

Sözün Ekfrasisi: Danteum

Elifcan DUYGUN^{1*}

Öz

Tarih boyunca mimarlık ve edebiyat birbiri üzerine okumalar yapılan güçlü bir ilişki ortaya koymuştur. Yaygın olarak yapı bir eserin sözel olarak yeniden tasviri olarak görülen bu ekfrastik ilişki karşılıklı bir hale gelerek günümüzde mimari temsil için yeni bir alan açmakta, sözel bir sanatın mimari biçimde diyagramatik bir anlatımla yeniden üretilmesine olanak sağlamaktadır. Danteum, edebi ve mimari eserler arasındaki ekfrastik ilişkiyi okumak için özgün ve isabetli bir örnektir. Danteum, İlahi Komedyanın ekfrastik bir yorumudur. Çeşitli araştırmalar bugün bize İlahi Komedyanın göstergelerarası bir ürün olduğunu göstermektedir. Komedyaya, kilise mimarisinin ekfrastik bir yeniden üretimidir. Aynı zamanda Gufran Risalesi'ne öykünmüş ve ondan güçlü biçimsel ve anlamsal alıntılar yapmıştır. Bu bağlamda Komedyaya Dante'nin kaleminden yeni ve özgün bir esere dönüşmüştür. Danteum, pek çok farklı yolculuğu ve göstergeyi barındıran mimari bir diyagram sunmaktadır. Çalışmanın amacı Komedyaya ve Danteum arasındaki ekfrastik ilişkiyi çözümlemek ve eserler arası üretim tartışmasına Gufran Risalesini de dahil etmektir.

Anahtar Sözcükler: Danteum, İlahi Komedyaya, Gufran Risalesi, Terragni, Ekfrasis.

^{1*} Doktora Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-2887-3431, E-Mail: eduygun@gmail.com

Ekphrasis of the Word: Danteum

Elifcan DUYGUN

Abstract

Throughout history, architecture and literature have demonstrated strong relationship that they are read on each other. The ekphrastic relationship which is widely seen as a verbal redescription of a built work, becomes reciprocal and creates a new field for architectural representation today, and also allowing a verbal art to be reproduced in an architectural diagram. Danteum is an authentic and pertinent case for reading the ekphrastic relationship between literary and architectural works. Danteum is an ekphrastic interpretation of the Divine Comedy. Various studies show us today that Comedy is an intersemiotic product. The Divine Comedy is an ekphrastic reproduction of Church. At the same time, the poem emulated the Gufran Risalesi and made strong formal and semantic quotations from it. In this context, Comedy has turned into a new and original work by Dante. Danteum presents an architectural diagram that contains many different journeys and signs. The aim of the study is to analyze the ekphrastic relationship between Comedy and Danteum and to include the Gufran Treatise in the discussion of production between works.

Keywords: danteum, divine comedy, gufran risalesi, terragni, ekphrasis.

Giriş

Yazılı ve görsel sanatlar tarih boyunca birbiri ile güçlü ilişkiler kurmuştur. Aynı sanat türleri arasında biçimsel ve biçemsel bir yeniden üretim görülebildiği gibi farklı türler arasında da benzer bir ilişki kurulabilmektedir. Edebiyat ve mimarlık, üretim pratikleri ile ürünlerinin nitelikleri birbirinden ayrılan iki alan gibi görülse de tarih boyunca kurdukları ilişki bir çeviriye karşılık gelmektedir. Yazındaki mevcut veya hayali mekân tasviri okuyucunun zihninde güçlü bir imge yaratmaktadır. Bir metnin mimari biçimde temsili ise salt diyagramatik bir anlamın ötesinde bir tasarım bileşeni haline gelmektedir. Edebi ve mimari eser arasındaki ekfrastik ilişki mimari temsil için yeni bir alan yaratması açısından değerlidir.

İlahi Komedi'nin ekfrastik bir yorumu olan Danteum, edebi ve mimari eserler arasındaki ilişkiyi okumak açısından özgün ve isabetli bir örnektir. Danteum'un öncülü İlahi Komedi da kilise ve dini metinlerin ekfrastik yeniden üretimi olmasının yanı sıra biçimsel ve anlamsal olarak satır aralarında Gufran Risalesi'nden izler taşımaktadır. Bu keşif bize Danteum'un içinde pek çok metinden ve anlatıdan izler taşıyan çok katmanlı bir eser olduğunu göstermektedir. Çalışmada, Danteum ve İlahi Komedi arasındaki ilişkinin çok boyutlu okunmasına ek olarak bugüne kadar konu hakkında yapılmış çalışmalara Gufran Risalesi'nin de dahil edilmesi amaçlanmıştır.

Metin İçindeki Metin ve Ekfrasis

Edebiyat, resim, heykel ve mimarlık gibi yaratıcı disiplinler, geçmişten günümüze bir aktarım üzerinde yükselmektedir. Bu nedenle sanat eserinin ya da mimari eserin üretiminde anlamsal ve biçimsel bir sıfır noktası belirlemek zordur. Eserler arasında ardıl ve öncül ilişkiler sadece aynı disiplinde değil ontolojik olarak farklılık gösteren disiplinler arasında da kurulabilmektedir. Yeniden üretilmiş eserlerin anlamsal ve biçimsel çözümlenmesini metinlerarasılık ve metinlerarası bir yöntem olarak ekfrasis ile gerçekleştirmek mümkündür.

Edebiyat alanında 20. yüzyıldan itibaren edebi eserler arasındaki ilişkileri kuramsal bir boyutta tartışmak adına yapılan çalışmalar sonucunda metinlerarasılık kavramı ortaya çıkmıştır. Metinlerarası sadece öncel bir yapıttaki göndergeye gönderen olgu değil, aynı zamanda önceki ya da çağdaş sözceleri özgün bir biçimde ardıl yapıta aktarmayı tanımlayan bir yeniden üretimdir (Şengül, 2012, s.46). Metinlerarasılık en genel tanımıyla iki ya da daha fazla metin arasındaki bir alışveriş, bir tür konulma ve söyleşim biçimi olarak tanımlanmaktadır (Aktulum, 2020). Kavramı ortaya koyan Kristeva bir metnin saf olmadığını vurgulamakta, herhangi bir metnin, bir diğerinin özümsemesi ve dönüştürülmesi ile ele alındığını belirtmektedir (Aktulum,

2014; Kristeva, 1969, 85). Metinsel aktarım bir metni salt biçimde yeniden üretmek değil, yeni bir bağlamda yazma işidir.

Öncül ve ardıl ilişki sadece edebi eserler arasında değil diğer sanat üretimlerinde de görülmektedir. Barthes, metni tanımlarken yazınsal sınırlarının dışına taşarak, anlam taşıyan her göstergenin metin sayılabileceğinden bahsetmektedir (Aktulum, 2020, 13; Barthes, 1989, 373). Yazınsal ya da görsel, farklı sanat biçimleri içerik, töz, düzenleyim açısından birbirleri arasında alışveriş yapabilmektedir. Bu anlamda yazınsal olmayan sanatlar arasındaki alışveriş daha geniş bir disiplinler alanı tanımlamak adına göstergelerarasılık adını almakta, bu kavram iki farklı gösterge dizgesi arasındaki alışveriş işlemini, yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtmektedir (Aktulum, 2020, s.). Göstergelerarasılık edebiyat, resim, heykel ve mimarlık alanları arasındaki mevcut ve olası ilişkilerin analizi için kavramsal bir altyapı oluşturmaktadır. Görsel sanat çalışmasının yazılı veya görsel tekrar anlatımı olan ekfrasis, göstergelerarasılık kavramı kapsamında incelenebilecek bir yöntemdir.

Metinlerarasılık Fiske tarafından iki boyutlu olarak tanımlanmıştır: Yatay ve Düşey Metinlerarasılık. Yatay metinlerarasılık aynı düzeydeki iki ve daha fazla eser ve göstergeler sistemi arasındaki ilişkilere atıfta bulunurken, düşey metinlerarasılık ise farklı işaret sistemleri arasındaki ilişkilerdir

(Ghasemini ve Solanzadeh, 2016, s.41; Rouhi, 2015, s.55). Göstergelerarasılık içinde benzer bir yaklaşımı takip etmek mümkündür. Danteum, metin içindeki metin ile yatay, ekfrastik üretim ile düşey metinlerarasılığı aynı anda içinde barındırmaktadır.

Etimolojik kökeni tam ve canlı bir adlandırma anlamına gelen ekfrasis, Antik dönem şiirinde ortaya çıkmış ancak daha sonra retorik bir öğreti haline gelmiştir (Wagner, 1996, s.12). Ekfrasisi en gündelik anlamıyla betimlemek olarak tanımlamak mümkündür. Kavramın temelinde kelime ve görsel arasındaki ilişki bulunmaktadır. Antik dönemde Sokrates, Platon ve Aristoteles ekfrasisi gerçek nesnenin sanat yapıtlarında betimlenmesi olarak ele almaktadır. Sokrates, yazı yazmayı resim yapmaya benzetmektedir. Platon ise nesnenin resmedilmesini ideanın taklidi olarak gördüğü için değersiz bulmaktadır (Yılmaz, 2015). Keoslu Simonides “poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse”, yani şiirin konuşan resim, resmin de suskun şiir olduğunu, Horatius ise “ut pictura poesis”, yani şiirin de resme benzer olduğunu belirtmektedir. Horatius bu satırları ile iki varlığın arasında bir hiyerarşi kurmamaktadır (Şengel, 2002, s.2; Uzundemir, 2010, s.18). Çağlar içinde daralan anlamına karşın Antik dönemde kavramın çift yönlü bir üretime işaret ettiği de görülmektedir. Da Vinci, resmi şiirden üstün tutarak ikisi arasındaki güzelliği seyretmenin aynı eşzamanlılığı veremediğini, şiirin okunduktan sonra bütünlüğünün bozulduğunu ifade etmektedir (Uzundemir, 2010, s.19). Lessing, yazının resim sanatına olan üstünlüğünü ifade etmekte,

ressamın şairin sözel yetenekleri karşısında aynı etkiyi sağlayacak bir yaratım içine giremeyeceğini öne sürmektedir (Lessing, 1874, s.45). Ekfrasis, bu kuramsal temel üzerinde geçtiğimiz yüzyılda tekrar tartışılmaya başlamıştır.

Yirminci yüzyıl ile birlikte ekfrasisin tanım alanı genişlemiş, diğer sanat alanlarını da kapsayan bir kavram olarak tartışılmaya başlamıştır. Mitchell, ekfrasisin çift yönlülüğüne işaret etmektedir. Ona göre görsel bir nesne betimleme ile yazıya dönüştürülmekte ve yine okuyucu aracılığıyla yazıda betimlenen nesne bir göstergeye dönüşmektedir (Mitchell, 2005, 164; Uzundemir, 2010, 31). Krieger, ekfrasis tanım alanını genişletmeyi ve sanat nesnesi dışında kalan ancak mekansallık yaratarak sanat eserine öykünen çalışmaları da bu alanda incelemeyi önermiştir (Cosgrove, 1997; Somer & Erdem, 2015, 180). Ekfrasisin güncel anlamı ve kullanımı sözel-sözel/görsel-görsel çalışmaların okumalarını da kapsamakta, mekansal açılımları mimari ekfrasis tartışmalarına alan yaratmaktadır.

Ekfrasis, görsel ve yazınsal sanatlar arasındaki aktarımı sadece betimsel bir düzeyde kurmamakta, yeni sanat eserinde yeni bir anlam ve değer kazandırmaktadır. Robillard ekfrasisi metnin içinde kullanımını bir eserin seçimi, yeni eserde seçilen eserle yapısal benzerlikler olması gerektiğini, seçilen görsel unsurların ya da öğelerin sanatçının seçilen “sanat yapıtını çerçevesini kırıp kendi çerçevesine katarak” sanatçının kendi sanatı ile dile getirmesi

olarak sınırlandırmıştır. Yine ona göre ekfrasisin metin içinde üç biçimi bulunmaktadır: metnin içinde sanat yapıtının doğrudan isminin belirtilmesi, ima edilmesi ve adının belirtilmeden ima edilmesi (Şengül, 2012, s.52).

Mimari ekfrasis, mevcut ya da kurgusal bir mekânın yazınsal olarak yeniden kurgulanması olarak ifade edilebilirken, güncel tartışmalar ışığında tam tersine metnin mimari diyagram aracılığı olarak temsil edilmesi tanımına da genişletilebilir ve çift yönlü hale getirilebilir. Somer ve Erdem'in (2015, s.181) de ifade ettikleri gibi edebi metinden doğan her mekânı ekfrastik olarak nitelendirmek de mümkün değildir. Mimari bir üretim için yazılı sanat eserinin "çerçeve"sinin kırılarak, anlamının metafor yardımı ile yeni esere bütüncül olarak aktarılması gerekmektedir. Aksi takdirde anlamın aktarımı sağlanamayacaktır. Metnin okuyucuda oluşturduğu görüntüler, mimari temsili desteklemenin ötesinde bağlam içerisinde doğrudan kullanılabilir hale gelmekte, tasarımın bir parçasını oluşturmaktadır (Pallasmaa, 2011; Şenyiğit, 2021, s.300). Mimari üretimde öncül metnin göstergeleri yeni bir bağlamda üretilerek, mimari biçimde özgün bir dizge ve anlamla üretilmekte, ancak referans metin(ler) hala okunabilmektedir.

Sonsuz Arayışın Temsili: Danteum, İlahi Komedya ve Öncüller

Danteum, 1942 yılında Roma’da gerçekleştirilecek sergi için Guiseppe Terragni tarafından tasarlanmış ancak hiçbir zaman inşa edilmemiştir. Yapının işvereni dönemin iktidarını elinde tutan Ulusal Faşist Parti’nin lideri Benito Mussolini’dir. Birinci Dünya Savaşı’ndan beklediği sonucu alamayan İtalya 1922 yılından itibaren İkinci Dünya Savaşı’nın sonuna kadar faşizmi² rejim olarak benimsemiştir. Bu dönemde artan milliyetçi düşünceler sadece politik ve toplumsal alanları değil arkeoloji, edebiyat, plastik sanatlar, müzik ve nihayetinde mimarlık alanlarını da etkilemiştir. 19. yüzyıl başında ulus düşüncesinin yükselişi ile birlikte Avrupalıların köken arayışının bir sonucu olarak Roma ve Yunan kalıntılarına artan ilgisine benzer şekilde 20. yüzyılda İtalya’da artan milliyet düşüncesi bu sefer kendi topraklarındaki arkeolojik kazıları tekrar canlandırma yönünde ilerlemiştir. Kendisini yeni Roma İmparatoru olarak gören Mussolini öykündüğü görkemli bir tarihin izini sürme çabasına girişmiştir (Sayan, 2021, s.56). Arkeolojik kazılar ile geçmişe dayanan yeni bir tarih anlatısı yaratılmış, bu tarih anlatısı dönemin kültür ortamını da etkilemiştir.

İdeal bir dönemi referans alan ve yeni büyük bir devleti temsil eden her alanda bu yönde estetik anlayış geliştirilmesi gerektiğini düşünen bir devlet

² Faşizm ismi etimolojik olarak İtalyanca “fascio” yani bir baltaya bağlanmış sopa demeti kökünden gelmektedir (Borsella, 2007, s.35; Çelikçi ve Kalkışım, 84). Mussolini ile birlikte faşizm sağ ve totaliter rejimleri tanımlamak adına anlam genişlemesine kazanmış olsa da yazı kapsamında İtalyan Devleti’nin 1922-1945 yılları arasındaki rejimini tanımlamak adına kullanılmaktadır.

yönetimi bulunmaktadır. Faşist estetik çağdaş toplumun umutlarını ve ihtiyaçlarını yansıtmakta, güzellik ideali bu estetiğin merkezinde yer almaktadır. Orta sınıfın kendini tanımlamasında sanat önemli ve merkezi bir rol oynamıştır (Mosse, 1996, s.246). Mussolini bu bağlamda çok yönlü kültürel bir hareket başlatmıştır. Tarihin her döneminde olduğu gibi kamusal alanda da mimarlık bir gösterge olarak ideolojinin temsil alanı haline gelmiştir. Faşist düşüncenin büyüklüğünü ve önemini aktarmak adına modern mimarlığın malzeme teknik ve araçlarını kullanmıştır. Bu bağlamda İtalyan Faşist mimarlığı (Şekil 1) genelde birlikte anılan ve neoklasik tarzdaki Nazi (Almanya) mimarlığından oldukça farklı özellikler göstermektedir (Tanyeli, 1992, s.117).



Şekil 1: Casa del Fascio (1932-1936)

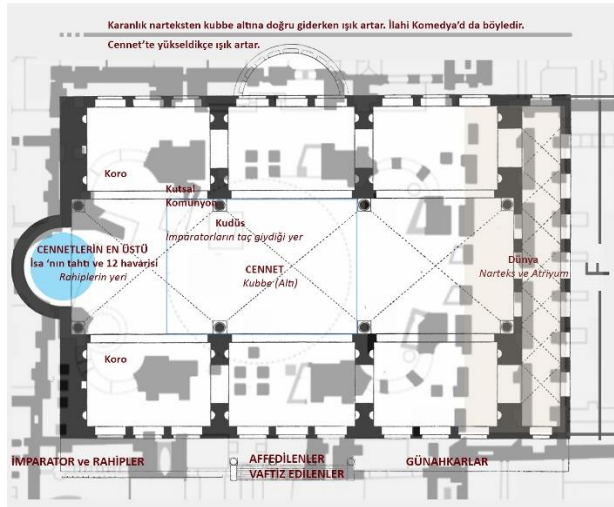
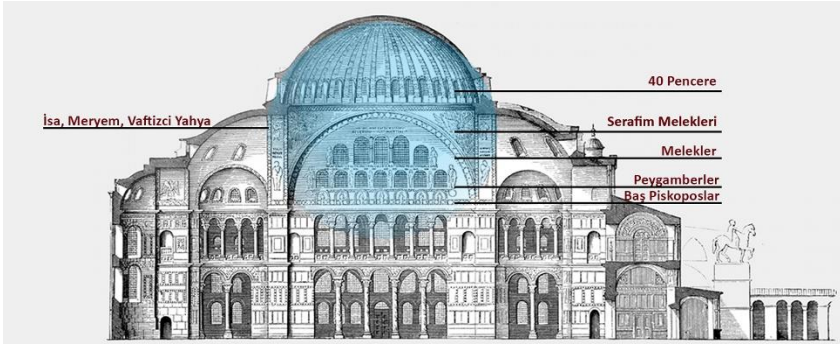
Dönemin öne çıkan mimarlarından biri iktidarın önemli yapılarında imzası olan Guiseppe Terragni'dir. Terragni, Casa del fascio (Como), Palazzo del littorio (Roma), Vietti Evi (Como) gibi mimarlık tarihinde önemli yer tutan yapılar tasarlamıştır (Şekil 1). Terragni Danteum projesinde İtalyan dilinin kurucusu sayılan Dante Alighieri'yi tasvir etmeye karar vermiştir. Danteum, İlahi Komedya'nın ekfrastik bir yorumudur. Terragni'nin o dönemde içinde bulunduğu entelektüel ortam da yapının tasarımını özgün bir noktaya taşımaktadır (Schumacher, 2004; 136-136). Danteum, Komedya'daki yazılı tasvir edilen mekanları ekfrastik yöntemle İtalyan Rasyonalizminin benimsediği prensipte sade yüzeylere aktarmış hem anlamı hem de geometriyi bir arada kurgulamıştır. Ancak İlahi Komedya bu yolculuğun başlangıç noktası değildir. Yapılan araştırmalar şiirin öncül başka eserlerle metinlerarası bir üretime girdiğini işaret etmektedir.



Şekil 2: Ana cephesi ile Danteum

İlahi Komedya ve Öncülleri

Danteum ve İlahi Komedya arasındaki ilişki sadece bu iki önemli eseri kapsamamaktadır. Kanekar, Danteum üzerine gerçekleştirmiş olduğu çalışmasına önemli bir tez öne sürerek şiirin Bizans Kilisesi mimarisinin ekfrastik bir yorumu olduğunu aktarmaktadır. Terragni'nin de Danteum'u tasarlarken Maxentius Bazilikasını referans aldığını belirtmiştir. Bugün yapı ayakta olmadığı için çalışmasında karşılaştırma için Ayasofya'nın mimarisini örnek göstermektedir (Kanekar, 2005, s.139). Bu iddia bağlamında ve Kutsal Ekfrasis kavramı ışığında kilise mimarisine bakmak gerekmektedir. Kutsal Ekfrasis, dini mimarlıkta dinleyicilerin duygusal tepki vermelerini sağlamak amacıyla izleyici konumuna getirmede kullanılan ve "göz önünde canlandırma sanatı" olarak adlandırılan bir retorik ögesidir. Bizans döneminde şiir ya da düz yazı şeklinde üretilen vaazlarda, dinsel metinlerde kullanılmıştır. Ekfrasis, din adamlarının tanrıya ulaşmada-ve diğerlerine bu duygu akışını hissettirmede- en önemli aracıdır. Şair Paulus Silentarius'un Ayasofya için yazdığı şiir bu anlamda iyi bir örnektir. Şiirde yapıdaki ışık kümeleri ve mermerlerin ihtişamı vurgulanmaktadır, öyle ki Agathias yapıyı göremeyen birinin bu şiiri okuduğunda merakının giderilebileceğini söylemiştir (Şengül, 2012, s.33). Kilise mimarisi de bu canlı betimlemeleri yansıtacak biçimde şekillenmiştir.



Şekil 3 ve 4: Ayasofya plan ve Kesiti. En dünyevi olandan en kutsal olana geçiş

Kilisenin metinlerdeki kutsallığı bir giysi gibi iç mekandaki geometrilere, vitraylara, ikona ve heykellere, hatta kumaşlara aktardığı

düşünülebilir. Bu karşılıklı durum tarih boyunca kilise mimarisinin kimliğini oluşturmuştur. Bizans kiliseleriyle ilgili yapılan akustik araştırmalar dini anlatıların bu temsilden daha derin olduğunu, kiliselerin mimari formunu ve hatta kent içindeki konumunu şekillendiren en büyük etkenlerden birinin kutsal metinler ve akustik, dolayısıyla Söz (logos)³ olduğunu ortaya koymaktadır. Kutsal semboller, kilisenin mekânsal dizilimini şekillendirmektedir (Şekil 3 ve 4). İlahinin, zeminden kubbeye ve kubbeden zemine dolaşırken Gök kubbeden (Empyrean) yeryüzüne indiği varsayılmaktadır⁴ (Antonopoulos ve ark., 2017, s.327-330). Nasıl söz (logos) kiliseyi oluşturmakta ise, kilise de Silentiarius'un şiirinde ya da daha da ötesinde bir anlatımla Dante'nin İlahi Komedyası'nda olduğu gibi ekfrastik yöntemle sözlü ya da yazılı olarak tekrar metne dönüşebilmektedir. Antik dönemde ve sonrasında çağdaş ekfrasis kuramında tekrar tartışıldığı gibi ekfrasisin çift yönlü bir ekfrasis karşımıza çıkmaktadır.

³ Burada iki referans vermek gereklidir: "Başlangıçta Söz vardı...Söz Tanrı'ydı. Söz, insan olup aramızda yaşadı" (Yuhanna 1, 14) ve İsa'nın "Sen Petrus'un ve ben kiliseyi bu kayanın üzerine kuracağım" (Matta 16, 18). Buradaki "söz" logostur ve İsa'nın bedeninde, Petrus'un emanetinde kurum ve bir yapı olarak tekrar üretilmektedir.

⁴ Araştırma için daha geniş bilgi almak ve deneyleri dinlemek için ilgililerin ziyaret edebileceği proje sayfası <https://arthistory.ucla.edu/news/lost-sounds-antiquity-gerstel/>

Komedyâ, kilisenin mekansal dizilimini kendi metin strüktürüne aktarmayı başarmıştır. Metnin içine gizlenen binaya⁵ bakmak gerekirse, Bizans litürjisinin yapısı ve sembolizminin küçük, merkezi planlı, kubbeli bir kilise gelişimini teşvik ettiği görülmektedir. Mekansal düzenleme ve hiyerarşi, yapının planlamasında önemli bir yer tutmaktadır. Bu anlamda yapı içindeki hareket sadece plan düzleminde değil, aynı zamanda hacimseldir (Ousterhout, 2008; 27-29). Bizans kilisesindeki kutsallık dıştan içe, yerden kubbeye doğru artmaktadır. Girişte narteks ve atrium dünyayı temsil etmektedir ve karanlıktır. Kilisenin içine doğru ilerledikçe, ışık artmaktadır. Kubbenin altı Aden Cennetini temsil etmektedir. Altar (sunak) İsa'nın tahtı ve 12 havarisinin oturduğu yerdir. Kilisenin sonunda ayinlerin yapıldığı Bema ve sadece kutsal olanların girebildiği Sintronon bulunmaktadır. Kilisede cemaat farklı noktalarda durmaktadır. Yerden kubbeye doğru ışık ve tabii ki kutsallık artmaktadır. Kubbeye yaklaştıkça sırayla piskoposlar, peygamberler, melekler, Serafim melekleri bulunmakta, en yüksek noktada İsa, Meryem, Petrus ve Vaftizci Yahya ve Cennet'in en kutsal noktası ışığa ulaşmaktadır (Kanekar, 2005; 141).

İlahi Komedyâ, Dante tarafından 1307-1321 yılları arasında kaleme alınmıştır. Cehennem, Araf ve Cennet başlıklı üç ana bölümden oluşmaktadır.

⁵ Kanekar'ın ifadesi ödünç alınmıştır

Dante'ye Cehennem ve Araf yolculuğunda Latin şair Vergilius rehberlik ederken, Araf'ın son bölümünde ve Cennet'te şairin yanında sadece derin bir aşkla bağlı olduğu Beatrice vardır. Dante, Cehennem'e girmeden önce karanlık bir ormandan geçmektedir. Cehennem dairelerine inmeden önce ise Limbus'u, en alt cehennemi geçmektedir. Limbus, Hristiyanlıkla müjdelenmedikleri için mecburen günahkâr olanlar içindir. Cehennem iç içe geçmiş 9 daireden oluşmaktadır. Cehennem alacakaranlıktır. Cehennem'den Araf'a geçiş dar bir yoldan gerçekleşmektedir. Burası narteks ve Atrium olarak okunabilir. Araf'ta 7 kat ve 2 teras bulunmaktadır. Araf'tan yükselerek 7 katlı Cennet'e geçilmektedir. Dante'nin tasvirinde Araf aydınlıktır. Kilise iç mekanında da yürüdükçe cemaat aydınlığa kavuşmaktadır. Cennet'in üzerinde son bir mekân daha bulunmaktadır. Bu mekân Tanrı'nın bulunduğu ayrı bir kat olan Prolemaios evrenidir (Teksoy, 2011, s. 8-26). Kilise mimarisinde de en kutsal alan mekanın en ucundaki Altar'da ve Bema'da bulunmaktadır. Komedyanın tamamında sırasıyla Limbus, Cehennem, Araf ve Cennet'i temsil eden $1+(33+33+33)=100$ kanto vardır. Dante için 1, 3 ve 33 sayıları⁶ önemlidir. Ayasofya özelinde bakacak olursak, yapının ana mekânı 100x100 Bizans adımı uzunluğunda ve genişliğinde, son cemaat yeri ise 33 Bizans adımı uzunluğundadır. Kilise mimarisinde bu benzerliğin kutsallık ifade ettiğini düşünecek olursak 100 metaforu da anlam kazanmaktadır. Komedyanın

⁶ 1 Birlik'i, 3 Teslis'i, 33 ise Hz. İsa'nın öldüğü yaşı temsil etmekte, diğer tüm sayılar bu sayıların kombinasyonundan türemektedir.

mekansal strüktürü aynı zamanda kişilerin kutsallığı ile paralellik göstermektedir. Cehennemden en dip noktasından en üst Cennet katına kadar kilise mimarisinde olduğu gibi bir kademelenme görülmektedir. Buradaki katmanlaşma Cennet'in katmanları arasındaki ilişkiye benzemekte ve kutsallık dik bir doğrultuda yükselmektedir.

Dante'nin İlahi Komedyası ve kilise mimarisi incelendiğinde Söz ve Suretin birbiri üzerinden yeniden üretildiği bir döngü ortaya çıkmaktadır. Bu döngü ekfrastik döngüdür ve başı ve sonu belirsiz, yeni katkılara açıktır (Şekil 5). Dante de bu döngüye başka bir metinlerarası ilişki dahil etmiştir.



Şekil 5: Ekfrastik Döngü

Dante'nin İlahi Komedyası kilisenin ekfrastik bir yorumu olmasının yanı sıra metinlerarası izler de taşımaktadır. Komedya ve Gufran Risalesi (Risâletü'l-Gufrân) arasındaki anlamsal ilişkiyi ilk defa yazıya döken kişi

İspanyol oryantalist Miguel Asin Palacios (1871-1944) olmuştur. La escatologia Musulmána en la Divinia Comedia başlıklı eserinde (1919) Dante'nin Ebu'l-'Ala el-Ma'arri'den etkilendiğini ve Gufran Risalesi'nin İlahi Komedyanın ilham kaynağı olduğunu söylemiştir. Dante'nin Cennet'e doğru yükselişi Miraç olayı ile eşleştirilmiş, Ahiretle ilgili mekân, suç ve ceza kavramları İslam eskatolojisine göre işlenmiştir (Şakiroğlu, İslam ansk). Dante'nin detaylı betimlemelerine karşın Ma'arri'nin Cennet ve Cehennem tasvirleri detaylı değildir (Uçar ve İshakoğlu, 2019; 87). İki yolculuğun temelinde de insanın ahiret sonrasında sonsuz hayatına dair batırlamayan merak yatmaktadır.

Gufran Risalesi, Ebu'l-'Ala el-Ma'arri'nin İbnü'l-Karih lakaplı Ali bin Mansur el-Halebi adlı kişiden aldığı mektuba yazdığı cevaptır. Yapıt iki bölümden oluşmakta, birinci bölüm Ma'arri'nin yolculuğunu, ikinci bölüm ise mektuplara cevapları kapsamaktadır. Komedyanın referans aldığı bölüm birinci bölümdür. Ma'arri, İbnü'l-Karih'e cennet ve cehennemde bir yolculuk yaptırmaktadır (Yanık ve Bakırcı, 2017; 11). Gufran Risalesi'nde doğrudan bahsedilen bir araf yoktur. Ancak Haşir Meyfanı, cennete girmeden önceki bir bekleme yeri olarak Araf'ı andırmaktadır. Bu nedenle yolculuğu Cennet, Araf ve Cehennem ve nihayetinde yine Cennet olarak tanımlamak da mümkündür. Hristiyanlığın bütün mezheplerinde olmasa da Katolik inancında İslam'da olduğu gibi Araf kavramı mevcuttur.

Gufran Risalesi ve Komedya'da ortak karşılaşılan kişi ve varlıklar Hz. Âdem ve şeytandır. İki eserde de Cennet'te Hz. Adem ile, Cehennem'de İbnü'l Karih İblis ile Dante ise Lucifer ile karşılaşmaktadır⁷. Dante, Cehennem'de en son Lucifer'i görür ve rehberi ile Araf'a yükselir. İbnü'l-Karih ise Cehennem'de ilk olarak İblis'i görmektedir. Burada da kurgu birbirine zıt bir durumdadır. Aynı zamanda Dante yolculuğunun başında, İbnü'l-Karih yolculuğunun sonuna doğru bu sahne ile karşılaşmaktadır.

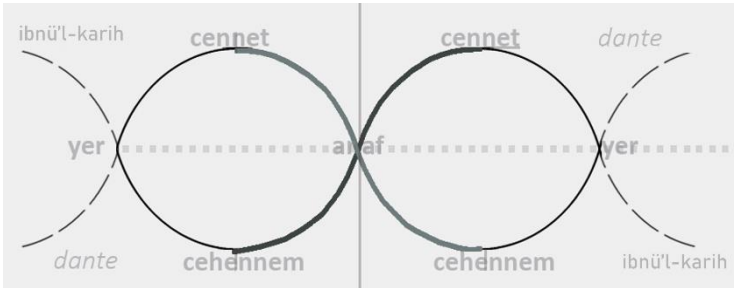
İlahi Komedya'daki Limbus ile Gufran Risalesi'ndeki ifritler cenneti dikkat çekici biçimde birbirine benzemektedir. İkisi de cehennem yolundadır. Ma'arri bu sözde cennetin sık ormanlarla, sert kayalıklar ve dar kanallarla dolu olduğunu söylemektedir. Burada acı çekmedikleri gibi vaadedilen gençlik ve güzelliği de yaşayamazlar. Buradaki Cinler Hz. Muhammed'e iman eden cinlerdir. Bu nedenle (sözde) cenneti hak etmişlerdir. Dante'nin Limbus'unda da Hristiyanlık bilgisi ile müjdelenmemiş önemli düşünürler ve sanatçılar yer almaktadır. Burada bulunanlar da acı çekmemektedir. İki mekansallık arasındaki benzerlik tesadüf olamayacak kadar benzeştir. Aynı zamanda

⁷ İblis İslam inancında göre ilk şeytandır. Lucifer Hristiyanlık inancında kimi zaman şeytanın kendisi kimi zaman da şeytanın oğlu olarak tanımlanmaktadır. Eserlerin ikisinde de Cennet'ten kovulmuş bir şeytanı işaret etmeleri diğer ortak özellikleridir.

Dante'nin yolculuğu karanlık bir ormanda başlarken Gufran Risalesi içinde daha aydınlık ağaç metaforları da görülmektedir.

Dante, Araf'a Vergilius ile birlikte girmiş ve buradaki yolculuğunu onun yardımları ile tamamlamıştır. Benzer şekilde İbnü'l-Karih de Araf'ı (Haşir Meydanı) geçebilmek için Hz. İbrahim'den yardım almıştır. Şair bir cariyenin yardımı ile sırat köprüsünden geçmektedir. Sırat köprüsüne benzer bir köprü Dante'nin Cehennem'inde bulunmaktadır ve bu köprüden rehberinin yardımıyla geçmektedir (Uçar ve İshakoğlu, 2019; 98).

Dante Araf'ın ardından Cennet'e yükselmekte ve burada Beatrice ile yoluna devam etmektedir. İbnü'l-Karih de Cehennem'e ve sonrasında tekrar Cennet'e yükselmektedir. İki eserde de şair aynı yolculuğu, zıt bir rotada yürümekte, birlikte bir okuma yapıldığında ikili bir sarmal ve döngü ortaya çıkmaktadır. Bu diyagram insanın ölümden sonra hayatı merakını ve bugünkü yaşamına dair anlam arayışına dair çıktığı yolculuğun sonsuz döngüsüdür.



Şekil 6: Dante ile İbnü'l-Karih'in yolculuklarının diyagramı

İlahi Komedyanın öncülleri metinlerarası bir okuma ile incelendiğinde Dante'nin öncül eserleri kendi düşünsel ve inanç yapısıyla yeni ve özgün bir esere dönüştürdüğü görülmektedir. Komedyası ve Gufran Risalesi arasında mekansal çakışmaların haricinde kişi ve olaylarla ilgili pek çok benzerlikler de görülse de çalışmada mekansal olanlara odaklanılmıştır. Dante, Gufran Risalesi'ne öykünerek ondan alıntılar yaptığı gibi Kilise yapısını ekfrastik olarak yeniden yorumlamaktadır. Bu anlamda birden fazla göstergenin yeniden üretimi olarak okuyucuyla buluştuğu ilk andan itibaren sanat, edebiyat ve mimarlık gibi yaratıcı alanları etkilemiş bir eser ortaya koymuştur.

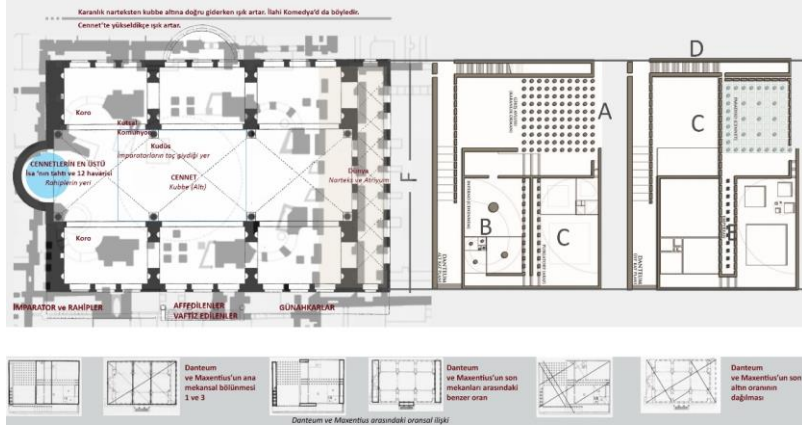
Danteum'un Ekfrastik Okuması

Danteum, şiirin öncül metinlerini de kapsayacak şekilde İlahi Komedyanın mekansal kurgusunu takip etmektedir. Terragni, dönemin öncel dönemleri referans alan mimari tarzını kendi tasarım yaklaşımı ile sentezlemiştir. Estetik konusunda Benedetto Croce'nin düşüncelerini benimsemiştir. Croce, soyut anlatıma sahip geleneksel öğelerin aklın sezgisel bir etkinliği olduğunu belirtmiştir. Somut form ise konu ve onu çevreleyen formla birlikte oluşmaktadır ve konu olmadan soyutluk somut bir hal almamaktadır. Böylelikle Terragni'ye göre formlar, harmonik yasaya

uydukları için istenilendir, aynı zamanda semantik bir niyet doğrultusunda üst üste yerleştirildikleri için iletişimseldir. Bu anlamda, Terragni anlamı çekip uzatarak birebir kopyalamadan yeni bir anlam yaratarak şiirin içeriğinden farklı bir içerik oluşturmaktadır. Bir kopya yapmak yerine yeni bir yapı oluşturmayı amaçlamışsa da bazı stratejik noktaları yapının kurgusunda da kullanmıştır (Schumacher, 2004, 136). Dante'nin Latince yerine İtalyanca yazması gibi, Terragni'nin de özgün bir temsil dili geliştirmesi, metnin strüktürünü tekrar kurgulaması ustalıkla oluşturduğu mekânın içinde çekiştirmesi/uzatması, dahası mimar olarak estetik bir çabasının olması onu özgün bir yere taşımaktadır.

Danteum, Giriş, Cehennem, Araf ve Cennet bölümlerinden oluşmaktadır. Komedyadaki numeroloji yapının içinde de kullanılmıştır. 1, 3, 10, 33 ve 100 sayıları karşımıza tekrar çıkmaktadır. Terragni plan şemasını, kutsal üçlemeyi temsil eden altın orana sahip bir dörtgen olarak oluşturmuştur. Burada dörtgen Birlik'i, üç parçalılık ise Teslis'i ifade etmektedir. Danteum'un uzun kenarı, Maxentius bazilikasının kısa kenarına eşit olacak şekilde tasarlanmıştır (Kaneke, 2005, s.146-154). Şiirdeki mekansal hiyerarşi burada da gözetilmiştir. Terragni yapının içinde kolonları ve kolonların oluşturduğu arkadları metaforik bir anlamda kullanarak altın oranlı dörtgenden sonra ikinci bir geometri elde etmiştir (Schumacher, 2004, s.143). Terragni kolonları her mekânda farklı bir metaforik anlam için kullanmış, biçim ve malzemelerini kullandığı anlama göre değiştirmiştir. Sayılar ve oranlarla kurduğu geometri

sadece plan düzleminde değil aynı zamanda yapının hacminde de okunabilmektedir.



Şekil 7: Ayasofya ve Maxentius Bazilikalarının çakıştırılmış planları ve Danteum kat planları (Danteum Planları Somer&Erdem, 2015)

Ziyaretçiler Dante'nin “Yaşam yolumuzun ortasında/karanlık bir ormanda buldum kendimi” satırlarında ifade ettiği gibi dar bir geçitten ulaştıkları Danteum'un giriş bölümünde 100 (10x10) traverten kolonla karşılaşmaktadır. Burada kolonların boyutları aynıdır (Kanekar, 2013, 276). Kolonların arasında dolaşıma izin veren boşluk sayesinde her ziyaretçi kendi rotasını çizerek yolculuğunu başlatmaktadır. Dante'nin ormanı aynı zamanda intihar etmiş bedenleri temsil etmektedir. Bu bağlamda kolonlar hem hareketi

yönlendiren bir biçim hem de bedensel bir temsil haline gelmektedir (Somer & Erdem, 2015, s.185). Mimaride beden biçiminde kolon temsili (karyatid) aynı zamanda Antik Yunan Mimarlığında da görülmektedir. Terragni'nin Danteum'u tasarlarken sadece İlahi Komedyayı takip etmeyip Klasik dönem mimarlığına öykündüğünü ve ikisini birleştirdiğini gösterebilir.



Şekil 8: Danteum Cehennem Bölümü

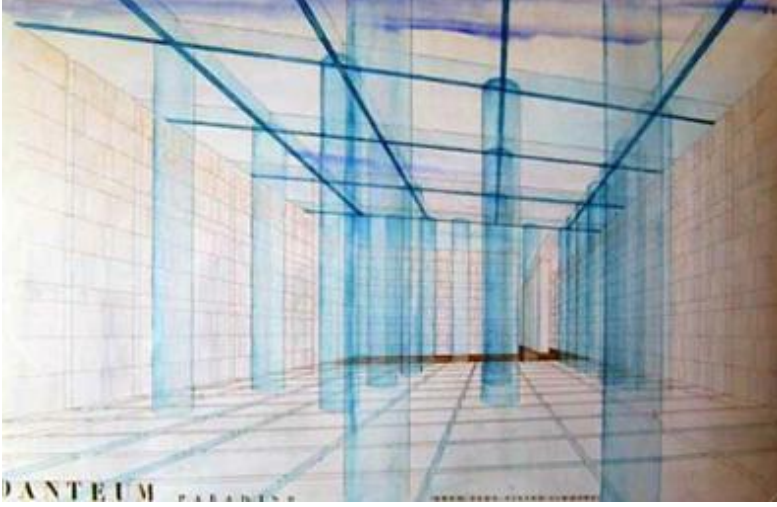
Dante, Cehennem'e "İçeri girenler, dışarıda bırakın her umudu" yazılı bir kapıdan girmektedir. Danteum'da da Cehennem bölümüne bir kapıdan

geçilerek girilmektedir. Burada bulunan yedi kolon yedi ölümcül günahı temsil etmektedir. Kanekar'a göre kolonlar aynı zamanda gölgeleri temsil eden acı çeken, günahlarından arınan bedenlerdir. Ayrıca bu bölümde malzemelerin ve ışığın oranlarıyla oynanarak karanlık bir atmosfer elde edilmesi amaçlanmıştır (Kanekar, 2013, s.280-281). Cehennem bölümünde mekân diğer bölümlerin aksine düzenden uzaktır. Dante'nin Cehennemine benzer şekilde burada da zemin yedi kademede alçalmaktadır. Cehennemde kolonların çapları, oluşturdukları sarmalın daralmasına göre, giderek azalmaktadır. Burada günahlarını çeken ruhların küçüldükleri ve varlıklarının ışığa dönüştüğü yorumunu yapmak mümkündür (Şekil 8). Dante, cehennemin en alt kısmına indikten sonra Araf'a dar bir merdivenle çıkmıştır. Burada da ziyaretçi aynı Dante gibi en alt kademeye kadar inmek zorundadır (Somer&Erdem, 2015, s.182).



Şekil 9: Araf'tan bir perspektif

Dante, Vergilius'la birlikte Araf'a çıkan merdivenleri tırmanmakta ve dar bir geçite ulaşmaktadır. Komedyaya ve diğer anlatılarda olduğu gibi Araf fani bedenlerin ağırlıklarından, günahkar bedenlerinden kurtuldukları bir aralığı ya da geçiciliği temsil etmektedir. Terragni, Araf bölümünde hiç kolon kullanmamıştır. Mekân altın oran sarmalı şeklindedir ve tavanda yerdeki izi takip eden yarıklar bulunmaktadır (Şekil 6). Burada hiç kolon kullanılmamasının sebebi ziyaretçilerin bedenlerinin kolonların yerini almasını sağlayarak Araf'ın çarpıtılmış topografyasını yeniden yaratmaktır (Kanekar, 2005, s.152).



Şekil 10: Cennet'ten bir perspektif

Araf'tan Cennet'e geçiş yine dar bir koridorla gerçekleşmektedir. Merdiven mekânının sonunda yer almaktadır ve ziyaretçiden gizlenmektedir. Girişteki 100 kolonun yerini Hz. İsa'nın yaşını temsil eden 33 cam kolon almıştır. Mekânı aşağıdaki kolon ormanından ayıran zemin cam bloklardan oluşmaktadır. Cam kirişler tavandaki ızgara çizgilerini işaretlemektedir (Kanekar 2005, s. 152). Buradaki Cennet, Dante'nin Cennet'inde, kilisenin kubbesinde veya diğer tüm anlatılarda olduğu gibi ışık seli içindedir (Şekil 9). Dante'nin vaftiz olarak buraya geçtiğini düşündüğümüzde, bedenleri ya da saf melekleri temsil eden kolonların cam olması artık maddi olandan manevi olana dönüşümlerin tamamlandığını göstermektedir. Cennet'in ortasında Gök kubbe

(Empyrean) bulunmaktadır. Burası, kilise mimarisinde de karşılığını gördüğümüz, şiirde de okuduğumuz onuncu kattır. Danteum'da hem bütün mekânlara hâkim bir şekilde ortadadır, hem de ziyaretçiler doğrudan çıkışa yöneldiğinde gizli kalabilmektedir (Sommer ve Erdem, 2015, s. 188). Terragni'nin mekansal organizasyonunda da Tanrı'nın katına ve bu bağlamda sevgisine ulaşmak bir çaba ile gerçekleşmekte, herkes bu bilgiye sahip olamamaktadır. Ziyaretçiler Cennet'ten mekânın sonundaki merdivenlerden inerek ayrılabilir. Bu merdivenler bir çıkış olduğu gibi giriş olarak da kabul edilmesi mümkündür. Kanekar bu rotanın Dante'nin Beatrice için yazdığı "Vita Nuova" şiirinin rotası olarak da görülebileceğini belirtmiştir (Kanekar, 2005, s.153). Bu tersten okuma, aynı zamanda Gufran Risalesi'nin rotasını da anımsatmaktadır. Metnin içinde gömülü biçim ve anlamın tasarımı şekillendirici bir ipucu olması muhtemeldir. Terragni bir mimar ve iyi bir yorumcu olarak örtük bir şekilde bugün bize Gufran Risalesi'nden de izler sunmuştur.

Sonuç

Danteum, kesintisiz ve nerede başladığını tahmin edemediğimiz ancak her bir yolcudan izler bulduğumuz sonsuz yolculuğun bir parçasıdır. Terragni'nin eserini özgün kılan matematiği ve anlamı yeni bir geometride biçimselleştirmesidir. Danteum, elde edildiği dönem itibariyle geçmiş

dönemlere öykünen bir mimarlık ortamına dahil olsa da çağdaş bir biçim ve estetik değere sahip özgün bir mimari eserdir. Yapının çözümlemesi gerçekleştirildiğinde sadece doğrudan İlahi Komedyâ'nın değil, Komedyâ'nın da öncüsü olan eserlerden izler taşıdığı görülmektedir. Danteum, bir yapı olarak mimarlık tarihindeki önemli yerinin yanı sıra, mimari ekfrastik anlatımın başarılı bir örneği olarak tasarım için yeni ve üzerinde çok yürünmemiş bir alan sunmaktadır.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2014). Metinlerarası İlişkiler. Ankara: Kanguru Yayınları
- Aktulum, K. (2020). Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık. Ankara: Kanguru Yayınları
- Alighieri, D. (2011). İlahi Komedya. R. Teksoy (çev). İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Antonopoulos, S., Gerstel, S. E. J., Kyriakis, C., Raptis, K.T., Donahue, J. (2017). Soundscapes of Byzantium, *Speculum*, 92(1), 321-335.
- Barthes, R. (1989). "Theorie du texte", *Encyclopedia Universalis France*, cilt:15.
- Çelikçi, A. S., Kalkışım, Can. (2013). İtalyan Faşizmi ve Tarihsel Gelişimi, *Anemon Muş Alparaslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 83-99.
- Ebu'l-'Ala el Ma'arri (2017). *Gufran Risalesi*. N. H. Yanık (çev), S. Bakırcı (çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ghasemina, M., Soltanzadeh, H. (2016). Intertextual Relationships in the Contemporary Architecture of Iran During 1961-1977. *Space Ontology International Journal*, Volume 5 Issue 4 Autumn 2016, 39-50
- 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, DOI: 10.1080/13602360500115061
- Kanekar, A. (2013). Detours Through Autonomy Mismappings in Translation *The Divine Comedy*, *Perspecta*, 46, 262-283.
- Kristeva, J. (1969). *Sèméiotikè - Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Lessing, G. E. (1874) *Lakoon: An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry*. Massachusetts: Roberts Brothters.
<https://archive.org/stream/laocoonanessayu00frotgoog#page/n26/mode/2up>

Mosse, G. L. (1996). Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations, *Journal of Contemporary History*, 31(2), 245-252.

Ousterhout, R. (2008), *Bizans Yapı Ustaları*, Koç Üniversitesi Yayınları.

Pallasmaa, J. (2011). *The embodied image: Imagination and imagery in architecture*. West Sussex, United Kingdom: A John Wiley and Sons, Ltd, Publications.

Sayan, M. (2021). Kent İçi Arkeolojik Alanların Sunumu: Roma'nın Öğrettikleri, *Mimarlık*, 418, Mart-Nisan, 56-60

Schumacher, T. L., (2004). *The Danteum, A Study in the Architecture of Literature*. New York: Princeton Architectural Press.

Somer, P.M., Erdem, A. (2015). Mimari Temsilde Ekfrasis: Danteum ve Masumiyet Müzesi Üzerine, *Megaron*, 10(2), 179-194.

Şengel, D. (2002). Ut pictura poesis: Kısa Bir Tarih, *Parşömen: Kültür Edebiyat Dergisi*, 4, 1-69

Şengül, Ş. (2012), *Metinlerarası Anlam Aktarımında Bir Yöntem olarak Ekfrasis: Şiir-Roman ve Sinemada Kullanımı*, Doktora Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul.

Şenyiğit, Ö. (2021). Ekfrasis ve hermenötik kavramını araçsallaştırarak mimarlık eğitiminde temsili mekân üretimi. *Journal of Qualitative Research in Education*, 25, 295-310. doi: 10.14689/enad.25.12

Tanyeli, U. (1992). Faşizm'in Mimarlığı: Siyasal-Mimari Arketiplerin Egemenliği, *Dekorasyon*, 43, 1116-125.

Teksoy, R. (2011). *Önsöz. İlahi Komedyası*. R. Teksoy (çev). İstanbul: Oğlak Yayınları.

Uçar, A., İshakoğlu, Ö. Dante'nin İlahi Komedyası'nda Ebü'l-'Ala el-Ma'arri'nin İzleri, *İstanbul Journal of Arabic Studies*, 2(1), 77-114.

Uzundemir, Ö. (2010). *İmgeyi Konuşturmak: İngiliz Yazınında Görsel Sanatlar*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Wagner, P. (1996). Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality - the State(s) of the Art(s). P. Wagner (Der.). *Icons-Texts-Iconotexts*. 1-40

Yılmaz, N. (2015, Temmuz 20). Sanat Tarihinde Ekfrasis. Hiçlikte Bir An. <https://nalanyilmaz.blogspot.com/>

Yanık, N. H., Bakırcı, S. (2017). *Ön Söz. Gufran Risalesi*. N.H. Yanık, S. Bakırcı (çev). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.