayali mekânlar olan Karanlık Orman, Cehennem, Araf ve Cennet'e adanmış birbirini takip eden temsili mekânlar, Danteum'un fiziksel yapısını oluşturur. Burada mimarın kullandığı dil, basit bir yorumun ötesine geçmekte, iki ana katman üzerinden şiiri mimari temsile dönüştüren bir yaklaşım benimsendiği görülmektedir. Bu iki katmandan ilki, şiirin tematiksel kurgusunu projede mekânları oluştururken

kullandığı iskelete dönüştürdüğü dil, diğeri ise yapıya hayat ve anlam veren metaforik dildir. Bu tercümelemlerin birlikte kullanımı yapının ekfrastik bir yaklaşım ile ele alınmasında en önemli etkidir (Şekil 1).

Danteum'un ekfrastik çözümlemesine geçmeden önce İlahi Komedyanın yapısı ve Terragni'nin mimari yaklaşımı üzerinde kısaca da olsa durmak faydalı olacaktır. Aarati Kanekar'a<sup>14</sup> göre İlahi Komedyaya üzerine yapılan çalışmaların çoğu ritmik sesler, sembolik sayılar, geometri ve oran kullanımına işaret etmektedir. Kanekar, bunun önemli bir gerekçesinin Dante'nin Komedyayı kaleme alırken mimari çevreden özellikle Bizans kilisesinden referans almış olması olduğunu savunur. Kanekar'a göre bu savın temel gerekçeleri, Bizans kilisesindeki ikonografinin hiyerarşik konumu ile Cennet'in mekânsal benzerliği, dini ritüellerdeki hareket ile Komedyada hikâyenin akışındaki benzerlik ve Bizans Kilisesi'nin geometrik özelliklerini teşkil eden kemer ve kubbelerden oluşan kurgunun neredeyse mimari mekânın görselleştirilmesi denilebilecek betimlemelerle aktarılmasıdır.<sup>15</sup> Böylelikle Terragni'nin İlahi Komedyayı mimari temsile aktarırken aslında Dante'nin yüzyıllar önce çıkmış olduğu bir yolculuğa yolun diğer tarafından çıktığı söylenebilir.

İlahi Komedyanın yukarıda bahsedilen sayısal ve geometrik özellikleri basitçe şöyledir. Şiir, Cehennem, Araf ve Cennet olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Araf ve Cennet 33 Kantodan oluşurken Cehennem'de Giriş ile birlikte 1+33=34 bölüm bulunmaktadır. 1+(33+33+33) olmak üzere toplamda 100 Kanto mevcuttur. Teksoy,<sup>16</sup> Hıristiyanlığın Teslis ilkesine dayanarak 1 ve 3 sayılarının önemi üzerinde durur. Bütün yapının

<sup>13</sup> Dante'nin 1307-1321 yılları arasında kaleme aldığı İlahi Komedyaya, Dante'nin 'Öteki Dünya'ya, Cehennem, Araf ve Cennet'e yaptığı düşsel yolculuğu konu alır. Karanlık bir ormanda uyanması ile başlayan yolculuğunda

ona ustası Vergilius öncülük edecektir. İlahi Komedyaya, içerdiği zengin görsel alegorik anlatım sayesinde, yüzyıllar boyunca pek çok sanatçı etkilemiş, üzerine sayısız eser üretilmiştir.

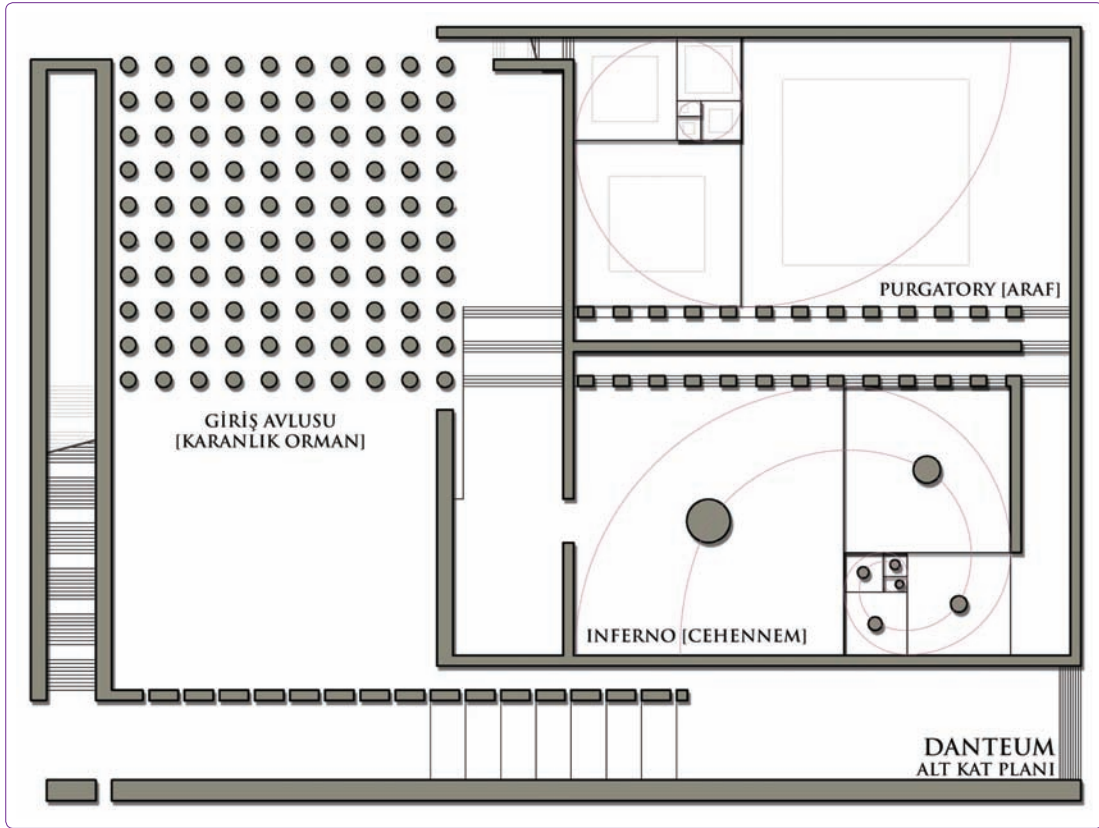
<sup>14</sup> Kanekar, 2005, s.136

<sup>15</sup> Kanekar, Bizans kiliselerini temsilen Aya Sofya'nın yapısal çözümlemesini irdeler. Daha fazla bilgi için bkz. Kanekar, 2005.

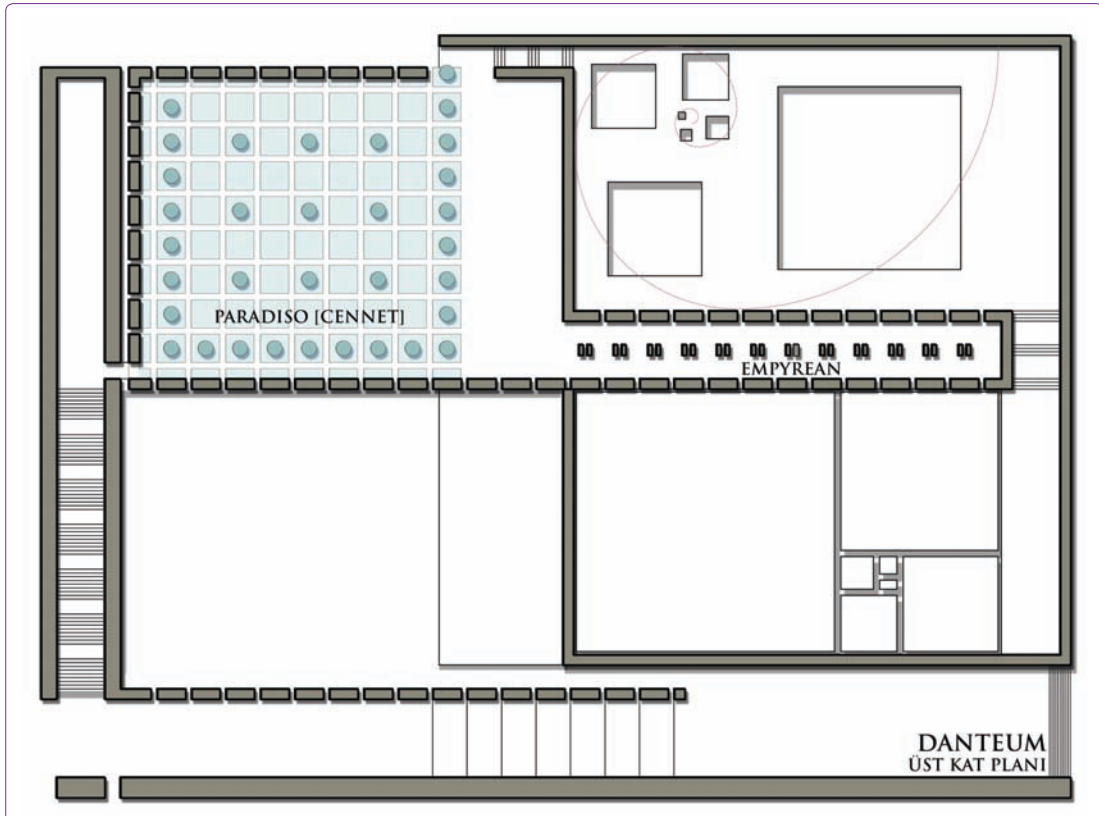
<sup>16</sup> Teksoy, 1998, s.16-18.

<sup>17</sup> Kanekar, 2005, s.139.

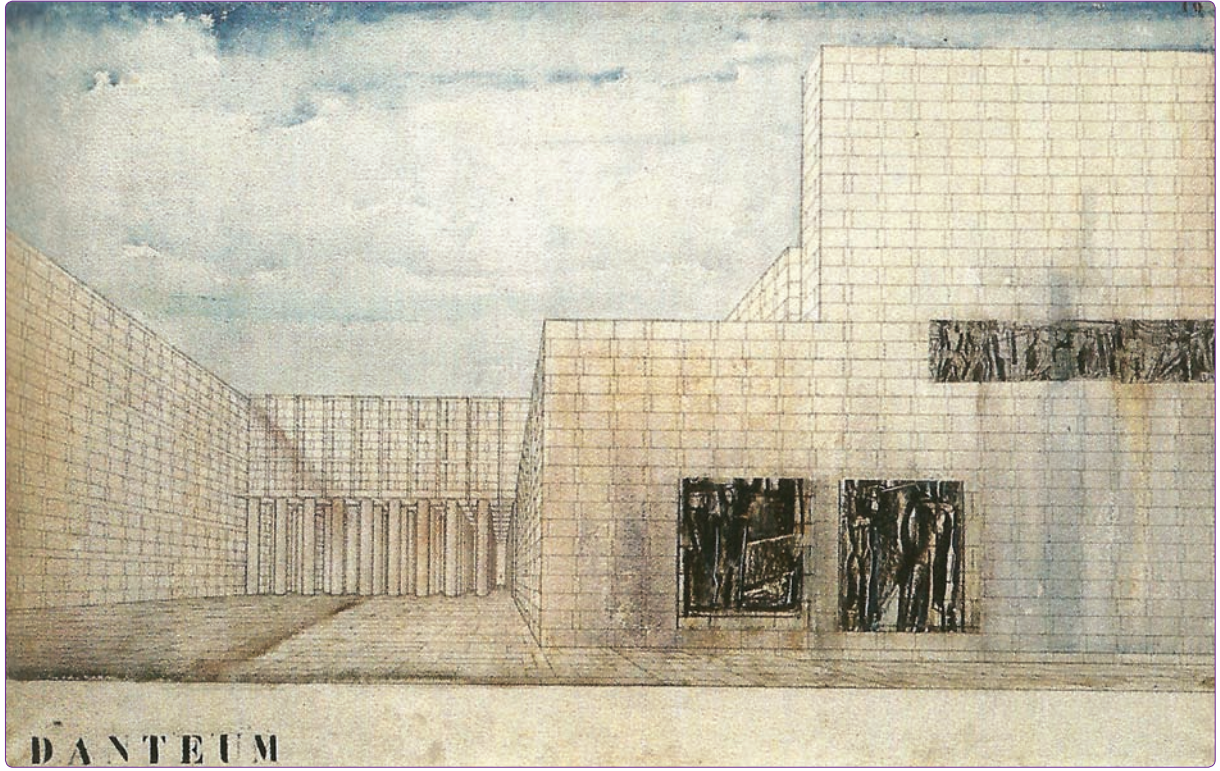
<sup>18</sup> Terragni, Relazione Sul Danteum, Terragni'den tercüme eden ve aktaran Schumacher, 2005, s.127-149.



Şekil 2. Danteum, Alt Kat Planı (Giriş, Cehennem ve Araf).



Şekil 3. Danteum, Üst Kat Planı (Cennet ve Empyrean).



Şekil 4. Danteum, Giriş Avlusu (Schumacher, 2004, Plate V-Giriş Bölümü).

üçlüklerden oluştuğunu belirtir. Ayrıca Kantoların toplam sayısı olan 100, aynı zamanda  $(3 \times 3) + 1$ 'den oluşan kusursuz 10 sayısının karesidir. Yine Teksoy'a göre Dante'nin kurguladığı evren 10 katmandan oluşan, hiyerarşik Ptolemaios evrenidir. Kanekar'a göre ise 33 İsa'nın öldüğü yaşı temsil etmektedir (Şekil 2 ve 3).<sup>17</sup>

Terragni, Danteum'da gözettiği tasarım kriterlerini 'Relazione Sul Danteum'da<sup>18</sup> kaleme alır. Aynı zamanda Mussolini'ye bir teşekkür mektubu olan metin, Dante'nin Can Grande'ye teşekkür mektubu olan ve içerisinde şiirin yapısını, farklı katmanlarını açıkladığı 'Epistle to Can Grande della Scala'nın bir benzeridir. Giriş, Cehennem, Araf ve Cennet olmak üzere dört ana bölümden oluşan Danteum'un plan şeması, Terragni'nin<sup>19</sup> kendi ifadesiyle kutsal üçlüyü en iyi betimleyen altın oranda bir dörtgenden oluşmaktadır. Terragni'ye göre 1 dörtgen 3 de onu oluşturan parçaları temsil eder. Çevre ile ilişki ve oranların belirlenmesinde, Basilica Maxentius'un kısa kenarını Danteum'un uzun kenarını teşkil edecek şekilde düşünmüştür. Sık grid kolonlardan oluşan Giriş bölümünden sonra merdivenlerle Cehennem'e ulaşılır. Buradan Araf'a, Araf'tan da Cennet'e çıkılır. Cennet'ten ise her üç mekâna birden hâkim olan Empyrean'a (Tanrı katı)

ulaşılır. Metin içerisindeki hiyerarşi ve hareket şeması mimari temsilde de gözetilmiştir. 1, 3, 7 ve 10 sayıları, bunlar arasında kurulan oran ve ilişkiler, Dante'nin şiirinde kurduğu yapının bir benzeridir. Bu matematik soyutlama, şiir ile mimari temsil arasında kurulabilecek ilişkinin ilk katmanını temsil etmektedir. İkinci katman ise anlam aktarımıdır. Terragni, mekânların hiyerarşisi, birbirleri ile ilişki ve farklılıkları, vurgulu eşikleri ve her bölümde şiirin bellekte yarattığı imgelerin benzerlerini bu defa farklı bir temsil alanının elemanları ile kurgulayarak, şiir ile alegorik bir ilişki kurmaktadır. Hem Kanekar<sup>20</sup> hem Schumacher,<sup>21</sup> Danteum'da metaforun pek çok mimari elemanın ötesinde, kolon kullanımında can bulduğunu belirtirler. Terragni, kolonu kimi zaman beden kimi zaman da bedenlerin hareketini düzenleyen bir öge olarak kullanmıştır (Şekil 4).

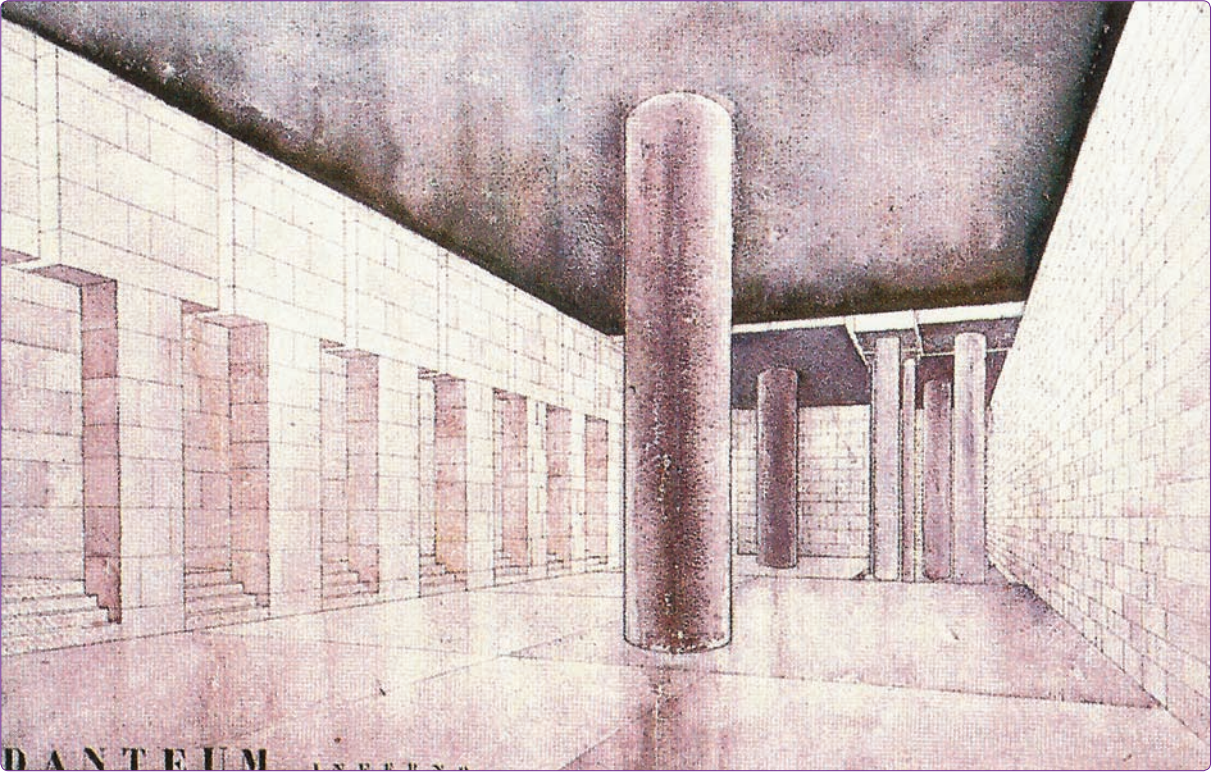
'Yaşam yolumuzun ortasında,  
karanlık bir ormanda buldum kendimi,  
çünkü doğru yol yitmişti.  
Ah, içimdeki korkuyu tazeleyen,  
balta girmemiş o sarp, güçlü  
ormanı anlatabilmek ne zor!<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Terragni'den aktaran Schumacher, 2005, s.131-133

<sup>20</sup> Kanekar, 2005, s.149.

<sup>22</sup> Alighieri, 1998, s.33.

<sup>21</sup> Schumacher, 2004, s.121.



Şekil 5. Danteum, Cehennem (Schumacher, 2004, Plate VII-Giriş Bölümü).

Ziyaretçinin girdiği ilk mekân olan Giriş Bölümü, grid düzende tasarlanmış, 100 adet kolondan oluşmaktadır. Sayısal olarak 100 kolon 100 Kanto'ya açık bir göndermedir. Anlamsal olarak ise karanlık ormanı temsil ediyor olabileceği gibi kolon beden metaforu bağlamında insanlığı temsil ettiği de düşünülebilir. Terragni, aydınlık ve ferah bir alandan gelen ziyaretçiye karanlık, kolonlarla bölünmüş bu mekânda Cehennem'e girmek üzere olduğunun haberini vermektedir. Kolonların sık bir düzende yerleştirilmiş olmasının bir sonucu ise kalabalık gelen bir ziyaretçi grubunun ayrılması, herkesin yolculuğa tek başına çıkmaya zorlanmasıdır (Şekil 5).

Girişi takiben geçilen bölüm Cehennem'dir. İlahi Komedyâ'da Cehennem, dıştan içe doğru dokuz kat inilen bir çukur olarak tasvir edilmiştir. Günahkârlar, işledikleri suça göre burada cezalarını çekerler. Çukurun dibine inildikçe, cezalar ağırlaşır. Cehennem, canlı, görsel tasvirleri ile İlahi Komedyâ'nın en ilgi çeken bölümüdür. Dante, yaşarken hesaplaşamadıkları ile burada hesaplaşır.

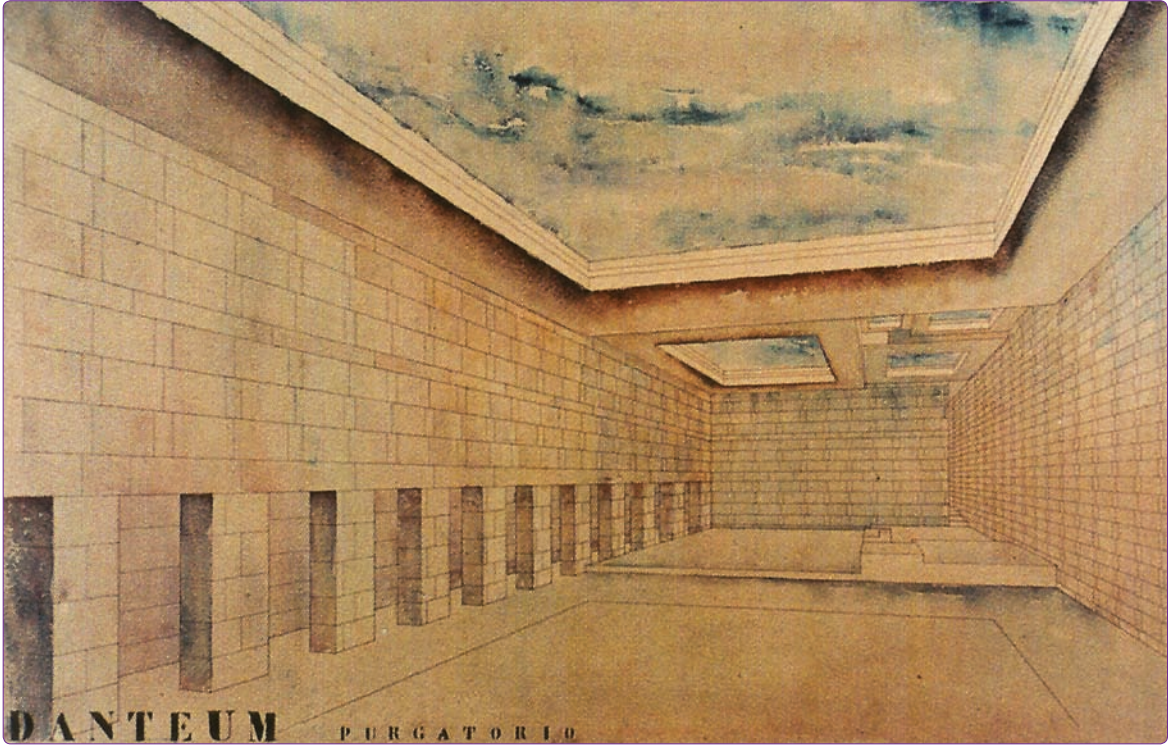
David Spurr'a göre skolastik gelenekten gelen bir metin olarak İlahi Komedyâ, ilahi bir adalet doğrultusunda mekânı düzenlemesi ile anagojik özellikler göstermektedir. Bu özellikle Cehennemde belirginleşir. Cehenne-

min 6. ,7. ve 8. Dairelerini içeren Dite Kenti, 'Ateşten yeni çıkmış gibi kıpkırmızı camiler'<sup>23</sup> ile Spurr'a göre 'mimari ötekilik' halini, Katedralin antitezini sembolize etmektedir.<sup>24</sup> Spurr'un bir diğer okuması ise mimarlık ve dil üzerine bilinen en eski hikâyenin Dante'nin dizelerinde karşılık bulmuş halidir. Spurr'a göre Dante, Cehennem'in en alt kademesine bir mimarı, Babil Kulesi'ni yaptıran Kral Nemrud'u koymuştur. Nemrud'un cezası, konuşulan hiçbir dili anlamamak ve konuştuğu dili kimsenin anlamamasıdır. Çünkü konuştuğu dil 'Babil kargaşasının dili'dir.<sup>25</sup> Eco'ya göre Dante kendisini üstün kurucusu olarak gördüğü şiir dilinin Âdem'in dilinin (nesnelerin kendisi ile örtüşen bir dil) özelliklerini taşıdığına inanmakta ve bu dili confusio'nun dillerinin karşısına koymaktadır.<sup>26</sup>

Terragni'nin Cehennemini çözümlerken Dante'nin dili önemli bir rol üstlenmektedir. Terragni'nin tasarladığı Cehennem'in dili de confusio'nun mimari bir karşılığını temsil etmektedir. Giriş ve Cennetin grid kolon düzeni ile tasarlanmış rasyonel plan şemalarına karşın Cehennem oldukça aykırı bir yapıya sahiptir. Tıpkı şiirde olduğu gibi karanlık, çarpıtılmış, yabancı bir mekândır. Dante'nin Cehennem'inin dokuz kattan oluşmasına karşın Terragni, yedi günaha istinaden yedi

<sup>23</sup> Alighieri, 1998, s.85. <sup>24</sup> Spurr, 2012, s.16-17.

<sup>25</sup> Eco, 2009, s.33. <sup>26</sup> Eco, 2009, s.32. <sup>27</sup> Schumacher, 2004, s.113.



Şekil 6. Danteum, Araf (Schumacher, 2004, Plate IX-Giriş Bölümü).

kademeli bir bölüm tasarlamıştır. Genel planı, altın dörtgen şeklinde olan Cehennem, altın dörtgenin içine yerleştirilen bir spiral doğrultusunda şekillenir. Bu yedi kademelin, terasın zeminleri giderek alçalmakta, merkezlerinde bulunan ve spiral aksa oturan kolonların çapları giderek küçülmekte, ayrıca tavan da aynı şekilde kademelenmektedir. Tavandan sızan ışık ile bu farklılıklar iyice belirginleşmektedir. Schumacher'e<sup>27</sup> göre spiral, Dante açısından önemli bir kavram olan sonsuzluğa işaret etmektedir. Aynı zamanda Terragni, yerleşmiş terasları kademelendirerek tam da Dante'nin Cehennemi gibi giderek daralan bir çukur oluşturmuştur. Her kademedeki kolonun küçülüyor olması ise bedenini çektiği ızdırabın altında ezilmesini olarak okunmaya açıktır. Ziyaretçiyi karşılayan en dıştaki, en geniş çaplı, ilk kolon, mekânın derinliğini böler, arkasındaki kolonlarla birlikte Cehennem'in çıkışını görünmez kılar. Ziyaretçi, kolonların ve kademelerin düzenlediği şekilde hareket etmek, çıkışa ulaşmak için bütün teraslardan geçmek zorundadır. Tıpkı Dante'nin Araf'a ulaşmak için Cehennem'in en derin çukuruna kadar inmek zorunda olması gibi. Ekfrastik bir metinde yazarın kendisini hatırlatarak okuyucunun aklını karıştırması gibi Cehennemde de mimarın farklılık, yabancıklık üzerinden aktardığı deneyim, bu mekânda bulunan bireyin zihninde tetiklediği imgeler yoluyla kişisel bir deneyime dönüşecektir. Ziyaretçi, bunları belleğinde kurgulayacak, ona

daha tanıdık olan imgelerle iletişime sokacaktır. Ekfrastik bir metnin en önemli özellikleri arasında sayılabilecek olan yorum, bu mekânda deneyim yoğunluğu ile güçlenecektir.

İlahi Komedyâ'da Cehennem'in dokuzuncu dairesi ihanet edenlerin cezalarını çektikleri yerdir. Burada beline kadar buza gömülmüş olan üç başlı Lucifer, bir ağzında Yahuda'yı, diğerinde Brutus'u, üçüncüsünde de Cassius'u çiğnemektedir. Ustası Vergilius ve Dante, dar kayaların aralarından geçer, bir açıklık bulup çıkarlar. Şimdi Lucifer, baş aşağı durmaktadır ve sonsuz karanlık yerini aydınlığa bırakmıştır. Dünyanın merkezinden geçmiş ve Araf'a ulaşmışlardır. Danteum'da da Araf'a Cehennem'in son bulmasıyla beliren basamaklardan yukarı çıkarak ulaşılır. Bu basamaklar, yolculuğun giderek zorlaşmasını vurgulayacak şekilde, Giriş'ten Cehennem'e çıkan basamaklardan daha dar bir geçit üzerinde yer almaktadır. Teksoy'a göre, 'Araf, bir değişim merkezidir. Cehennem'in yıldızsız göğünden, sonsuz karanlığından günışığına, gece gündüz düzenine kavuşan ruhlar burada içsel bir değişim geçirir' (Şekil 6).<sup>28</sup>

Dante'nin Araf'ı gibi Terragni'nin Araf'ı da Cehennem ve Cennet arasında bir geçiş mekânı, bir köprüdür. İlahi Komedyâ'da Araf ruhların günahlarından arındık-

<sup>28</sup> Teksoy, 1998, s.22.

<sup>29</sup> Heffernan, 1993, s.38.



ça yükseldikleri ve nihayetinde Cennet'e ulaştıkları yedi katlı, katları arasında dik merdivenler bulunan bir dağdır. Burada beden değil, gölge vardır.

Heffernan'a<sup>29</sup> göre özellikle Araf'ın 10. Kantosu Dante'nin öncülleri olan Homeros ve Vergilius'tan bir adım öne giderek ekfrasisi kapanan, tamamlanan bir döngü olarak kurguladığı bölümdür. Dante, gururluların cezalarını çektikleri terasta, beyaz mermerden yapılmış heykeller görür. Tanrı eliyle yapılmış olan bu heykeller, doğanın yapabileceği her şeyden daha üstündürler. Heffernan, burada herhangi bir temsili sanat nesnesinin doğaya sadık kalma üzerinden değerlendirildiği geleneksel bakış açısına gönderme yaparak Dante'nin bu yaratıyı birinci elden deneyimlediğini ifade eder. Heykeller o kadar gerçekçidir ki, Dante konuşmadıklarına inanmakta güçlük çeker ve ekler:

“Ave’ (Selam) diyordu sanki,  
yanında, yüce sevginin anahtarını  
çevirenin görüntüsü de vardı,  
duruşuyla ‘Ecce ancilla Dei’ (işte Tanrı'nın kulu) der  
gibiymi,  
balmumuna çizilen görüntünün aslını  
tıpatıp yansıması gibi.”<sup>30</sup>

Heffernan'a<sup>31</sup> göre bu Dante'nin yaratısının kapalı bir döngüye ulaştığı noktadır. Söz (Tanrı'nın sözü) ete, et taşta, taş konuşmaya dönüşür ve tekrar söz olur: Ecce ancilla Dei. ‘Sakin, ey Tanrı'nın yarattığı’. Bu anlamda Dante, söz ve görsel arasındaki gerilimi iyice yoğunlaştırmış olur. Philippe Sollers da<sup>32</sup> ‘görünür biçimde konuşmak’ ifadesinin altını çizer. Sollers'a göre basmakalıp ve yinelemelerden oluşan Cehennem sözyitimine, giderek tuhaflaşan bir konuşmaya (confusio) sürükler. Buna karşın Araf'ta sanatı temsil eden uçan heykeller, freskler, cümleler vardır. Sollers'a göre “Görünür bir biçimde konuşmak”, sözün, şarkının, görmenin, mimarinin yeniden keşfidir’

Ekfrastik metnin en önemli özelliklerinden biri açık çalışma olmasıdır. Heffernan,<sup>33</sup> Dante'nin Homeros ve yol göstericisi Vergilius'a ve onların epiklerine yaptığı göndermeleri bu şekilde okur. Metin, kendine ait evren içerisinden diğer kurgusal veya gerçek evrenlere gönderme yapmakta, onlar ile ilişki kurmaktadır. Bunu yaparken öncüllerinden yine farklılaşarak kendisini de hikâyenin parçası haline gelmektedir. Heffernan'a göre Dante, 10.Kanto'da heykelleri tasvir etmekle kalmayıp onların karşısında kendi duygu ve düşüncelerini aktarması, sahnenin hem gözleyeni hem gözlenenini olması ile

ekfrastik kurguyu kişileştirmiştir. Heykellerin dilinden, görseli ilk var olduğu sözcüğe döndürerek Tanrı'nın sanatına tercüman olmuş, bunu yaparken kendi de gurur günahını işleyerek kendi sanatı olan sözü yüceltmıştır. Dante'nin heykelleri konuştururken kullandığı kişileştirme (retorik bir araç olan prosopopoeia), yani konuşanın, başka birinin ya da nesnenin dilinden konuşması, sessiz olanın temsil edilmesi, ekfrastik metnin önemli özelliklerinden biridir. Bunu yaparken Dante, iki önemli araç daha kullanmıştır: ekfrastik sürtüşme ve hikâyeleştirme. Görsel ile sözel arasındaki gerilimi vurgulayan ekfrastik sürtüşme, aslında konuşmayan ama konuşur gibi gözükten görsel temsilde, hikâyeleştirme ise onun ağızından dökülenlerde can bulur.

Dante'nin Araf'ını, Araf'ın diğer mekânlara farklılığını çözümleyen Terragni, diğer mekânlarda kolon düzeni ile yarattığı temsili burada kolonun yokluğu üzerinden kurgular. Altın dörtgen şemasında çözülen planda, Cehennem'deki zemin hareketlerinin bir benzeri görülmekte, Araf'ın yedi katı, buraya yedi kademe olarak yansımaktadır. Tavanda ise yine zemindeki spiral aksa yerleşmiş, büyükten küçüğe yönelen dörtgen boşluklar mevcuttur. Bu boşluklar ile içeriye alınan ışık, Cehennem'in karanlığından çıktıktan sonra Dante'nin deneyimlediği Araf'ın aydınlığını temsil eder. Burada ruhlar, ilerledikçe yükleri azalacak ve Cennet'e yaklaşacaklardır. Kanekar'a göre sonsuz Cennet ve Cehennem'in aksine burada kolon olmaması Araf'ın geçiciliğini temsil ediyor olabileceği<sup>34</sup> gibi kolonların yerini buradan geçecek ziyaretçilerin bedenlerinin alacağı, böylelikle Araf'a uygun çarpıtılmış bir coğrafya yaratılacağı da<sup>35</sup> düşünülebilir.

Araf'taki mekânsal kurgunun bir diğer hedefi ise bedeni gölgesi ile yüzleştirmektir. Cennet'e doğru ilerledikçe tavandaki açıklıklar azalmakta, dolayısıyla gölge giderek yok olmakta, ruhun yükü hafiflemektedir. Dante'nin metinde yarattığı ‘görsel söyleşi’, burada beden ve gölgesi arasında geçen diyalog ile temsil edilmiş olur. Diyalog, hem sessiz heykellerle gerçekleşen bir konuşma hem de kendi gururu ile yüzleşmedir bir anlamda. Böylelikle ekfrastik bir metnin özelliklerinden biri olarak ifade edilen kişileştirme, burada mimari temsilde yaratılmış olur. Ekfrastik metin üzerinden yapılabilecek bir diğer çıkarım ise ‘sahnenin hem gözleyeni hem gözlenenini’ olma durumudur. Ziyaretçi, mekânsal anlamda daha yoğun olan Giriş, Cennet ve Cehennem'in aksine, burada önce kendine sonra ‘diğerlerine’ yöne-

<sup>30</sup> Alighieri, 1998, s.354.

<sup>32</sup> Portzamparc&Sollers, 2010, s.92-93.

<sup>31</sup> Heffernan, 1993, s.38.

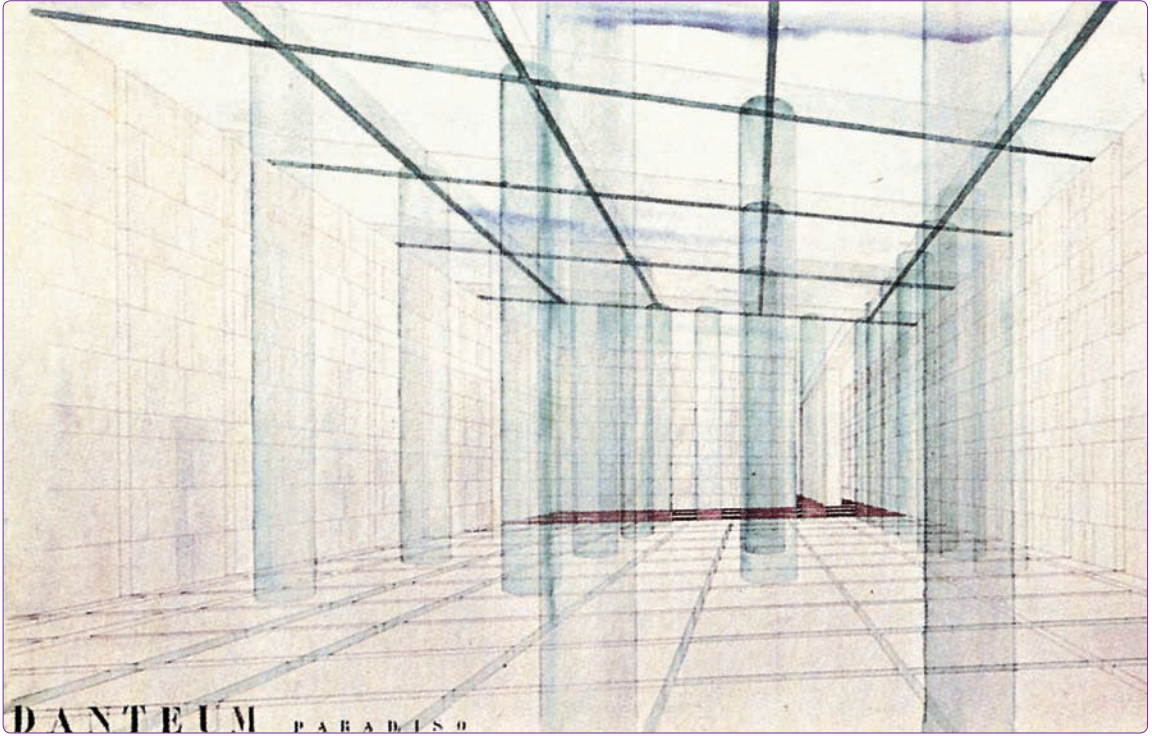
<sup>33</sup> Heffernan, 1993, s.41.

<sup>34</sup> Kanekar, 2002, s.46.

<sup>35</sup> Kanekar, 2005, s.150.

<sup>36</sup> 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.



Şekil 7. Danteum, Cennet, (Schumacher, 2004, Plate X-Giriş Bölümü).

lecektir. Mekânda bulunan diğer 'beden'ler cezalarını çeken diğer kullara dönüşecektir.

Araf'ın 30. Kanto'sunda sevgiyi temsil eden Beatrice'in<sup>36</sup> belirmesi ile birlikte o ana dek Dante'ye yol gösterici rolü üstlenen ve akli temsil eden Vergilius yok olur. Araf'ın 33. Kanto'sunda Eone (iyi bellek) nehrinin sularında yıkanan Dante, Cennet'e girmeye hazırdır (Şekil 7).

Araf'tan Cennet'e geçiş, yine Cehennem'den Araf'a geçişteki gibi ancak bu sefer daha da dar bir koridorda yer alan basamaklardan çıkarak gerçekleşir. Merdiven yine mekânın sonunda yer alır ve gözlerden gizlidir. Girişteki 100 kolonun bulunduğu bölümün üstünde bu sefer, her bölümdeki 33 Kanto'yu temsil eden 33 cam kolon tarafından oluşturulmuş, çatısı cam kirişler ile taşınan Cennet, Dante'nin Cennet'i gibi ışık seli içerisindedir. Buradaki cam kolonlar, saf ruhları temsil eder. Camın bir diğer amacı ise görüşü bulanıklaştırmak, mekândaki mesafeleri okunamaz kılmaktır. Tıpkı Dante'nin Cehennem, Araf ve Cennet'i beden üzerinden kurgulaması gibi Terragni de beden-kolon metaforunu kullanarak mekânlarını benzer şekilde oluşturmuştur. Cehennem'de bedenler çektikleri ızdırap ile tariflenirken Araf'ta bedenlerinin yokluğu ile Cennet'te ise hafif ve maddesiz oluşları ile betimlenirler.

Cennet'teki en ilginç mekân Tanrının evini temsil eden Empyrean'dır. Terragni, Empyrean'ı bütün

mekânların ortasında, hepsine hâkim bir bölüm olarak tasarlamıştır. Ziyaretçi doğrudan çıkışa yöneldiği takdirde bu bölümü geçebilir ancak görürse Tanrı gibi Cennet, Cehennem ve Araf'ı aynı anda izleyebilecek, böylelikle zamansal ve mekânsal bir bütünlüğe ulaşabilecektir. Bu noktada yolculuk sadece fiziksel değil felsefi olarak da anlamlı bir döngüye kavuşmuş olur çünkü insan Cehennem ve Araf'ı bilmeden Cennet'i kavrayamaz. 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.<sup>37</sup> Ziyaretçi, Cennet'e adanmış mekânın sonunda yer alan merdivenlerden inerek buradan ayrılır. Danteum'da izlenebilecek bir diğer rota, en baştan bu merdivenleri kullanarak Cennet'e çıkmak şeklinde olacaktır. Bu da deneyim ve okumaları arttırarak ekfrastik bir çalışmanın özellikleri arasında sayılan açık çalışmaya referans verecektir.

Masumiyet Müzesi yine Danteum kadar ilginç ancak ondan oldukça farklı bir örnektir. Danteum mevcut bir metin olan İlahi Komedi üzerine inşa edilmiş bir mekân iken Masumiyet Müzesi'nin yazılı ve yapısal temsilleri, eş zamanlı ve etkileşimli denilebilecek bir şekilde gelişir, var olurlar. Masumiyet Müzesi, bu bağlamda eşine rastlanmamış bir metin-mekân örneği teşkil

<sup>37</sup> Kanekar, 2005, s.153.



Şekil 8. Müzeye dönüşmeden önce Keskinler'in yaşadığı ev. (Bruckner Apartmanı), (Pamuk, 2012, s.38).

eder. Orhan Pamuk, hem roman hem müze ve içerisinde sergilenen eşyaları toplamak için 10 yıldan uzun bir süre çalışmıştır. 90'ların ortasında bu fikri geliştirdiğini belirten yazar, bir yandan romanı kaleme almış bir yandan müze ve koleksiyonculuk üzerine araştırmalar yapmış bir yandan da dünyanın pek çok ülkesinde müzeleri, özellikle küçük, kişisel müzeleri gezmiştir. 1999 yılında, Çukurcuma'daki Bruckner apartmanını almış, İhsan Bilgin (romanda Mimar İhsan olarak geçer) ile birlikte çalışarak binayı romanın kahramanı Kemal'in aşkı Füsün'a adadığı müzeye dönüştürmüştür. Kitabın basıldığı 2008 yılından dört sene sonra, 2012 yılında Masumiyet Müzesi açılmıştır.<sup>38</sup>

İstanbul'un yakın tarihinde geçen roman, Nişantaşı'nda ikamet eden, varlıklı bir ailenin oğlu olan Kemal'in uzak akrabası olan Füsün'a giderek saplantıya dönüşen aşkını konu alır. Füsün, bir başkası ile evlendiği halde, Kemal her fırsatta evlerine gider ve sezdirmeden Füsün'a ait eşyaları toplamaya, biriktirmeye başlar. Füsün öldükten sonra ilk fırsatta ailenin Çukurcuma'daki evini satın alan Kemal, 'zamanı mekâna dönüştürmek'<sup>39</sup> için binayı Füsün'a ait bir müzeye çevirir,

Masumiyet Müzesi'ne. Roman, aynı zamanda bu müzenin yazar Orhan Pamuk tarafından yazılmış, içindeki eşyaları ve hikâyelerini anlatan bir katalogdur. Pamuk, Kemal'in ağzından hikâyesini anlatmakla kalmaz, binanın müzeye dönüşümünü ve bu son yıllarda, Kemal'in binanın çatı katında yaşadığını da anlatır. Edebiyat ya da mimarlık tarihinde, gerçek hayat ile kurgunun birbirinin içerisine bu denli sızdığı bir hikâye daha düşünmek güçtür. Masumiyet Müzesi'nde, Füsün ve Kemal, neredeyse gerçek kişilere dönüşürler (Şekil 8).

Pamuk, Bruckner apartmanı ile ilgili ilk izlenimlerini şöyle anlatır: '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' (Şekil 9).<sup>40</sup>

Romanın karakterlerinden birine dönüşen İhsan Bilgin, binayı romanda Kemal'in gerçek hayatta Pamuk'un isteklerini karşılayacak bir müzeye dönüştürebilmek için binanın kabuğunu korur ancak içerideki odalardan oluşan parçalı yapıyı ve merdiven kurgusunu değiştirir. Bütün katları birbirine bağlayan bir galeri boşluğu ve tek kollu bir merdiven çözümler bütüncül bir iç mekân yaratmayı hedefler.<sup>41</sup> Kemal, romanda şöyle der: 'Mi-

<sup>38</sup> Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi çalışmalarına İhsan Bilgin ile başlar. İleriki satırlarda bahsedilecek olan mekânsal düzenlemeleri birlikte gerçekleştirirler. Ancak çalışmalara bir ara verilir. Ardından Pamuk, Müze ile ilgili çalışmalarını Alman bir müze mimarı olan Gregor Sunder-Plassmann (ve ailesi) ve Cem Yücel ile sürdürür.

<sup>39</sup> Pamuk, 2010, s.564.

<sup>40</sup> Pamuk, 2012, s.31.

<sup>41</sup> Karabaş, 2008, Söyleşi.



Şekil 9. Masumiyet Müzesi, (Pamuk, 2012, s.19).

mar İhsan'ın binanın ortasında açtığı büyük boşluk sayesinde yalnız koleksiyonumdaki tek tek eşyaları değil, bütün mekânın derinliğini geceleri içimde hissediyordum.<sup>42</sup>

Pamuk, 'Müzedeki sergilediğim eşyalar, romanda anlatılan eşyalara denk düşer. Ama kelime başka bir şeydir, eşya da başka bir şey. Kelimenin kafamızda canlandırdığı 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.'<sup>43</sup> derken bu iki mecra arasındaki ilişkiyi dile getirmiş olmaktadır. Bu görüngü ve göndergeler üzerinden kurulmuş bir ilişkidir. Pamuk'un işaret ettiği, zihinde oluşan göndergelerin akrabalığıdır. Bu şekilde bakıldığında hem ekfrasisin köklerinde yatan varlığın ideal formu hem de görsel ve

sözel temsiller arasındaki denklik arayışı akla gelecektir. Bu bağlamda ise Masumiyet Müzesi ne biri ne diğeri olan ya da hem biri hem de öbürü olan bu iki farklı temsil alanı arasında oluşan bir ilişkiye dönüşmektedir.

Allmer,<sup>44</sup> Masumiyet Müzesi ile Orhan Pamuk'un Mitchell'in tanımladığı haliyle ekfrasisin ikili olan yapısını bir kademe ileri taşıdığını ifade eder. Bu kademelerden ilki görseli tasvir eden metin (bu durumda Masumiyet Müzesi romanı), ikincisi de okuyucunun zihninde canlanan resimdir. Allmer'e göre Müze ise üçüncü kademedir. Sartre'a göre 'anlam olarak kelime bir işaret fişegidir: kendisini temsil eder, anlamı uyarır ve anlam asla kelimeye dönmez, nesneye gider, kelime düşer.'<sup>45</sup> Sartre'ın kelimenin temsili ve belleğe dair okuması, bu üçüncü kademe olan Müze'de kırılır. Bir vitrin, bir eşya, varlığı veya yokluğu ile birinci kademeye dönüşü zorunlu kılar. Sözcüğe dönüş, yazarın kendini hatırlatması ile ekfrastik metnin özelliklerinden birinin mekâna yansıması halini alır. Burada çok açık okunabilir bir ilişki ise, metnin duvarda yazılı olan parçalarıdır. Sergilenen sadece eşya ya da eşyanın bir araya gelişi ile oluşan hikâye değil aynı zamanda sözcüktür. Bu ise dilin temsiline dair ilginç bir ilişki yaratmaktadır. Masumiyet Müzesi'nde kelime hiçbir zaman tam anlamıyla düşmez. Mekân içerisinde numaralı bir şekilde dizilmiş olan vitrinlerin kitabın eş numaralı bölümlerine iz düşüyor olması da benzer bir ilişkiye işaret etmektedir. Dil ve temsil üzerinden açılan bu ilişki aynı zamanda, zaman-mekân üzerine bir tartışmaya da dönüşmektedir. Müzenin vitrinleri, kitabın bölümleri gibi yeni zamanlar açarlar.

Pamuk, zaman-mekân yaklaşımını şöyle 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 Füsunların sofrasında geçirilmiş 1593 mutlu gece gibi gözükür...'<sup>46</sup> Bu yazı, aynı zamanda müzenin üst katının giriş duvarında da yazılıdır. Müzenin giriş katında ise yere resmedilmiş bir spiral bulunmaktadır. Pamuk'a göre bu 'zaman spirali sonsuzluğu simgeler.' (Sesli Rehber) Mimar Bilgin'in katlar arasında açmış olduğu galeri boşluğu sayesinde

<sup>42</sup> Pamuk, 2010, s.564.

<sup>43</sup> Pamuk, 2012, s.18.

<sup>44</sup> Allmer, 2009, s.169.

<sup>45</sup> Sartre'dan aktaran Pallasmaa, 2011b, s.28.

<sup>46</sup> Pamuk, 2010, s.317-319.

bu spiral bütün katlar görünmekte, Kemal'in 'zamanı mekâna hapsetme' arzusunu temsil etmektedir (Şekil 10).

Bütün mimari mekânların hatta bütün mimari temsillerin yeni zamanlar açtığı söylenebilir. Bu bağlamda mimari temsile Bergsoncu bir zaman/süre kavramı üzerinden bakmak mümkün gözükmemektedir. Bergson'a göre zamanı ve değişimi anlayabilmenin temel koşulu olan 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.<sup>47</sup> Deleuze ise Bergson'un süre kavramını düşüncenin geliştiği 'yer-yurt' kavramı üzerinden ele alır. Deleuze'e göre bir diğer yer-yurt doğrudan algılanamaz, ancak başka bir yer-yurda ait bir hareket kümesini, kendi süremize taşıyarak, süreyi süreç içinde genişleterek o yer yurda ait bir bilgiye ulaşabiliriz.<sup>48</sup> Bunların çokluğu ise yaşamı oluşturur. Masumiyet Müzesinin yazılı ve yapılmı mecraları arasında oluşan ekfrastik anlam aktarımını süreç içerisinde süreyi genişletmek üzerinden okumak mümkündür. Okuma deneyimi, okunanın bellekte inşası, mimari temsile aktarılan anlam, fiziksel mekânın deneyimi ve her bir vitrinin içindeki nesnelere ile geçilen iletişimin açtığı süreler ve bu süreleri okuyucu/izleyicinin kendine yer-yurt edinmesi ile oluşan deneyimlerin toplamı müzenin hem yazılı hem yapılmı dünyasını oluşturur. Öte yandan metin ile mekân arasında, kelimenin temsili ile nesnenin temsili arasında kaçınılmaz bir boşluk oluşacaktır. Ancak bu boşluk, gösteren ve gösterilen arasındaki boşluk ile özdeşleştirilemez çünkü sergilenen nesnenin belleği bu örtüşmeyi imkânsız kılacaktır. Nesne, hem şimdiki zamanda karşılaşılan ve bu zaman içerisinde yeni bir süre açan bir şey hem bellekte var olan ve süregelen bir şey hem de kendi belleği olan bir şey olarak iletişime geçecektir. Dolayısıyla bu nesne ile kurulan iletişimin zamanı, şimdiki zaman olduğu kadar geçmişten de gelen bir zaman olacaktır. Müzenin hem yazılı hem yapılmı mekânı, bir yandan fiziksel, ölçülebilir bir zaman olarak İstanbul'un yakın tarihini barındırırken bir yandan da sergilediği nesne ve o nesnelere ait hikâyelerin açtığı sürelerin toplamını hapsedecektir. Kişisel deneyimlerin süreleri, bir anlamda Masumiyet Müzesi'nin yarattığı ya da açtığı zamana eklenerek çoğalacaktır. Bu şekilde metin bir, meta-metine dönüşecektir.

Pamuk, zaman/hikâye-bellek/nesne arasında kurduğu bağlantıyı şu şekilde ifade eder: 'Ay ışığında gölgeler içinde ve sanki boşluktaymış gibi gözükten eşyaların her



Şekil 10. Masumiyet Müzesi, Galerinin boşluğu ve zemindeki zaman spirali (Pamuk, 2012, s.112).

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.'<sup>49</sup>

Masumiyet Müzesi'nde bellek ve temsil önemli bir yere sahiptir. Bilginin temsili olarak mekânsal bir kimlik kazanması, 16.yy'ın başlarında 'bellek' kavramının değişimine denk düşer. O güne kadar, bellek mekânları soyut birer olgu olarak görülmüşken, bilginin ete kemiğe büründüğü bu dönemde, somut nesne ve mekânlara dönüşmüşlerdir. 16.yy'da Giulio Camillo tarafından inşa edilen Bellek Tiyatrosu'nun yapısını tartışan Hooper-Greenhill'egöre 'Bellek Tiyatrosu evrenin sırrını bir bakışta gözler önüne serebilir, bu sır, kavranabilir, anlaşılabilir, sentezlenebilir, ezberlenebilir ve belleğe kaydedilebilirdi... Camillo'nun Tiyatro'su gerçekten varolduğu için eşsizdi.'<sup>50</sup> Tiyatronun mimarisi (büyük ihtimalle) yarım daire biçiminde, yedi katlı yedi tane geniş merdiven basamağından oluşmaktadır. '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.'<sup>51</sup> Sahnenin ortasın-

<sup>47</sup> Goodchild, 2005, s.50.

<sup>48</sup> Goodchild, 2005, s.53.

<sup>49</sup> Pamuk, 2010, s. 565.

<sup>51</sup> Hooper-Greenhill, 2007, s.236.

<sup>50</sup> Hooper-Greenhill, 2007, s.236.

da duran biri, izleyen ve izlenen pozisyonunda olacak, kendisine geri bakan temsil üzerinden evren ile ilişkisini yeniden kurgulayacak, kavrayacaktır. Camillo'nun Tiyatro'sunda bellek, insan ile Tanrı'yı yeniden bir araya getiren mistik güçtür. Güncel bir bellek mekânı<sup>52</sup> olarak Masumiyet Müzesi ise hayali aşıklar ile izleyici/okuyucuyu kurgusal bir metin kullanarak mekânsal bir boyutta bir araya getiren güce dönüşür. Tiyatro ile müzenin mekânsal kurgularının farklılığına karşın nesnenin sergilenme biçimi arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Ancak müzede sergilenen nesnelere, doğrudan mevcut bir bilgiyi temsil etmek yerine hem kendini hem metindeki oluşunu hem de eski bağlam ailesini temsil edecektir. Bu nesnenin belleğinde yüklü olan gerçek ve kurgusal hikâyeler bütünü, okuyucu-izleyici ile iletişime geçecek, deneyim yoğunluğunu arttıracaktır.

Masumiyet Müzesi'nde ekfrasisin kullanımı, özellikle 16.Bölüm olan Kıskaçlık'ta çok açık bir şekilde görülür: 'Yıllar sonra müzemizin bu noktasında sergilenen diye sanatçıya bütün ayrıntılarıyla sipariş ettiğim bu resim, Füsünların 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?'<sup>53</sup> Burada ekfrasis birkaç katmanda ele alınmalıdır. Öncelikle metinde betimlenen bir resimdir. Resim, Kemal'in belleğinde kalan manzarayı anlattığı bir sanatçı<sup>54</sup> tarafından yapılmıştır. Yazar, gördüğü manzarayı, bu manzarayı sözcüklerle bir sanatçıya aktardığını, sanatçının yaptığı resmi, resmin onun belleğindeki resmi yansıttığını ifade etmekle kalmaz aynı zamanda belleğinde canlı olan ilk manzara karşısında hissettiği duyguları resmin verip vermediğini okuyucuya/ziyaretçiye sorar. Ondan aynı resmi görmesini, Kemal'in duygularını, zihninde canlandırdığı resme yüklemesini bekler ancak bunun olanaksızlığını da sezdirir. Bütün bunlar bir cümle içerisinde olup biterken bir yandan da resim, Masumiyet Müzesi'nin Kıskaçlık vitrininde asılıdır.

Masumiyet Müzesi, Kemal'in ömrünün kalanını yaşadığı çatı katında son bulur. Ancak burada hikâye yeniden açılır çünkü okuyucu, Kemal'in hikâyesini Pamuk'a

burada anlattığını, Füsün'a adadığı müzesini buradan izleyerek gecelerini geçirdiğini bilir. Burada, mekân ve hikâye, ekfrasisin önemli özelliklerinden biri olan açık yapıya dönüşür. Ziyaretçi ile hikâyenin öznesi yer değiştirir. Bu yer değiştirme okuma ile benzer bir eylem olarak ekfrastik bir dönüşümdür. Bir diğer dönüşüm ise romanın yazarının 'romanın yazarı' olarak hikâyeye dahil olmasıdır. Böylece hem metin hem de mekân gerçeklik ve temsile dair bellek üzerinden oynanan bir oyuna dönüşür.

### Sonuçlar

Danteum ve Masumiyet Müzesi özelinde yapılan tartışma, metinden mekâna anlam aktarımını mimari temsilde ekfrasis üzerinden ele almıştır. Bu iki örnek, bazı benzerlikler ve farklılıklar içermektedir. Burada öncelikli olarak belirtilmesi gereken, bu tarz bir çalışmanın her seferinde kendine has metotlarla yeniden inşa edilebileceğidir. Ancak burada anlam aktarımı için kullanılan aracın ekfrasis olması üzerinden elde edilebilecek ortak bir bakış açısı görülmektedir. Ekfrasisin temel özellikleri olan anlatıcı, gönderge, izleyici/okuyucu ilişkisi, yorum, açık yapıt, hikâyeleştirme ve hem yapısal hem de anlamsal içeriğin aktarımı, burada bahsedilen temsillerin her ikisinde de görünür olmaktadır.

Bu iki temsilde dikkat çeken ortak paydalardan biri, zaman-mekânın ele alınışı üzerinedir. Bu anlamda da metnin ve mimari temsilin ne şekilde zaman-mekân içerisinde var olduğu önemli görülmektedir. Mitchell,<sup>55</sup> edebi metinde mekânsallığı, Nortrop Frye'nin dört katmanlı yapısı üzerinden değerlendirir. Fiziksel, bağlamsal, yapısal ve anlamsal bu katmanlar, ona göre metnin içerdiği farklı mekânsallıkları ifade etmektedir. Ricœur<sup>56</sup> ise daha genel bir okuma yaparak ilk iki katmanı mimetik özellikler sergileyen fazlar olarak okur ve temsilin kendisi olarak değerlendirir. Bu ilk iki katman, İlahi Komedi ve Danteum ya da Masumiyet Müzesi örneğinde basitçe metnin veya mimari temsilin kendisi, gözle görülebilir, elle tutulabilir fiziki yapısı olarak belirir. Yapısal ve anlamsal katmanlar ise anlamın oluştuğu ve aktarıldığı katmanlar olarak ifade edilebilir. Ricœur, bu iki katmandan kaynaklanan şemaların düzenine hâkim olunamayacağını çünkü bu katmanların doğal düzen olarak adlandırdığı mimesis ile bağlantılarının kopmuş olduğunu, doğal düzenin 'büyük bir imgeler deposu' halini aldığını belirtir. Öte yandan tam burada devreye dil girmektedir. Danteum özellikle bu mitsel ve anagojik olarak da adlandırılan katmanlarda, anlamın aktarıldığı bir mimari temsil olarak belirmektedir. Terragni'nin kullandığı ikili dil yani matematiksel soyutlama, fiziksel yapıya işaret ederken özellikle ko-

<sup>52</sup> Tommaso Campanella'nın Güneş Kent'i (1623) gibi ya da Foucault'nun 'dil'in mutlak temsiliyeti'ni tartıştığı Evren Ansiklopedisi gibi kelimelerle inşa edilmiş bellek mekânları da incelemeye değer örneklerdir.

<sup>53</sup> Pamuk, 2010a, s. 78-79.

<sup>54</sup> Pamuk, 'Şeylerin Masumiyeti'nde,

bahsi geçen sanatçının daha önce 'Cevdet Bey ve Oğulları'nda ailesinin hikâyesini anlattığı Ahmet Işıklı olduğunu anlatarak bir kere daha ekfrasisi kullanmış olur. Gerçekte ise Ahmet Işıklı, Orhan Pamuk'un kendisidir.

<sup>55</sup> Mitchell, 1980, s.282. <sup>56</sup> Ricœur, 2012, s.39-41.

lon-beden okuması üzerinden kullandığı metafor dili Ricœur'ün 'imgeler deposu' olarak bahsettiği düzene işaret etmektedir. Terragni'nin kullandığı bu metaforu ekfrasisin anlatıcı, gönderge, izleyici/okuyucu özelliği üzerinden değerlendirmek gerekmektedir. Mimar, metnin anlamsal içeriğini zihinde benzer imgeleri tektileyecek mimari öğeler ve onların mekânsal ilişkileri ile yeniden kurgulamış olur. Eco'ya göre mükemmel dil, kutsal bir çıkış noktası yerine evrensel bir gerçeklik olan insan zihninin çalışma şekline referans vermektedir. Bu, 'mentalese' olarak da adlandırılan bir üst dildir.<sup>57</sup> Terragni'nin Danteum'da kullandığı bu üst dil olarak görülmektedir. Masumiyet Müzesi'nde ise bu ikincil katmandaki kurgu farklılaşır. Burada devreye giren daha ziyade nesnelere düzeni üzerinden gerçekleşen bir hikâyeleştirme olarak görülmektedir. Danteum'da İlahi Komedyadaki gibi beden üzerinde bir vurgu varken Masumiyet Müzesi'nin gerek yazılı gerek yapılmış mekânında vurgu bellek üzerinedir. Dolayısıyla anlam aktarımının gerçekleştiği mecra da bellek olarak belirmektedir.

Zaman-mekân üzerine çarpıcı bir benzerlik her iki temsilde de dikkat çekmektedir: zamanı mekânda temsil etme çabası. Danteum'da sonsuzluğu temsil ettiği düşünülen bir spiral, Cehennem ve Araf'ın mekânsal kurgularında önemli rol oynarken aynı spiral bu sefer görünür bir şekilde Masumiyet Müzesi'nin zeminine resmedilmiştir. Buradan ulaşılabilecek bir diğer ortak payda ise her iki mekânda da görsel bir bütünlük, hikâyenin başını hatırlatan bir döngü yaratılmış olmasıdır. Danteum'da bu Empyrean'dan bakınca bütün mekânların birden görünür olması ile Masumiyet Müzesi'nde ise açılan galeri boşluğunun mekânı düşeyde birbirine bağlaması ile sağlanmıştır. Böylece ziyaretçinin zihninde bir yerde başlayıp biten artarda dizili mekânlar yerine bütüncül bir mekân algısı kalacaktır.

Pallasmaa'ya göre 'Sanat, 'yeni'den ziyade yeniden-canlandırmak, yeniden-mitlerden konuşmak, yeniden-büyülemek, yeniden-duyumlamak, yeniden-erotize etmek ile ilişkidir.'<sup>58</sup> Burada yapılan çalışma sonucunda ekfrasis, metin ile mekân arasında bu yeniden-canlandırmanın yetkin bir aracı olarak belirmektedir.

Çalışmanın başında değinildiği üzere, güncel mimari temsil, hiç olmadığı kadar hızlı üretilen ve paylaşılan görseller ve bu görseller üzerinden yapılan yeniden-üretimler ile neredeyse imajın temsili olarak adlandırılabilir bir kimlik kazanmış durumdadır. Mitchell'ın 'resme dönüş' olarak tanımladığı, Pallasmaa'nın<sup>59</sup> mi-

marlığın güncel problemlerini ilişkilendirdiği ve bütün diğer duyuları dışarıda bırakan bilinçli 'odaklanmış görme' olarak ifade ettiği durum bu görselin tahakkümüne işaret etmektedir. Pérez-Gómez ve Pelletier ise nesne ile temsili arasında mutlak bir örtüşme ideasının çökmüş olmasına karşın kullanılan mimari temsil araçlarını geçmiş dünyaya ait olmakla eleştirir ve 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.<sup>60</sup> Bu çalışmada yapılmaya çalışılan böylesi bir mitopoetik anlatımın, resmi ya da 'resme dönüş'ü reddederek değil ancak mimarlığın sanatlar arası olma durumundan da faydalanarak dil gibi hem güçlü hem kendisini ve anlamını sürekli sorgulayan bir temsil alanının bir aracını, ekfrasisi kullanarak arama çabasıdır. Ekfrasis, klasik anlamıyla yani 'görsel bir temsilin sözel temsili' olarak çok eski, güncel anlamı olan birbirinden çok farklı temsil alanları arasında 'anlam geçirgenliği' sağlaması ile ise çok yeni bir araç olarak belirmekte, aynı zamanda da görsel ve sözel temsiller arasındaki tartışmayı da beraberinde getirmektedir. Çalışmanın bir amacı da temsil ve araçlarını sorgulamak, farklı bir mecraya ait bir araç ile ne gibi imkânlar açılacağını değerlendirmektir. Yukarıda tartışılan iki örnek mecralar arası bir anlam aktarımının olanaklı olduğunu ve edebi bir mekânın hikâye ve yorum açısından zengin dolayısıyla farklı deneyimler barındıran bir mimari mekâna dönüşebileceğini göstermişlerdir. Öte yandan bu çalışmanın bugüne kadar kurgulanmış her edebi mekânın fiziksel temsile aktarılması gibi muazzam bir iddiası yoktur ancak uygun bir program söz konusu olduğunda, bu tarz bir deneyimin anlam yüklü mimari bir dile doğru zorlu fakat verimli bir adım olacağı düşünülmektedir.

### Kaynaklar

- Alighieri, D. (1998) İlahi Komedy, 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, Sayı 13, s.163-172.
- Cosgrove, B.(1997) Murray Krieger: Ekphrasis as Spatial Form, Ekphrasis as Mimesis, Eds. Morrison, J., & Krobb, F., (editörler) Text Into Image: Image Into Text, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, B.V., s.25-32.
- Eco, U. (2009) Avrupa Kültüründe Kusursuz Dil Arayışı, İstanbul, Literatür Yayıncılık.
- Heffernan, J.A.W. (1993) Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Goodchild, P. (2005) Deleuze & Guattari: Arzu Politikasına Giriş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

<sup>57</sup> Eco, 2009, s.10-11.

<sup>60</sup> Pérez-Gómez ve Pelletier, 1992, s.22.

<sup>58</sup> Pallasmaa, 2011b, S.108.

<sup>59</sup> Pallasmaa, 2011a, s. 12-13.

- Hooper-Greenhill, L. (2007) "Bellek Tiyatrosu", Cogito, Bellek: Öncesiz, Sonrasız, Sayı 50, s.235-247, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Kanekar, A. (2002) "Diagram and Metaphor in Design: The Divine Comedy as a Spatial Model", Philosophica, Sayı 70, s.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, Sayı 10, s.135-159.
- Mitchell, W.J.T. (1980) Spatial Form in Literature: Toward a General Theory, Ed. Mitchell, W.J.T., (editör) The Language of Images, Chicago&London, The University of Chicago Press, s.271-299
- Mitchell, W.J.T. (1995) Picture Theory, Chicago&London, The University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (2005) İkonoloji: İmaj, Metin, İdeoloji, İstanbul, Paradigma Yayıncılık.
- Lessing, G. E. (1874) Laokoon: An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry, Boston, Roberts Brothers [http://archive.org/stream/laocoonanessayu00frotgoog#page/n26/mode/2up, Erişim Tarihi 04 Temmuz 2013]
- Livesey, G. (1994) Fictional Cities, Eds. Pérez-Gómez, A. and Pacell (editörler), Chora 1: Intervals in the Philosophy of Architecture, Montreal & kinston, London, Buffalo, McGill-Queens University Press, s.109-122.
- Pallasmaa, J. (2011a) Tenin Gözleri, 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. (2010) Masumiyet Müzesi, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2012) Şeylerin Masumiyeti, İstanbul, İletişim Yayınları.
- Pérez-Gómez, A. (1994) Polyphilo or The Dark Forest Revisited: An Erotic Epiphany of Architecture, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press.
- Ricœur, P. (2012) Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Schumacher, T.L. (2004) Terragni's Danteum: Architecture, Poetics and Politics under Italian Fascism, New York, Princeton Architectural Press.
- Spurr, D. (2012) Architecture & Modern Literature, United States of America, The University of Michigan Press.
- Teksoy, R. (1998) Önsöz, İlahi Komedy, İstanbul, Oğlak Yayıncılık.
- Uzundemir, Ö. (2010) İmgeyi Konuşturmak İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Webb, R. (2009) Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice, Burlington, Ashgate Publishing Company.

### İnternet kaynakları

- Karabaş, B., 2008, Mimarının Ağzından Masumiyet Müzesi: İhsan Bilgin ile Söyleşi.  
http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=34579 [Erişim Tarihi 4 Mayıs 2012].

**Anahtar sözcükler:** Danteum; edebiyat; ekphrasis; Masumiyet Müzesi; mimari temsil.

**Key words:** Danteum; literature; ekphrasis; Museum of Innocence; architectural representation.