



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Dilbilimi Anabilim Dalı
Dilbilimi Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

**MİMARİDE METAFOR: SEMİYOTİK ARAYÜZÜ ÜZERİNDEN DOĞU-BATI
EKSENİ BİR ANALİZ**

Arif Ozan ALTUN
ORCID: 0000-0002-0901-5247

Danışman
Prof. Dr. Mehmet Akif DUMAN
ORCID: 0000-0002-5633-8268

Konya – 2026



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Tez Jüri Üyeleri



Öğrencinin	Adı Soyadı	Arif Ozan ALTUN
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Dilbilimi Anabilim Dalı / Dilbilimi Bilim Dalı
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Prof. Dr. Mehmet Akif DUMAN
	Tezin Adı	Mimaride Metafor: Semiyotik Arayüzü Üzerinden Doğu-Batı Eksenli Bir Analiz

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan “Mimaride Metafor: Semiyotik Arayüzü Üzerinden Doğu-Batı Eksenli Bir Analiz” başlıklı bu çalışma 15/06/2026 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	Danışman ve Üyeler	
	Unvanı	Adı ve Soyadı
1	Prof. Dr.	Mehmet Akif DUMAN
2	Doç. Dr.	Sinan ÇAKIR
3	Prof. Dr.	Bilgehan YILMAZ



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



Etik İlke ve Kurallara Uygunluk Beyannamesi Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	Arif Ozan ALTUN
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Dilbilimi Anabilim Dalı / Dilbilimi Bilim Dalı
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tezin Adı	Mimaride Metafor: Semiyotik Arayüzü Üzerinden Doğu-Batı Eksenli Bir Analiz

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Arif Ozan ALTUN

ÖN SÖZ

Ursula K. LeGuin (1929-2018) 1971 yılında *The Lathe of Heaven* adlı romanını yayınladı. Romanında Amerika Birleşik Devletlerindeki bir şehirdeki olaylar anlatılır; rüyalar, ütopya, distopya, bilim ve sosyal sorunlar iç içedir. Ancak konu romanın içeriği değil burada, *The Lathe of Heaven*, gökyüzünün torna tezgâhı demektir. Gökyüzünün çalışan bir torna tezgahına sahip olabileceğini düşünen bir zihin tarafından yazılan bu roman, elbette ki içerik olarak etkileyicidir, fakat romanın isminin böyle müthiş bir metafor olması, bizce edebiyatın da sınırlarını aşabilecek bir kapasiteye sahiptir. İşte tam da bu *sınırları aşma* mevzuu bu çalışmanın yapılması motivasyonunu sağlamıştır.

Metafor yaklaşık yirmi beş yüzyıldır tartışılan bir olgudur. Analojik birleştirme kuramlarından bilişselliğin temeline uzanan bu yolculukta metafor üzerine söylenen ve söylenecek çok fazla şey vardır. Metaforun doğası, tarihi ve nerelerde kullanılabileceği konusundaki binlerce kaynak arasından seçtiklerimiz, bu çalışmanın içerisinde bir harman haline gelmiş ve dil dışı bir metafor türü olan mimaride metafor özelinde birleştirilmiştir. Bu çalışmanın hedefi mimaride metafor analizi metodolojisi oluşturmaktır. Dolayısıyla, çalışma dil bilimi temelli olmasına rağmen sistemsal olarak resim, müzik gibi dil dışı sanatları da ilgilendirdiği için böylesine disiplinler arası bir hal almıştır.

Elbette, çalışmamıza emekleriyle ve destekleriyle katkıları olan kişileri burada anmadan geçemeyiz. Öncelikle, danışmanım ve alanındaki uzmanlığına sınırsız güvendiğim Prof. Dr. Mehmet Akif DUMAN başta olmak üzere hocalarım Doç. Dr. Sinan ÇAKIR ve Doç. Dr. Ayşe Eda GÜNDOĞDU'ya teşekkür ederim. Ayrıca çalışmanın yapılmasında benden daha çok bana inanan sevgili eşim Merve ALTUN ve bu çalışmanın bitirilmesine adına en çok sevindiğim dünyalar güzeli kızım İlke Segâh ALTUN'a da teşekkürü bir borç bilirim. Onlar olmasaydı, bu çalışma daha hızlı bitebilirdi elbette, fakat çalışma yapmanın bizim için ontolojik bir amacı olmayacak ve basitçe çalışma da olmayacaktı.

Dileriz bu çalışma, alana ilgi duyan veya duymak isteyen herkes için bir kaynak olmayı başarır.

Arif Ozan ALTUN

Haziran 2026

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xii
ÖZET.....	xiii
ABSTRACT.....	xiv
1. BÖLÜM - GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırma Soruları, Kapsam ve Metodoloji.....	3
1.2. Araştırmanın Sınırlılıkları ve Dilbilimsel Görünümü.....	5
2. BÖLÜM - METAFOR KURAMLARI.....	7
2.1. Giriş.....	7
2.2. Analoji Kuramı (Aristoteles ve Hans Georg Coenen).....	9
2.3. Karşılaştırma Kuramı (Cicero).....	11
2.4. Geçici İkkâme Kuramı (Quintilian, Roman Jakobson ve Jacques Lacan).....	12
2.5. Duygu Kuramı (Jean Jacques Rousseau ve Jacques Derrida).....	14
2.6. Gestalt Kuramı (Karl Böhler).....	14
2.7. Etkileşim Kuramı (Ivor A. Richards ve Max Black).....	17
2.8. Alan Kuramı (Harald Weinrich, Walter Porzig, Eugenio Coseriu, Nelson Goodman, Catherine Z. Elgin).....	18
2.9. Absürtlük Kuramı (Monroe C. Beardsley ve Christian Strub).....	19
2.10. Söz Edim Kuramı (John Langshaw Austin ve Ted Cohen).....	22
2.11. Sahte İddia Kuramı (Colin Turbayne ve Paul Grice).....	24
2.12. Paradoks Kuramı (Paul Ricœur).....	25
2.13. Özellik Aktarma Kuramı (Samuel Levin).....	26
2.14. Genişleme Kuramı (Donald Davidson).....	27
2.15. Sapma Kuramı (John Roger Searle).....	28
2.16. Kavramsal Metafor Kuramı (George Lakoff ve Mark Johnson).....	30
2.17. Epistemoloji Kuramı (Hans Blumenberg).....	33
2.18. Kavramsal İçerik Kuramı (Arthur C. Danto).....	35
2.19. Bilişsellik Kuramı (Earl R. Mac Cormac).....	36
2.20. Gönderim Kuramı (Lynne Tirrell).....	39
2.21. İçeriği İkiye Katlama Kuramı (Eva Feder Kittay).....	40
2.22. Anlam Gevşemesi Kuramı (Dan Sperber ve Deirdre Wilson).....	42
2.23. Rasyonalite Kuramı (Bernhard Debatin).....	43
2.24. Yeniden Kavramsallaştırma Kuramı (Patti D. Nogales).....	45

2.25. Bağlam Bağımlılığı Kuramı (Josef Stern).....	47
2.26. Referansı Çiftleme Kuramı (Sam Glucksberg)	49
2.27. Sonuç.....	51
3. BÖLÜM – METAFOR VE SEMİYOTİK ARAYÜZÜ	52
3.1. Giriş – Göstergebilimsel Bir Aygıt Olarak Metafor	52
3.2. Göstergebilime Genel Bir Bakış	53
3.3. Semiyotik-Metafor Arayüzü	54
3.3.1. Ferdinand de Saussure (1857-1913).....	54
3.3.2. Charles Sanders Peirce (1839-1914)	56
3.3.3. Roman Osipovitch Jakobson (1896-1982).....	59
3.3.4. Umberto Eco (1932-2016)	61
3.3.5. Jacques Derrida (1930-2004).....	63
3.3.6. Roland Barthes (1915-1980)	64
3.3.7. Juri Lotman (1922-1993)	65
3.3.8. Gilles Fauconnier (1944-2021) ve Mark Turner (1954-)	67
3.3.9. Gunther Kress (1940-2019) ve Theo van Leeuwen (1947-).....	68
3.3.10. Homi K. Bhabha (1949-)	69
3.4. Sonuç.....	70
4. BÖLÜM - MÜZİK VE RESİMDE MİMARİ METAFOR.....	71
4.1. Giriş	71
4.2. Müzikte Metafor	72
4.2.1. Müzikte Metaforun Poetik Doğası	72
4.2.2. Metaforik Duyum ve Mimari	73
4.2.3. Müzikte Zaman ve Metaforik Örüntü.....	76
4.2.4. Müzikal Mimesis, Soyutluk ve Mimari	78
4.3. Resimde Metafor	79
4.3.1. Görsel Metaforların Kuramsal Temeline Genel Bir Bakış	79
4.3.2. Görsel Metaforun Biçimsel ve Kültürel İşlevleri.....	81
4.3.3. Mimetik Sanat, Ontoloji ve Görsel Metafor	82
4.3.4. Bina Resimleri-Metafor Arayüzü.....	83
4.4. Sonuç.....	90
5. BÖLÜM - MİMARİDE METAFOR	92
5.1. Giriş	92
5.2. Mimari-Dil Bilimi Arayüzü	94
5.3. Mimaride Metaforik Yapı	98
5.4. Mimarinin Metaforik Algısı	100
5.5. Mimari Anlatı ve Anlam Taşıyıcılığı	102
5.6. Mimari Fenomenoloji.....	103
5.7. Yapisöküm ve Mimari	106
5.8. Mimaride Dilsel Transfigürasyon	108

5.9. Mimari Epistemoloji	110
5.10. Mimaride Metaforun Tasnifi	112
5.10.1. Bedensel Metaforlar	113
5.10.2. Doğa Metaforları	116
5.10.3. Makine Metaforları	118
5.10.4. Geometrik Metaforlar	120
5.10.5. Kültürel ve Tarihi Metaforlar	123
5.11. Sonuç	125
6. BÖLÜM – MİMARİDE METAFORİK ANALİZ VE VAKA ÇALIŞMASI.....	126
6.1. Giriş	126
6.2. Analiz Metodolojisi	128
6.2.0. Epistemolojik Sensör Operasyonel Çerçevesi	134
6.2.0.1. Sinyal Türleri	136
6.2.0.2. Epistemolojik Sensörün Operasyonel Uygulama Aşamaları	137
6.2.0.3. Sensörün Sınırları ve Eleştirisi	138
6.2.1. Retorik Lens Operasyonel Çerçevesi	138
6.2.1.1. İkonolojik Boyutta Metafor	140
6.2.1.2. Semiyotik Eklemlenme ve Transfigürasyon	140
6.2.1.3. Fenomenolojik Derinleme	141
6.2.1.4. Retorik Lensin Sınırlılıkları	141
6.2.2. Etkileşimci Lens Operasyonel Çerçevesi	141
6.2.2.1. Perspektifsel Yeniden Düzenleme	142
6.2.2.2. Poetik Gerilim ve Mekansal Olay	143
6.2.2.3. Fenomenolojik Etkileşim	143
6.2.2.4. Etkileşimci Lensin Sınırlılıkları ve Kriz Yönetimi	144
6.2.3. Bilişselci Lens Operasyonel Çerçevesi	145
6.2.3.1. Sağlamlık ve Mimari	146
6.2.3.2. Çok Duyusalılık	147
6.2.3.3. Dokunsal Tasarım Parametreleri	147
6.2.3.4. Bilişselci Lensin Sınırlılıkları	148
6.3. Vaka Çalışmaları	150
6.3.1. Tac Mahal	150
6.3.1.1. Epistemolojik Sensör Çıktısı	151
6.3.1.2. Retorik Lens Çıktısı	152
6.3.1.3. Etkileşimci Lens Çıktısı	154

6.3.1.4. Bilişselci Lens Çıktısı.....	156
6.3.2. Habitat 67	157
6.3.2.1. Epistemolojik Sensör Çıktısı	157
6.3.2.2. Retorik Lens Çıktısı	159
6.3.2.3 Etkileşimci Lens Çıktısı	160
6.3.2.4. Bilişselci Lens Çıktısı.....	161
6.3.3. The Basket Building	163
6.3.3.1. Epistemolojik Sensör Çıktısı	163
6.3.3.2. Retorik Lens Çıktısı	166
6.3.4. The Elephant Building	166
6.3.4.1. Epistemolojik Sensör Çıktısı	167
6.3.4.2. Retorik Lens Çıktısı	168
6.3.5. Centre Pompidou.....	169
6.3.6. Therme Vals	174
6.3.7. Sydney Opera Binası	180
6.3.8. Divriği Ulu Camii ve Darüüşşifası	186
6.3.9. Taipei 101.....	192
6.3.10. Oslo Opera Binası.....	200
7. BÖLÜM - SONUÇ VE TARTIŞMA	207
7.1. Genel Değerlendirme	207
7.2. Teorik Çerçevenin Katmanları.....	207
7.3. Mimaride Metaforik Bir Taksonomi Denemesi	209
7.4. Analiz Metodolojisi: Metafor Makinesi.....	210
7.5. Vaka Çalışmalarındaki Anahtar Bulgular	211
7.5.1. Metodolojinin Kendi Kendini Test Etmesi: Dönüştürücü Bir Değerlendirme ..	212
7.6. Çalışmanın Bütüncül Pozisyonunun Akademik Katkısı Üzerine	213
7.7. Gelecek Çalışmalar İçin Notlar	214
KAYNAKÇA	217
EKLER.....	234
RESİMLER LİSTESİ	234

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1: Epistemolojik sensörün bina ve mimari esere yöneltildiğindeki durumunun özeti .	134
Tablo 2- Epistemolojik sensörün filtre parametreleri.....	134
Tablo 3: Retorik lens operasyonel aşamaları.....	139
Tablo 4-Bazı imge şemalarının bedensel ve mimari karşılıkları	146
Tablo 5-Bilişselci lens operasyonel çerçevesi	148
Tablo 6-Tac Mahal Epistemolojik Sensör Çıktısı.....	151
Tablo 7-Tac Mahal Retorik Lens Çıktısı	152
Tablo 8-Tac-Mahal Etkileşimci Lens Çıktısı.....	155
Tablo 9-Tac Mahal’de Bilişselci Lensin Mimari-Bedensel Karşılık Eşleşmesi.....	156
Tablo 10-Tac Mahal Bilişselci Lens Çıktısı	157
Tablo 11-Habitat 67 Epistemolojik Sensör Çıktısı.....	158
Tablo 12-Habitat 67 Retorik Lens Çıktısı	159
Tablo 13-Habitat 67 Etkileşimci Lens Çıktısı	160
Tablo 14-Habitat 67’de Bilişselci Lensin Mimari-Bedensel Karşılık Eşleşmesi.....	162
Tablo 15-Habitat 67 Bilişselci Lens Çıktısı	163
Tablo 16-Longaberger Binası Epistemolojik Sensör Çıktısı.....	164
Tablo 17-The Basket Building Retorik Lens Çıktısı.....	166
Tablo 18-Elephant Building Epistemolojik Sensör Çıktısı	168
Tablo 19-The Elephant Building Retorik Lens Çıktısı.....	169

KISALTMALAR LİSTESİ

A. Yun. - Antik Yunanca

Alm. - Almanca

Fr. - Fransızca

İng. – İngilizce

İta. - İtalyanca

KMK – Kavramsal Metafor Kuramı

Lat. – Latince

TN – Tasarım Niyeti

KA – Kültürel Alım

DD – Diyakronik Dönüşüm

KS – Kinestetik Skala

TAS – Termal ve Atmosferik Skala

YES – Yüzey Etkileşim Skalası

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 - Peirce'ün üçlü gösterge sistemi ve ikonun alt dalları. (Kaynak: Kralemann ve Lattmann, 2013)	57
Şekil 2- Epistemolojik sensörün işleyiş şeması.....	135

ÖZET

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
Dilbilimi Anabilim Dalı
Dilbilimi Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

MİMARİDE METAFOR SEMİYOTİK ARAYÜZÜ ÜZERİNDEN DOĞU-BATI EKSENLİ BİR ANALİZ

Arif Ozan Altun

Bu çalışma, mimari yapıları dilbilimsel bir perspektiften ele alarak metaforun mimari anlam üretimindeki işlevini sistematik biçimde incelemeyi amaçlamaktadır. Temel argüman, mimarinin salt işlevsel bir barınak pratiği olmadığı ve metafor aracılığıyla anlam üreten, kültürel, bilişsel ve fenomenolojik katmanlar taşıyan çok kipli bir söylem biçimi olduğu üzerine kuruludur.

Çalışma birkaç temel eksen üzerine inşa edilmiştir. İlk olarak yaklaşık 2500 yıllık metafor teorisi külliyatı retorik, etkileşimci ve bilişselci paradigmlar çerçevesinde sistematik biçimde derlenmiş ve sınıflandırılmıştır. Bu derleme, alandaki mevcut tasnif çalışmalarına katkı sağlamayı hedefleyen özgün bir envanter niteliği taşımaktadır. Ardından metafor ile göstergebilim arasındaki arayüz kuramsal bir geçki olarak sunulmuş; metaforun müzik ve görsel sanatlardaki çok kipli tezahürleri incelenmiştir. Mimaride metaforun teorik temelleri ve özgün bir taksonomisi de bu zemin üzerinde geliştirilmiştir.

Çalışmanın analitik özgünlüğünü oluşturan bölümde ise "metafor makinesi" olarak adlandırılan çok katmanlı bir analiz çerçevesi önerilmektedir. Bu çerçeve bir epistemolojik sensör ile üç analitik lensten oluşmaktadır. Epistemolojik sensör, bir mimari nesnenin tasarım niyeti, kültürel alımı ve diyakronik dönüşümü parametreleri üzerinden metaforik analiz için uygunluğunu ölçmektedir. Üç analitik lens ise sırasıyla "analoji ve ikonoloji", "anlam gerilimi ve perspektifsel yeniden düzenleme" ile "bedenleşmiş bilişsellik ve çok duyusallık" eksenlerinde çalışmaktadır. Bu çerçeve, coğrafi, kültürel ve tipolojik çeşitlilik gözetilerek seçilmiş on farklı mimari eser üzerinde uygulanmıştır.

Çalışma, mimari metaforun salt biçimsel bir süsleme olmadığını; bedensel deneyimi, kültürel belleği ve epistemolojik dünya görüşünü mekânsal olarak cisimleştiren kurucu bir anlam mekanizması olduğunu ortaya koymaktadır. Netice itibarıyla, bu tez ileride gerçekleştirilecek disiplinler arası araştırmalar için dilbilimci gözünden kavramsal bir zemin sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Dil bilimi, mimari, semiyotik, metafor, çok kipli metafor

ABSTRACT

Necmettin Erbakan University, Graduate School of Social Sciences
Linguistics Department
Linguistics Department
Master Thesis

METAPHOR IN ARCHITECTURE: AN EAST-WEST AXIAL ANALYSIS OVER THE SEMIOTIC INTERFACE

Arif Ozan Altun

This study examines the function of metaphor in architectural meaning-making from a linguistic perspective, aiming to analyze architectural structures within a systematic and theoretical framework. The central argument rests on the premise that architecture is not merely a functional shelter practice, but a multimodal form of discourse that produces meaning through metaphor and carries cultural, cognitive, and phenomenological layers.

The study is built upon several key axes. First, nearly 2500 years of metaphor theory is systematically compiled and classified within rhetorical, interactionist, and cognitivist paradigms. This compilation carries the character of an original inventory aimed at contributing to existing classification studies in the field. Subsequently, the interface between metaphor and semiotics is presented as a theoretical survey, and the multimodal manifestations of metaphor in music and the visual arts are examined. The theoretical foundations of metaphor in architecture and an original taxonomy are developed upon this ground.

The section that constitutes the analytical originality of the study proposes a multilayered analytical framework referred to as the "metaphor machine." This framework consists of an epistemological sensor and three analytical lenses. The epistemological sensor measures the suitability of an architectural object for metaphorical analysis through the parameters of design intent, cultural reception, and diachronic transformation. The three analytical lenses operate respectively along the axes of "analogy and iconology", "semantic tension and perspectival restructuring", and "embodied cognition and multisensoriality". This framework is applied to ten architectural works selected with attention to geographical, cultural, and typological diversity.

The study demonstrates that architectural metaphor is not merely a formal embellishment, but a constitutive meaning mechanism that spatially embodies bodily experience, cultural memory, and epistemological worldview. Consequently, this thesis aims to provide a conceptual foundation for future interdisciplinary research in a linguist's perspective.

Keywords: Linguistics, architecture, semiotics, metaphor, multimodal metaphor

1. BÖLÜM - GİRİŞ

Sydney Opera Binası'nın efsanevi mimarı Jørn Utzon, binanın eskizlerini 1957 yılında düzenlenen uluslararası bir tasarım yarışmasına gönderdiğinde jürinin raporlarını yazan kişi binayı oldukça dilbilimsel bir biçimde analiz eder; çizimler kağıt üzerindeki çizgilerin toplamından çok daha fazla şey ifade etmektedir. Ünlü mimar Louis Kahn'a göre ise Güneş, bina yapılarına kadar ışıklarının ne kadar güzel olduğunu bilmiyordur. Bu noktada, denilebilir ki mühendislik dilinden ziyade bu mimarların şiirin dilini kullanarak anlattığı bazı şeyler vardır. Bir binanın ne *yaptığından* ziyade ne *söylediğine* odaklanmak, yani onun yapısal mantığı ile bir şeyler ifade edebilme *artığının* arasında bu tez konumlanmaktadır. Bu tezin ana konusu, mimarının insanın yaşamını idame ettirmesi için gerekli olan bir barınak yapma yetisinden çok daha fazlası olduğu ve hatta bu yetiyle konuştuğudur. Bunu yapabilmesinin en iyi yolu da metaforu kullanmaktır.

Şüphesiz bu iddia geniş çaplı bir açıklamaya ihtiyaç duymaktadır. Aslında bu argüman, ya da argümanlar sistemi, mimarlık disiplininin kalbinden, estetik felsefesinden ya da kültürel teorilerden gelmez. Mevzubahis üçlünün genel teoriye ve sanat tarihe katkısı yadsınamaz boyuttadır, ancak bu iddia, çalışmamız sınırlarında dil biliminin kaynaklı olarak yapılandırılmıştır. Özellikle de metafor teorisi, bilişsel anlambilim ve semiyotik gibi son elli yılda metaforun doğasını tartışan ve nasıl çalıştığını açıklamaya çalışan alanların kesişiminden hareketle bu çalışmanın her şeyden önce bir dil bilimi çalışması olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Bu minvalde üzerine yoğunlaşılacak esas mesele, bilişsel ve semiyotik mekanizmaların metaforu şekillendirerek mimariyi bir analitik düzlem olarak nasıl kullandığıdır ki çalışmanın içerisinde de bu mekanizmanın detayları ve işlevsellik testi bulunmaktadır.

Dil biliminde metaforun teorisi, birçok açıdan bir özgürleşme pratiği olarak görülebilir. Aristoteles'in *Poetika*'sından sonraki iki bin yıllık süreçte, metafor, tanımı gereği retorik bir süstür: Bir nesnenin ya da kavramın başka sözcüklerle anlatılması, başka bir şeye benzetilmesi, analogik bir çerçeveye oturması bu düzlemde metaforun ana fikrini oluşturur. Bu anlamda da metafor, şairlere ve hatiplere özgüdür; gerçek dünya diline temelde yabancıdır (Aristoteles, 2007a). Ancak bu çerçeve, poetik anlamda George Lakoff ve Mark Johnson'a (1980) kadar bilişsel düzleme indirgenmemiştir. Lakoff ve Johnson, *Metaphors We Live By* (1980) adlı eserlerinde bilişsel sistemimizin temelde metaforik olduğunu öne sürdüklerinde metaforu dilbilimsel sorgulamanın kenarından merkezine almışlardır (Lakoff ve Johnson, 1980, s. 3).

Bu yeniden konumlandırma da edebi metinlerin analizinin çok ötesine ulaşmaya hazırdır. Eğer, söylendiği gibi metafor günlük dili yeniden şekillendiriyorsa ve dahi düşüncenin de temel mekanizmalarından biri olarak görev yapıyorsa eylemi, algıyı ve her şey hesaba katıldığında insanların yarattığı ve yaşadığı bütün materyalleri de şekillendiriyor demektir. Bu noktada metaforik algının, yani doğal dünya algısının mantıksal olarak bu durumdan azade olabileceğini düşünmek de yanlış olacaktır. Elbette, binalar dil değildir; kelimelerden, cümlelerden ya da dilbilgisi kurallarından oluşmazlar. Ancak *iletişim kurabilir, kendilerini ifade edebilir* ve hatta *gösterge* olarak çalışabilirler. İnsan anlayışının dil bilimi tarafından üretilen araçlarla ölçülebilen yapısının bilişsel yapılardan temellendirilerek sistematize edilmesi konusunda tezin ölçülebilirlik kaygısı da vardır. Metafor çalışmaları, bilişsel anlambilim ve semiyotik içerisinde üretilmiş teorik çalışmalar mimari nesnelere incelenmesi için kullanılabilir mi? Eğer bunun cevabı evet olursa, mimari ve metafor özelinde bu araçların nasıl çalışabileceği incelenmelidir.

Var olan alan yazın, bu soruya sistematik bir cevap vermekten uzaktır. Mimari merkezli teorilerin metafor ile olan iç içeliği Vitruvius'dan beri bilinir; bedensel oranların mimariye uygulanması konusundaki metaforik açılım, yüzyıllar boyunca mimarları etkilemiştir. Post-modern bağlamda ise Charles Jencks ve Bill Hillier gibi mimarlar *The Language of Post Modern Architecture* (1977) ve *Space Syntax* (1976) gibi eserlerle mimari-dil bilimi arayüzünü genişletirken, fenomenolojik anlamda ise Juhani Pallasmaa (2005) ve Peter Zumthor (2006) gibi mimarlar bu alana algısal düzeyde katkıda bulunmuşlardır. Bilişsel anlambilim de çok kipli metafor ile ilgilenmeye başladığında, özellikle metaforun görsel ve mekânsal uzamlarını inceleyen önemli bir eser olan *Multimodal Metaphor* (2009) ile metafor derlemine genişletmiştir (Forceville ve Urios-Aparisi, 2009). Bunları bir kenara koyduğumuzda tutarlı ve metodolojik bir dilbilimsel analizin mimari özelinde uygulandığı ve metafor çalışmalarının belirli mimari eserler üzerinde tam kapasiteyle tatbik edildiği bir çalışma alan yazında genel olarak eksiktir. Tezin amacı da genel olarak bu boşluğu doldurmaya çalışmaktır.

Metaforu teorik bir lens olarak ele almak tesadüfi bir seçim değildir. Dilin ve dolayısıyla benzer sembolik sistemlerin, dil ile çalışarak anlam ürettiği bir dünyada metafor bilişsel üretkenliği ve yeni anlamların kaynak alanlardan hedef alanlara gerçekleştirilen *taşımalar* ile oluşturulması konusundaki mahareti ile öne çıkmaktadır. Aristoteles'in analogik eşlemeleri ile başlayan bu serüvende metaforun bilişselliğine (Lakoff ve Johnson, 1980) ve pragmatik açılımlarına (Carston, 2002; 2010) uzanan bir skala genel olarak tekil eser bazında sınırlıdır, ancak metodolojik olarak incelenen bu sistemin çok kipli bir şekilde incelenmesi, çalışmanın ana

unsuru olarak öne çıkmaktadır. Metafor teorileri açısından retorik, etkileşimci ve bilişsel paradigmalardan ortak noktasında bulunan bir tanımlama da bu çalışmanın önemli bir parçası olarak görev alır. Metafor yüzeysel değildir, sadece dilsel bir süs olarak düşünülmediğinde bile çok kipli incelemelerde farklı açılardan analiz edilebilir (bkz. 5. Bölüm – Retorik Lens Operasyonel Çerçevesi). Farklı semantik yapıların mimari özelinde düşünülebilmesi metafor sayesinde gerçekleşir ki metafor her şeyden önce düşüncenin temel taşı olarak da görülebilen bir olgudur. Zira, Lakoff ve Johnson’ın yapmaya çalıştığı şey de tam olarak budur.

Analitik anlamda mimari eserlerin bu çalışma özelinde seçilmesinin en büyük nedeni, sanatsal yapının metafor aracılığıyla açığa çıkmasının ölçülebilirliğini tartışmaktır. Sanatın merkezi, Arthur Danto’ya göre anlamın merkezidir. Sanat dünyası içerisinde yorumlanmayan ve bu yorumlanma süreci ile metaforik bir düzleme taşınmayan eserler sanat eseri olamaz (Danto, 1981). Yani sanat eserleri, temelde temsil ettikleri şeylerin metaforlarıdır. Bir diğer görüş de Nelson Goodman’ın *Languages of Art* (1976) adlı eserinde ortaya çıkar. Goodman’a göre sanat sembollerden ibaret bir sistemdir ve metafor bilişsel olarak bu sistemin içerisinde vardır. Umberto Eco da bu noktada sanatın metaforikliğini tartışırken yorumlamayı önceler. Eco’ya (1989) göre sanat eseri tek bir düz anlamı reddeden *açık* bir metafordur ki kullanılan bu metafor muhatabı sonsuz bir yorum zincirine sürükler. E.H Gombrich ise sanatçının doğayı *gördüğü gibi değil bildiği gibi* çizdiğini ve her stilin aslında görsel bir metafor sistemi olduğunu iddia eder (2000).

Yukarıda bahsettiğimiz sanatın metaforik görünümünden hareketle mimarinin analitik bir alan olarak metafor düzleminde seçilmesinin dilbilimsel teorinin doğal bir genişlemesi olabileceği görüşü de şekillenmektedir. Mimari çok kipli, bedenleşmiş ve zamansal olarak uzam sahibi bir olgu formunda düşünüldüğünde, tek kipli bir biçimde okunmaktan ya da sistemik olarak görülüp işitilmekten çok daha fazlasını içermektedir. Görsellik, dokunma, işitme, özduyumsallık ya da termal hislerin anlık birleşiminden oluşan bir hazzın mimari özelinde *deneyimlenmesi*, ziyadesiyle karmaşık bir yapıya sahip olduğundan sözlü metafor teorisi içerisinde geliştirilen analitik kategorilerin adaptasyona maruz bırakılmadan kullanılması imkansızdır. Bu çalışma da tam olarak analitik bir çerçeve içerisinde metaforun teorik çalışmalarına bağlı kalarak mimari deneyimin maddesel şartlarına da cevap vermek için tasarlanmasını amaçlamaktadır.

1.1. Araştırma Soruları, Kapsam ve Metodoloji

Çalışma üç ana araştırma sorusu üzerine yoğunlaşmaktadır:

(1) Dilbilimsel metafor teorileri bağlamında hangi teorik kaynaklar söz dışı metaforun incelenebileceği ortamlar sunmaktadır?

(2) Metodolojik bir çerçeve içerisinde, özneliğin sınırlarını da hesaba katarak, belirlenen kaynaklar, mimari gibi karmaşık algıların bir arada konumlandırılabilirdiği bir mekanizma içerisinde nasıl sistematize edilebilir?

(3) Belirli mimari eserler özelinde metaforik açılım ve inceleme nasıl sonuçlandırılabilir ve bu sonuçlar güncel metafor teorisine nasıl katkılar sağlar?

Bu sorulara cevap vermek adına, çalışmamız beş ana bölümden oluşmaktadır. İlk iki bölüm genel itibarıyla teorik altyapının metafor ve metafor-semiyotik arayüzü üzerinden kurulmasını sağlamaya çalışmaktadır. Birinci bölümde 26 farklı metafor teorisi ile, Aristoteles'ten Lakoff ve Johnson'a kadar olan süreçte nasıl güncellendiği ve farklı disiplinlerdeki metafor yazarlarının metaforun doğası hakkında neler söylediği üzerine bir derlem oluşturulmuştur. Bu derlemin amacı, halihazırda literatürde bulunan metafor çalışmalarının bir bölüm biçiminde gerektiği yerde başvurulabilecek bir araç olarak hazır beklemesidir. Bu minvalde alan yazında mevcut bulunan "metafor teorisi tasnifleri" de (Rolf, 2005; Duman, 2019; Altun ve Duman, 2025a; 2025b; 2025c; 2025d) yol gösterici olarak kullanılmıştır.

İkinci bölümde ise metafor ve semiyotiğin kesişim noktası, başka bir deyişle *arayüzü* Saussure, Peirce, Jakobson, Eco, Derrida, Barthes, Lotman, Fauconnier ve Turner, Kress ve van Leeuwen ve Bhabha yardımıyla metaforun söz dışı sistemlerdeki yansımalarını incelemek adına bir geçki sunulmuştur. Bu geçkinin amacı, semiyotiğin hâlihazırda söz dışı bağlamlarda uygulamalarını çalışmanın ana konusu olan metafor ile birleştirmektir.

Üçüncü bölümde analitik kapsam, metaforun mimariye komşu olan resim ve müzik özelinde bir incelemesi ile genişletilmiştir. Mimari sanat ile müzik ve resim arasındaki metaforik bağıntının incelendiği bu bölüm, bir karşılaştırma da içerir. Bölüm teorik bağlamda mimari metaforun mimariye en yakın iki analogu (benzeşim) özelinde nasıl çalıştığı, bilhassa müzik-mekân ve resim-mekân arasındaki bağıntılar ile incelendiği bir bölüm olarak tasarlanmıştır.

Dördüncü bölüm ise mimaride metaforu teorik olarak merkeze alır. Bu bölümde mimaride metaforun orijinal bir taksonomisi gerçekleştirilmiş ve analitik metodoloji tanımlanmıştır. Mimari elemanlardan örnekler içeren bu bölümde mimarinin metaforik düzlemi genel olarak açıklanmaya gayret edilmiş ve son bölüme (mimaride metaforun vaka çalışmaları) zemin hazırlanmıştır.

Çalışmanın ana kısmının altıncı ve son bölümü, mimaride metaforik analiz metodolojisinin çalışma prensiplerinin (operasyonel çerçeveler) ve vaka çalışmalarının bulunduğu bölümdür. Bu bölümde mimaride metaforun analizi için bir sistem geliştirmeye çalışılmıştır. Bu sistem, analog olarak bir fotoğraf makinesine benzer. Fotoğraf makinesinde olduğu gibi, bir sensör ve lensler yardımıyla mimari eserin fotoğrafını *çektüğümüzde* elde ettiğimiz görüntü, tasarladığımız metafor makinesinin de çalışma prensibini ve amacını metaforize etmektedir. Ancak burada temel bir farktan bahsetmek yerinde olacaktır; fotoğraf makinesinin sensörü ışığı lenslerden *sonra* alır. Fakat bizim tasarladığımız metafor makinesi böyle çalışmayacaktır: önce bir sensör (çalışmada bu epistemolojik sensör olarak anılacaktır) mimari nesnenin metaforik analize uygun olup olmadığını ölçerek yukarıda bahsedilen metaforik ifadenin sanatsallığı noktasında bir karar verilmesini sağlayacaktır. Bu sensör bir filtre gibi davranır ki bu da gereken semantik niyeti ve metaforik analize gerekliliği ölçerek makinenin diğer parçalarının kullanıma hazır hale getirilmesini sağlamaktadır.

Çalışmanın asıl merkezini oluşturan üç lens de bu epistemolojik sensörün onayından sonra çalışabilecek hale gelir. Birinci lens olan *retorik lens*, mimarinin analogik anlamda açıklamasını incelemektedir ve çalışmanın birinci bölümünde bahsedilen metafor teorilerinden *analoji* ve *yerine ikame* teorilerini temel alarak çalışmaktadır. İkincil lens olarak Richards ve Black'ın iddia ettiği metaforun etkileşim kuramı temel alan ve mimari nesnenin etkileşimsel olarak gerilimden ve semantik şoktan meydana gelen metaforik anlamını inceleyen bir *etkileşimci lens* tasarlanmıştır. Üçüncü ve son lens ise Lakoff ve Johnson'ın temelini attığı metaforun bilişselliğinin ön planda olduğu ve deneyimlerin bilişsel mekanizmalarla olan iş birliğini ele alan *bilişselci lens*dir. Bütün lenslerin detaylı operasyonel çerçeveleri bu altıncı bölümde tanımlanmış ve sistemik olarak açıklanmıştır.

Bu lensler bir sentez iddiası içermezler; bu üç lensin çıktıları ayrı ayrı ele alınmalıdır. Takdir edileceği üzere bu lenslerin çıktılarının sentezlenmesi, retorik, etkileşimci ve bilişsel paradigmalarda çok daha derin ve kapsamlı araştırmaları gerektirecektir ve bu yüzden çalışmamızın amacı dışında bırakılmıştır.

1.2. Araştırmanın Sınırlılıkları ve Dilbilimsel Görünümü

Bu çalışma hiçbir şekilde tam anlamıyla eksiksizlik iddiası gütmemektedir ki bu durum yalnızca metafor teorilerinde değil, mimari nesnelerin ve genel olarak sanatsal çerçevenin incelendiği durumlar için de geçerlidir. Birinci bölümde incelenen metafor teorileri tam anlamıyla bir liste olmaktan uzaktır ve her ne kadar bağlantısı ilk başta yadırganabilecek olsa

da birlikte incelendiklerinde bu kadar teorinin derlem olarak oluşturulması ana paradigmalardan genel hatlarını görmek için yeterlidir. Retorik, semantik, bilişsel, pragmatik ve semiyotik anlamda teorilerin bir arada düşünülmesi analitik bir çerçevenin oluşturulmasında metaforun çok kipli ve yoruma açık doğasını gözler önüne sermede şüphesiz katkı sağlayacaktır. Yedinci bölümde incelenen on farklı mimari nesne de yukarıda bahsedildiği üzere mimari metaforun tam ve eksiksiz bir görünümünü vermeyecektir. Bu on eser kronolojik, coğrafi, tipolojik ve biçimsel olarak farklar içerdiklerinden analitik çerçeveyi destekleyecek çeşitliliğe sahip oldukları için seçilmişlerdir. Çalışmanın başlığındaki doğu-batı eksenli bir analiz iddiasını gerekli eforla sağlayabilecek formüllerin en uygulanabilir olduğu durum da budur.

Çalışmada dikkat çekilmesi gereken bir başka husus ise analitik çerçevenin yorumlanmasında da eksiksizlik iddiası güdülmemiş olmasıdır. Gadamer'in anlamın her zaman *ufukların birleşimi* (Alm. Horizontverschmelzung) ile yazı ve yorumcusu arasındaki bağdan ortaya çıktığı görüşü (Gadamer, 2004, s. 305) ile birlikte burada sunulan analizler üretken bir okuma olarak düşünülmelidir. Çalışma, teorik prensipler ve disiplinler arası bir yorum düzleminin içerisinde, yeniden düzenlemeye ya da yorumlandırmaya da kapalı olmayacak şekilde tasarlanmıştır. Bu açıklığın metodolojik bir zayıflık olarak görülmesinden ziyade daha çok farklı ve hatta çelişen yorumların mimari, genel olarak da sanat eserleri özelinde birlikte yaşayabilmesi görüşünden hareketle tasarlanan bir sistemi işaret ettiği görülmektedir (Eco, 1989). Eğer mimari de yorumsal kapalılığa karşı durma gücüne sahipse, bu tür çalışmaların metodolojisi de yorum kapalılığına direnen bir yetkinliğe sahip olmak zorundadır.

Burada bahsedilmesi gereken bir diğer husus da bu çalışmanın disiplinler durumu hakkında olacaktır. Her ne kadar çalışmanın ana konusunu mimari eserlerin incelenmesi oluştursa da çalışma netice itibarıyla bir dil bilimi çalışması olarak konumlandırılmıştır. Analizin teorik temelleri arasında bulunan retorik, etkileşimci ve bilişselci metafor paradigmaları dilbilimsel gelenekten beslenerek oluşturulmuştur ve araştırmayı organize eden analitik sorular da görünümün, poetik gerilimin ya da bilişsel mekanizmaların sözsüz anlamı nasıl oluşturduğunu açığa çıkarma amaçlı sorulmuştur. Bu da temelde dil biliminin bir sorunudur ve gelecekte de öyle kalacaktır.

Aynı zamanda bu çalışmanın mimari nesnelere sözel metafor teorilerinin içerisindeki kategorilere nasıl entegre edildiğini açıklama gayreti de açıkça görülebilir. Forceville ve Urios-Aparisi'nin metafor teorilerinin yalnızca sözel verilere dayanarak üretilmesine reddiye bağlamında "yalnızca sözel verilere dayalı bir metafor teorisinin bu olguya taraflı bir bakış açısı

sunacağı” görüşü, bu çalışmanın da metodolojik ayaklarından birini oluşturmaktadır (2009, s. 22). Dilbilimsel kategorilerin sözsüz metafor sistemlerine uygulanabilmesinin disiplin dışı bir olgu değil disiplinler arası bir mefhum olduğu ve bu çalışmanın da ana araştırma konusunun yöntemsel açılımını yönettiği de göz ardı edilmemelidir.

Sonuç olarak, çalışmanın ana gövdesinin beş bölümünün ilkinde Aristoteles’ten Glucksberg’e kronolojik bir sırada yirmi altı farklı metafor teorisi incelenmiş ve bir metafor teorisi derlemi oluşturulmuştur. İkinci bölümde de metafor analizinin semiyotik temelleri semiyotik ve metafor üzerine çalışmış olan farklı yazarların perspektifinden incelenmiş ve metaforik yapının semiyotik arayüz haritası oluşturulması amaçlanmıştır. Üçüncü bölüm ise metaforun resim ve müzik boyutunun, özellikle de bu alanlardaki metaforun mimari izdüşümlerinin incelendiği bölüm olarak ön plana çıkmaktadır. Bu bölümlerin ardından dördüncü bölüm ise çalışmanın asıl konusu olan mimaride metaforun yapısını tanıtmış ve genel olarak mimari metaforların bir tasnifini ortaya koymuştur. Beşinci ve son bölüm ise mimaride metaforun analizi için gereken operasyonel çerçeveyi tanımlamak ve kurmak, sonrasında da oluşturulan yöntemin test edilmesi açısından on farklı mimari nesnenin metaforik analizine teşebbüs ile tasarlanmıştır.

İnşa edilen dünyada dilbilimsel bir motivasyon ile hazırlanan bu çalışma, binaları *okumayı* ve onları metaforik olarak anlamlandırmayı amaçlamaktadır ki bu da mimarinin *dilini* anlayabilmekten geçer.

2. BÖLÜM - METAFOR KURAMLARI

2.1. Giriş

Aristoteles, metaforu *Poetika* adlı eserinde “ἀνομασία ἔστιν τῆς ἐξ ονόματος ἐπὶ τῆν ἐπὶ γένος” yani “bir şeyin adının, bir başka şeye, benzerlik ilişkisine dayalı olarak aktarılması” olarak tanımlamaktadır (Poetika, 1457b). Bu tanım, metaforun temel işlevinin bir kavramı başka bir kavram üzerinden tanımlamak olduğunu göstermektedir. Metafor bağlamında ve bu görüş özelinde, aslında metaforun analogik düşünceye indirgenmesi ilk defa yapılmıştır.

Metaforun tanımlanması ve açıklanması konusundaki tartışmalar, tarih boyunca değişik yaklaşımları ortaya çıkarmış ve her kuram, metaforun anlam oluşturma sürecinde farklı özelliklerine vurgu yapmıştır. Bu bağlamda, Aristoteles’ten başlayarak metaforu benzerlik üzerinden bir analogi olarak ele alan yaklaşımlar, daha sonraları etkileşim, bağlamsallık ve bilişsel yapılar üzerinden açıklanan kuramlarla genişlemiştir (Black, 1962; Lakoff ve Johnson, 2003). Bu dönüşüm, metaforun klasik retorikten uzaklaşarak bir anlam inşa etme süreci

suretinde ele alınmasına neden olmuştur. Farklı kuramsal yaklaşımlar, metaforun ne kadar derin bir bilişsel mekanizma olduğunu vurgulamaktadır.

Metafor, insan düşüncesinin en temel yapıtaşlarından biri olarak dilden sanata, bilimden mimarlığa kadar çeşitli disiplinlerde merkezi bir kavram olarak ele alınmaktadır (Lakoff ve Johnson, 1980). Metaforun bu geniş kullanım alanı, insan zihninin soyut kavramları nasıl işlediğine dair önemli ipuçları sunmaktadır. Dilbilimde olduğu kadar görsel sanatlarda da merkezi bir rol oynadığı için farklı disiplinlerde incelenmeye devam etmektedir. Antik dönemden günümüz bilişsel kuramlarına kadar uzanan geniş bir teorik çerçeve içinde metafor, yalnızca bir söylem figürü olarak değil, aynı zamanda anlam yaratma ve düşünme biçimlerini şekillendiren temel bir mekanizma olarak ele alınmaktadır (Black, 1954). Günümüz bilişsel düşüncesinde metaforik düşünme, özellikle bilimsel modellerin ve felsefi kavramların anlaşılmasında belirleyici bir unsurdur. Bu bölüm, metaforun tarihsel gelişimi boyunca farklı düşünürler tarafından ortaya atılan kuramların sistematik bir şekilde incelenmesini amaçlamaktadır.

Metafor kuramlarının derlenmesi, bu kavramın farklı disiplinlerde nasıl anlaşıldığını ve kullanıldığını ortaya koymak için kritik bir adımdır. Antik Yunan'dan günümüz bilişsel bilimlerine kadar uzanan bu tarihsel süreç, metaforun düşünsel ve algısal bir fenomen olarak işlev gördüğünü göstermektedir (Ricoeur, 1977). Metaforların bilişsel süreçlerde nasıl yapılandığını anlamak, insanın dünyayı nasıl kavradığına dair daha geniş bir bakış açısı sunmaktadır. Özellikle kültürel farklılıklar, metaforun değişken bir yapı sergilediğini göstermektedir. Aristoteles'in analogiye dayalı metafor kuramından Lakoff ve Johnson'un bilişsel metafor anlayışına kadar çeşitlenen bu kuramsal çerçeve, metaforun düşünme biçimleriyle nasıl ilintili olduğunu anlamamıza olanak tanımaktadır.

Bu bölümde, metafor kuramları kronolojik bir sıralama ile ele alınacak ve her kuramın temel savları ve günümüz düşüncesine etkileri üzerinde durulacaktır. Toplamda yirmi altı adet kuram, kronolojik bir sıra ile bu bölümde incelenecektir. Bunu yapmamızın temelde iki sebebi bulunmaktadır; bunlardan ilki, metaforik düşüncenin tarihine hızlı bir bakış atılabilmesini sağlamak ve çalışmanın başlarında bu sistemi okuyucuya tanıtmak, diğeri ise kendi çalışmamız içerisinde bir metafor derlemi yaratmaktır. Bu derlem daha sonra mimaride metafor incelemeleri için hangi kuramların uygun olduğunun belirlenmesinde önemli bir rol oynayacaktır.

Aynı zamanda, metaforun dil ve düşünce sistemleri ile ilişkisini anlamak, mimarlık ve sanat alanlarında da kritik bir rol oynamaktadır (Eco, 1984). Sanat ve mimarlık alanında metafor, sadece bir dilbilimsel unsur olmaktan çıkar ve görsel bir ifade biçimi haline gelir. Bu nedenle, metaforun disiplinler arası kullanımı, anlam yaratma süreçlerine dair yeni bakış açıları sunmaktadır. Dolayısıyla bu bölüm yalnızca metafor kuramlarını sistematik olarak sıralamayı değil, aynı zamanda ilerleyen bölümler için bir kuramsal altyapı sunmayı amaçlamaktadır. Bir sonraki aşamada, metaforun sanat ve mimarlık ile ilişkisini anlamak için bu kuramlar üzerinden daha derinlemesine analizler yapılacak ve farklı kuramların *mimari metaforları* nasıl açıkladığı incelenecektir.

2.2. Analoji Kuramı (Aristoteles ve Hans Georg Coenen)

Metaforun analoji kuramı, metaforik ifadelerin özünde bir analojiye dayandığını ve anlam aktarımının analojik yapı üzerinden gerçekleştiğini savunmaktadır. Bu teori, Aristoteles'in *Poetika* ve *Retorik* eserlerinde temelini bulmuş, daha sonra Hans Georg Coenen gibi düşünürler tarafından geliştirilmiştir (Coenen, 2002).

Aristoteles'e göre metafor, dört farklı biçimde ortaya çıkmaktadır: türden türe, cinsten türe, türden cinse ve analojiye dayalı olarak. Analoji temelinde kurulan metaforlar, en güçlü metafor türü olarak kabul edilmektedir zira bunlar iki farklı kavram arasında orantısal bir ilişki kurmaktadır (*Poetika*, 1457b). Bu tür metaforlar, dilin ifade gücünü artırırken, aynı zamanda düşünsel bağlantılar kurma sürecine katkıda bulunmaktadır.

Analoji, en genel anlamıyla, iki ayrı nesne veya kavram arasındaki benzerlik ilişkisidir. Aristoteles'in analojiye dayalı metafor anlayışı, iki kavramın benzer bir yapıyı paylaştığını ancak doğrudan aynı kategoride olmadığını varsaymaktadır (*Retorik*, 1405a). Bu çerçevede, "X, Y'ye oranla A'nın B'ye oranı gibidir" şeklindeki ilişkiler, analojiye dayalı metaforları oluşturmaktadır. Aristoteles, bunu Empedokles'den örneklemektedir: akşam için "günün yaşlılığı" ifadesi kullanılabilir, yaşlılık için de "ömrün akşamı" denilebilir (*Poetika*, 1457b). "Yaşam bir yolculuktur" metaforu da bu noktadan hareketle yaşam ve yolculuk arasındaki analojik ilişki üzerinden anlam kazanmaktadır. Burada, yaşamın yolculuk olma durumu, metaforik ifadenin içinde barındırılan kategorik unsurların eşleşmesi ile analojik bir hal almaktadır yani yaşam doğumla başlarken yolculuklar da bir noktadan başlar, yaşamın içerisindeki zorluklar, yolculuktaki fiziki engellerle analojiktir, ölüm ve yolculuğun bitişi de birbiriyle eşlenebilir. Bu tür ilişkiler, yalnızca kelimeler arasında değil, aynı zamanda kavramsal çerçeveler içinde de derin bağlar oluşturur.

Hans Georg Coenen, Aristoteles'in analogi kuramını çağdaş bir çerçevede ele alarak, temelde analogiler ve metafor arasındaki ayrımı inceler (Coenen, 2002). Coenen'e göre metaforun işleyişini anlamak için onun içerdiği analogik yapıyı çözümlenmek gerekmektedir. Bu bağlamda Coenen, analogileri ikiye ayırır: *trivial* (önemsiz) analogiler ve *non-trivial* (önemsiz olmayan) analogiler. Trivial analogiler, basit karşılaştırmalar yoluyla yapılan analogilerdir. Örneğin, "Bir sandalye, bir koltuk gibidir" ifadesi bir analogi içerir ancak metaforik bir dönüşüme yol açmaz. Non-trivial analogiler ise daha karmaşık ve metafor yaratmaya uygun analogilerdir. Örneğin, "Dil, bir penceredir" ifadesi, dil ile pencere arasında doğrudan bir bağ kurmamakta, ancak bir analogik dönüşüm yaratmaktadır (Coenen, 2002). Bu ayrım, metaforların anlam yaratma süreçlerinde ne kadar derinlikli olabileceğini ortaya koymaktadır. Bu noktada, Ricœur'ün (1977) *The Rule of Metaphor* adlı eserinde gösterdiği üzere, Aristoteles'in metafor teorisi genellikle yalnızca dördüncü türe, yani analogiye indirgenerek okunur; oysa üçüncü tür olan "bir türden başka bir türe geçiş" de yapısal düzeyde bir benzeşim mantığı içermektedir (ss. 17–22). Dolayısıyla metaforun analogi kuramı çerçevesinde değerlendirilmesi, türler arası geçişlerin de göz önünde bulundurulmasını gerektirir.

Metaforun analogi kuramı, metaforların işlevini açıklamak için güçlü bir çerçeve sunar. Aristoteles ve Coenen'ye göre analogiye dayalı metaforların üç temel işlevi bulunmaktadır. Birincisi, metaforlar, bilinen bir kavramı yeni bir bağlamda konumlandırarak yeni anlamlar üretir. Örneğin, "Beyin bir bilgisayardır" metaforu, zihinsel süreçleri hesaplama olgusuyla benzerlik üzerinden açıklamaktadır. Bu tür metaforlar, karmaşık kavramların anlaşılmasını kolaylaştırır ve bilgi aktarımına katkıda bulunur. İkincisi, analogik metaforlar, soyut kavramları daha somut hale getirerek kavramsal düşünmeyi kolaylaştırmaktadır. Bilimsel teorilerde sıkça kullanılan analogiler, bu bağlamda bilgi üretimini destekler (Coenen, 2002). Böylece, metaforlar yalnızca edebi bir araç değil, aynı zamanda bilimsel açıklamaların temel unsurlarından biri haline gelmektedir. Üçüncüsü, analogiye dayalı metaforlar, dilin estetik boyutunu güçlendirir ve iletişimde etkileyciliği artırır. Özellikle edebi ve politik söylemde bu tür metaforlar güçlü birer araçtır (*Poetika*, 1459a). Dilin etki gücünü artıran bu metaforlar, alıcıyı yönlendirme ve ikna etme potansiyeline sahiptir.

Analogi kuramının mirastaki yeri tartışmasızdır, ancak sınırı da bellidir. Benzerlik ilişkisi olmadan metafor kurulamaz, ama benzerlik tek başına metaforu açıklamaz. Bu kuram metaforun benzerlik ilişkisi olmaksızın kurulamayacağını ortaya koyması bakımından belirleyici bir teorik zemin sunmaktadır. Bununla birlikte benzerlik tek başına metaforik anlamı

açıklamaya yetmemektedir ki bu sınır, kuramın kapsamını belirleyen temel gerilimdir ve ilerleyen teorik gelişmelerin hareket noktasını oluşturmaktadır.

2.3. Karşılaştırma Kuramı (Cicero)

Metaforun karşılaştırma kuramı, metaforların temelinde bir benzetme veya karşılaştırmanın bulunduğu savunan yaklaşımdır. Bu kurama göre, metaforlar iki unsur arasında bir benzerlik ilişkisi kurarak anlam oluşturur (Black, 1954). Metaforlar, eksiltilmiş benzetmeler olarak değerlendirilir ve genellikle doğrudan bir karşılaştırma cümlesiyle değiştirilebilecekleri öne sürülür (Searle, 1982). Örneğin, “Richard bir aslandır” ifadesi, “Richard aslan gibidir” şeklinde yeniden yazılabilir. Bu çerçevede metaforik ifadeler, temel olarak eksiltilmiş bir karşılaştırma niteliğindedir. Bu nitelikteki bir tümce *gibi* edatının eklenmesi ile birlikte bir tür benzetme (Lat. *simile*) yapısı içerisinde değerlendirilebilir ve metaforik anlamın ortaya çıkması kolaylaştırılabilir.

Antikçağ düşünürleri arasında metaforun karşılaştırma kuramıyla ilişkilendirilen en önemli isimlerden biri Cicero’dur (M.Ö 106-43). Cicero, metaforu, tam anlamıyla sıkıştırılmış bir karşılaştırma olarak tanımlamaktadır: “Similitudinis est ad verbum unum contracta brevitatis.” (Cicero, *De Oratore*, 3.157). Ona göre, metafor bir benzetmenin daha yoğun ve kısa bir versiyonudur ve temel işlevi, bir fikri daha çarpıcı ve etkileyici hale getirmektir. Metafor, bu bağlamda, doğrudan bir karşılaştırma ifadesi içermese de altta yatan bir benzerlik ilişkisi üzerinden anlam kazanmaktadır.

Rolf bu kuramın temel argümanının, metaforik ifadelerin yalnızca yüzeysel benzerliklere dayandığı yönünde olduğunu belirtmektedir. Ona göre, bu bakış açısı, metaforun işlevini dar bir çerçevede ele almakta ve metaforların yaratıcı anlam üretme süreçlerini göz ardı etmektedir. Ayrıca, Rolf karşılaştırma kuramının Aristoteles’ten bu yana gelen klasik yaklaşımlara dayanmasına rağmen, modern dilbilimde yeterli açıklayıcılığa sahip olmadığını vurgulamaktadır (Rolf, 2005, ss. 21-22). Bu çerçevede, karşılaştırma kuramı metaforları yalnızca biçimsel bir dönüşüm olarak ele alırken, çağdaş yaklaşımlar metaforun bilişsel ve bağlamsal süreçler aracılığıyla derin anlamlar ürettiğini öne sürmektedir.

Benzer şekilde, Quintilian da metaforu bir karşılaştırma ile ilişkilendirse de bunu bir *yerine koyma* ya da *ikame* (İng. substitution) işlemi olarak değerlendirme eğilimindedir. Quintilian, metaforun yalnızca benzerliğe dayanmadığını, aynı zamanda belirli kelimelerin diğer kelimelerle değiştirilmesi yoluyla yeni bir anlam inşa ettiğini öne sürer: “Comparatio est cum dico fecisse quid hominem, ut leonem, translatio cum dico de homine, leo est” (Quintilian, yak.

95/1921, 8.6.8). Burada Quintilian bir adama “aslan” demekle “aslan gibi” demenin arasındaki farkı anlatmaktadır. Ona göre, karşılaştırma doğrudan bir benzetme içerirken, metafor bir kelimenin veya kavramın bağlam içinde yeni bir anlam katmanına ulaşmasını sağlar.

Bu bağlamda, Quintilian’ın yaklaşımı, metaforu yalnızca bir benzerlik ilişkisi üzerinden değil, bir terimin başka bir terimin yerine geçmesiyle açıklayan ikame teorisine daha yakın bir noktaya taşımaktadır. Onun bakış açısına göre, metaforlar yalnızca yüzeysel benzerlikleri değil, aynı zamanda dilin yaratıcı kullanımını ve retorik etkisini de içermektedir. (Rolf, 2005, ss. 21-25). Öte yandan, Aristoteles’in metafor anlayışı genellikle karşılaştırma kuramı ile ilişkilendirilse de Aristoteles metaforu yalnızca eksiltilmiş bir karşılaştırma olarak değil, kavramsal bir aktarma dayalı bir süreç olarak ele almaktadır (Aristoteles, yak. M.Ö. 335/2006a, s. 1457b). Bu noktada “analoji” ve “karşılaştırmanın” temel farkları incelenmelidir ve böylece aralarındaki fark ortaya çıkacaktır. Rolf (2005), Aristoteles’in metaforu yalnızca benzerlik ilişkisine dayalı bir mekanizma olarak değil, kavramlar arasında bir anlam aktarımı olarak gördüğünü belirtmektedir. Bu nedenle Aristoteles’in yaklaşımı daha çok analogi temelli bir model olarak değerlendirilmektedir ve onu karşılaştırma kuramı çerçevesinde ele almak, metodolojik bir hata olacaktır.

Karşılaştırma kuramı, metaforun en eski ve en sezgisel okumasını sunar yani bir şey başka bir şeye benzer, bu benzerlik yoğunlaştırılır ve metafor doğar. Cicero'nun sıkıştırılmış benzetme tanımı bu basitliğin gücünü gösterir. Ancak tam da bu basitlik kuramın sınırını çizer zira metafor yalnızca benzerliği aktarmaz, bazen benzemeyeni de zorla yan yana getirir ve anlam tam o gerilimde doğar.

2.4. Geçici İkâme Kuramı (Quintilian, Roman Jakobson ve Jacques Lacan)

Geçici ikâme kuramı (Alm. Substitutionstheorie), metaforları dilsel değişim mekanizmaları olarak ele almakta ve belirli bir kavramın, aynı anlamı ifade eden başka bir terimle değiştirildiğini öne sürmektedir. Bu kuram, metaforların yeni anlam üretmediğini, yalnızca mevcut anlamları sözel dönüşümler aracılığıyla yeniden ifade ettiğini savunmaktadır (Jakobson, 1956, s. 77). Bu sözel dönüşümler, metaforik ifadenin ortaya çıkmasında bir rol oynamaktadır ve böylelikle o anlığına metaforik bir ikâme gerçekleştirmektedir.

Quintilian'a göre metafor, yukarıda bahsedildiği üzere retoriksel bir araç olarak kelimelerin yer değiştirmesidir ve dilin yaratıcılığına değil, mevcut anlamların ödünç alınmasına dayanmaktadır (Quintilian, 95, s. 8.6.9). Bu ödünç alma sistemi, metaforun retorik bir araç

olarak düşünülmesi ve sistemik bir biçimde farklı sözcüklerin birbirlerinin yerine geçerek o anlık bir anlam sahası yarattığını açıklamaktadır. Jakobson ise metaforu “benzerlik temelli bir değişim mekanizması” olarak açıklamakta ve onu metonimiden ayırmak için “paradigmatik ekseninde yer alan bir dil olgusu” olarak tanımlamaktadır (Jakobson, 1956, s. 78). Bu durum, Jakobson’un metafor ve metonimi arasındaki ayrımın farkına varması ile başlamaktadır. Duman’a göre Jakobson, metaforu parçalar halinde düşünmekte ve seçilebilen, tasnif edilebilen ya da elenebilen varlıklar olarak görmektedir (Duman, 2019, s. 679). Bu bağlamda, metafor aslında dilin içerisinde gerçekleştirilen bir tür seçimdir (seleksiyon) ve bu seçim ile birlikte bağlamsal olarak metaforik anlam oluşturulur. Buna karşın, metonimik yapılar bir tür benzerlik ilişkisi içerisinde ve bir dil paradigması içerisinde yapılan birleştirmelere (kombinasyon) denk geldiği belirtilmektedir (Jakobson, 1990). Jakobson’un bu düşüncesinde kombinasyon ve seleksiyon ayrımı metonimi ve metaforun arasındaki ayrım için önemlidir ve dilin seçim gücü nispetinde metaforik ifadenin de gücü artmaktadır.

Lacan ise, “bir sözcük diğerinin yerine geçtiğinde, anlamda değişim değil, sadece bir maskelenme gerçekleşir” diyerek metaforun, bilinçaltındaki anlam örüntüleriyle ilişkisini vurgular (Lacan, 1957, s. 516). Bu maskelenmenin incelenmesi ile birlikte Lacan’ın metafor anlayışında özellikle “gösteren” (*signifiant*) kullanımı önemlidir. Duman’a göre Lacan’ın metafor düşüncesinde metaforik düzeyde bir anlam egemenliği gereklidir ve işaret eden yani gösteren yapının kullanımı bir tür komut verici olarak düşünülmektedir (Duman, 2019, s. 687). Bu noktada, metaforun metonimi ile olan bağlantısının düşünülmesi gereklidir ki gösteren ve gösterilen anlamın temelinde de bu yatmaktadır. Örneğin, koladan bahsedilirken “Bir bardak içtim” gibi bir cümlenin kurulması ile birlikte metonimik bir gösteren-gösterilen ilişkisi görülebilir; “bardak” sözcüğünün burada gösteren olarak addedilmesi ile birlikte kola ile bardak arasında metonimik bir köprü kurulmuş olmaktadır ve bir geçici ikâme söz konusudur. Lacan’a göre de metaforik düşüncenin temelinde bu yatmaktadır. Bu noktada gönderilen işaretlerin (*signifikat*) çağrışım değeri oldukça yüksek yapılar olmasından dolayı metaforik düşünce bunlar etrafında şekillenmektedir (Duman, 2019, s. 688). Böylelikle sözcüksel ikâmenin gücü Lacan özelinde metaforik düşüncenin oluşturulabilmesini ve analiz edilebilmesini sağlamaktadır.

Özetle geçici ikâme kuramı, metaforların kelime düzeyinde sözcüksel ikâmeler olduğunu ve anlam genişletici bir fonksiyon taşımadığını öne sürmektedir. “Kalp bir pompadır” metaforik ifadesi, kalbin mekanik bir sistem gibi işlediğini anlatmak için kullanılmıştır ve bu ifade “Kalp

vücuda kan pompalar” şeklinde değiştirildiğinde anlam kaybı oluşmamaktadır. Jakobson'un görüşüne göre, “metafor, paradigmatic düzlemde bir ikâme örneğidir” ve anlamın genişmesini değil, retoriksel bir dönüşümün sonucunu temsil eder (Jakobson, 1956, s. 81). Benzer şekilde Lacan, metaforun bilinçaltı yapılarıyla ilişkilendirilmesine rağmen, kelimeler arasında işlemsel bir ikâme hareketi olarak kalmaya devam ettiğini belirtir (Lacan, 1957). Bu işlemsel ikâmenin içerisinde metaforik düşüncenin açıklanabilmesini sağlayan farklı işaretlerin çağrışım değerleri metaforik ifadenin kudreti için düşünülmelidir.

Geçici ikame kuramı, metaforu dilin içine yerleştirir ama onu orada bırakır. Jakobson'un paradigmatic eksen analizi dilin nasıl seçip değiştirdiğini açıklarken Lacan, bu seçimin hiçbir zaman masum olmadığını yani her ikâmenin bir maskeleye barındırdığını gösterir. İkisi birlikte düşünüldüğünde metafor bir kelime oyunundan ibaret görünse de aslında altında her zaman bir güç ilişkisi taşıyabilir.

2.5. Duygu Kuramı (Jean Jacques Rousseau ve Jacques Derrida)

Metaforik yapının duygusal yükleri olduğunu öne süren *duygu kuramı* (Alm. Emotionstheorie), metaforların yalnızca bilişsel ve dilbilimsel yapılar değil, duygusal deneyimlerin ve insan iletişiminin temel bileşenleri olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) ve Jacques Derrida (1930-2004), birbirinden farklı felsefi güzergahlar izleyerek metaforların insan dilinin en eski formlarından biri olduğunu ve kökensel olarak duygusal ve dışavurumcu ihtiyaçlardan beslendiğini ortaya koymaktadır.

Rousseau'ya göre insanlığın ilk dili rasyonel bir iletişim sisteminin değil metaforik ve duygu yüklü bir yapının ürünüdür. Doğa ile iç içe yaşayan insanlar, duygularını sözcüklerden önce jestler, ses tonlamaları ve metaforik ifadelerle aktarmıştır (Rousseau, 1781/1995). İlk dillerin şairane ve duygusal olduğunu, zamanla somut anlamlara kaydığını savunan Rousseau bu şairane yapının duyguların ifadesi için kullanıldığını destekler. Böylelikle *gerçek olmayan anlam* önce duygusal güdümlerle ortaya çıkmıştır ve metaforik ifade de doğrudan duygulardan beslenmiştir.

Derrida ise metaforu felsefi söylemin kökenindeki gizli ve bastırılmış yapı olarak çözümler. *La mythologie blanche* (1972) başlıklı çalışmasında Batı felsefesinin kendi metaforik kökenlerini silmeye çalıştığını ortaya koyar ve rasyonelist söylemin bu süreçte metaforun duygusal boyutunu da bastırdığını gösterir (Derrida, 1972/1982). Bu baskı anlamın sabitlenmesini imkansız kılmaktadır. Duman'ın aktarımı da bu noktada dikkat çekicidir; Derrida'nın *anlamı*

yıkma (Fr. *déconstruction*) çabasının bir örneği olarak bir sözcüğün ya da gösterenin anlamına sözlükten bakıldığında başka bir anlam ya da gösterene gidilebilmektedir. O gösteren de arandığı zaman yeniden başka bir gösterene gönderim yapılmaktadır ve bu noktada bir döngüsellik söz konusudur (Duman, 2019, s. 333). Bu sonsuz döngü hiçbir zaman kırılmaz ve bu noktada anlamın yeniden inşası için metaforik ifadenin devreye girerek anlamın *yıkılması* ve dolayısıyla yapının *sökülmesi* gerekmektedir.

Dil yalnızca nesnel bilgi aktarımının aracı da değildir. Benveniste'ye (1966) göre dil, özneliğin kurucu koşuludur, yani konuşan özne kendini dilde ve dil aracılığıyla kurar. Bu öznel boyut da metaforik ifadenin taşıdığı duygusal yükün dilsel temeline işaret eder. Nitekim “Kalbi kırılmak” gibi metaforik bir yapı fiziksel bir hasar olmaksızın derin bir duygusal acıyı anlatma işlevi görür. Benzer bir biçimde “tutku ateşi” ifadesi güçlü duygusal bağlılıkları açıklar ve metaforların kavramsallığın ötesinde duysal deneyimi de içerdiğini ortaya koyar (Lakoff ve Johnson, 1980). Bu tür metaforlar duyguların tanımlayıcı sözcüklerin ötesinde güçlü imgelerle aktarılabildiğini göstermektedir.

Rousseau'nun ilk dil tasavvuru ile Derrida'nın anlam erteleme ve metaforun baskılanması düşüncesi aslında farklı yollardan aynı noktaya varmaktadır. Bu paradigmanda metafor duygunun dile sızdığı yerdir. Söz konusu kuram bu açıdan metaforu rasyonel bir araçtan çok varoluşsal bir tepki olarak okur ve metaforun duygusal katmanını görmezden gelen her analizin kaçınılmaz olarak eksik kalacağını ima eder.

2.6. Gestalt Kuramı (Karl Bühler)

Karl Bühler'in (1879-1963) geliştirmiş olduğu *Gestalt kuramı*, metaforları bilişsel süreçleri yapılandıran *bütüncül* (holistik) oluşumlar olarak ele almaktadır. Karl Bühler'in dilbilimsel ve bilişsel psikolojiye katkıları çerçevesinde değerlendirildiğinde, anlamın yalnızca bireysel kelimelerden veya ifadelerden kaynaklanmadığı, aksine bu öğelerin bir araya gelerek oluşturduğu yapının algısal bir bütünlük sunduğu öne sürülmektedir (Bühler, 1934). Gestalt psikolojisinin temel ilkesi olan “bütün, parçaların toplamından daha fazladır” anlayışı, metaforların yalnızca anlamsal aktarımlar değil, aynı zamanda dinamik anlam yapılandırmaları sunduğunu göstermektedir (Bühler, 1934). Böyle anlam yapılandırmaları aslında *toplamsallık-üstü* (Alm. *übersummativität*) olarak düşünülmelidir. Bu olgu, Gestalt'in yapısal karmaşıklığında, bir ruh halinin ya da psikolojik algının parçalanarak algılanamadığı anlamına gelmektedir (Duman, 2019, s. 573). Bu noktada Gestalt'ın idrakini von Ehrenfels'in örneği ile

yapabilmek daha mümkün olabilir; von Ehrenfels'e göre bir melodi, onu oluşturan notaların toplamından çok daha fazlasıdır. Böylelikle melodi de notalara ayrıldığı zaman tekrar birleştirildiğinde aynı etkiyi yaratmayacak ve bu da bir tür toplamsallık-üstü ortaya koyacaktır (von Ehrenfels, 1890, s. 249-250). Bu da metaforik ifade sisteminde metaforun bir tür toplamsallık-üstü ve bütüncül bir yapı aracılığı ile düşünülmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Gestalt kuramına göre, metaforlar yalnızca kelimeler arasında bir analogi oluşturmamakta, aynı zamanda insan algısında yeni bilişsel yapıların ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu bilişsel yapılar, Gestalt kuramının içerisinde bulunan farklı kavramsal yapıların bütüncül bir bileşkesidir. Bühler, metaforların yalnızca semantik düzlemde ele alınamayacağını, onların bütüncül ve kavramsal olarak yeniden yapılanan anlam sistemleri sunduğunu ifade etmektedir (Bühler, 1934). Bu bağlamda, metaforların anlam üretiminde şekil-zemin ilişkisi gibi temel algısal ilkelerle nasıl etkileşime girdiğini incelemek önem taşımaktadır. “Das Gehirn ist ein Netzwerk” (Beyin bir ağdır) metaforu, Gestalt ilkelerinin bir örneğidir; çünkü bireysel nöronlar arasındaki ilişkiler, bütünsel bir bilişsel işlevselliğin ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Bühler, 1934). Beynin bir ağ olduğu düşüncesinin içerisinde, metaforun ve metaforik ifadenin tamamlanması yalnızca tekil nöronların gerçekleştirdiği bir durum değildir. Farklı etmenlerin de bir araya gelerek daha bütüncül bir sisteme gidilmesi gereklidir. Benzer şekilde, “Der Markt ist ein Ökosystem” (Pazar bir ekosistemdir) metaforu, ekonomik sistemlerin tekil aktörlerden bağımsız olmadığını, aksine karşılıklı etkileşimle bütüncül bir yapı oluşturduğunu göstermektedir (Bühler, 1934). Bu bütüncül yapı da tıpkı önceki örnekte olduğu gibi değişik etmenlerin de ortaya çıkması özelinde düşünülmalıdır.

Mevzubahis anlam yapılandırmaları ile birlikte metaforik düşünce bir tür *küre* oluşturmaktadır ve bu kürenin içerisinde farklı birimlerin birlikte düşünülebildiği ve tasavvur edilebildiği bir alan vardır (Bühler, 1934; Duman, 2019, s. 574). Bu duruma örnek vermek gerekirse, “yalnız ağaç” gibi bir ifade hem insan hem de ağacın özelliklerinin bulunduğu bir alan içerisinde yer almaktadır.

Bühler'in Gestalt kuramı, metaforu bir bütün olarak ele almanın zorunluluğunu ortaya koyar yani parçaları ayırıştırıp yeniden birleştirdiğinizde aynı etkinin elde edilemeyeceğini gösterir. Bu *toplamsallık-üstü* olgu, metaforun bütünde var olan ama parçalara indirgenemeyen bir anlam alanı taşıdığını ve bu nedenle yalnızca bileşenlerinden hareketle açıklanamayacağını ima eder.

2.7. Etkileşim Kuramı (Ivor A. Richards ve Max Black)

Metaforun bilişsel temellendirildiği kuramlardan biri de metaforun etkileşim kuramıdır (Alm. Interaktionstheorie). Bu kuram Ivor A. Richards'ın (1893-1979) temellerini attığı ve Max Black'in (1909-1988) geliştirmiş olduğu bir çerçeve olup sistemsal olarak metaforun iki görünümlü bir yapıya sahip olduğunu belirtmekte ve mantıksal olarak metaforik ifadenin klasik benzeten ve benzetilen ilişkisinden daha çok bir tür etkileşim içerisine girdiğini öne sürmektedir. Daha önceden belirtilen geçici ikâme düşüncesi ve analogik temeller, bu kuram içerisinde incelenmektedir ancak farklı bir metaforik yapının bilişsel temelleri de bu kuram içerisinde atılmıştır.

Etkileşim kuramı metaforu iki farklı düşüncenin dinamik etkileşimi olarak tanımlar. Bu kurama göre metafor kullanırken iki farklı kavram eşzamanlı olarak düşünülmemekte ve ortaya çıkan anlam, bu kavramların zihinde karşılıklı etkileşimi sonucu oluşmaktadır (Black, 1962). Bu durumda metaforik anlam ne tamamen ilk kavrama aittir ne de ikinciye; bunların etkileşimiyle ortaya çıkan özgün bir anlamdır. I. A. Richards ve Max Black, XX. yüzyılda bu etkileşim anlayışını geliştirerek metaforun dildeki yerini yeni bir bakış açısıyla ele almışlardır. Richards, “metafor dilin *her yerde hazır ve nazır* (İng. omnipresent) ilkesidir” diyerek günlük dilin içerisinde metaforik unsur bulunabileceğini vurgulamaktadır (Richards, 1936, s. 92). Böylece etkileşim kuramı, metaforu dilbilimsel açıdan anlam oluşturmanın merkezi bir mekanizması olarak tanımlayarak geleneksel anlayıştan kopuşu temsil etmektedir.

Ivor Armstrong Richards (1936), *The Philosophy of Rhetoric* adlı eserinde metafora ilişkin yeni bir kavramsal çerçeve sunmuştur. Richards, metaforu “iki farklı düşüncenin tek bir sözcük veya ifade etrafında bir arada etkin olması ve bu etkileşimden doğan bir anlam” olarak tanımlamaktadır (Richards, 1936, s. 93). Bu tanım, metaforun özünü sözcüklerin yer değiştirmesi yerine düşüncelerin etkileşiminde yansıtmaktadır. Richards, metaforun bu çift yönlü doğasını açıklamak için *tenor* ve *vehikel* kavramlarını ortaya atmıştır. Tenor, metaforun asıl konusu veya temel düşüncesidir; vehikel ise bu düşünceyi taşımak için kullanılan metaforik ifadedir (Richards, 1936). Örneğin “Juliet güneştir” metaforunda Juliet *tenor* (asıl konu), “güneş” ise *vehikel* (metaforik taşıyıcı) konumundadır.

Richards'ın fikirlerini takip eden filozof Max Black, 1950'lerde metafor kuramına önemli katkılar yapmıştır. Black, *etkileşimsel görüş* (İng. interaction view) olarak adlandırdığı metafor anlayışını 1954 tarihli *Metaphor* makalesinde ve 1962'de yayınladığı *Models and Metaphors*

kitabında detaylandırmıştır. Black de Richards ile aynı şekilde düşünmektedir; metaforun ne sadece bir kelime ikamesi (yerine koyma) ne de basit bir benzetme olduğunu savunmaktadır. Ona göre metafor, iki farklı öznenin (kavram alanının) etkileşimiyle ortaya çıkar. Black, Richards'ın tenor ve vehikel terimlerine yakın bir ayrımla, metafordaki iki unsuru “principal subject” (asıl özne, tenor ile benzer) ve “subsidiary subject” (ikincil öge, vehikel ile benzer) olarak adlandırır (Black, 1954). Metaforun işlemesi, ikincil ögenin çağrıştırdığı anlamların birincil ögeye uygulanması ile mümkün olmaktadır. Black, metaforu *süzgeç* (İng. filter) veya *ekran* (İng. screen) imgeleriyle açıklar; metaforik ifade, ele alınan konuyu bu filtre aracılığıyla seçer, vurgular ve dönüştürür (Black, 1962). Böylelikle metaforik anlam bu “filtreler” ve “ekranlardan” geçerek oluşmaktadır.

Richards ve Black'in etkileşimci metafor kuramı, metaforun dildeki işlevini klasik görüşlerin ötesine taşımıştır. Etkileşim kuramının gerçek katkısı şuradadır; metafor artık bir kelimenin başka bir kelimenin yerine geçmesi değil iki kavram alanının birbirini dönüştürdüğü bir gerilim sahasıdır. Richards'ın *tenor-vehikel* ayrımı ve Black'in *filtre* metaforu bu gerilimi görünür kılar ve böylece metaforik anlamın ne tamamen kaynak alana ne de hedef alana ait olduğunu, ikisinin etkileşiminden doğduğunu ortaya koyar.

2.8. Alan Kuramı (Harald Weinrich, Walter Porzig, Eugenio Coseriu, Nelson Goodman, Catherine Z. Elgin)

Metaforun *alan kuramı* (Alm. Feldtheorie), kelimelerin belirli anlam alanlarına ait olduğunu ve metaforik kullanımların, bu alanların etkileşimi sonucu ortaya çıktığını savunmaktadır. Bu teori, dilbilimsel bağlamda *wortfeld* (kelime alanı) ve *bedeutungsfeld* (anlam alanı) kavramlarına dayanarak metaforların nasıl oluştuğunu açıklamaya çalışmaktadır (Porzig, 1950, s. 32). Harald Weinrich (1927-2022), Walter Porzig (1895-1961) ve Eugenio Coseriu (1921-2002) gibi araştırmacılar, bu teoriyi farklı perspektiflerden incelemiştir.

Weinrich (1963), metaforları *bildspendendes Feld* (görsel kaynak alanı) ve *bildempfangendes Feld* (görsel hedef alanı) arasındaki ilişki üzerinden değerlendirmektedir. Bu yaklaşıma göre, metaforlar bir kelimenin doğal semantik alanının dışına çıkarılmasıyla meydana gelir ve bu süreç, stilistik bir etki yaratmaktadır (Weinrich, 1963). Kelimeler, ait oldukları anlam alanlarından farklı bir alana taşındığında yeni çağrışımlar üretmektedir ve metaforun yaratıcı gücü bu bağlamda ortaya çıkmaktadır (Weinrich, 1963).

Bir başka anlamsal karşıtlık da Coseriu'da yatar. Coseriu'nun *lexikalische Solidaritäten* (leksikal dayanışmalar) kavramına göre, bir kelimenin anlam taşıma kapasitesi, diğer

kelimelerle olan ilişkisine bağlıdır (Coseriu, 1967). Örneğin, “keskin zekâ” ifadesinde “keskin” kelimesi fiziksel nesnelere ilişkiyi, burada bilişsel yetenekler bağlamında kullanılmıştır. Coseriu’ya göre, metaforların anlam taşıma gücü, kelimelerin yeni anlam alanına yerleşme derecesiyle ilişkilidir (Coseriu, 1988). Yeni anlam alanına yerleşen sözcükler, metaforik anlam katmanına da zemin hazırlamaktadırlar.

Nelson Goodman ve Catherine Z. Elgin de metaforların alan teorisi içinde ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Goodman, metaforları yalnızca bireysel kelimeler düzeyinde değil, sistemler halinde de değerlendirmektedir. Ona göre metaforlar sadece belirli bir anlam taşımaz, aynı zamanda bir anlam ağı oluşturur. (Goodman, 1968). Elgin (1993), metaforların tek bir alan içinde değil, birden fazla anlam alanı arasında yer değiştirerek yeni kavramsal çerçeveler yarattığını belirtmektedir. Örneğin, “bilgi bir hazinedir” metaforik ifadesi, bilgi kavramını ekonomik değerler alanına taşımakta ve böylece onun algılanma biçimini değiştirmektedir (Elgin, 1993). Bu örnek ile birlikte metaforik anlatımın alanlar arası yer değiştirme özelliği de görülebilir hale gelir.

Weinrich, Porzig ve Coseriu'nun alan kuramı, metaforu bir sözcüğün macerası olarak değil anlam alanları arasındaki bir göç olarak okur. Bir kelime kendi alanının dışına çıktığında yabancılaşır ve bu yabancılaşma metaforik anlamın kaynağıdır. Goodman ve Elgin'in katkısıyla bu göç tek bir alandan diğere değil birden fazla anlam ağı arasında gerçekleşen sistematik bir yeniden konumlanma olarak anlaşılır.

2.9. Absürtlük Kuramı (Monroe C. Beardsley ve Christian Strub)

Absürtlük kuramı (Alm. Absurditätstheorie) metaforun dilsel yapısındaki çelişkiler ve bu çelişkilerden doğan yaratıcı anlam süreçlerine odaklanmaktadır ve Monroe C. Beardsley (1915-1985) ve Christian Strub (1960-) un çalışmaları ile birlikte şekillenmiştir. Beardsley’e göre metafor *denotatif* (doğrudan) anlamda bir absürtlük ya da anlamsızlık yaratan, ancak bu absürtlük aracılığıyla muhatabını düşünmeye ve anlam aramaya sevk eden bir araç olarak tanımlanabilir. Ona göre metaforun yaratıcı gücü bu *denotatif* anlamındaki tutarsızlıktan kaynaklanmakta ve bu tutarsızlık metaforik anlamın ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır (Beardsley, 1982).

Bu kuramın ortaya attığı absürtlük yapısı, metaforun *denotatif* anlamının genellikle bir çelişki içerdiğini öne sürmektedir. Örneğin, “Resimler de ağlar” tümcesindeki metaforik ifadede resimlerin ağlayamayacağı açıktır. Bu durum, *denotatif* düzeyde bir anlamsızlık yaratmaktadır

ancak bu absürtlük ve anlamsızlık metaforik düzeyde resimlerin ağlamasının duygusal ve dramatik bir biçimde anlaşılabilmesini sağlamaktadır. Böylece metafor *denotatif* anlamın ötesine geçerek yeni bir anlam alanı yaratmaktadır.

Absürtlük kuramının savlarından bir diğeri de metaforun yalnızca anlam yaratmadığı, aynı zamanda muhatabının algılarını dönüştürdüğüdür. Beardsley, metaforların estetik bir boyut taşıdığını ve bu boyutun anlam üretim sürecinde kritik bir rol oynadığını belirtmektedir (Beardsley, 1962). Aşağıdaki metaforik ifadelerin analizinde metaforun absürtlük kuramı kullanılarak inceleme yapılmıştır:

(1) “Zaman bir hırsızdır.”

- *Denotatif* düzeyde absürtlük: Zaman bir hırsız gibi fiziksel olarak bir şey çalamaz.

- Metaforik düzeyde anlam: Zaman insanların sahip oldukları anıları “çalın” ve geri dönüşü olmayan kayıplara neden olan bir olgu olarak tasvir edilmektedir. Bu metafor, zamanın doğasını dramatik bir şekilde ifade ederek okuyucuda duygusal bir etki bırakmaktadır (Rolf, 2005, s. 51).

(2) “Gözler ruhun pencereleridir.”

- *Denotatif* düzeyde absürtlük: Gözler fiziksel birer pencere değildir; bir pencerenin yapısal özelliklerine sahip olamazlar.

- Metaforik düzeyde anlam: Bu metafor gözlerin bir insanın duygularını ve düşüncelerini ifade etme gücüne sahip olduğu fikrini taşımaktadır. Göz ve pencere arasındaki ilişki, insanın iç dünyasını dışa açan bir kapı olarak algılanır (Rolf, 2005, s. 51-52).

(3) “Bu fikir ışık saçıyor.”

- *Denotatif* düzeyde absürtlük: Fikirler fiziksel olarak ışık üretemez.

- Metaforik düzeyde anlam: Bu ifade ile birlikte bir fikrin yeni bilgiler sunduğunu ya da karanlıkta yol gösteren bir ışık gibi aydınlatıcı olduğu ima edilmektedir. Bu metafor fikirlerin değerini ve gücünü estetik bir biçimde ifade etmektedir (Rolf, 2005, s. 52).

Hans Blumenberg'in metafor anlayışında da Haverkamp'a (2018) göre anlamsızlığın ve absürtlüğün iç içe geçtiği bir teorik çerçeve sunulmaktadır. Özellikle *Unbegrifflichkeit des*

Seins (Varlığın Kavramsızlığı) başlığı altındaki tartışmalar, metaforun yalnızca epistemolojik bir araç olmadığını, aynı zamanda ontolojik bir işlev gördüğünü öne sürmektedir (Haverkamp, 2018, s. 102). Blumenberg'e göre metaforun açığa çıkardığı anlam, aynı zamanda bir anlam kaybına yol açmaktadır; bu durum metaforik kurulumun kaçınılmaz olarak bir belirsizlik ve eksiklik barındırdığını göstermekte, dolayısıyla absürtlük kuramının temel savlarıyla doğrudan örtüşmektedir. Blumenberg'in bu boyuttaki düşüncelerinin ayrıntılı bir değerlendirmesi, metaforoloji kavramı çerçevesinde ilerleyen bölümde ele alınacaktır (bkz. Bölüm 2.17).

Christian Strub *Kalkulierte Absurditäten* (Hesaplanabilir Absürtlük) adlı eserinde ise metaforun bu absürt yapısını bir “dil oyunu” olarak değerlendirmektedir. Strub, metaforların dilin kurallarını ihlal ettiğini ancak bu ihlalin geçici ve yaratıcı bir şekilde işlediğini savunmakta, aynı zamanda metafor her ne kadar absürt ya da mantıksız gibi görünse de metaforun dilin sınırlarını genişlettiğini ve farklı bir anlam katmanı oluşturduğunu savunmaktadır (Strub, 1991). Özünde Christian Strub'un metafor yorumu, anlamın yeniden yapılandırılmasına dayanmaktadır. Ona göre metaforlar, kelimelerin yer değiştirdiği bir fenomenin ötesinde, düşünceyi yönlendiren yapılar olarak görülmelidir. Bu bağlamda, metaforun yorumlanması, onu sözcük bazında çözümlenmekten ziyade, içerdiği kategori hatasını anlamlandırmayı gerektirmektedir. Strub bu kuram özelinde metaforların yalnızca bir anlamı olmadığını, aksine belirli bir perspektif sunduğunu vurgulamaktadır (Eick, 1996, s.12). Bu perspektiflerin incelenmesi ile birlikte metaforun analizinin sözcüksel değil daha ansiklopedik bir inceleme gerektirdiğini ortaya koymaktadır.

Strub'un temel argümanlarından biri, *benzeşmezlik teorisidir* (Alm. Unähnlichkeitstheorie). Bu benzeşmezlik, anlamın genişlemesine ve bu genişleme yaşanırken metaforik olarak anlam sisteminin dönüşmesine yol açmaktadır. Örneğin, “Fikirler çiçek açar” ifadesi, fikirler ve biyolojik büyüme arasında doğrudan bir ilişki olmasa da anlamı genişleten bir bakış açısı sunar. Bu durum, metaforun yalnızca kelime düzeyinde değil, anlam sistemleri arasında bir dönüşüm yaratarak işlediğini gösterir (Eick, 1996, ss.13-14). Anlam sistemlerinin bu çevrimi ile birlikte metaforik ifadenin anlamı genişletmesi ve ansiklopedik bir yapıya büründürmesi mümkün kılınmaktadır.

Metaforun yorumlanması için Strub, dört aşamalı bir model önermektedir:

(1) Metaforun yapısının belirlenmesi: Metaforun içerdiği unsurlar analiz edilir.

(2) Metaforik ögeler arasında anlam paralelliği kurulması: Metaforda geçen unsurların nasıl bir ilişkisel çerçeve sunduğu incelenir.

(3) Bağlamsal ve tarihsel unsurların eklenmesi: Metaforun ortaya çıktığı kültürel ve tarihsel bağlam değerlendirilir.

(4) Metaforun sunduğu yeni bakış açısının açılınması: Metaforun nasıl bir anlam genişletmesi sağladığı belirlenir (Eick, 1996, ss.16-17).

Bu yaklaşım, metaforu sadece bir süsleme aracı olarak değil, düşüncenin şekillendiricisi olarak ele alır. Bahsedildiği üzere, Strub'a göre metafor bilişsel ve epistemolojik bir araçtır. Böylece, metaforun anlamı bağlamsal olarak değişebilir ve belirli bir yorumsal çerçevede açıklanabilir. (Eick, 1996, ss.18). Metaforun anlamının bağlama ve yoruma açık olması ile birlikte de metaforun doğası gereği absürt ve anlaşılmaz olduğu olgusunun da desteklendiği görülebilir.

Beardsley ve Strub'un absürtlük kuramı, metaforun *denotatif* düzeyde bir yanlışlık içerdiğini ama bu yanlışlığın yaratıcı anlamın tam da kaynağı olduğunu gösterir. Resimler ağlamaz, zaman çalmaz, fikirler çiçek açmaz ancak tam da bu imkânsızlık noktasında dil yeni bir şey söyler. Strub'un deyimiyile bu absürtlük hesaplanabilir bir olgudur yani metaforik ifadenin sınırlarını genişleten ve yeni anlam katmanları açan sistematik bir mekanizma olarak işler.

2.10. Söz Edim Kuramı (John Langshaw Austin ve Ted Cohen)

Dilin yalnızca betimleyici veya bilgilendirici bir araç olmadığını belirten *söz edim kuramı* (İng. speech act theory) [dil-eylem teorisi][, aynı zamanda belirli eylemlerin gerçekleştirildiği bir mekanizma olarak dilin işlediğini öne sürmektedir. John L. Austin'in *How to Do Things with Words* (1962) adlı eseri, dil kullanımında üç temel düzey tanımlamaktadır; bir ifadenin üretilmesini kapsayan *düz-söz* (İng. locutionary); ifadenin belirli bir niyet taşımaması gerektiren ve emir, rica, öneri, tehdit gibi işlevler kazandığı *edim-söz* (İng. illocutionary); ve konuşmanın dinleyici üzerinde yarattığı etkiyi ifade eden *etki-söz* (İng. perlocutionary) (Austin, 1962). Örneğin "Kapıyı kapat" ifadesi düz-söz düzeyinde dilbilgisel bir cümledir; edim-söz düzeyinde bir emir ya da rica işlevi taşır; dinleyiciyi harekete geçirdiğinde ise etki-söz gerçekleşmiş olur.

Austin'in kuramını John Searle *Expression and Meaning* (1979) adlı çalışmasında geliştirerek, edim söz edimlerinin belirli dilsel kurallara tabi olduğunu ve metaforun da bu bağlamda analiz edilmesi gerektiğini ileri sürmüştür (Searle, 1979). Searle'e göre, metaforlar dolaylı söz edimlerinin bir alt türü olarak değerlendirilmelidir ve metaforların anlaşılabilirliği, konuşmacının

niyetini çözümleyebilme yeteneğine bağlıdır (Searle, 1979). Böylece söz edimin içerisinde düşünülen metaforlar ve metaforik ifadeler benzetme sisteminin içerisinde anlaşılabilirliği gibi, metaforik ifadenin gücü de konuşmacının *niyeti* (İng. intention) ile doğru orantılı olarak genişlemektedir.

Bu bağlamda, metaforların söz edim kuramı çerçevesinde nasıl işlediğini analiz eden en önemli işlerden biri Ted Cohen'e aittir. Cohen de metaforları yalnızca semantik bir fenomen olarak değil, aynı zamanda bir tür söz edimi olarak değerlendirmektedir (Cohen, 1979). Ona göre, metaforların anlamı yalnızca kelimelerin literal anlamlarından türetilmemektedir. Bunun yerine, belirli bir bağlam içinde, dinleyicinin bu ifadeyi nasıl algıladığıyla bağlantılıdır. Örneğin, “The classroom is a battlefield.” (Sınıf bir savaş alanıdır) metaforu, kelimenin tam anlamıyla bir savaş alanını ifade etmemekte, ancak öğretmen ve öğrenciler arasındaki rekabetçi veya yoğun akademik atmosferi anlatan bir söz edimi olarak işlev görmektedir (Cohen, 1979). Böylelikle Cohen’in bu düşüncesinin içerisinde metaforik söz ediminin rolü etki-söz edimi ile oldukça paralel bir yapı sergilemektedir.

Aynı zamanda Cohen, metaforların *illokutif* (edim-söz) gücünü analiz ederken, bunların yalnızca bilgi iletmekle kalmayıp, aynı zamanda belirli tepkileri tetikleyen pragmatik işlevleri olduğunu savunmaktadır (Cohen, 1979). Örneğin, “No man is an island.” (Hiç kimse bir ada değildir) metaforu, insanın yalnız yaşayamayacağı fikrini metaforik bir söz edimi olarak sunmaktadır (Cohen, 1979, s. 21). Burada amaç, düz anlamda bir betimleme yapmak değil, okuyucu veya dinleyici üzerinde belirli bir bilişsel veya duygusal etki yaratmaktır.

Sonuç olarak, söz edim kuramı, metaforları yalnızca semantik yapılar olarak değil, aynı zamanda edim söz ve etki söz işlevleri olan pragmatik araçlar olarak ele almaktadır. Austin ve Searle’ün geliştirdiği bu yaklaşım, Cohen tarafından metafor teorisine uyarlanarak, metaforların yalnızca kelime anlamlarıyla değil, bağlam içindeki edimsel işlevleriyle analiz edilmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Bu doğrultuda, metaforlar bir anlam kayması değil, bir söz edimi olup, dinleyicinin belirli bir yoruma ulaşmasını sağlayan pragmatik mekanizmalardır (Cohen, 1979). Austin, Searle ve Cohen üçlüsü, metaforu bir şey söylemenin değil, bir şey yapmanın aracı olarak konumlandırır. Bu kurama göre metafor bir bilgi aktarmaz bir etki yaratır, bir tutum kurar veya bir ilişki biçimlendirir.

2.11. Sahte İddia Kuramı (Colin Turbayne ve Paul Grice)

Turbayne ve Grice tarafından geliştirilen *sahte iddia kuramı* (Alm. Präntionstheorie), metaforları konvansiyonel dilin sınırlarını aşan epistemolojik ve pragmatik yapılar olarak değerlendirmektedir. Bu kurama göre, metaforlar doğrudan bir gerçeklik tanımlaması sunmamakta, ancak belirli bir düşünsel perspektif oluşturmak amacıyla kasıtlı olarak yanlış bir iddiada bulunmaktadır (Grice, 1975). Grice, metaforları, sözel iletişimde *konuşma sezdirimi* (İng. conversational implicature) bağlamında değerlendirmekte ve bir ifadenin kelimesi kelimesine doğruluğunun değil, bağlamsal anlamının belirleyici olduğunu savunmaktadır (Grice, 1989, s. 34). Bu bağlamda, metaforun işlevi, konuşmacının bilerek yanlış bir önerme sunması ve dinleyicinin bu sahte iddiadan çıkarımsal olarak bir anlam üretmesi üzerine kurulmaktadır.

Turbayne, metaforları “epistemolojik maskeler” olarak nitelendirmekte ve bunların dünyayı algılama biçimlerimizi radikal şekilde dönüştürdüğünü ifade etmektedir (Turbayne, 1970). Metaforun anlam üretme süreci, yalnızca kelime düzeyinde bir aktarımdan ibaret olmayıp, derinlemesine bilişsel bir dönüşümü içermektedir. Örneğin, “The world is a stage” (Dünya bir sahnedir) metaforu, gerçeklik algısını bir tiyatro sahnesi üzerinden yeniden yapılandırmaktadır. Duman’a göre bu metaforik çözümleme şu şekilde ilerlemektedir; bir kişi dünyaya gelince perdeler açılmakta, sahne başlamaktadır. Bu “sahne” ölüm de bir trajedidir ve insanlar da insan değil, birer aktör ya da aktristir (Duman, 2019, s. 617). Turbayne de bu ifadenin, dünya ile tiyatro arasında fiziksel veya ontolojik bir benzerlik kurmadığını, aksine dünyanın sahne olarak algılanmasını sağlayan bir bakış açısı sunduğunu ileri sürmektedir (Turbayne, 1970). Bu perspektif ile birlikte metaforun ve metaforik ifadenin bir tür sahte iddia yarattığı ve hakikati saptırdığı görüşü de ortaya çıkmaktadır.

Grice açısından ise bu tür metaforlar, iletişimde bir “kategorik yanlışlık” içermekte ve alıcının bağlamsal bilgiye dayanarak çıkarım yapmasını gerektirmektedir (Grice, 1989). “İnsan bir kurttur” metaforu da bu kuram kapsamında değerlendirilirse burada insanlar biyolojik anlamda kurtlarla özdeşleştirilmemekte, ancak insan doğasının belirli yönlerinin kurtlara benzetildiği bir epistemolojik çerçeve sunulmaktadır (Turbayne, 1970). Grice, bu tür metaforların anlamının, yalnızca kelimelerin yüzeysel anlamlarıyla belirlenemeyeceğini, bağlam ve konuşmacının niyetine bağlı olarak değişkenlik gösterdiğini vurgulamaktadır (Grice, 1975). Bu niyet ve kasıt sistemlerinin düşünülmesi ile birlikte metaforun idrak edilebilmesi kolaylaşmakta ve metaforik analizin önü açılmaktadır.

Turbayne ve Grice'in sahte iddia kuramı, metaforu bir yalan olarak değil bilerek yapılan bir *gerçeklik bükme* girişimi olarak okur. Konuşmacı yanlış olduğunu bildiği bir şeyi söyler ve dinleyici bu sahte iddianın arkasındaki gerçeği çözer. Yani bu çözme eylemi anlamın ta kendisidir. Grice'in konuşma sezdirimi çerçevesinde bu süreç, metaforik anlamın ne söylenende ne de söylenmeyende değil ikisi arasındaki boşlukta oluştuğunu ortaya koyar.

2.12. Paradoks Kuramı (Paul Ricœur)

Paul Ricœur'ün (1913-2005) metafor anlayışında merkezi bir yer tutmakta olan *Paradoks Kuramı* (Alm. Paradoxietheorie), metaforların aynı anda hem doğru hem de yanlış olabilecek bir anlam gerilimi oluşturduğunu öne sürmektedir. Ricœur'e göre, metafor yalnızca anlam genişletici bir araç değil, aynı zamanda yeni anlamlar üreten bir söylem mekanizmasıdır. Metafor, geleneksel anlam taşıma işlevinin ötesine geçerek, dilin yapısal sınırlarını zorlamakta ve bilgi üretiminde önemli bir rol oynamaktadır (Ricœur, 1977). Ricœur'ün metafor anlayışında temel paradoks, bir ifadenin aynı anda hem kelimenin tam anlamıyla yanlış hem de metaforik düzeyde anlamlı olabilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Örneğin, "İnsan bir kurttur" metaforik ifadesi, insanın doğrudan bir kurt olmadığı gerçeğiyle çelişirken, insan doğasının rekabetçi ve yırtıcı yönlerini tasvir etmesi bakımından anlam kazanmaktadır. Benzer şekilde, "Zaman durmuştur" ifadesi fiziksel gerçeklikte mümkün olmamakta, ancak belirli bir duygusal veya psikolojik deneyimi ifade etmek için güçlü bir metafor olarak işlev görmektedir (Ricœur, 1977). Böylelikle metaforun hem doğru hem de yanlış olabilecek doğruluk değerine dikkat çekilmiştir ve bu kurama göre metaforik olgu doğrudan bir paradoksa gönderim yapmaktadır.

Metaforun paradoksal yapısı, onun yalnızca bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda bilişsel bir keşif aracı olduğunu ortaya koymaktadır. Ricœur, metaforların anlambilimsel inovasyon sürecinde önemli bir işlev gördüğünü ve yeni anlam alanları açtığını belirtmektedir (Ricœur, 1977). Böylelikle de metaforların "canlılığı" kanıtlanmış olmaktadır. Metaforik ifadenin en temelinde bir tür "gerilim" olduğunu öne süren Ricœur, özellikle "bir şey olmak ya da olmamak" kavramları üzerinden ilerleyerek metaforun varlığının bir tür sınır çizdiğini öne sürmektedir (Ricœur, 1977, s. 290-291). Duman'a göre Ricœur'un paradoks kuramında incelenmesi gereken en önemli alan "metafor(ik) olmak ya da olmamak"tır (Duman, 2019, s. 634). Böylelikle metaforun paradoksik yapısı belirtilmiş olmaktadır. Ricœur, aynı zamanda metaforların yalnızca anlam transferi yapmadığını, aynı zamanda düşünsel dönüşüm sağladığını öne sürmektedir (Ricœur, 1977). Buna verilebilecek bir örnek de "Sessizlik konuşur" metaforudur; sessizliğin konuşamayacağı bilgisiyle çelişirken, iletişimin yalnızca

kelimelerle değil, sessizlikle de mümkün olabileceğini göstermektedir. Böylelikle bu kuram özelinde metaforik ifadenin düşünsel sistemi etkilemesinin mümkün olduğu belirtilmektedir.

Ricœur, bu tür paradoksal ifadelerin dilin anlam yaratma kapasitesini genişlettiğini ve yeni referans perspektifleri sunduğunu savunmaktadır. “Aklın ışığı ve “aklın sesi” gibi metaforik ifadeler de aklın fiziksel ışık veya ses üretmemesine rağmen, rehberlik eden bir unsur olarak algılanmasını sağlamaktadır (Ricœur, 1977). Ricœur'ün paradoks kuramı, metaforun aynı anda hem yanlış hem de anlamlı olabileceğini söyleyerek dilin en derin gerilimini gün yüzüne çıkarır. Bu gerilim çözülmez ve çözülmemesi gerekir; zira çözüldüğü an metafor ölür ve klişe doğar. Ricœur'ün anlam fazlalığı kavramı bu bağlamda belirleyicidir. Yani metaforik ifade her zaman söylenenden fazlasını taşır ve bu fazlalık dilin yenilik üretme kapasitesinin temelidir.

2.13. Özellik Aktarma Kuramı (Samuel Levin)

Samuel Levin'in geliştirdiği (1917-2010) *özellik aktarma kuramı* (Alm. Merkmalstransfertheorie), metaforların yalnızca anlam taşıyan ifadeler olmadığını, aynı zamanda semantik transfer süreçleriyle yeni kavramsal yapılar oluşturduğunu öne sürmektedir. Bu kuram özelinde, metaforik dilin kavramlara ait özellikleri bir kavramsal alandan diğerine aktarmak suretiyle yeni anlamlar türettiği iddia edilmektedir (Levin, 1977). Başka bir deyişle Levin'e göre, metaforlar yalnızca analogik bir bağlantı kurmakla kalmamakta, aynı zamanda bir kavramın belirli *özelliklerini* (İng. features) başka bir kavrama entegre ederek anlam genişlemesine yol açmaktadır (Levin, 1982). Bu süreç, semantik alanlar arasında yeni ilişkiler kurarak, önceden var olmayan anlamlar yaratmaktadır ve anlamsal sistemin genişlemesine katkı sağlamaktadır. Örneğin, “The stone died” (Taş öldü) metaforu, cansız bir nesneye ([–canlı]) canlılık ([+canlı]) özelliği atayarak metaforik bir dönüşüm yaratmaktadır. Levin, bu tür metaforların yalnızca sözcük anlamlarını genişletmekle kalmayıp, zihinsel süreçlerde kavramsal çerçeveleri de yeniden yapılandırıldığını ileri sürmektedir (Levin, 1982). Özellikle, Homeros'un meşhur epiteti “Rosy-fingered dawn” (Pembe parmaklı şafak [tanrıçası]) gibi metaforlar, [+insan] özelliğini doğa olaylarına taşıyarak yeni bir anlam alanı açmaktadır (Levin, 1982, s. 63). Bu örneklerde görüldüğü üzere, metaforik ifadenin ortaya çıkışı bir alandan diğer alana belirli özelliklerin transferi ile mümkündür ve bu özellikler sistemlerin içerisinde farklı değerlikler olarak metaforik ifadenin açıklanmasını mümkün kılmaktadır.

Bu kuram, aynı zamanda metaforların ve metaforik ifadenin semantik polariteyi nasıl değiştirdiğini de ele almaktadır. Levin'e göre metaforik ifadelerin anlam kazanabilmesi için

belirli semantik unsurların dönüşmesi gereklidir. Yukarıdaki örneklerde olduğu üzere “The volcano burped” (Volkan geçirdi) metaforu yanardağ gibi bir doğa olayına insanî (ya da canlı) özelliklerin atanarak semantik özelliklerin yeniden çerçevelendiğini göstermektedir (Levin, 1982, ss. 75-76). Bu gerilim ve yeniden çerçevelenme, tümcelerın doğruluk değerlerini etkilemektedir ve tümcelerın *anormal* olmasına sebebiyet vermektedir. Bu durumda doğruluk değerlerini karşılayamayan tümceler metaforik bir anlam paradigmasına girmiş olur (Levin, 1977; Duman, 2019, s. 651). Bu paradigma değişimi de özellik transferinin ve sistematik özelliklerin geniş bilişsel yapıların da dahil olduğu bir sistem içerisinde gerçekleştiğini göstermektedir.

Sonuç olarak, özellik aktarma kuramı özelinde Levin’in modeli, metaforların semantik yapılar arasında nasıl bir bağ kurduğunu ve özellik transferi yoluyla yeni anlamlar yarattığını ortaya koymaktadır. Levin’in özellik aktarma kuramı, metaforun içindeki mekaniği en somut biçimde gösteren sistemlerden biridir. Yani hangi özelliğin aktarıldığı, hangi semantik polaritenin değiştiği ve hangi anomalinin anlamı başlattığı sorularını doğrudan yanıtlar. Bu açıdan kuram, metaforik anlamın rastlantısal değil sistematik bir sürecin ürünü olduğunu ortaya koyar.

2.14. Genişleme Kuramı (Donald Davidson)

Donald Davidson’a (1917-2003) ait olan metaforun *genişleme kuramı* (Alm. Extensionstheorie), metaforun anlam oluşturucu değil, dilin kullanımına dayalı bir fenomen olduğunu öne sürmektedir. Davidson’a göre metaforlar, kelimelerin anlamlarını değiştirmez; aksine, yalnızca dilin kullanımına ilişkin bir yenilik sunar (Davidson, 1978). Metaforların anlamları, onların kelimesi kelimesine ifadelerinde yer alır ve herhangi bir ek anlam yüklemesi içermez (Davidson, 1984). Bu yaklaşım, metaforların anlam taşıyan unsurlar değil, belli bir bağlamda dikkat çekici veya vurgu yapıcı araçlar olduğunu savunmaktadır. Davidson, metaforu bir yalan ya da yanlış beyanla kıyaslamaktadır; fark, metaforun doğrudan yanıltma amacı taşımamasıdır (Davidson, 1984). Buna göre, bir metaforun anlamı, konvansiyonel dil kurallarını ihlal ederek yeni bir kavrayış sunmasından değil, dinleyicinin ona yüklediği çağrışımsal değerlerden türemektedir.

Davidson’ın kuramında metaforlar, kelimelerin yeni anlamlar kazanmasını sağlamaktan ziyade, dilin işlevselliği içinde farklı kullanımları ortaya çıkaran unsurlar olarak değerlendirilir (Wilson, 2008). Ancak Davidson’a göre, metaforun anlamı, doğrudan sözcüklerin kelimesi kelimesine anlamlarından *kaynaklanmaktadır* ve metafor, yalnızca alıcının belirli yönleri fark

etmesini sağlamaktadır (Davidson, 1978). Benzer şekilde, “Hayat bir yolculuktur” metaforu, yaşamın bir süreç olduğunu anlatmak için kullanılan bir dilsel araçtır; ancak bu, kelimelerin anlamlarının değiştiği anlamına gelmemektedir (Stainton, 2003). Böylelikle metaforik ifadenin işlevsel olarak soyut kavramların bir tür paradigma genişlemesi ile birlikte metaforik düzlemde anlam kazandığı ortaya atılmaktadır.

Metaforların Davidson perspektifinde yorumlanması, onların sözlük anlamlarından bağımsız düşünülmemesi gerektiğini gösterir. “İnsan bir makinedir” metaforik ifadesi insanın mekanik bir sistem gibi çalıştığını ifade eden yaygın bir söylemdir; ancak Davidson’a göre bu metafor, insanların gerçekten makineler olduğu anlamına gelmemektedir (Davidson, 1984). Bunun yerine, bu metaforun işlevi, alıcının belirli bir ilişkiyi fark etmesini sağlamak ve konvansiyonel dilin sınırlarını genişleten bir kullanım sunmaktır. “Dünya bir sahnedir” metaforu da benzer bir mantıkla değerlendirilir; buradaki vurgu, dünyanın gerçekten bir sahne olduğu değil, insanların sosyal rolleri itibarıyla bir performans sergilediklerini göstermek üzerinedir (Wilson, 2011) Davidson’ın kuramı, metaforları yalnızca kelimelerin kullanımını değiştiren yapılar olarak ele alırken, onların bağımsız anlam birimleri olmadığını savunmaktadır (Davidson, 1984). Özetle, Davidson’ın genişleme kuramı bu derleme içinde aykırı bir sestir; ona göre metafor yeni bir anlam üretmez, yalnızca alıcıyı belirli bir şeyi fark etmeye yönlendirir. Kelimeler anlamlarını korur ve metafor sadece dikkat yönlendiren bir işlev üstlenir. Bu minimalist okuma, anlam üretimini metaforun kendisine değil alıcının zihinsel süreçlerine bağlaması bakımından diğer kuramlardan köklü biçimde ayrılır.

2.15. Sapma Kuramı (John Roger Searle)

Dilin bilinçli bir biçimde anlambilimsel bir sapmaya yol açarak yeni anlam katmanları oluşturduğunu ileri süren *sapma kuramı*, John R. Searle (1932-) tarafından geliştirilmiştir. Searle’e göre, metaforik ifadeler, dilin standart anlam kurallarını ihlal ederek beklenmedik ve yaratıcı anlam ilişkileri kurmaktadır (Searle, 1979). Geleneksel metafor teorileri, metaforları basit bir anlam kayması veya analogi olarak görürken, sapma kuramı metaforların kasıtlı dilsel kural ihlalleri olduğunu ve anlamın genişletilmesi yoluyla iletişimde derin etkiler yarattığını savunmaktadır (Searle, 1979). Bu dilsel kuralların düşünülmesi, temelde konuşulan ve kastedilen şey arasındaki tansiyonun bir etkisi olarak metaforik ifadenin adlandırılmasıdır. Böylelikle metafor ve metaforik ifade, bu *sapmanın* (İng. divergence) paralelinde şekillenmektedir.

Örneğin, “Zaman bir hırsızdır” metaforu, zamanın soyut bir kavram olmasına rağmen, onu somut bir varlık olarak çerçeveleyerek kaybı ve geri dönülmezliği vurgulamaktadır. Sapma kuramı, burada dilin geleneksel anlam yapısının ihlal edildiğini ve alıcının anlamı yeniden yapılandırmak zorunda kaldığını açıklamaktadır (Searle, 1981). Gerçek anlamında kullanılmamış olan “hırsız” sözcüğü ele alındığında, yeni bir anlam oluşması için söylenen ve kastedilen şey arasında bir tür sapma gerçekleşmesi gereklidir. Böylece Searle, metaforların yalnızca kelimeler arasında anlamsal bir bağ kurmadığını, aynı zamanda dinleyicinin veya okuyucunun semantik ve pragmatik anlam oluşturma süreçlerini yönlendirdiğini belirtmektedir (Searle, 1979). Bu süreçler içerisinde, metaforik yorumlamanın gücünün idrakinde söylem ve niyet arasındaki sapmanın incelenmesi önemlidir.

Bu kurama göre, metaforlar bilinçli bir anlam sapması yaratarak, dil kullanıcılarını mevcut kategorik yapıları sorgulamaya ve yeni kavramsal ilişkiler kurmaya yönlendirmektedir. “Hayat bir oyundur” metaforik ifadesi, yaşamı bir oyun kuralları ve stratejileri içinde çerçeveleyerek geleneksel-kavramsal çerçeveden uzaklaşmaktadır. Sapma kuramı açısından, bu metafor, klasik tanım ve kategorileri bozarak yeni anlam katmanları üretmekte ve dilin sınırlarını genişletmektedir (Searle, 1981). Bir başka örnek olarak “İnsan bir kurttur” metaforu, insan doğasını biyolojik bir karşılaştırma yoluyla yeniden şekillendirerek, bireyler arası rekabeti ve hayatta kalma mücadelesini vurgulamaktadır. Benzer şekilde, “Dünya bir sahnedir” metaforu, toplumsal rolleri tiyatro sahnesindeki oyuncular gibi ele alarak gerçekliğin performatif bir yönü olduğunu ortaya koymaktadır (Searle, 1981). Sapma kuramı, bu tür metaforların söylem stratejileri olarak işlev gördüğünü ve alıcının geleneksel dil kullanımını sorgulamasına neden olduğunu dikkat çekmektedir.

Sonuç olarak, sapma kuramı, metaforları yalnızca anlam aktaran dilsel yapılar olarak değil, dilin konvansiyonel kurallarına kasıtlı olarak karşı gelen ve anlamın yeniden yapılandırılmasını sağlayan araçlar olarak değerlendirmektedir. “Aşk bir savaştır” metaforu, aşkı romantik bir bağlılıktan ziyade stratejik, çatışmalı ve mücadele gerektiren bir süreç olarak tanımlayarak, dilin geleneksel sınırlarını ihlal etmektedir. Sapma kuramı bağlamında, metaforlar yalnızca anlam genişleten unsurlar değil, aynı zamanda insan bilişini ve düşünme süreçlerini etkileyen dilsel müdahalelerdir. Searle'ün sapma kuramı, metaforu bir kural ihlali olarak değil kuralın bilerek esnetilmesi olarak okur. Söylenen ile kastedilen arasındaki bu kasıtlı açıklık anlamın üretildiği boşluktur yani metaforik ifade geleneksel anlam yapısını ihlal ederek alıcıyı yeni

kavramsal ilişkiler kurmaya zorlar. Bu bakımdan sapma bir hata değil sistematik bir söylem stratejisidir.

2.16. Kavramsal Metafor Kuramı (George Lakoff ve Mark Johnson)

George Lakoff ve Mark Johnson (1980) tarafından geliştirilmiş olan *kavramsal metafor kuramı* (KMK) metaforun yalnızca dilsel bir fenomen değil, aynı zamanda insan düşüncesinin tabii bir uzantısı olduğunu savunmaktadır. Bu kurama göre, bireylerin dünyayı nasıl algıladığı, yorumladığı ve ona nasıl tepki verdiği büyük ölçüde metaforik düşünce tarafından şekillendirilmektedir (Lakoff ve Johnson, 2003). Metaforlar, soyut kavramların somut ve bedensel deneyimlerle kavranmasını sağlayarak bilişsel süreçlerde temel bir mekanizma görevi görmektedir. Bu bağlamda Lakoff ve Johnson, *Metaphors We Live By* (1980) adlı eserlerinde, metaforun yalnızca bir anlatım aracı değil, aynı zamanda bilişsel süreçlerin temel yapı taşı olduğunu ve Kavramsal Metafor Kuramının metaforların bilişsel süreçler üzerindeki etkilerini araştırarak, dilin yalnızca bir iletişim aracı olmanın ötesinde düşünce sistemlerini nasıl şekillendirdiğini göstermeyi amaçladığını öne sürmüşlerdir. (Lakoff ve Johnson, 1980). Bununla birlikte, metaforların farklı kültürlerde nasıl değiştiğini inceleyen çalışmalar, kavramsal metaforların kültürel bağlamlardan bağımsız olmadığını ortaya koymaktadır (Kövecses, 2005). Ayrıca, metaforların sinirbilimsel temellerine dair yapılan araştırmalar, metaforların beyin tarafından nasıl işlendiğini açıklamak için sinirbilim ve bilişsel bilimler arasında önemli bir köprü oluşturduğunu göstermektedir (Feldman, 2006). Bunun yanı sıra, metaforlar düşünsel süreçleri yönlendirdiği gibi duyuşsal ve algısal deneyimleri de şekillendirmektedir. Özellikle, bedensel deneyimlerin metaforik düşünceye etkisi üzerine yapılan araştırmalar, fiziksel hareketlerin ve duyuşsal girdilerin soyut kavramları anlamlandırma da nasıl bir yapı oluşturduğunu açıklamaktadır (Gibbs, 1994). Dolayısıyla, KMK yalnızca dilbilimsel bir model değil, aynı zamanda insan bilişselliğinin temel unsurlarını ortaya koyan disiplinler arası bir yaklaşımdır.

Ayrıca, metaforların politik ve ahlaki düşünce üzerindeki etkilerini ele alan çalışmalar, ideolojilerin metaforik yapılar aracılığıyla kavramsallaştırıldığını ortaya koymaktadır (Lakoff, 1996). Örneğin, siyasal söylemlerde sıkça karşılaşılan “Millet bir ailedir” metaforik ifadesi, bireylerin politik liderleri bir ebeveyn figürü olarak algılamasına yol açmaktadır. Bu metafor, muhafazakâr ideolojilerde katı baba modeli ile ilişkilendirilirken, liberal ideolojilerde şefkatli ebeveyn modeliyle paralellik göstermektedir (Lakoff, 1996). Benzer şekilde, “Ekonomi bir organizmadır” metaforik ifadesi, ekonomik sistemlerin canlı bir organizma gibi işlemesi

gerektiği fikrini güçlendirmektedir (Lakoff ve Johnson, 1980). Bu metafor, piyasa ekonomisinin doğal bir süreç olduğu fikrini desteklerken, müdahaleci ekonomik politikaların yapay olduğu yönündeki söylemleri meşrulaştırmaktadır (Charteris-Black, 2006). Buna ek olarak, “Siyaset bir oyundur” metaforik ifadesi, demokratik süreçlerin yarışma ve rekabet ekseninde kurgulandığını göstermektedir. Seçimlerin “zafer” ya da “yenilgi” olarak kavramsallaştırılması, siyasi kampanyaların bir oyun stratejisi gibi ele alınmasını teşvik etmektedir (Mio, 1997). Öte yandan, “Göç bir tehdittir” metaforik ifadesi içerisindeki imge şemalarının eşlemesi, göçmen politikalarının belirli ideolojik çerçeveler içinde nasıl manipüle edildiğini göstermektedir. Örneğin “Akın akın gelen göçmen dalgaları” ifadesindeki göçmenlerin “dalgalar” veya “akınlar” olarak tanımlanması, onların kontrol edilmesi gereken bir doğa olayı gibi algılanmasına neden olmaktadır (Santa Ana, 1999). Bir başka deyişle metaforlar yalnızca bireysel düşünceleri değil, aynı zamanda geniş çaplı ideolojik ve politik çerçeveleri de şekillendiren güçlü bilişsel yapılar olarak işlev görmektedir.

KMK'nın nörobilimsel temelleri de dikkate değerdir. Fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme (fMRI) çalışmaları, metaforların motor ve duysal kortekslerde etkinleşmelere neden olduğunu göstermektedir (Gallese & Lakoff, 2005). Örneğin, hareketle ilgili metaforlar işlenirken premotor korteksin aktif olduğu gözlemlenmiştir (Pulvermüller, 2005). Bunun yanı sıra, fMRI verileri, soyut kavramları içeren metaforların, beyin tarafından doğrudan duysal-motor süreçlere dayalı olarak yorumlandığını ortaya koymaktadır (Bergen, 2012). Ayrıca, Feldman (2006) sinirsel bağlantıların, metaforların anlam oluşturma sürecinde nasıl işlediğini açıklamaktadır. Beynin anlamı soyut terimler yerine, fiziksel ve duysal temsiller üzerinden kavradığını ve metaforların bu süreci kolaylaştırdığını belirtmektedir. Bu bağlamda, metaforlar yalnızca dilbilimsel yapılar değil, aynı zamanda öğrenme süreçlerinde de önemli bir rol oynayan bilişsel araçlardır. Bu bulgular, metaforların düşünsel süreçleri yönlendirme biçimlerini ve bireylerin dünyayı algılama şekillerini desteklemektedir. Özellikle öğrenme, karar verme ve sosyal biliş üzerinde önemli etkileri olduğu gösterilen metaforlar, duysal-motor sistemler ile güçlü bir şekilde bağlantılıdır (Lakoff ve Johnson, 1999). Bu nedenle, metaforların nörobilimsel süreçler bağlamında daha ayrıntılı olarak incelenmesi, bilişsel bilimler açısından büyük önem taşımaktadır. Şimdi Grady'nin (1997) ortaya attığı kavramsal metaforların içerisindeki *birincil* (İng. primary) metaforlara bir göz atmak, sonrasında da bu birincil metaforlardan *birleşik* (İng. compound) metaforlara nasıl erişilebildiğine bir göz atmak yerinde olacaktır.

Birincil metaforlar, bireylerin fiziksel ve bilişsel deneyimlerinden türetilen, temel kavramsal yapılardır. Grady (1997), birincil metaforların doğrudan bedensel deneyimlerden kaynaklandığını ve soyut düşünce süreçlerini biçimlendirdiğini belirtmektedir. Örneğin “Daha fazla yukarıdadır” metaforik ifadesi, nesnelerin üst üste yığılmasıyla edinilen bir algıdan türemiştir (Lakoff ve Johnson, 1999). Benzer şekilde, “Kontrol yukarıdadır” metaforik ifadesi de fiziksel olarak yukarıda olanın avantajlı bir pozisyonda olmasıyla ilişkilidir.

Bileşik metaforlar ise birincil metaforların birleşimiyle daha soyut anlamlar oluşturmaktadır. Örneğin “Hayat bir yolculuktur” metaforik ifadesi, aşağıdaki birincil metaforların bir araya gelmesiyle oluşmaktadır:

Bileşik Metafor	İçerdiği Birincil Metaforlar
Life is a journey [Hayat bir yolculuktur] (Lakoff ve Johnson, 1980)	Amaçlar varılacak noktalardır / Eylemler harekettir / Engeller yoldaki bariyerlerdir
Thinking is calculating [Düşünmek hesaplamaktır] (Feldman, 2006)	Zihin bir bilgisayardır / Veriler bilgidir / İşlemek anlamaktır
Society is an organism [Toplum bir organizmadır] (Lakoff ve Johnson, 1980)	Bireyler organlardır / Toplum bütünsel bir yapıya sahiptir / Hastalık toplumsal bozulmadır

Tablo 1: Bileşik metaforların içerisinde bulunan birincil metafor örnekleri

Bu bileşik metaforlar, temel insan deneyimlerine dayanmaktadır. Yukarıdaki örneklerde yer alan “Hayat bir yolculuktur” metaforu, bireylerin yaşamlarını bir hedefe varma süreci olarak kavramasına yol açar. Örneğin, “kariyerinde ilerleme kaydetmek” ifadesi, hedeflerine doğru ilerlemekte olan bir bireyin yolculuğunu temsil eder. Benzer şekilde, “hayatta bir yol ayrımına geldim” ifadesi, kritik karar anlarının bir yol metaforuyla kavramsallaştırıldığını gösterir.

“Düşünmek hesaplamaktır” metaforu, zihinsel süreçlerin bilgisayar işlemleriyle benzer olduğu düşüncesine dayanır. Günlük dilde “bilgiyi işlemek”, “verileri analiz etmek” gibi ifadeler, bu metaforun bilişsel temellerini destekler. Beyin görüntüleme çalışmaları da göstermektedir ki matematiksel düşünme süreçleri, soyut kavramları fiziksel mekanizmalara dayandırarak

işlenmektedir (Feldman, 2006). Bu bağlamda, verilerin işlenmesi ve sistematik bir biçimde düzenlenmesi bu imge şeması içerisinde “hesaplama” hedef alanına taşınmaktadır.

“Toplum bir organizmadır” metaforu özelinde ise bireylerin toplumu yaşayan bir varlık gibi kavramsallaştırılması öne çıkmaktadır. “Sağlıklı bir toplum”, “bozulmuş sosyal yapılar”, “toplumun kalbi” gibi ifadeler, bu metaforun günlük dilde nasıl yer aldığını göstermektedir. Sosyolojik analizlerde, toplumdaki değişimlerin tıpkı biyolojik organizmalar gibi bir evrim süreci geçirdiği fikri yaygındır (Lakoff ve Johnson, 1999). Toplumun bir organizma olarak kavramsallaştırılması ile birlikte sistemsal olarak toplum kaynak alanından organizma hedef alanına olan eşleştirmeler ile birlikte toplumsal mekanizma bedensel bir boyut kazanmaktadır.

Bu metaforların kökeni, insan bilişselliğinde ortak olan deneyimlere dayanmaktadır. Feldman ve Narayanan (2004), metaforların bilişsel süreçlerde doğrudan duyuşsal-motor deneyimlere dayandığını vurgulamaktadır (s. 305). Beyin araştırmaları da metaforların sinirsel temelleri olduğunu ortaya koymaktadır. Örneğin, hareketle ilgili metaforları anlamlandırırken beyindeki motor korteksin etkinleştiği gösterilmiştir (Gallese & Lakoff, 2005). Sonuç olarak, bileşik metaforlar, birincil metaforların birleşmesiyle soyut düşüncüyü şekillendiren güçlü bilişsel yapılarıdır. İnsan algısını ve toplumsal kavrayışı derinden etkileyen bu metaforlar hem bireysel hem de kolektif düzeyde dünyayı anlamlandırmada temel araçlardan biri olarak işlev görmektedir.

Lakoff ve Johnson'ın kavramsal metafor kuramı bu derlemin dönüm noktasıdır; metafor artık ne retorik bir süsleme ne de dilsel bir anomalidir, düşüncenin kendisidir. Bedenleşmiş imge şemaları soyut kavramların somut deneyimler aracılığıyla yapılandırıldığını gösterir ve böylece metaforun yalnızca dilde değil insan bilişinin en temel katmanlarında işlediğini ortaya koyar.

2.17. Epistemoloji Kuramı (Hans Blumenberg)

Hans Blumenberg'in (1920-1996) metafor kuramını incelemeyen önce kendisinin geliştirmiş olduğu *metaforoloji* sistemi üzerinden bilgi verilmesi uygun olacaktır. Metaforoloji kavramı, 1960 yılında yayınlanan Blumenberg'in *Paradigmen zur einer Metaphorologie* (Metaforoloji paradigmasına doğru) adlı eserinde ortaya konmuş olup kavramsal bağlamda ve tarihsel süreç içerisinde metaforların nasıl oluşturulduğunu ve doğal ve sosyal bilimlerde nasıl kullanıldığını araştıran önemli bir kavramdır (Duman, 2019, ss. 677-678). Ayrıca metaforoloji, tarih boyunca farklı bilgi sistemlerinde metaforların nasıl kullanıldığını ve bilginin oluşum sürecindeki etkilerini araştıran bir disiplindir. Blumenberg, özellikle bilimsel ve felsefi söylemlerde metaforların yalnızca geçici anlatım araçları olmadığını, düşüncenin kendisi için

zorunlu olduğunu savunmaktadır. (Blumenberg, 1960). Bu bağlamda, metaforlar bilgi üretiminde ve aktarımında temel bir rol oynamaktadır.

Hans Blumenberg'in metaforoloji kuramının epistemolojik temelleri de kavramsal bilginin metaforik çerçevede anlaşılabilmesi üzerine kuruludur ve böylelikle Blumenberg'in kuramı bir tür epistemoloji kuramı haline dönüşmektedir (Rolf, 2005, ss. 245-246; Duman, 2019, s. 677). Böylelikle epistemoloji kuramı, metaforların estetik veya retorik bir araç olmanın ötesinde, bilgi üretimi ve teorik çerçevelerin inşasında temel bir rol oynadığını savunmaktadır. Blumenberg'in metaforoloji yaklaşımı ve dolayısıyla epistemoloji kuramı, metaforları bilimsel ve felsefi söylemde yan anlam taşıyan ifadeler olarak değil, düşüncenin belirli noktalarda kavramsallaştırılamayan yönlerini ifade etmek için zorunlu hale gelen epistemolojik araçlar olarak ele almaktadır (Blumenberg, 1960). Bu bağlamda, metaforlar kavramların eksik olduğu veya eksik ifade edildiği alanlarda anlam boşluklarını doldurmakla kalmaz, aynı zamanda düşüncenin derin yapısını yansıtarak bilgi sistemlerinin gelişimine katkıda bulunur (Blumenberg, 2007). Anlam boşluklarının kaldığı yerde bir tür "ruhsal horror vacui" gerçekleşmektedir. *Horror vacui*, Latince "boşluk korkusu" anlamına gelmektedir ve bundan hareketle boşluğun ve hiçliğin korkutuculuğu bir tür negatif ontolojik olgudur (Duman, 2019, s. 677). Bu negatif ontolojik olgu gerçekte ciddi bir paradigmatic hata gerektirir ve metaforun kesin olabilmesi buna göre bir sorun teşkil etmektedir.

Özellikle bilimsel ve felsefi terminolojide, metaforların teori inşasında nasıl bir epistemolojik araç olarak işlev gördüğü açıktır. Örneğin, "Doğa konuşur" metaforu, doğa yasalarının keşfedilmesi gereken bir düzen sunduğunu ifade eden bilimsel bir çerçeve sunmaktadır. Bu minvalde metaforlar, kavramsal açıklamaların sınırlarını aşarak, soyut bilgiyi somut ve anlaşılır hale getiren bilişsel yapılar olarak işlev görmektedir. Bu yüzden Blumenberg, metaforların yalnızca geçici anlatım araçları değil, bilginin yapılandırılmasında kalıcı unsurlar olduğunu savunmaktadır (Blumenberg, 1960). Bilginin yapılandırılması ile birlikte kavramsal bilginin üretimi metaforik bir hale gelmekte ve sistemik olarak metaforların sanatsal ifadeden daha fazlası olduğu görülebilmektedir.

Blumenberg'in epistemoloji kuramında öne sürdüğü en önemli kavramlardan biri *mutlak metafor* (Alm. absolute Metapher) kavramıdır. Mutlak metaforlar yalnızca belirli bir bilgi alanını açıklamakla kalmaz aynı zamanda dünyayı algılayışımızı şekillendiren temel düşünce yapılarıdır (Blumenberg, 1960). Örneğin, "Zamanın okyanusu" metaforu, zamanın sınırsız ve akışkan bir yapıya sahip olduğunu gösteren kavramsal bir çerçeve sunmaktadır. Benzer şekilde,

“Beyin bir bilgisayardır” metaforu, bilişsel bilimlerde insan zihninin işleyişini anlamlandırmak için sıkça başvurulan bir metaforik anlatım biçimidir. Bu tür metaforlar, yalnızca bilgi aktarımı için değil, aynı zamanda bilginin inşası için de zorunlu olup, insanın dünyayı anlamlandırma sürecinde merkezi bir rol oynamaktadır.

Sonuç olarak epistemoloji kuramı bağlamında Blumenberg, metaforları bilginin üretilmesi, sistemleştirilmesi ve aktarılmasında temel bir yapı taşı olarak değerlendirmektedir. “Dünya bir kitaptır” metaforu, evrenin anlaşılabilir bir sistem olarak ele alınmasını sağlayarak epistemolojik bir çerçeve sunmaktadır (Blumenberg, 1960). Blumenberg'in epistemoloji kuramı, metaforun kavramsal dilin yerini tuttuğu değil kavramsal dilin ulaşamadığı yere sığırdığı anlarda devreye girdiğini gösterir. Mutlak metaforlar teorilerin aksine dünya görüşlerinin taşıyıcısıdır. Başka bir deyişle bu metaforlar belirli bir bilgi alanını açıklamakla kalmaz, insanın dünyayı algılayış biçimini temelden şekillendirir. Bu bakımdan Blumenberg'in kuramı, metaforun epistemolojik bir zorunluluk olduğunu ve kavramsal sistemlerin sınırlarında kaçınılmaz biçimde devreye girdiğini ortaya koyar.

2.18. Kavramsal İçerik Kuramı (Arthur C. Danto)

Arthur C. Danto'nun *kavramsal içerik kuramı* (Alm. Intensionstheorie), metaforların yalnızca kelime anlamları üzerinden değil, bağlam içindeki referans yapılarına göre şekillendiğini savunmaktadır. Danto, metaforların anlamının yalnızca yüzeysel sözcük anlamlarıyla sınırlanamayacağını ve bu tür ifadelerin ancak belirli bir bağlam içinde anlam kazandığını ileri sürmektedir (Danto, 1981). Ona göre, metaforların eşdeğer ifadelerle değiştirilememesi, dilin referans sisteminin esnekliği ve anlamın bağlam içinde yeniden şekillenmesiyle ilişkilidir (Danto, 1994). Bağlamın anlamı şekillendirdiği bir metaforik sistem, sözcüklerin iç anlamlarının cümle dışındaki yerlerde aynı anlama gelmemelerini de sağlamaktadır ki bu durum sözcüklerin tekilliği üzerinden incelenebilir. Böylelikle bir referans sisteminin eksikliği ve doğru çalışmama sorunu ile birlikte görülecektir ki yan anlamlar, dilin içerisinde aynı anlama geliyor gibi görünen yapılar (mono, tek, bir, I...) her halükârda bir referans sorunu ortaya çıkarmaktadır. Örneğin “bir” anlamına gelen “mono” bir kimya ve fizik terimidir, farklı bir bağlamda kullanılması uygunsuzluk olarak addedilebilecektir (Duman, 2019, s. 694). Böylelikle metaforun eş anlamlılık ile ilgili ciddi bir sorununu doğmakta ve bu sorun özelinde metaforik ifadenin sisteminin yeniden değerlendirilmeye tabi tutulması gerekmektedir.

Örneğin, Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* oyunundaki "Juliet is the sun" (Juliet güneştir) metaforu, kelimenin birebir karşılığıyla değiştirildiğinde anlamını kaybeder ve anlamsız hale gelir. Danto'ya göre bu durum, metaforların referans sistemlerini değiştirme gücünün bir sonucudur (Danto, 1981, s. 93). Böylelikle Danto'nun yaklaşımı, metaforların kelimelerin yüzeysel anlamlarıyla sınırlandırılmayacağını ve kavramsal bağlamlarına göre yorumlanmaları gerektiğini göstermektedir. Ona göre, metaforlar belirli bir bağlam içinde anlam kazanır ve bu bağlam dışında aynı etkiyi yaratamaz (Danto, 1981). Örneğin, "The meadow laughs" (Çayır gülüyor) metaforik ifadesi, doğaya insani özellikler atfederek anlam genişletme sürecini gösterir ve kelimelerin bağlamsal dönüşümünü yansıtır (Danto, 1981). Sözcüklerin ve dolayısıyla metaforik ifadenin birbirlerini etkilemesi kaçınılmazdır.

Metaforların anlam oluşturma sürecindeki rolü, Danto'nun kavramsal içerik kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, kelimelerin doğrudan referanslarına indirgenemeyeceği gözlemlenebilir. Wallace Stevens'in "The garden was a slum of bloom" (Bahçe, çiçeklerin gecekondulu mahallesi) metaforu fiziksel bir gerçekliğin yeni bir anlam çerçevesinde nasıl yapılandırıldığını gösterir (Danto, 1981, s. 110). Buradaki *bahçe* ve *gecekondulu mahallesi/varoş* kavramlarını tekil referanslarına indirgediğimizde ortaya çıkan sonuç çok iç açıcı olmayacaktır. Buradaki iç gerilim sayesinde metaforik ifade ve dolayısıyla sanatsal üretim tamamlanmış olur. Metaforik anlam hem bir *iç gerilime* hem de temel anlamdan uzaklaşmaya sebep olmakta ve bir tür *çok anlamlı ifade sistemi*ni (İng. connotation) doğurur ki bu da Danto'nun kavramsal içerik kuramını oluşturur.

Danto'nun kavramsal içerik kuramı, metaforun bağlamdan bağımsız var olamayacağını ortaya koyar yani referans sistemi değiştikçe metaforik anlam da dönüşür. Bu bakımdan metaforik ifadeler eşdeğer ifadelerle ikame edilemez ve ancak belirli bir kavramsal bağlam içinde tam anlamıyla işlev görebilir.

2.19. Bilişsellik Kuramı (Earl R. Mac Cormac)

Earl R. Mac Cormac tarafından geliştirilen metaforun bilişselliği kuramı, metaforları yalnızca sözel yapılar olarak değil, düşünme süreçlerini şekillendiren ve kavramsal çerçeveleri genişleten bilişsel araçlar olarak ele almaktadır. Mac Cormac'a göre metaforlar, yalnızca anlam aktarmakla kalmayıp, aynı zamanda yeni düşünsel yapıların ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Mac Cormac, 1985, s. 47). Bilginin evrimsel gelişiminde merkezi bir rol oynayan metaforlar, insanın çevresini algılama ve anlamlandırma süreçlerinde belirleyici unsurlar arasında yer

almaktadır (Mac Cormac, 1990). Bu şekilde, dilin de değiştiği, yani özelde metaforların ve metaforik ifadelerin de değiştiği olgusu da göz önüne alındığında, bilgi sürecinin işletilmesi özellikle metaforik sistemin sağlığı için önemlidir. Yani, dilin canlı olması örneği üzerinden gidildiğinde, metafor da biyolojik evrimin bir faktörüdür (Mac Cormac, 1985). Böylelikle metafor ve metaforik ifade aynı düşünce içerisinde kültürel bir fenomen olarak da yerini almaktadır.

Mac Cormac, metaforları analiz ederken üç temel kategori kullanmaktadır: (i) dilbilimsel ve kültürel süreçler, (ii) anlamsal ve sözdizimsel süreçler ve (iii) bilişsel süreçler. Dilbilimsel ve kültürel süreçler, metaforların belirli bir toplumsal bağlam içinde nasıl ortaya çıktığını ve zamanla nasıl evrildiğini incelemektedir. Metaforlar, bir kültürün düşünme biçimlerini, değerlerini ve dünya görüşünü yansıtan dilsel unsurlar olarak işlev görmektedir (Mac Cormac, 1985). Örneğin, “Zaman bir akarsudur” metaforik ifadesi, Batı düşüncesinde zamanın doğrusal ilerlediği algısını pekiştirirken, farklı kültürlerde zamanın döngüsel bir süreç olarak da betimlenebildiği görülmektedir (Mac Cormac, 1990). Bu tür metaforlar, dilin yalnızca bireysel değil, kolektif bir fenomen olduğunu ve kültürel bağlamdan bağımsız düşünölemeyeceğini göstermektedir.

Anlamsal ve sözdizimsel süreçler, metaforların dilbilgisel yapıları içinde nasıl işlediğini ve anlamın nasıl üretildiğini incelemektedir. Mac Cormac, metaforları anlamsal anomaliler olarak değerlendirmekte, ancak bu anomalilerin kavramsal olarak anlamlı olduğunu öne sürmektedir (Mac Cormac, 1985). Örneğin, “Beyin bir haritadır” metaforu, doğrudan anlam taşımayan bir ilişki kurarak insan zihninin organizasyonuna dair yeni bir kavrayış geliştirilmesini sağlamaktadır (Mac Cormac, 1985). Sözdizimsel olarak ise metaforlar, dilin standart kullanım kurallarına uymuyor gibi görünse de bağlamsal bilgi ve çıkarımsal süreçler aracılığıyla anlam kazanmaktadır.

Bilişsel süreçler, metaforların insan zihni üzerindeki etkisini ve yeni düşünsel çerçeveler oluşurmada nasıl işlev gördüğünü incelemektedir. Mac Cormac’a göre metaforlar, bilginin oluşumunda ve yeniden yapılandırılmasında temel bir rol oynamaktadır (Mac Cormac, 1985). Örneğin, “Zihin bir bilgisayardır” metaforu, insan bilişinin hesaplamalı işleyişini vurgulamak için kullanılan bir kavramsal model olarak değerlendirilmekte ve bilişsel süreçlerin mekanik yönlerine dair yeni kavrayışlar üretmektedir (Mac Cormac, 1985).

Mac Cormac, metaforların anlam üretiminde yalnızca betimleyici bir işlev görmediğini, aynı zamanda bilginin yeniden yapılandırılmasına yardımcı olduğunu ileri sürerken, bunu epifer ve diyafer ayrımı ile yaptığını öne sürer (Mac Cormac, 1985). *Epifer* (İng. epipher) ve *diyafer* (İng. diapher) ayrımı, metaforların anlam üretme süreçlerinde nasıl farklı işlevler üstlendiğini açıklamaktadır. Epifer, metaforun oluşturduğu anlamın mevcut kavramsal çerçeve içinde anlaşılabilir olmasını ifade ederken, diyafer ise metaforun bilişsel gerilimi artırarak alıcının kavramsal sınırlarını zorlaması ve yeni bir anlam ilişkisi üretmesini gerektirmektedir (Mac Cormac, 1985, s. 172). Örneğin, “Zaman bir sudur” cümlesi, birçok kültür için ortak bir noktayı vurguladığından dolayı kolayca anlaşılabilir haldedir ki bu bir epiferdir. “Sen benim kahvemdeki kremasın” gibi bir ifade, hemen anlaşılamayan veya kültürel olarak doğrudan bir bağ kurulamayan bir metaforik anlatımı içermektedir. Bu tür diyaferik metaforlar, yeni anlam ilişkileri üretmeyi gerektirdiğinden, metaforların yalnızca tanıdık anlamları çağrıştıran ifadeler olmadığını, aynı zamanda yenilikçi bilişsel mekanizmalar sunduğunu göstermektedir (Mac Cormac, 1985). Bu yenilikçi bilişsel mekanizmaların asıl görevi, metaforun günlük dilin her yerinde değil, belirli paradigmlar çerçevesinde özelliklere sahip olduğunu belirten bir sistemin içerisinde yerleşmiş olduklarıdır. Yani, metaforlar ve metaforik ifadeler dil sistemlerinin içerisinde özel bir konumdadırlar ve bütün dile yayılmaları semantik anomalilere bağlıdır; semantik anomali göstermeyen metaforlar bir tür analogi olarak kalır (Mac Cormac, 1985). Böylelikle metaforik ifadenin incelenmesi, bilişsel mekanizma içerisinde bir tür anomalik durumdur ve böylelikle de insanın bilişsel evrimi içerisinde önemli bir rol üstlenmektedir.

Sonuç olarak, bilişsellik kuramı, metaforları yalnızca dilbilimsel veya sözdizimsel süreçler bağlamında değil, bilişsel çerçevelerin dönüşümünü sağlayan mekanizmalar olarak ele almaktadır. Mac Cormac, metaforların anlam üretiminde devrim niteliğinde bir rol oynadığını ve bunların epistemolojik gelişimi teşvik eden araçlar olduğunu öne sürmektedir (Mac Cormac, 1985). Epifer ve diyafer ayrımı, metaforların yalnızca bir söylem stratejisi olmadığını, aynı zamanda düşünceyi yapılandıran ve genişleten araçlar sunduğunu ortaya koymaktadır. Özetle, metaforu dilin değil bilginin bir ürünü olarak ele alır. Epifer ve diyafer ayrımı bu bağlamda belirleyicidir yani tanıdık metaforlar mevcut kavramsal çerçeve içinde kolayca işlerken diyaferik metaforlar alıcıyı yeni bir anlam alanına zorla taşır ve böylece bilişsel sınırları genişletir. Bu ayrım metaforların yalnızca bir söylem stratejisi olmadığını aynı zamanda düşünceyi yapılandıran ve dönüştüren araçlar olduğunu ortaya koyar.

2.20. Gönderim Kuramı (Lynne Tirrell)

Lynne Tirrell, metaforun dil içindeki işlevini diğer yaklaşımlardan farklı bir şekilde ele almaktadır; ona göre metafor, yalnızca sözcüklerin ikincil veya aykırı bir kullanımı değil, yorum sürecine dayalı anlam oluşturma mekanizmasıdır (Tirrell, 1989). Metaforik anlam, ifadelerin bağlam içinde nasıl anlaşıldığına bağlıdır. Bu yaklaşım, metaforu literal söylemin bir alt kategorisi olarak gören yaklaşımlara bir eleştiri niteliğindedir (Tirrell, 1989). Tirrell, metaforların uzatılabilir yapısını vurgular ve bir başlatıcı metaforun, devamındaki ifadeler için referans noktası oluşturduğunu belirtmektedir. Böylelikle metaforik ifade, *başlatıcı metafor* sayesinde bir *gönderim* (İng. anaphor) zincirinin içerisinde yer alabilmektedir. Bu anaforik zincir bağlamın devamındaki bütün ifadelerin belirlenmiş olan metaforik zincir düzeyinde anlaşılabilmesini sağlamaktadır (Tirrell, 1989, ss. 18-19). Örneğin, İncil'deki “Rab benim çobanımdır” ifadesi, devamındaki tüm metaforik ifadeleri belirlemektedir, ayrıca Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* eserinde de benzer bir metaforik genişleme gözlemlenir (Tirrell, 1991). Bu örnekler ile birlikte gönderimsel sistemin metafor düzeyinde nasıl bir yapısal düzen oluşturduğu anlaşılabilir.

Devamında, Tirrell'e göre, metaforik ifadeler metin bağlamında bir ağ oluşturmakta ve bu ağ içindeki kelimeler birbiriyle etkileşim halinde anlam kazanmaktadır (Tirrell, 1991). Bu nedenle metafor, izole bir fenomen değil, dilin bütününe yayılan bir mekanizmadır. Metaforun uzantılarının dilbilimsel açıdan nasıl çalıştığını açıklarken, Tirrell özellikle *anlamın genişlemesi* (İng. meaning extension) kavramına vurgu yapmaktadır. Başlangıçta belirli bir anlam içeren bir metafor, bağlam içinde farklı çağrışımlarla yeniden şekillenebilir (Tirrell, 1989). Örneğin, bir roman karakteri için “aslan gibi cesur” ifadesi kullanıldığında, bu metaforun etrafında şekillenen ek metaforlar (örneğin, “pençeleriyle savaşıyor” gibi) anlamı derinleştirmektedir.

Metaforların anlama sürecindeki rolünü ele alan Tirrell, *yorumsal genişleme* (İng. interpretive expansion) mekanizmasını da ayrıca incelemektedir. Ona göre, metaforlar bu mekanizma içerisinde yalnızca kelime düzeyinde değil, cümleler ve paragraflar düzeyinde de anlam genişlemesine yol açmaktadır (Tirrell, 1991). Örneğin, bilimsel bir metinde kullanılan metaforlar, yalnızca betimleme amacı taşımamaktadır; aynı zamanda okuyucunun konuyu kavrayış biçimini de etkilemektedir. Tirrell, metaforların sadece anlam taşıyıcı değil, aynı zamanda kavramsal yapılandırıcı olduğunu savunmaktadır.

Tirrell'in metafor anlayışında önemli bir kavram da *ifade edici yükümlülük* (İng. expressive commitment) olarak adlandırdığı olgudur. Ona göre, metaforu yorumlayan kişi, söylemin ima ettiği çerçeveye dahil olmayı kabul etmektedir (Tirrell, 1991). Bu, bir metaforun anlamlandırılma sürecinde bireyin aktif bir rol oynadığı fikrini desteklemektedir. Bir metaforik ifade, okuyucu veya dinleyici tarafından yalnızca pasif olarak anlaşılmamaktadır; aksine, anlamlandırma sürecinde bireyin kendisi de metaforik düşünceye dahil olmaktadır. Örneğin, “zaman bir nehirdir” metaforu ele alındığında, okuyucu bu metaforun sunduğu çerçeveye katılmayı kabul eder ve zamanın akışkan, değişken ve yönlendirilebilir bir olgu olduğunu düşünmeye başlar. Bu da metaforun yalnızca bir anlatım aracı değil, aynı zamanda bir düşünme biçimi olduğu olgusunu destekler (Tirrell, 1991). Böylelikle metafor, bir tür gönderim zinciri içerisinde yer alarak anlamsal alanı genişletir ve dilin içerisinde çerçeveler oluşturmak için kullanılabilir.

Lynne Tirrell'in metafor anlayışı, geleneksel benzetme ve indirgemeci yaklaşımlardan farklı olarak, metaforu dilin temel işleyiş mekanizmalarından biri olarak ele alır. Ona göre metafor, yalnızca süslü bir anlatım aracı değil, anlam oluşturma süreçlerinde aktif rol oynayan bir unsurdur (Tirrell, 1991). Bir başka deyişle Tirrell'in gönderim kuramı, metaforun izole bir fenomen değil dilin bütününe yayılan bir mekanizma olduğunu ortaya koyar. Başlatıcı metafor devamındaki tüm ifadeleri kendi çerçevesiyle şekillendirir yani metaforik anlam bir noktada başlar ve oradan anaförük zincirler aracılığıyla genişler. Bu zincirleme yapı, metaforun yalnızca kelime düzeyinde değil metin düzeyinde de sistematik biçimde işlediğini gösterir.

2.21. İçeriği İkiye Katlama Kuramı (Eva Feder Kittay)

Eva Feder Kittay, metaforu anlam oluşturma süreçleri bağlamında ele alarak, anlamsal alanlar arasında işleyen dinamik bir yapı olarak değerlendirir (Kittay, 1989). Kittay'ın geliştirdiği *içeriği ikiye katlama kuramı* (Alm. Inhaltverdopplungstheorie), metaforun yalnızca bir kelimenin anlamını genişletmekten ibaret olmadığını, aksine yeni kavramsal kategoriler oluşturduğunu ortaya koyar (Kittay, 1989). Bu bakış açısı, metaforu klasik ikame veya benzetme anlayışlarının ötesine taşıyarak, bilişsel ve semantik bağlamda daha derin bir analiz sunar.

Kittay'ın teorisi, metaforun iki temel bileşenini tanımlar: *topic* (konu) ve *vehicle* (taşıyıcı unsur). Metaforun işleyişinde, vehikel (İng. vehicle) teriminin literal anlamı doğrudan silinmez; bunun yerine, bu anlamın belirli özellikleri konuya aktarılır. Böylece metaforik anlam, literal anlamın bir alternatifine değil, onun yapılandırılmış bir dönüşümüne dayanır (Kittay, 1989).

Örneğin, “Zaman nehirdir” ifadesi, nehrin *akışkanlık, yönlülük, süreklilik* gibi özelliklerini zaman kavramına yansıtarak yeni anlam katmanları oluşturur. Bu süreç, yalnızca bir kavramın diğerine benzetilmesiyle değil, her iki kavramın da anlamsal alanları arasındaki ilişkilerin yeniden yapılandırılmasıyla gerçekleşir (Kittay, 1989). Böylece metafor, yalnızca kelime düzeyinde bir anlam kayması yaratmaz; aynı zamanda kavramsal bir dönüşüm gerçekleştirerek, hedef kavramın algılanış biçimini değiştirir. Bu durum, metaforun bilişsel gücünü ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda yeni düşünsel çerçevelerin oluşturulmasına da imkân tanır.

Metaforun anlam üretme sürecinde *anlamsal alanlar* (İng. semantic fields) arasındaki ilişkiler belirleyicidir. Metaforun işleyişi, bir kelimenin ait olduğu anlamsal alandan belirli özelliklerin seçilip, farklı bir alana taşınmasıyla mümkündür. Bu, kelimenin referansını doğrudan değiştirmez; aksine, referans sistemine yeni bir boyut ekleyerek kavramsal alanlar arasında bir etkileşim yaratır (Kittay, 1989).

Kittay’ın yaklaşımı, Peirce’ün ikon teorisi ve Eco’nun ansiklopedik anlam modeliyle doğrudan ilişkilidir. Peirce, ikonları benzerlik temelinde anlam üreten göstergeler olarak tanımlarken, Kittay da metaforun, iki anlamsal alan arasındaki ilişkilerin sistematik bir yeniden yapılandırılması yoluyla yeni anlamlar oluşturduğunu savunur (Kittay, 1989, s. 128; Peirce, 1931-1958, s. 2.247). Örneğin, “Juliet güneştir” ifadesi, güneşin parlaklık, sıcaklık ve merkezilik gibi özelliklerini Juliet’e aktarıp onu yeni bir anlamsal çerçevede konumlandırırken, Peirce’ün ikon anlayışıyla örtüşen bir biçimde benzerlik yoluyla temsil gerçekleştirir (Peirce, 1931-1958, s. 2.276). Bu bağlamda, Peirce’ün ikon anlayışı, metaforun yalnızca yüzeysel bir benzerlik kurmaktan öteye geçerek, kavramlar arasında yapılandırılmış bir ilişki oluşturduğunu gösterir.

Bu bağlamda, Kittay’ın anlamsal alanlar teorisi ile Eco’nun ansiklopedik anlam modeli birbirini tamamlar. Kittay’ın teorisi, metaforun anlamsal alanlar arasında nasıl işlediğini ortaya koyarken, Eco’nun modeli, bu süreçte bağlamsal ve kültürel faktörlerin nasıl devreye girdiğini gösterir (Kittay, 1989; Eco, 1984). Metaforlar, yalnızca *dil içi* ilişkilerle değil, *dil dışı* bağlamlarla da şekillenir. Bu nedenle, metaforik anlamın tam olarak çözümlenebilmesi için, kelimelerin tarihsel ve kültürel çağrışımlarını da göz önünde bulundurmak gereklidir. Eco’nun yaklaşımı, metaforun ansiklopedik bilgi aracılığıyla nasıl yeni anlam katmanları oluşturduğunu açıklarken, Kittay’ın teorisi bu anlam katmanlarının dilsel yapılar içindeki işlevselliğini ortaya koymaktadır.

Kittay, metaforun bilişsel gücünü vurgularken, onun yalnızca var olan kavramsal yapıları yansıtmakla kalmayıp, yeni kavramlar oluşturduğunu da ileri sürer. Metafor burada da *kavramsal genişleme* (İng. conceptual extension) yoluyla anlam yaratır (Kittay, 1989). Bu süreç, bilimsel teorilerde de metaforların nasıl kullanıldığını anlamak açısından da kritik öneme sahiptir. Örneğin, “DNA yaşamın dilidir” veya “Elektron bir buluttur” gibi ifadeler, yalnızca bilimsel gerçeklikleri betimlemekle kalmaz, aynı zamanda bu gerçekliklerin kavramsal çerçevesini de yeniden şekillendirir.

Eva Feder Kittay’ın metafor anlayışı, metaforu bir anlamsal alanlar etkileşimi olarak tanımlar ve anlamın *içeriği ikiye katlama* süreciyle oluştuğunu ortaya koyar. Peirce’ün ikon teorisi ve Eco’nun ansiklopedik anlam modeli ile desteklenen bu yaklaşım, metaforun hem bilişsel hem de dilbilimsel boyutunu çözümlenmeye yardımcı olmaktadır. Kittay’ın içeriği ikiye katlama kuramı, metaforun iki anlamsal alanın ilişkilerini yeniden yapılandırıldığını ve bu yeniden yapılanmanın hem alanları hem de aralarındaki mesafeyi dönüştürdüğünü ortaya koyar. Peirce’ün ikon teorisi ve Eco’nun ansiklopedik anlam modeliyle desteklenen bu yaklaşım, metaforik anlamın ne kaynak alanda ne de hedef alanda tek başına bulunmadığını yani ikisi arasındaki sistematik ilişki ağında şekillendiğini gösterir.

2.22. Anlam Gevşemesi Kuramı (Dan Sperber ve Deirdre Wilson)

Metaforun analiz bakımından anlamsal düzeyde yapılandırılmasını öne süren *anlam gevşemesi kuramı* (Alm. Sinnauflockerungstheorie), metaforların yalnızca kelimeler arasında birebir anlam ilişkisi kurmadığını, aynı zamanda sözcüklerin kullanım bağlamlarına göre esneyebileceğini ve bu esneme sürecinin anlam yaratımında kritik bir rol oynadığını öne sürmektedir. Dan Sperber ve Deirdre Wilson’un geliştirdiği bu kuram, dilsel ifadelerin yorumlanmasında sabit ve kesin anlamlar yerine, dinleyicinin veya okuyucunun bağlamsal ipuçlarına dayalı bir anlam genişletmesi yapmasını gerektirdiğini ileri sürmektedir (Sperber ve Wilson, 1995). Bu kurama göre, sözcüklerin anlamı yalnızca literal düzeyde işlememektedir; sözcükler belirli bağlamlarda genişletilmiş veya daraltılmış anlamlar taşıyabilir. Bu süreç, kimi zaman geleneksel dilbilgisel kuralları ihlal eder gibi görünse de aslında iletişim etkinliği açısından büyük bir esneklik sağlamaktadır (Carston, 2002). Bu esneklik, metaforun literal bağlamından koparılarak anlamın bağlamsal olarak değerlendirilmesini zorunlu kılmaktadır.

Sperber ve Wilson, dinleyicinin ya da okuyucunun bir ifadeyi anlamlandırırken kesin sınırlar belirlemediğini, aksine bir “anlam yelpazesi” içinde hareket ettiğini ve belirli bağlamsal faktörlere göre anlamı esneterek yorumladığını belirtmektedirler (Sperber ve Wilson, 2008).

“Robert is a bulldozer” (Robert bir buldozerdir) metafor örneğinde Robert’ın fiziksel olarak bir buldozer olamayacağı bilgisi ile çelişirken, onun inatçılığı, kararlılığı veya engelleri aşma yetisi gibi özellikleriyle metaforik anlam taşıdığı bir çerçeveye yerleştirilmektedir (Carston, 2010). Böylelikle “Robert” ve “bulldozer” sözcükleri arasında bir anlam genişlemesi sayesinde köprü kurulmuş ve bu köprünün görülmesi bir tür belirsizliğin sistemik olarak incelenmesi ile mümkün kılınmıştır.

Bu tür metaforlar, anlam gevşemesi sürecinin işleyişini göstermekte olup, bireyin geleneksel kelime anlamlarını sorgulamadan, esnek bir yorum süreciyle yeni anlam katmanları oluşturduğunu ortaya koymaktadır. “Marie lives in Paris” (Marie Paris’te yaşıyor) örneği de anlam esnetme kuramının temel işleyişini göstermektedir; eğer Marie, Paris sınırlarının biraz dışında bir yerde yaşıyorsa, ancak bu bilgiyi karşısındaki kişiye detaylandırmadan sunuyorsa, bu durum esnetilmiş bir anlam içermektedir (Wilson ve Sperber, 2012). Bu metonimik yapının ve metaforun (daha doğrusu metaforik ifadenin) sistematik olarak günlük dilin içerisinde sıklıkla kullanıldığı savını desteklemektedir ki böylece metaforun iletişimin de bir türü olması beklenebilir.

Anlam gevşemesi, metaforların yalnızca estetik veya retorik bir araç olmadığını, aksine dilin doğasının temel bir parçası olduğunu savunmaktadır. Metaforlar, anlamın kesin sınırlar içinde değil, bir süreklilik içinde değerlendirildiği bir süreç olarak ele alınmalıdır (Sperber ve Wilson, 1995). Bu bağlamda, Sperber ve Wilson metaforların iletişim sürecinde yaratıcı bir rol oynadığını ve yalnızca belirli kurallara bağlı kalmadığını vurgulamaktadırlar. Onlara göre metaforun bir yorum çıkarma yeteneği ya da sistematik bir prosedür gerektirmemesi gereklidir (Sperber ve Wilson, 1995). Böylelikle metaforik sistem kendiliğinden anlaşılır ve günlük dilin içerisinde kullanılabilir bir mantıksal temsil halinde düşünülebilmektedir. Sperber ve Wilson’ın anlam gevşemesi kuramı, metaforun aslında dilin her yerinde zaten var olduğunu gösterir yani sabit anlamlar değil esnek bir yelpaze içinde hareket eden ifadeler söz konusudur. Bu esneklik, sözcüklerin bağlama göre genişleyip daralabildiğini ve metaforik anlamın bu süreçte kaçınılmaz biçimde devreye girdiğini ortaya koyar. Böylece metafor istisnai bir dilsel olay değil iletişimin doğasına içkin bir mekanizma olarak anlaşılır.

2.23. Rasyonalite Kuramı (Bernhard Debatin)

Bernhard Debatin’in (1957-) *rasyonalite kuramı* (Alm. Rationalitätstheorie), metaforları rasyonel söylem ve argümantasyonun temel bileşenleri olarak ele almaktadır. Bu teori,

metaforun epistemolojik işlevlerinin ötesine geçerek ahlaki, değerlendirici ve bilişsel yönlerini de kapsamaktadır ve aynı zamanda metaforun akılcı bir zorunluluk olduğunu ileri sürmektedir (Debatin, 1995, ss. 9-15). Farklı metafor kuramlarının ortaya attığı bu zorunluluğun metaforik ifadede karşılığı üç şekilde gerçekleşmektedir; birinci seviyede ölü ya da donmuş metaforlar bulunmaktadır ki bu metaforların *rezonansı* (orijinal metinde “Alm. resonanz”) ve vurgusu (emphasis) azdır. Duman’a göre de bu ifadeler kalıp halini almış ve metaforik güçleri tükenmiştir (Duman, 2019, s. 351). Bu tür metaforlar “dolabın gözü” ya da “elma yanaklı” gibi örneklendirilebilir. İkincil olarak ortalama rezonans ve vurguya sahip olan metaforlar düşünülmektedir ve bu metaforik ifadeler farklı temalara eğilip bükülmeden anlaşılabilir haldedirler. Örneğin “Yalnızlık Allah’a mahsustur.” gibi bir ifadenin içerisinde yalnızlığın Allah’ın bir özelliği olduğu düşünülmez, bahsedilmek istenen Allah’ın yalnız kalabileceği ve bunu sadece onun yapabileceği düşüncesidir. Böylelikle bu ikinci tür metaforik ifadeler de “zayıf metaforlar” olarak adlandırılmaktadır (Duman, 2019, s. 351). Üçüncü ve son tür metaforlar ise metaforik kudretin en yüksek olduğu ve okuyucu/dinleyici ile ruhsal bir bağ kurabilme konusunda en muktedir metaforlar olan *güçlü metafor* ya da *yenilikçi metaforlardır*. Bu metaforlar bu kudretleri sebebiyle edebi olmaya hak kazanmışlardır (Debatin, 1995). Sonuç olarak bu güçlü metaforlar yüksek kudretleri sebebiyle bilişsel alanı genişletmektedir ve anlam sisteminin duvarlarını yıkarak yeni bir anlam sahası oluşturmaktadır.

Debatin, metaforları *rasyonel bir ön kabul* (Alm. rationaler Vorgriff) olarak tanımlamakta ve onların yalnızca bilginin kavramsallaştırılmasında değil, aynı zamanda iletişimsel ve pratik rasyonalite bağlamında da işlevsel olduğunu belirtmektedir. Bu noktada, Hans Blumenberg’in metaforun epistemolojik rolüne yaptığı vurguyu genişleterek, metaforların sadece bilişsel süreçlerde değil, normatif ve değerlendirici bağlamlarda da merkezi bir rol oynadığını savunmaktadır (Rolf, 2005, s. 260). Böylelikle metaforun değerlendirici ve normatif bir sahada düşünülmesi bu kuram özelinde mümkün kılınmıştır.

Debatin’e göre metaforların üç temel işlevi bulunmaktadır. Birincisi, yaratıcı-bilişsel işlev, yani metaforların bilgi üretimi ve kavramsal yenilik yaratma sürecindeki rolüdür. İkincisi, ortak bir dünya görüşü oluşturan yönlendirici işlev, toplumsal normların ve anlam dünyalarının oluşturulmasına katkı sağlamaktadır. Üçüncüsü ise, iletişimsel-emredici işlev, metaforların duygusal ve retorik etkisiyle anlam üretme ve aktarımını mümkün kılmaktadır (Debatin, 1995, s. 9). Bu üç işlev, metaforun yalnızca dilsel bir araç olmadığını, aynı zamanda rasyonalite ile

doğrudan bağlantılı bir bilişsel mekanizma olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Debatın'e göre dikkate diğer başka bir nokta da metaforların Jürgen Habermas'ın *iletişimsel eylem kuramı* ile doğrudan ilişkili olduğu düşüncesidir. Habermas'a göre, iletişimsel rasyonalite özelinde, anlam iddialarının argüman düzeyinde doğrulanabilir olması gereklidir (Habermas, 2001, s. 19). Bu bağlamda Debatın de, bu çerçevede metaforların *doğruluk* (Alm. Wahrheit), *geçerlilik* (Alm. Richtigkeit) ve *içtenlik* (Alm. Wahrhaftigkeit) gibi ölçütlerle değerlendirilebileceğini belirtmektedir (Rolf, 2005, s. 262). Doğruluk boyutu, bir metaforun nesnel gerçekliği yansıtır derecesini ifade ederken; geçerlilik boyutu, metaforun sosyal ve kültürel normlarla uyumunu sorgulamaktadır. İçtenlik boyutu ise, ifadenin samimiyeti ve tutarlılığı ile ilgilidir (Rolf, 2005, s. 263). Metaforlar, bu üç ölçüt doğrultusunda değerlendirildiğinde, rasyonel bir argüman geliştirme aracı olarak kullanılabilir.

Debatın'in yaklaşımına göre metaforların rasyonalite ile ilişkisi, onların formel özelliklerinden ziyade, kullanım bağlamlarındaki eleştirel değerlendirmelerle belirlenmektedir. Metaforların rasyonelliği, yalnızca içsel özelliklerinden değil, onların söylemsel ve pragmatik işlevlerinden kaynaklanmaktadır ki bu da iletişimsel işlevine denk gelmektedir (Duman, 2019, s. 350).

Sonuç olarak, Debatın'in rasyonalite kuramı, metaforları yalnızca dilbilimsel veya estetik fenomenler olarak ele almak yerine, bilişsel, iletişimsel ve değerlendirici süreçlerin temel unsurları olarak görmektedir. Habermas'ın iletişimsel eylem teorisiyle bağlantılı olarak, metaforların argüman ve epistemolojik işlevleri ortaya konmaktadır. Özetle bu kuram, metaforu argümanın içine taşır ve onu bilişsel, iletişimsel ve değerlendirici süreçlerin temel bir unsuru olarak konumlandırır. Ölü metaforlar kalıplaşmış ve rezonansını yitirmiş ifadelerdir; zayıf metaforlar hemen anlaşılabilir ama sınırlı bir etki taşır; güçlü yani yenilikçi metaforlar ise okuyucunun düşünce sistemini yeniden kurma kapasitesine sahiptir. Habermas'ın iletişimsel eylem kuramıyla kurulan bu bağ, metaforun doğruluk, geçerlilik ve içtenlik ölçütleriyle değerlendirilebilir rasyonel bir argüman aracı olduğunu ortaya koyar.

2.24. Yeniden Kavramsallaştırma Kuramı (Patti D. Nogales)

Patti D. Nogales'in *Metaphorically Speaking* (1999) adlı eserinde öne sürdüğü *yeniden kavramsallaştırma kuramı* (İng. reconceptualization theory), metaforların semantik bir fenomen olmanın ötesine geçerek, düşünsel yapıların dönüşümünü sağlayan bilişsel araçlar olduğunu öne sürmektedir. Ayrıca Nogales, metaforların sadece anlam aktarım mekanizmaları

olmadığını, aksine kavramsal çerçeveleri yeniden yapılandıran ve epistemolojik sistemleri dönüştüren dinamik unsurlar olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır (Nogales, 1999, ss. 6-7). Böylelikle Nogales'in metaforun yeniden kavramsallaştırma kuramı da bir tür *meşdan okuma* olarak değerlendirilebilirken, metaforik ifadelerin bu denli hem sistemik hem de kelime düzeyinde ayrı ayrı kavramsallaştırılması anlamına gelmektedir; metaforik ifade hem benzeyen hem de benzetilen (terminolojiyi genişletmek gerekirse tenor-vehikel, müşebbeh-müşebbehün bih, benzeyen-benzetilen, araç-konu...) yeniden kavramsallaştırmaya girmektedir (Duman, 2019, ss. 682-683). Bunun sonunca metaforik ifadenin yeniden kurgulanması bir tür tutarsızlık olarak adlandırılabilir.

Rolf'e göre Nogales, metaforların hem anlambilimsel hem de pragmatik perspektifinin bulunduğunu belirtmektedir ve böylelikle Nogales'in bu iki alan arasında bir tür köprü kurduğunu savunmaktadır (Rolf, 2005, s. 169). Buradan anlaşılması gereken şey, metaforik ifadenin hem dilbilgisel veriler hem de gerçek dünyadaki bilgilerle ortak çalışmakta olduğudur. Duman'a göre metaforik tutarlılık, bu kuram özelinde "kişinin dilsel yeterliliğinin olması fakat gerçek dünya hakkında malumatının olmaması" durumlarında yanlış anlaşılabilir (Duman, 2019, s. 684). Bu minvalde metaforik sistemin yeniden kavramsallaştırmaya girmesi hem sözcüksel hem de cümle (daha doğrusu artalan ve bağlam) düzeyinde gerçekleşmelidir.

Nogales'e göre, metaforlar anlam yaratım sürecinde iki temel işleve sahiptir: (1) mevcut kavramsal yapıları bozarak yeni bilişsel alanlar inşa etmek ve (2) kavramların niteliksel bileşenlerini değiştirerek, onların algılanma ve yorumlanma biçimlerini köklü şekilde dönüştürmek (Nogales, 1999, ss. 9-10). Bu süreç, metaforların yalnızca dilbilimsel bir işlevle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda insan zihninin bilgi üretim süreçlerinde temel bir rol oynadığını destekler. Bu sürecin içerisinde metaforik ifadenin incelenebileceği farklı mecralar da bulunabilirken, sistemin içerisindeki diğer yapıların analizinde hem dilbilimsel hem de genel epistemolojik yetkinlik, metaforun idrak edilmesinde önemli bir yer tutmaktadır (Duman, 2019, s. 684). Böylelikle bu bilişsel alanların yeniden inşası ve kavramların özelliklerinin değiştirilmesi mümkün kılınabilmektedir.

Nogales'in ilgilendiği bir diğer konu da metaforik sistemlerin sağlıklı olması durumudur. Metaforik yapılar özellikle birbirleri ile uyum içerisinde olmaları gereken ve yeniden bir kavramsallaştırma gerektirebilecek iki şey arasındaki sistemik değişim üzerine analiz edilmesi gereken yapılar olduklarından özellikle araç ve konu arasındaki benzerliğin çok fazla olduğu sistemlerde metaforik izah mümkün görünmemektedir (Duman, 2019, s. 683). Örneğin, "A

comma is a semicolon” (Bir noktalı virgöl, bir noktadır) tümcesi, Nogales’e göre “başarısız” bir metafordur ki bu gibi metaforların analizi ve açıklaması mümkün görünmemektedir (Nogales, 1999, s. 11). Böylelikle metaforik ifadenin incelenmesi ve sistematize edilmesi, metaforun iki bölümünün de anlambilimsel ve pragmatik olarak belirli bir seviyede olmalarını gerektirmektedir; birbirleri ile aynı kategoride olan ya da çok yakın kategorilerde bulunan kavramların metaforik ifadeleri de sağlıklı olmayacaktır.

Nogales'in yeniden kavramsallaştırma kuramı, metaforun yalnızca yüzeyi değil altta yatan kavramsal çerçevenin tamamını yeniden kurduğunu ortaya koyar. Başarısız metaforlar bu yeniden kurulum için gereken kavramsal mesafeyi bulamayanlardır yani çok yakın kategoriler arasında kurulan metaforlar yeterli gerilim üretemez ve metaforik güçleri düşük kalır. Bu bakımdan metaforik ifadenin etkinliği hem anlambilimsel hem de pragmatik düzeyde belirli bir özgünlük ve mesafe gerektirmektedir.

2.25. Bağlam Bağımlılığı Kuramı (Josef Stern)

Metaforun anlambilimsel kuramlarından bir tanesi de Josef Stern’e (1949-) ait olan *bağlam bağımlılığı kuramıdır* (İng. context dependence theory). Bu kuram, metaforların anlamını belirleyen unsurları detaylı bir şekilde ele almaktadır. Stern’e göre, metaforik anlamın oluşumu, yalnızca kelimelerin sözlük anlamına dayanmaktadır; bunun yerine, konuşma bağlamı, konuşmacının niyeti ve dinleyicinin yorumlama süreci gibi çeşitli faktörler tarafından şekillendirilmektedir (Stern, 2000). Bağlamsal olarak şekillenen metaforik anlam, bu kurama göre bir çerçeveye oturtularak incelenmelidir.

Josef Stern’in bağlam bağımlılığı kuramı, metaforik anlamın tek başına kelimelerin içsel anlamından türetilmeyeceğini ve bağlamın belirleyici bir rol oynadığını savunmaktadır. Stern’e göre, metaforların anlamı, kelimenin literal anlamından bağımsız olarak oluşmamakta; bunun yerine, metaforik bir ifadeyi anlamlandırmak için bağlamsal ipuçlarına başvurulmaktadır (Stern, 2000). Bu görüş, geleneksel anlam teorilerinden ayrılır çünkü metaforların anlamını belirlemede sadece sözcüklerin içsel özelliklerine değil, aynı zamanda bağlamsal değişkenlere de vurgu yapmaktadır.

Bağlam bağımlılığı, özellikle metinler arası ilişkiler ve pragmatik süreçler açısından önemlidir. Örneğin, “Bu öğrenci bir süngerdir” ifadesi, kelimenin sözlük anlamına göre anlamsız görünürken kullanıldığı bağlam ele alındığında, bu metaforun öğrencinin bilgiyi hızla öğrenme

yeteneğini betimlediği anlaşılmaktadır. Stern, bu tür metaforik ifadelerin, literal anlamın ötesine geçen bağlamsal bilgiye dayandığını vurgulamaktadır (Stern, 2000). Ayrıca Stern, bağlam bağımlılığı kuramında metaforların anlamının değişken olduğunu ve bu değişkenliğin, konuşma bağlamı ve konuşmacının niyeti gibi faktörlerden etkilendiğini öne sürer (Stern, 2000). Bağlamın belirleyiciliği, özellikle David Kaplan'ın *character-content distinction* (karakter-içerik ayrımı) teorisiyle ilişkilendirilerek açıklanır. Kaplan'a göre, ifadelerin anlamı hem sözcüklerin karakterine (genel anlam) hem de içeriklerine (özel, bağlamsal anlam) bağlıdır (Kaplan, 1989). Bu bakış açısına göre, metaforlar bağlam içinde farklı yorumlara açık olabilir. Örneğin, "Bu adam bir kurt" metaforu, bir bağlamda adamın vahşi ve acımasız olduğunu ifade ederken, başka bir bağlamda onun zeki ve kurnaz olduğu anlamına gelebilir. Bu tür değişkenlikler, metaforik anlamın yalnızca dilbilgisel yapıya bağlı olmadığını, aynı zamanda konuşma bağlamı içinde dinleyicinin nasıl bir anlam çıkardığına da bağlı olduğunu gösterir (Stern, 2000). Yani, Stern'in bu metaforik algısı, metaforik sistemin oturduğu zeminin bağlamdan bağımsız düşünülmemeyeceğini belirtmektedir.

Rolf'e göre, Josef Stern'in bağlam bağımlılığı kuramı, özellikle semantik ve pragmatik ayrımı açısından önemli bir yere sahiptir. Stern, metaforları anlamlandırma sürecinde bağlamın belirleyici olduğunu savunurken, bu sürecin yalnızca pragmatik bir süreç olmadığını, aynı zamanda semantik olarak da belirlenebileceğini öne sürmektedir. Yani, metaforik anlamlar yalnızca dil dışı bağlama bağlı değildir; belirli semantik kurallar çerçevesinde de şekillenebilir (Rolf, 2005, s. 214). Stern'in bağlam bağımlılığı kuramı, geleneksel metafor teorileri ile karşılaştırıldığında, pragmatik bir yönelim sergilemektedir. Geleneksel metafor teorileri, genellikle metaforların anlamını kelime düzeyinde açıklamaya çalışırken, Stern, metaforların yorumlanmasında dinleyiciye düşen rolü vurgulamaktadır (Stern, 2000). Böylelikle metaforik ifadenin ortaya çıkmasını incelerken üçüncü bir tarafın, yani dinleyici/okuyucu tarafın da metaforik anlam üretimine dahil olması gerekmektedir.

Ayrıca, Stern'in kuramı, klasik anlam teorileriyle de karşılaştırıldığında, özellikle Grice'in örtük anlam düşüncesi ile paralellikler taşımaktadır. Grice'e göre, konuşmacılar iletişimde sadece sözcüklerin literal anlamlarını değil, aynı zamanda dolaylı anlamlarını da kullanarak mesajlarını iletebilirler (Grice, 1975). Stern'in kuramı da benzer şekilde, metaforların doğrudan bir literal anlam taşımadığını, ancak bağlam sayesinde anlaşılabilir hale geldiğini öne sürer (Stern, 2000). Böylelikle metafor ve metaforik ifadenin anlaşılması, analiz edilmesi ya da düşünülebilmesi, bağlamın varlığına bağlı olmaktadır.

Stern'e göre metaforlar tıpkı işaret edici ifadeler (işaret zamirleri) gibi farklı bağlamlara göre anlam kazanır. Örneğin, "bu" kelimesinin anlamı belirli bir bağlama bağlı olarak değişir; aynı şekilde, metaforik ifadeler de konuşma veya yazı bağlamında anlam kazanmaktadır (Rolf, 2005). Bağlam bağımlılığı kuramının pratik kullanımı, özellikle edebi eserlerde ve günlük konuşmalarda metaforların nasıl yorumlandığını anlamak açısından önemlidir. Stern'e göre, metaforların anlamı statik değildir; aksine, belirli bir bağlam içinde oluşur ve bu bağlam değiştikçe anlam da değişebilir (Stern, 2000). Bu, özellikle çeviri çalışmalarında önemli bir soruna işaret etmektedir. Bir dilde belirli bir bağlamda kullanılan metafor, başka bir dilde aynı anlamı taşıyamayabilir. Örneğin, İngilizce "Time is money" metaforu, Batı kültürlerinde zamanın ekonomik değer taşıdığı anlamına gelirken, başka bir kültürde bu metafor anlamsız veya farklı bir çağrışım yaratabilir. Bu tür örnekler, Stern'in kuramının kültürel ve dilsel değişkenlere duyarlı olduğunu ve metaforik anlamın evrensel olmadığını göstermektedir (Stern, 2000). Bundan hareketle, metaforik düşünce olgusunun bağlama bağlı olması beklenmektedir.

Stern'in bağlam bağımlılığı kuramı, metaforun anlamının ne kelimedeki ne de bağlamda tek başına yatmadığını, ikisinin kesişiminde doğduğunu ortaya koyar. Bağlamını yitiren metafor sessizleşir ve bu durum metaforik anlamın evrensel değil tarihsel, kültürel ve dilsel değişkenlere duyarlı olduğunu gösterir. Kaplan'ın karakter-içerik ayrımıyla desteklenen bu yaklaşım, metafor analizinde bağlamsal faktörlerin göz ardı edilemeyeceğini açıkça ortaya koyar.

2.26. Referansı Çiftleme Kuramı (Sam Glucksberg)

Sam Glucksberg tarafından geliştirilen *referansı çiftleme kuramı* (Alm. Referenzverdopplungstheorie), metaforların anlam oluşturma süreçlerinde çifte referans taşıdığını savunmaktadır. Metaforları yalnızca anlam aktarıcı yapılar olarak ele alan diğer kuramların aksine bu kuram, metaforların yeni üst kategoriler yaratma işlevine sahip olduğunu vurgulamaktadır (Glucksberg, 2001). Bu bağlamda, metafor yalnızca kelime düzeyinde anlam genişletmekle kalmaz, aynı zamanda belirli bir nesne veya kavramı daha geniş bir semantik çerçeveye dahil ederek kavramsal sınıflandırma mekanizması olarak işlev görür (Glucksberg ve Keysar, 1990). Bu kavramsal sınıflandırma mekanizması, üst ve alt kategorilerin oluşmasını ve sözcüklerin bu kategorilerde tanımlanabilmesini olanaklı kılar. Bu kategorilere örnek vermek gerekirse, sandalye, masa, yatak gibi sözcükler bir tür "mobilya" üst kategorisinin içerisinde değerlendirilebilir. Eğer mobilya sözcüğü de başka bir dilde ifade edilerek (örneğin İngilizce "furniture" sözcüğüyle) mobilya/furniture haline getirilirse referans çiftlenmiş olur

(Duman, 2019, s. 654). Bu halde bu çiftlenmiş referansları metafor içerisindeki kullanımlarda görmek için metaforik analizler yapılmalıdır.

Örneğin, “Avukatım bir köpekbalığıdır” metaforu, avukatları saldırgan ve acımasız bir üst kategoriye yerleştirerek, hukuki mesleklerin sert ve mücadeleci yönlerini tanımlayan bir kavramsal çerçeve oluşturmaktadır (Glucksberg, 2001, s. 40-43). Bu metaforik ifade içerisinde köpekbalığının gerçek anlamı aslında kaybolmamıştır, ifadenin içerisinde hem gerçek hem de metaforik anlamında kullanılmaktadır. Ayrıca Glucksberg, metaforların bir kelimeyi başka bir kelime ile değiştirmekten ibaret olmadığını, aksine bilişsel süreçleri yönlendiren kategorik yapılanmalar sunduğunu ileri sürmektedir. Bu doğrultuda, referansı çiftleme kuramı, metaforların insan zihninde soyut kavramların oluşturulmasını ve genişletilmesini sağlayan epistemolojik araçlar olduğunu ortaya koymaktadır (Glucksberg, 2001). Bu soyut kavramlar incelendiğinde, Duman’a göre bu kuramın özelinde kategorik yapılanmalar akışkandır; bir eşek, hem gerçek anlamında (açgözlü, kuyruklu, yumuşak tüylü, toynaklı, dört ayaklı... bir hayvan) düşünülebilirken, metaforik anlamında (inatçı, cahil, ahmak, kaba...) da aynı anda düşünülebilir ki böylelikle metaforik ifadede referansın çiftlenmesi mümkün kılınmaktadır (Duman, 2019, s. 655). Bu minvalde, referansın ikiye katlanması, sözcüğün (ya da daha doğru bir biçimde metafora konu olan birimin) bir tür kategorik taşınması ile mümkün kılınmaktadır.

Bu kurama göre, metaforlar yalnızca bireysel nesnelere arasında bir benzerlik kurmamakta, aynı zamanda onları daha geniş, yeni anlam kümelerine dahil etmektedir (Glucksberg ve McGlone, 1999). Örneğin, “Beyin bir kastır” metaforu, beyni fiziksel bir kas gibi çalıştırılabilen bir yapı olarak tanımlayarak, bilişsel süreçlerin egzersizle geliştirilebileceğini ima eden bir üst kategori oluşturmaktadır (Glucksberg, 2001). Bu noktada beynin bir kas olma durumu, kasların özelliklerinin (örneğin, büyümeleri için egzersiz gerekliliği, yorulabilmeleri, kramplar girebilmesi, kullanılmadıklarında sönebilmeleri...) bazılarının aktifleşmesi ile açıklanabilmektedir ve bu özelliklerden bir ya da daha fazlası aktifleştiğinde referansın ikiye katlanması mümkün olmaktadır.

Glucksberg, metaforların klasik karşılaştırma teorilerinden farklı olarak dinleyicinin veya okuyucunun doğrudan bir üst kategoriye yönlendirilmesini sağladığını belirtmektedir (Glucksberg, 2008). Bu teorinin ayırt edici bir yönü, metaforların yalnızca bir analogi oluşturmadığını, aynı zamanda bilişsel süreçlerde yeni düşünsel sınıflamalar üreterek anlamı genişlettiğini göstermesidir (Glucksberg & Haught, 2006). “Para bir sıvıdır” metaforu, ekonomik kaynakların dinamik ve değişken doğasını tanımlayarak para akışkanlığını doğrudan

zihinsel bir model haline getirmekte ve böylece yeni bir anlam kategorisi oluşturmaktadır (Glucksberg, 2001). Bu anlam kategorisinde de yine düşünsel bir sınıf oluşarak belirli üst kategori özelliklerinin (viskozite, likidite, durağanlık, sıvıların buldukları kabın şeklini alması...) belirli olanlarının aktifleşmesi gerekmektedir ve böylelikle referansın ikiye katlanması tamamlanmış olmaktadır.

Glucksberg'in referansı çiftleme kuramı, metaforun aynı anda iki gerçeklikte var olabileceğini gösterir yani metaforik bir ifadede kaynak kavram hem gerçek hem de metaforik anlamını eşzamanlı olarak korur. Bu eşzamanlılık, metaforun yeni üst kategoriler yaratma işlevinden kaynaklanır ve böylece metaforik anlam basit bir ikame ya da benzetmeye indirgenemez. Aksine kavramsal sınıflandırma mekanizmalarının yeniden yapılandırılmasını gerektirir.

2.27. Sonuç

Bu bölümde Aristoteles'ten Sam Glucksberg'e uzanan geniş bir teorik yelpazede yirmi altı metafor kuramı kronolojik bir sırayla incelenmiştir. Bu derlemi gerçekleştirmenin iki temel amacı vardır. Birincisi, metaforun tarih boyunca nasıl anlaşıldığını ve hangi epistemolojik dönüşümlere uğradığını sistematik biçimde ortaya koymak; ikincisi, bu çalışmanın ilerleyen bölümlerinde mimari nesnelere metaforik analizine temel oluşturacak teorik havuzu inşa etmek. Bu ikinci amacın gerçekleşebilmesi için derlemin yalnızca bir katalog işlevi görmesi yeterli değildir; hangi kuramların neden seçildiğinin ve hangilerinin neden devre dışı kaldığının da açıklanması gerekmektedir.

İncelenen yirmi altı kuram, metaforu açıklamak için başvurduğu temel mekanizma bakımından üç ana eksen üzerinde kümelenebilir: *benzerlik*, *gerilim* ve *bedenleşme*. Analoji kuramı (Aristoteles, Coenen), karşılaştırma kuramı (Cicero), özellik aktarma kuramı (Levin) ve sahte iddia kuramı (Turbayne, Grice) gibi teoriler metaforu temelde iki kavram arasındaki benzerlik ilişkisi üzerinden ele alır. Bu kuramlar, metaforun kaynak ile hedef arasındaki analogik eşleşmelerini ön plana çıkararak retorik bir zemin sunar. Etkileşim kuramı (Richards, Black), paradoks kuramı (Ricoeur), absürtlük kuramı (Beardsley, Strub) ve içeriği ikiye katlama kuramı (Kittay) ise metaforu iki anlam alanı arasındaki gerilim ve çatışma üzerinden kavramaktadır; bu yaklaşımlarda anlam ne taşınır ne de basitçe benzetilir, *üretir*. Kavramsal metafor kuramı (Lakoff, Johnson), bilişsellik kuramı (Mac Cormac), anlam gevşemesi kuramı (Sperber, Wilson) ve yeniden kavramsallaştırma kuramı (Nogales) ise metaforu bedenleşmiş bilişsel süreçlerin bir ürünü olarak konumlandırır; bu çerçevede metafor, dilde değil, zihin ve beden arasındaki etkileşimde şekillenir.

Bu üçlü sınıflandırma, çalışmanın altıncı bölümünde geliştirilen analiz metodolojisinin, verdiğimiz adı ile *metafor makinesinin*, doğrudan teorik zeminini oluşturmaktadır. Metafor makinesinin retorik lensi, benzerlik eksenindeki kuramları temel almakta; etkileşimci lensi, gerilim eksenindeki kuramlardan beslenmekte; bilişselci lensi ise bedenleşme eksenindeki kuramları mimari deneyime uyarlamaktadır. Bu üç lensin seçilmesi tesadüfi değildir. Bu paradigmlar, dilsel olmayan ve çok kipli sistemlere en kapsamlı biçimde uyarlanmış olan metafor teorisi kollarını temsil etmektedir (Forceville ve Urios-Aparisi, 2009). Geriye kalan on yedi kuram ise bu çalışma özelinde elenmemiştir; söz konusu kuramların dil felsefesi, edebiyat teorisi, pragmatik gibi mimari dışı alanlarda değerli katkıları bulunmakla birlikte, mekânsal ve bedensel boyutu doğası gereği içermedikleri için mimaride metafor analizi için doğrudan operasyonel bir zemin sunamayacaklardır. Örneğin, söz edim kuramı (Austin ve Cohen) ve bağlam bağımlılığı kuramı (Stern) pragmatik bağlamda zengin çerçeveler sunmaktadır ancak mimari bir nesnenin maddi ve mekânsal gerçekliğine uyarlanabilmeleri için ciddi bir kavramsal dönüşüme ihtiyaçları vardır.

Son olarak, yirmi altı kuramın kronolojik olarak izlendiği bu bölümün kendi içinde de bir argüman taşıdığını belirtmek gerekir. Metafor teorisi, tarihsel süreç içinde retorikten pragmatığe, pragmatikten bilişselliğe evrilen bir serüveni yansıtmaktadır. Bu evrim, metaforun giderek daha az dilin süsü, giderek daha çok düşüncenin biçimi olarak kavranmasının tarihidir. Bu tarihsel dönüşümün farkında olmak, mimarideki metaforun da salt görsel bir benzetme olmayıp bilişsel, semiyotik ve deneyimsel katmanları olan bir olgu olduğunu anlamak için gerekli bir ön koşuldur. Bir sonraki bölümde bu teorik zemin, göstergebilimsel bir perspektifle genişletilecek ve metaforun ve dilsel olmayan gösterge sistemlerinin birbirlerine nasıl eklemlendiği incelenecektir.

3. BÖLÜM – METAFOR VE SEMİYOTİK ARAYÜZÜ

3.1. Giriş – Semiyotik Bir Aygıt Olarak Metafor

Metafor, yalnızca edebi bir süsleme unsuru olmadığı aynı zamanda anlam üretiminde işlevsel bir gösterge olarak çalıştığı, daha önceki bölümdeki tasnifte vurgulanmıştı. Bu olgunun yanı sıra metaforun göstergebilimsel bir düzlemde ele alınması, onun dilsel bağlamların ötesine geçerek kültürel, toplumsal ve bilişsel düzeylerde nasıl işlediğini ortaya koymak açısından önem taşımaktadır. Göstergebilim, temel olarak işaretlerin doğasını, işleyişini ve anlam üretme süreçlerini inceleyen bir disiplindir. Metafor da bu çerçevede, işaret sistemleri içerisinde

anlamın yeniden yapılandırılmasına katkı sağlayan dinamik bir aygıt olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle, metaforun yalnızca bir anlam aktarımı aracı olarak değil, aynı zamanda göstergelerin dönüşümünü ve yeniden anlamlandırılmasını sağlayan semiyotik bir mekanizma olarak işlev gördüğü kabul edilmektedir (Eco, 1976; Barthes, 1972). Özellikle göstergebilim özelinde gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki, metaforda benzeyen ve benzetilen arasındaki ilişkinin bir analogu olarak düşünülebilmektedir. Bu minvalde, aşağıda göstergebilimin temel kuramsal çerçevesine odaklanılarak, bu disiplinin nasıl şekillendiği ve hangi düşünsel temellere dayandığı ele alınacaktır. Böylelikle metaforun bir göstergebilimsel aygıt olarak konumlanabilmesinin ön koşulları ortaya konmuş olacaktır.

3.2. Semiyotik Bilimine Genel Bir Bakış

"Semiyotik" kelimesi, Antik Yunanca'da "σημείον" (sēmeíon) yani "işaret" anlamına gelen sözcükten türetilmiştir. Bu kelime, Fransızca "sémiotique" (işaretbilim) sözcüğünden Türkçeye geçmiştir. Fransızca sözcük ise Eski Yunanca "σημειωτικός" (sēmiotikós) yani "simge ve işaretlere ilişkin" anlamına gelen kelimedenden alıntıdır. Bu kökenbilimsel veriler ışığında, semiyotik (göstergebilim) biliminin bir tür işaretler sistemi incelemesi olduğunu düşünmek zor olmayacaktır. Akerson, *Göstergebilime Giriş* (2005) adlı çalışmasında semiyotik için "... Kimine göre göstergebilimin kendine özgü, sınırları belli, tanımı yapılmış bir alanı yok. (...) Bu durumda, göstergebilimin inceleme nesnesi işte şudur, demek güçleşiyor." diyerek aslında semiyotiğin sınırlarının keskin hatlarla belirlenmemiş olduğunu açıklar (Akerson, 2005, s. 15). Bir başka tanımı itibarıyla göstergebilim Saussure'ün belirttiği üzere hem sosyal alanlara hem de genel psikolojinin alanlarına hâkim olacak şekilde tasarlanmış ve toplum içerisindeki göstergelerin yaşamını inceleyen bir bilim dalıdır (Saussure, 1916/1959). Göstergebilimin temel olarak belirttiği birkaç yapısal özellik, insan iletişiminin işaretler ve ifadeler özelinde nasıl gerçekleştiğini açıklamaya yardımcı olur.

Bu genel çerçeveden hareketle göstergebilim tarihinde birbirini izleyen birkaç temel kurucu isim, bu disiplinin hem metodolojisini hem de sınırlarını belirlemiştir. Ferdinand de Saussure (1857-1913), dili gösteren ve gösterilen arasındaki keyfi ilişkiye dayalı bir göstergeler sistemi olarak tanımlamış; Charles Sanders Peirce (1839-1914) ise bu ikili modeli, yorumlayıcıyı da sisteme dahil eden üçlü bir yapıya dönüştürmüştür. Umberto Eco (1932-2016), göstergebilimi dilsel sınırların ötesine taşıyarak her tür iletişim olgusunu kapsayan genel bir anlam teorisine zemin hazırlamış; Roland Barthes (1915-1980) ise göstergelerin kültürel kodlarla nasıl ideolojik anlam ürettiğini göstermiştir. Bu kurucu çerçevenin yanı sıra Juri Lotman, Gilles Fauconnier ve Mark Turner, Gunther Kress ve Theo van Leeuwen ile Homi K. Bhabha gibi

düşünürler, semiyotiği kültürel dinamikler, çok kipli iletişim ve kimlik politikası alanlarına doğru genişletmiştir. Bu isimlerin metafor ile kurdukları özgül ilişkiler, aşağıdaki arayüz bölümünde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

3.3. Semiyotik-Metafor Arayüzü

Metafor araştırmaları ve semiyotik, modern dil bilimi, felsefe ve kültür araştırmaları alanlarının temel taşlarındandır. Bilişsel ve dilbilimsel mekanizmalardan biri olan metafor, Kavramsal Metafor Kuramı'na göre bireylerin bir kavramsal alanı bir diğeri vasıtasıyla anlayabilmesine dayanmaktadır (Lakoff ve Johnson, 1980). Göstergebilim ise göstergelerin ve sembollerin iletişimsel davranışın elementleri olarak incelenmesine dayanmaktadır (Saussure, 1916/1959). Bu disiplinler arası sistem anlamın nasıl kurulduğu, yorumlandığı ya da çeşitli bağlamlarda nasıl iletildiği konusunda literatüre önemli derinlikler kazandırmaktadır. Mimaride metafor özelinde göstergebilimsel sahanın genişliğinin metafor bağlamına zemin hazırlayabilmesi anlamında göstergebilimin metaforik bir arayüz üzerinde ele alınmasının gerekli olduğunu düşünüyoruz.

Çalışmanın bu bölümünde, metafor ve göstergebilim arasındaki ilişki farklı kaynaklardan ve kişilerden yararlanarak ortaya konmaya çalışılacaktır. Bunun yanında, metaforların semiyotik aygıtlar olarak nasıl işlediği, metaforu anlamada göstergebilimsel çerçevelerin nasıl çalıştığı ve farklı iletişimsel ve kültürel uygulamalarda bu ilişkinin nasıl tezahür ettiği incelenecektir.

3.3.1. Ferdinand de Saussure (1857-1913)

Dil biliminin temel inceleme alanlarından biri olan göstergebilim, bu minvalde de Saussure'nün düşünsel mirasının önemli bir parçasıdır. De Saussure, dilin yalnızca bir iletişim aracı olmanın ötesinde toplumsal göstergelerden oluşan daha geniş bir sistemin parçası olduğunu ileri sürmüştür. Bu bağlamda, göstergebilim kavramını şu şekilde tanımlamaktadır: "Göstergebilim, toplum içinde işleyen işaretlerin incelenmesini konu edinen bir bilim olacaktır" (de Saussure, 1916/1959, s. 16). De Saussure'ye göre dil, göstergebilim içinde özel bir konuma sahiptir; ancak dilsel göstergelerin incelenmesi, daha geniş bir işaret sistemleri bütününe anlaşılmasını sağlayacak bir model teşkil etmektedir. Bu yaklaşım, yalnızca sözel ifadeleri değil, jestler, semboller ve diğer iletişim biçimlerini de içeren geniş bir gösterge sistemini incelemeyi mümkün kılmıştır.

De Saussure'nün göstergebilim ve dil bilimi arasındaki ilişkiye dair geliştirdiği kuramsal çerçeve, modern yapısalcılığın ve post-yapısalcılığın temel taşlarından birini oluşturmuştur. Yapısalcı düşüncenin temelini oluşturan dilin sistematik işleyişi fikri, Claude Lévi-Strauss'un

antropoloji alanındaki çalışmaları ve Roland Barthes'ın göstergebilim analizleri başta olmak üzere çeşitli akademik disiplinlerde geniş yankı bulmuştur.

De Saussure'nün önerdiği yapısal analiz yöntemi, dilin öğelerini tek başına değil, bir sistem içindeki konumları ve birbirleriyle olan karşılıklı ilişkileri bağlamında değerlendirme gerekliliğini vurgulamaktadır (de Saussure, 1916/1959). Bu çerçevede, dilin anlam üretme süreci, tekil sözcüklerin anlamlarından ziyade, dil içindeki farklılıklar ve karşıtlıklar üzerinden şekillenmektedir.

De Saussure'nün dil bilimine yaptığı en önemli katkılardan bir diğeri de dilin temel işleyiş mekanizmasını farklılıklar sistemi olarak tanımlamasıdır. Her bir gösterge, ancak diğerleriyle olan farklılıkları sayesinde anlam kazanır ve bu ilişkisel yapı, dilin anlam üretme sürecinin temelidir (de Saussure, 1916/1959). Metafor bu sistem içinde analogi kavramından belirgin biçimde ayrışır. Analogik türetim mevcut dilbilgisel kurallar çerçevesinde yeni ifadeler üretirken, metafor göstergeler arasındaki anlamsal ilişkileri dönüştürerek işlev görür ve dilin mevcut göstergesel yapısının sınırlarını genişletir.

Ferdinand de Saussure'nün metafor anlayışı da göstergebilimsel mahiyette dilin temel yapısal işleyişine ilişkin geliştirdiği genel kuramsal çerçeve ile doğrudan ilişkilidir. Saussure, dili gösteren ve gösterilen arasındaki bağıntı üzerinden tanımlarken, metaforu doğrudan bir analiz nesnesi olarak ele almamış, ancak dilsel göstergelerin anlam üretim süreçlerinde oynadığı rol bağlamında metaforun işleyişine dair önemli ipuçları sunmuştur. Saussure'nün dilbilimsel yaklaşımı, metaforun dilin içsel organizasyonuna nasıl entegre olduğu sorusunu açıklığa kavuşturmayı amaçlamaktadır.

Metafor, Saussure'ün analogi kavramı ile birlikte değerlendirdiği bir olgu olup, bu iki fenomen arasında belirgin bir ayırım yapmaktadır. Analogik türetim, mevcut dilsel yapılar ve dilbilgisel kurallar çerçevesinde yeni ifadelerin türetilmesini sağlarken, metafor, dilsel göstergeler arasındaki anlamsal ilişkilerin dönüşümü yoluyla işlev göstermektedir. Metafor, dil sisteminin içsel diyakritik karşıtlıkları içinde anlam üretirken, aynı zamanda bu sistemin sınırlarını aşarak yeni semantik bağlantılar kurmaktadır. Nitekim de Saussure'ün dili kapalı ve işlevsel bir yapı olarak ele alan yaklaşımı, metaforun dil içindeki konumu üzerine önemli tartışmaların ortaya çıkmasına neden olmuştur (de Saussure, 1916/1959) [Bkz. Bölüm 1 – Metafor Kuramları].

Metaforun de Saussure'nün teorik çerçevesi içinde incelenmesi, dil biliminin temel yöntemsel ayrımlarından biri olan *eşzamanlı* (İng. synchronic) ve *artzamanlı* (İng. diachronic) perspektifler üzerinden gerçekleştirilebilir. Eşzamanlı düzlemde metafor, belirli bir andaki

dilsel göstergeler arasındaki ilişkiler çerçevesinde anlam üretir ve göstergelerin mevcut sistematik ilişkilerine dayanarak işlev görür. Artzamanlı düzlemde ise, metaforların zaman içinde nasıl evrildiği ve yeni anlamsal işlevler kazandığı araştırılmalıdır. De Saussure, bu noktada eşzamanlı düzlemde dilsel yapıların anlam kazandığını, ancak artsüremli düzlemde ise anlamın sabitleştiğini öne sürer ki böylece metaforların da zamanla nasıl kurumsallaşarak kalıcı hale geldiğine dikkat çekmektedir (de Saussure, 1916/1959). Yeni kurulan anlamsal sistemler böylelikle artzamanlı düzlemde anlam değişimlerine uğramakta ve yeni anlam katmanları oluşturabilmektedir.

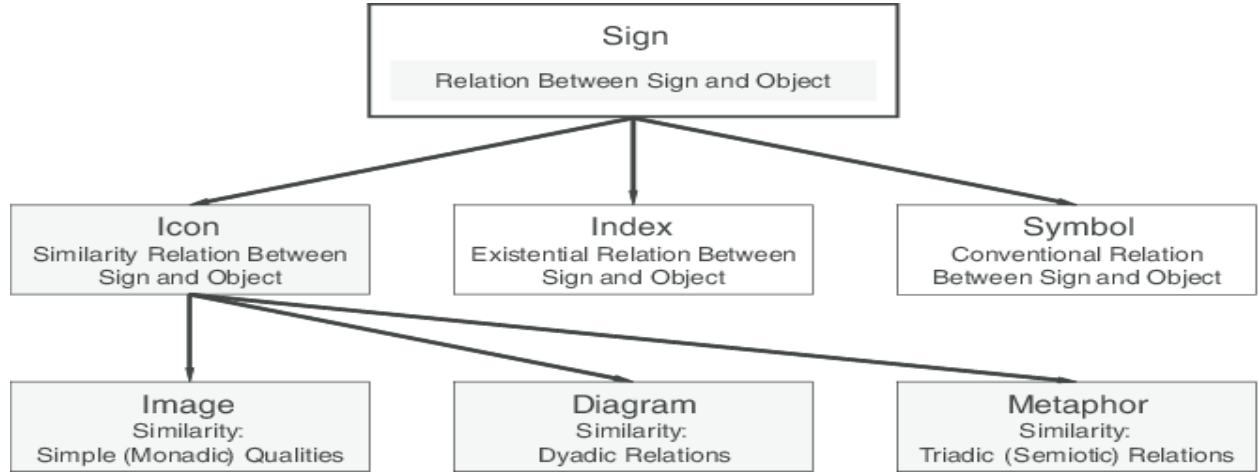
Bununla birlikte yapısalcı dil bilimi, anlam üretimini biçimsel kurallar çerçevesinde değerlendirdiğinden metaforun yaratıcı ve dönüştürücü boyutunu tam olarak kapsayamamaktadır. Newton Garver 1986 tarihli *Structuralism and the Challenge of Metaphor* adlı eserinde bu konu üzerine konuşmaktadır. Sistematik ilişkiler incelenirken yapısalcılık metafor gibi kaygan bir düzlemde tutunamamaktadır (Garver, 1986). Kittay da bu sınırı metaforun yalnızca semantik bir kayma değil aynı zamanda kavramsal bir genişleme sunduğunu ileri sürerek aşmaya çalışırken, Ricœur de bu noktada bir adım ileride metaforu dilin temel üretkenlik mekanizması olarak tanımlamaktadır ki burada metafor yapısalcı dilin sınırlarını çoktan aşmıştır (Kittay, 1987; Ricœur, 1977). Bu nedenle de Saussure'nün yapısal modeli, metafor çalışmaları için zorunlu bir başlangıç noktası olmakla birlikte, ilerleyen bölümlerde ele alınan göstergebilimsel çerçevelerin gerekliliğini de beraberinde getirmektedir.

Sonuç olarak, de Saussure'nün dil bilimi kuramında metafor, dil sisteminin hem içinde hem de sınırlarını aşan bir fenomen olarak ele alınmaktadır. Metafor, dilin mevcut göstergesel yapısına bağlı kalırken, aynı zamanda bu yapının sınırlarını zorlayarak yeni semantik bağlantılar kurar. De Saussure'nün dil bilimi modeli, metaforun dil içindeki işleyişini açıklamak için önemli bir teorik çerçeve sunmasına rağmen, metaforun yaratıcı ve değişken doğasını tam anlamıyla kapsayacak şekilde geliştirilmemiştir. Bununla birlikte söz konusu model metafor çalışmaları için temel teşkil etmiş ve dilin anlam üretim süreçlerini analiz etmek açısından önemli bir referans noktası olmuştur. Günümüz metafor analizleri de Saussure'nün göstergebilimsel çerçevesini genişleterek, metaforun dil içindeki fonksiyonlarını daha ayrıntılı bir biçimde ele almaya devam etmektedir.

3.3.2. Charles Sanders Peirce (1839-1914)

Peirce'in göstergebilimsel ayrımı, metaforun anlamlandırılmasında önemli bir çerçeve sunmaktadır. Özellikle ikon, indeks ve sembol kategorileri, metaforun hem anlaşılabilir hem de

çok katmanlı doğasını analiz etmeye olanak tanır. İkon kavramı, metaforun temelini oluştururken, indeks ve semboller onun bağlamsal ve kültürel yönlerini açıklar. Peirce'in bu üçlü sisteminin metafor analizine katkısı, göstergelerin yorumlayıcı tarafından nasıl anlamlandırıldığıyla doğrudan ilişkilidir. İkonik akıl yürütme kavramı, metaforu mantıksal bir sürecin ürünü olarak konumlandırarak metaforun dilbilimsel ve bilişsel boyutlarını bir arada ele alan çağdaş bir epistemolojik zemin sunmaktadır (Jiang, 2018, s. 348). Bu noktada Peirce'ün bu üçlü (İng. triadic) sistemine göz atmak yerinde olacaktır.



Şekil 1 - Peirce'ün üçlü gösterge sistemi ve ikonun alt dalları. (Kaynak: Kraleman ve Lattmann, 2013)

Şekil 1'de görüldüğü üzere göstergeler, gösterge ile nesne arasındaki ilişkinin niteliğine göre üçe ayrılmaktadır; ikon, gösterge ile nesne arasındaki benzerlik ilişkisine; indeks, aralarındaki nedensel ya da fiziksel bitişiklik ilişkisine; sembol ise uzlaşımsal ve geleneksel bir bağa dayanmaktadır. İkonların da yine üçe ayrıldığını ve çalışmamızın ana ögesi olan metaforları Peirce özelinde içinde barındırdığı şekilde görülebilir. Diğer ikon türlerinde ise *imge* (İng. Image) bir benzerliği tasvir eder ve tek katmanlı bir nitelik taşımaktadır, örneğin bir heykel ya da bir fotoğraf imge olarak düşünülebilir. *Şema* (İng. diagram) ise bir nesnenin gerçek görüntüsünden çok özünün açıklandığı ve iskele sistemine benzer bir düşünce içerir. Buna örnek olarak matematiksel şemalar ya da tam olarak yukarıdaki Şekil 1 verilebilir. *Metafor* ise yine bir tür benzerlik ilişkisi içermektedir, ancak bu noktada bağlamsal farklılıklar ve üçlü bağıntıların (işaret-nesne-yorumlayıcı) hepsinin kullanılmasını gerektirmektedir. Sanatsal soyutlamalar ya da metaforik yapı (dünyanın sol eli, karanlığın torna tezgâhı...) bu yapılara örnektir.

Peirce'in semiyotik algısında önemli bir kavram olan *semeiosis* (metinde semiosis), Peirce'ün teorisinin temel kavramlarından biri olup, işaretlerin anlam üretme sürecini ve bu süreçteki aşamalarını kapsayan bir yapıdır. Michael Cabot Haley'in *The Semeiosis of Poetic Metaphor*

(1988) adlı eserinde, Peirce'ün semiosis anlayışının yalnızca işaret ve nesne arasındaki bir ilişkiden ibaret olmadığı, aksine anlamın *işaret* (İng. sign), *nesne* (İng. object) ve *yorumlayıcı* (İng. interpretant) arasındaki üçlü bir ilişki çerçevesinde meydana geldiği tekrarlanır (s. 5). Bu sürecin içerisinde iki farklı yorumlayıcı rol alır. *Dinamik yorumlayıcı* (İng. dynamic interpretant), işaretin yorumlayıcı tarafından nasıl algılandığını ve yorumlandığını gösterir ve anlamın devingenliğini vurgular. *Son yorumlayıcı* (İng. final interpretant) ise anlamın zaman içinde nasıl sabitlendiğini ve toplumsal düzeyde nasıl kabul gördüğünü açıklar (s. 6). Bu yorumlayıcı düzeyi de bir göstergenin anlam mutabakatı sağlandıktan sonra anlamının sabitlenmesi ve klişeleşmesi (deyimlerde olduğu gibi) olgusuna gönderim yapmaktadır. Bu yaklaşım, anlamın yalnızca bireysel bir zihinde değil, geniş bir göstergebilimsel ekosistem içinde geliştiğini vurgulamaktadır.

Metaforik alt ikonlar (İng. hypoicons), Peirce'ün *birincillik* (İng. firstness) kategorisi ile yakından ilişkilidir. Peirce'ün sisteminde birincillik, salt potansiyellik durumunu ve herhangi bir şeyin, henüz bağlamı belirlenmemiş halini tanımlar (Haley, 1988, s. 27). Bu çerçevede metafor, ilk aşamada anlamın doğrudan temsil edilmediği, fakat bağlamsal olarak şekillenebileceği bir yapı sunar. Bu özelliği, metaforu yalnızca bir ikon değil, aynı zamanda anlam oluşturma sürecinin temel öğelerinden biri haline getirir (s. 30).

Metaforun Peirce semiyotiğindeki en önemli yönlerinden biri de dinamik yorumlayıcının oynadığı roldür. Dinamik yorumlayıcı, bir işaretin anlamının sürekli olarak şekillendiği ve geliştiği bir süreci tanımlamaktadır (Haley, 1988, s. 50). Metaforun doğduğu an ile zaman içinde kazandığı anlam arasında devingen bir ilişki bulunur. Bu durum, metaforun yalnızca bireysel algıya dayanan bir işleyiş olmadığını, aksine, kolektif anlam oluşturma mekanizmalarının bir parçası olduğunu gösterir (s. 52).

Son olarak, Peirce'ün metafor tanımını yalnızca işaret sistemleri bağlamında değil, ayrıca bilişsel ve ontolojik bir model olarak değerlendirmek uygun olacaktır. Haley'e göre, metafor Peirce'ün pragmatist epistemolojisinin bir uzantısıdır. Çünkü metafor, anlamların sabitlenmesi yerine sürekli olarak genişlediği ve yeniden tanımlandığı bir göstergebilimsel alan yaratmaktadır (Haley, 1988). Bu çerçevede, Peirce'ün metafor anlayışı, klasik retorik teorilerden ayrılarak, metaforu durmayan bir *semeiosis* içinde konumlandıran bir sistematiğe oturtmaktadır.

3.3.3. Roman Osipovitch Jakobson (1896-1982)

1960 yılında geliştirdiği dilbilimsel iletişim modeliyle, metaforların analizine yönelik göstergebilimsel bir çerçeve sunan Jakobson, bu model ile dilin işlevlerini ve iletişim süreçlerini anlamada temel bir kaynak olmuştur. Jakobson çalışmasında dilin altı temel işlevini tanımlamıştır: göndergesel, duygusal, alıcıyı harekete geçirme, şiirsel, ilişki kurma ve üstdilsel işlevler. Bu işlevler, iletişimin farklı yönlerini ve dilin çeşitli kullanım amaçlarını açıklar (Jakobson, 1960). Özellikle metafor bağlamında şiirsel işlev, dilin kendisine odaklanır ve mesajın biçimsel özelliklerini vurgular. Jakobson'a göre de şiirsel işlev, mesajın "kendisine yönelmesi" ile karakterize edilir ve bu, dilin estetik boyutunu ön plana çıkarır. Bu bağlamda, metaforlar, dilin şiirsel işlevinin temel unsurlarıdır ve estetik ifade gücünü artırır (Jakobson, 1960).

Jakobson, metafor ve metonimi kavramlarını dilin iki temel eksenini olarak tanımlamaktadır: seçme ve birleştirme (seleksiyon ve kombinasyon). Metafor, benzerlik ilişkisine dayalı seçme süreciyle ilgilidir; bir terim, benzer özelliklere sahip başka bir terimle yer değiştirir (bkz. Geçici İkâme Kuramı, Bölüm 2.4.). Metonimi ise bitişiklik ilişkisine dayalı birleştirme sürecini içerir; terimler, aralarındaki mekânsal veya nedensel ilişkiler nedeniyle bir araya getirilir (Jakobson, 1956). Özetle Jakobson, dilin seçme ve birleştirme olmak üzere iki temel eksen üzerinde işlediğini ileri sürmüştür ve bu iki eksen boyunca, anlamsal katmanda hem bireysel sözcük seçimlerinde hem de daha büyük anlatı yapılarında kullanılabilir bir haldedir.

Metaforun özünü içeren seçme ilkesi, bir konuşmacının ya da yazarın dil içindeki alternatif ifadeler arasından birini seçerek anlamı oluşturması sürecidir. Bu seçim süreci, belirli bir kavramı temsil eden farklı kelimeler, ifadeler veya kavramlar arasındaki benzerlik ilişkisine dayanır. Jakobson'a göre, metafor bu seçme sürecinin temel bir yansımasıdır. Metafor, bir kavramın doğrudan ifade edilmek yerine, ona benzer ya da çağrışım yapan başka bir kavram ile ifade edilmesiyle oluşur. Bu süreçte, belirli bir kavram diğerleri arasından seçilir ve bağlam içinde yeni bir anlam kazanmaktadır (Jakobson, 1956, s. 76). Örneğin 'sessiz' yerine 'uyuyor' ya da 'dinleniyor' gibi alternatiflerin aynı paradigmatik ekseninde yer alması seçme ilkesinin işleyişini örnekler. Metafor bu ekseninde bir terimin benzer çağrışım taşıyan başka bir terimle yer değiştirmesiyle oluşur; 'gemiler süzüldü' ifadesinde 'ilerledi' yerine seçilen 'süzüldü', hem anlamsal hem de estetik bir yer değiştirmeyi temsil eder (Jakobson, 1956).

Metaforun özellikle edebi ve sanatsal bağlamlardaki tahakkümünü kabul eden Jakobson, Jakobson, metaforik eğilimin de özellikle şiir, romantizm ve modernist edebiyat akımlarında

baskın bir yapı olduğunu vurgulamaktadır (Jakobson, 1960). Bunun temel sebebi, metaforların dilin şiirsel işlevine doğrudan hizmet etmesi ve yaratıcı dil kullanımını teşvik etmesidir. Birleştirme ilkesi, dilin zamansal ve mekânsal dizilimler içerisinde yapılandırılması sürecidir. Bu ilkeye göre, ifadeler birbirleriyle bitişiklik ilişkisine dayalı olarak bir araya gelir ve anlam inşa edilir. Metonimi, bu sürecin en belirgin örneğidir. Metonimi, benzerlik yerine bitişiklik ilişkisine dayalı bir anlam kaymasını ifade eder. Bu anlatım biçiminde, bir kavram, onunla doğrudan ilişkili başka bir kavramın yerine kullanılır. Örneğin, “Beyaz Saray bugün yeni bir yasa tasarısını onayladı” ifadesinde, "Beyaz Saray" ifadesi, doğrudan hükümet yetkililerini temsil eden metonimik bir kullanımdır (Jakobson, 1956).

Jakobson, metoniminin özellikle düzyazı ve realizm akımları içinde baskın bir anlatım tekniği olduğunu savunur. Roman ve hikâye gibi türlerde, anlatının gerçekçilik etkisini artırmak için metonimik dil kullanımı yaygındır. Özellikle natüralist ve realist akımlarda, nesnelerin ve olayların doğrudan aktarılması metonimik süreçleri desteklemektedir (Jakobson, 1960).

Jakobson'un teorisine göre, metafor ve metonimi aynı zamanda bilişsel süreçleri yönlendiren temel mekanizmalardır. Seçme ve birleştirme eksenleri, yalnızca dilbilimsel analizde değil, aynı zamanda psikanaliz, edebiyat teorisi ve bilişsel bilimler gibi farklı disiplinlerde de önemli bir çerçeve sunmaktadır (Jakobson, 1971). Freud'un bilinçdışı süreçler üzerine geliştirdiği rüya yorumlarıyla Jakobson'un metafor ve metonimi ayrımı arasında önemli paralellikler bulunmaktadır. Bu paralellik, Lacan'ın Freud'u yeniden okumasıyla da desteklenmektedir; bastırma mekanizmasını metonimiye, yoğunlaştırmayı ise metafora karşılık gelen bilinçdışı süreçler olarak tanımlamıştır (Lacan, 1977, s. 160). Özetle metafor dilin seçme ilkesine dayanarak benzerlik ilişkisi üzerinden yeni anlamlar üretirken, metonimi dilin birleştirme ilkesine dayanarak bitişiklik ilişkisi kurarak anlam inşasına katkıda bulunur.

Bu iki eksen, dilin ve edebiyatın farklı türlerinde belirginleşir. Jakobson, metaforun özellikle şiir ve romantizm akımlarında baskın olduğunu, metoniminin ise realizmde daha yaygın kullanıldığını belirtir. Bu ayrım, edebi eserlerin analizinde önemli bir araç sağlar ve farklı anlatım tekniklerinin anlaşılmasına katkıda bulunur (Jakobson, 1956). Jakobson'un dilbilimsel iletişim modeli, metaforların estetik ve ifade gücünü vurgularken, onların dilin şiirsel işlevi içindeki rolünü de açıklar. Metaforlar, dilin estetik boyutunu zenginleştirir ve iletişimin derinliğini artırmaktadır. Bu nedenle, Jakobson'un kuramsal çerçevesi, metaforların göstergebilimsel analizinde temel bir referans noktasıdır.

3.3.4. Umberto Eco (1932-2016)

Eco, klasik gösterge tanımlarına eleştirel bir yaklaşım getirerek, Peirce'nin simge, indeks ve ikon ayrımını sorgular ve yerine gösterge üretim biçimlerini içeren yeni bir tipoloji sunar. Ona göre, bu tipoloji, ikonizmin yüzeysel ve basit algılanışını daha karmaşık bir semiyotik operasyonlar ağı içerisinde çözümlenmektedir (Eco, 1976).

Ayrıca Eco, iletişim süreçlerinde gönderici, mesaj ve alıcı arasındaki ilişkilere dikkat çeker. İletişimi, kodların, alt kodların ve bağlamın karşılıklı etkileşimiyle gerçekleşen karmaşık bir süreç olarak tanımlar. Alıcının anlam üretiminde aktif bir rol üstlendiğini ve anlamın kodların karşılıklı anlaşılmasıyla gerçekleştiğini belirtir (Eco, 1976). Bu bağlamda, anlam üretimi sadece gönderici tarafından değil, alıcının yorumlama faaliyetleri ile de şekillenir. Eco bu sürece *yorumlayıcı iş birliği* adını verir (Eco, 1979). Bu yorumlama faaliyetleri ile birlikte klasik ikili ve üçlü gösterge analizinden sıyrılmak ve okuyucunun (dinleyicinin ya da izleyicinin, ve hatta muhatabın) rolünü yeniden belirlemek mümkündür.

Eco'nun *The Role of the Reader* (1979) adlı eseri, metnin anlamlandırılmasında okuyucunun rolünü vurgular ve "açık metin" ile "kapalı metin" arasındaki diyalektiği ele alır. Açık metinler, okuyucunun aktif olarak anlam üretim sürecine katılımını gerektirir ve birçok farklı yorumu destekler. Kapalı metinler ise, önceden belirlenmiş tek bir yorum üzerine inşa edilir ve okuyucunun bu yorumu gerçekleştirmesini bekler (Eco, 1979). Eco, bu iki metin türünün arasındaki farkın, alıcının metnin yorumlama sürecindeki serbestlik ve katılım düzeyine bağlı olduğunu ileri sürmektedir.

Eco, ayrıca metinsel yorumlama sürecini "model okuyucu" kavramıyla açıklamaktadır. Model okuyucu, metnin üretim sürecinde öngörülen ideal alıcıdır ve metnin anlam üretiminde belirleyici bir rol oynar. Bu model okuyucu, metnin içinde kodlanmış yorumlama stratejilerini takip ederek anlamı inşa eder (Eco, 1979). Eco'ya göre, metinler okuyucularını bu yorumlama faaliyetlerine yönlendirir ve bu yönlendirme, metnin stratejik yapısının bir parçasıdır.

Eco'nun *La Struttura Assente (Yapının Yokluğu, Çev. Leyla Tonguç Basmacı)* (1968/2024) adlı eseri, göstergebilimin sanatsal ve mimari boyutlarını bir arada ele alması bakımından bu çalışmanın mimari-göstergebilim arayüzü için doğrudan bir zemin sunmaktadır. Eco'nun bu eseri, özellikle içerisinde mimari göstergebilimini barındırması ile ünlüdür. Eserinde birleşik bir göstergebilim kuramını tanıtmayı amaçlayan Eco, de Saussure ile başlayan yapısalcı dil bilimi üzerine kurulan göstergebiliminin sorunlarını da ele alır (Eco, 1968/2024). Eco'nun alana

yapmış olduğu katkılar ile göstergebilim, dil biliminin sınırlarını aşarak edebiyat ve sanat gibi diğer disiplin ve dallara da yayılmıştır.

Eco (1976)'ya göre, metaforlar, her şeyin ötesinde göstergelerin kodlarını yeniden yapılandıran ve anlamın dönüşümünü sağlayan dinamik mekanizmalardır. Bu bağlamda, metaforun dilsel ve göstergebilimsel işlevleri hem göstergelerin sabit anlamlarını kıran hem de yeni anlamlandırma süreçleri yaratan bir yapı sunduğu için özel bir öneme sahiptir.

Eco, *A Theory of Semiotics* (1976) adlı eserinde, metaforların aynı zamanda bilişsel ve kültürel göstergeleri yeniden yorumlayan yaratıcı bir süreç olduğunu ileri sürer. Ona göre, metaforik süreçler, göstergebilimsel düzenin temel unsurlarından biridir ve anlamın sınırlarını genişleterek göstergelerin evriminde kritik bir rol oynar. Örneğin, dil biliminde de Saussure perspektifinde yaklaşımlar göstergelerin keyfi ve sabit olduğunu öne sürerken, Peirce ve Eco gibi göstergebilimciler, metaforların bu sabitliği bozarak yeni yorumlama biçimleri sunduğunu savunur (Eco, 1984). Bu görüş, özellikle Peirce'in ikon, indeks ve sembol ayırımına dayalı göstergebilimsel modelinde de desteklenmektedir. Bu noktada denilebilir ki Eco, metaforların, özellikle ikonik göstergeler yoluyla, anlamı yeniden şekillendirdiğini ve kültürel çerçevede farklı bağlamlara taşındığını ileri sürer (Eco, 1980). Bu nedenle, metafor sadece dilin bir parçası olarak değil, aynı zamanda kültürel göstergelerin dönüşümünü sağlayan bir süreç olarak değerlendirilmelidir.

Metaforların analizinde Eco'nun düşünceleri ekseninde dikkate değer bir diğer husus da ansiklopedik bilgi kavramı çerçevesinde şekillenmektedir. Eco'ya göre ansiklopedik bilgi sabit ve kapalı bir yapıdan ziyade, doğru, yanlış ve hatta efsanevi bilgileri içeren, kültürel olarak düzenlenmiş bir içerik ağıdır (Sørensen ve Thellefsen, 2017). Böylelikle Eco, kültürel paradigmalardan yararlanarak metaforların neredeyse tüm semiyotik sistemlerde işleyebileceğini ve görsel, işitsel, hatta kokusal metaforların bile üretilebileceğini öne sürmektedir (Sørensen ve Thellefsen, 2017). Bu durum, metaforun anlam üretme zenginliğinin tahayyülünü kolaylaştırmaktadır. Metaforlar, anlam sistemleri içinde yeni yollar açarak ansiklopedik bilgi ağlarını genişletmektedir. Eco, Peirce'in *yorumlayıcı* (İng. interpretant) kavramını kullanarak metaforların anlam üretme sürecini açıklamaktadır. Bir yorumlayıcı, işaretin temsil ettiği nesneyi yorumlayarak yeni anlamlar oluşturur ve bu süreç sürekli genişleyerek Peirce'ün yukarıda incelenen sınırsız semiosis dinamiğini besler. Eco böylece bu dinamiği ansiklopedik bilgi ağı kavramıyla kültürel bir boyuta taşır ki tam da bu nedenle bir metaforun anlamı sabit değildir; yorumlayan kişinin kültürel ve ansiklopedik bilgisinin bir ürünü olarak değişebilir.

Bu bağlamda kültürel göstergebilim, metaforların ideolojik işlevlerini ve kültürel anlatılar üzerindeki etkilerini anlamak için Eco özelinde güçlü bir analiz aracı sunmaktadır. Metaforlar, salt dilsel malzemelerin çok ötesinde zamanda kültürel normları, değerleri ve dünya görüşlerini şekillendiren dinamik yapılar olarak değerlendirilmelidir ki Eco'nun göstergebilim modelinde anlam sistemlerinin sınırlarını yeniden çizen bir kod dönüşüm mekanizması olarak işlev görmeleri de bunun kanıtı olabilecektir.

3.3.5. Jacques Derrida (1930-2004)

Derrida'nın göstergebilimle olan ilişkisi, anlamın istikrarını ve sabitlenmesini varsayan yapısalcı yaklaşıma yönelik radikal bir eleştiri olarak değerlendirilmelidir. Derrida, Ferdinand de Saussure'ün dilbilimsel modelinden Charles Sanders Peirce'ün göstergebilimsel teorisine kadar uzanan bir çizgide, gösterge sistemlerinin anlamı sabitlemeye yönelik varsayımlarını sorgular. Saussure'ün ikili gösterge modeli, gösterenin gösterilene kesin ve istikrarlı bir şekilde referans verdiğini varsayar. Ancak Derrida'ya göre, anlamın böyle bir istikrarı yoktur; her gösterge, başka göstergelere göndermede bulunarak anlamı sürekli olarak erteler ve bu ertelenme süreci, anlamın hiçbir zaman tam bir kesinlik kazanamamasına neden olur (Derrida, 1998). Bu bağlamda metafor, dilin istikrarsızlığını gözler önüne seren bir alan olarak öne çıkar. Derrida, metaforun hem anlamı taşıyan hem de onu sürekli olarak silen bir yapı olduğunu göstererek, onun geleneksel olarak felsefede üstlendiği işlevi dönüştürür.

Derrida'nın *White Mythology* adlı makalesi, felsefi söylemin metaforik yapısını aynı zamanda bir silinme süreci olarak ele alır. Ona göre metafor, ancak kendisini silerek var olabilir, çünkü metaforun işleyişi, anlamı bir yerden başka bir yere kaydırarak, onu hiçbir zaman sabit bir noktaya ulaştıramaz (Derrida, 1982). Geleneksel felsefi söylem, metaforu bir anlam aracı olarak değerlendirirken, Derrida metaforun sadece anlamı taşımadığını, aynı zamanda onu sürekli olarak bozduğunu ve ertelediğini gösterir. Felsefi metinlerdeki metaforik katmanları irdeleyen Derrida, burada çift katmanlı bir silinme işlemi tespit etmiştir: (1) bir kavram duyusal kökeninden soyutlanmaktadır ve (2) bu soyutlamanın kendisi unutulmaktadır (Derrida, 1982). Bu unutma süreci, felsefenin kavramları sanki kendiliğinden var olan, metaforik geçmişlerinden bağımsız yapılar gibi ele almasına yol açar. Böylece metafor, sadece bir anlatım aracı olmaktan çıkıp, göstergebilimsel sistemin hem yapı taşı hem de istikrarını bozan bir unsur haline gelir.

Derrida, Peirce'ün göstergebilim modeline getirdiği eleştirilerle anlamın sürekli olarak ertelendiğini ve hiçbir gösterenin tam bir varlığa ulaşamayacağını savunmaktadır. Peirce,

“sembollerin büyüdüğünü” ve “diğer göstergelerden türeyerek var olduklarını” kabul eder (Peirce, akt. Derrida, 1998, s. 49). Derrida, bu noktayı kullanarak herhangi bir göstergenin kendinden menkul bir anlam taşıyamayacağını, her zaman başka bir göstergeye gönderme yaptığını ortaya koyar. Bu eleştirisi, Peirce’ün gösterge türleri arasında yaptığı ayrımlara da uzanır. Peirce, semboller, ikonlar ve indeksler arasındaki farkı belirginleştirmeye çalışırken, Derrida bu ayrımların kendisinin de göstergebilimsel olarak inşa edildiğini ve doğal olmadığını öne sürer (Derrida, 1998).

Derrida’ya göre, göstergebilim kavramını tanımlamaya yönelik her çaba, dışsal bir anlam zemini varsayar. Ancak bu zemin de göstergelerle inşa edilmiştir, dolayısıyla bir döngüsellik ortaya çıkar. Burada Derrida’nın *différance* kavramı devreye girer. Anlam hiçbir zaman tam olarak verili değildir, her zaman bir farklılaşma ve ertelenme süreci içinde belirir. Bu durum, metafor için de geçerlidir; metafor, göstereni ve gösterilene sabitlemeye yönelik her girişimi baltalayan bir oyun alanı oluşturur (Derrida, 1982). Geleneksel anlamda metafor, bir kavramı başka bir kavram üzerinden açıklayan ve onun anlamını genişleten bir yapı olarak ele alınırken, Derrida, metaforun bu işlevini bir anlam sabitleme aracı olarak değil, anlamın sürekli ertelenmesini sağlayan bir mekanizma olarak değerlendirir.

Derrida, göstergebilimle olan ilişkisi içerisinde, metaforun anlam sistemleri içindeki oynaklığını ortaya koyarak, gösterge ile anlam arasındaki istikrarlı bağın bir yanılsama olduğunu göstermektedir. Göstergebilim, metaforu anlamı taşıyan bir araç olarak değerlendirirken, Derrida metaforu anlamın sabitlenmesini imkânsız hale getiren bir yapı olarak kavramaktadır. Metafor, göstergebilim için hem bir zorunluluk hem de bir tehdittir. Anlamı taşıırken aynı zamanda onu siler, erteleyerek dağılmasına neden olur. Böylece Derrida’nın yapı sökücü okumasında metafor, göstergebilimsel anlamlandırma süreçlerini tersine çeviren, onların iç tutarlılığını bozan bir unsur haline gelir. Derrida’nın göstergebilime dair bu yaklaşımı, yalnızca metaforun işleyişini sorgulamakla kalmaz, aynı zamanda tüm dilsel ve düşünsel yapıların sabit bir merkeze sahip olduğu fikrini de yerinden eder.

3.3.6. Roland Barthes (1915-1980)

Roland Barthes, metaforların anlamlandırılmasında bağlamın belirleyici rolünü vurgulayan önemli göstergebilimcilerden biridir. *Image-Music-Text* (1977) adlı eserinde, kültürel kodların metaforları belirli göstergebilimsel sistemler içerisinde nasıl yorumlamalara tabi tuttuğunu analiz etmektedir. Ona göre, bir metaforun anlamı, yalnızca sözlük anlamı üzerinden değil, içinde bulunduğu bağlamsal ve kültürel kodlar çerçevesinde değerlendirilmelidir. Bunun yanı

sıra Barthes, *Mythologies* (1957) adlı çalışmasında modern mitlerin ve göstergelerin kültürel bağlam içinde nasıl dönüştüğünü incelemektedir. Bu bağlamda, bir metaforun anlamı, kullanıldığı toplumsal bağlam ve ideolojik çerçeve ile şekillenmektedir. Barthes, mitlerin ve metaforların "doğal" veya "evrensel" olarak algılanmasının, aslında kültürel ve ideolojik kodların bir sonucu olduğunu savunur (Barthes, 1957/1972, ss. 110-115). Metafor, bu çerçevede yalnızca bir dilsel yapı değil, aynı zamanda kültürel sistemlerin bir uzantısı olarak işlev görmektedir. Bununla birlikte, Barthes, *S/Z* (1970) adlı eserinde, metinlerin çok katmanlı anlam taşıdığına ve okuyucunun bilgi birikimi, kültürel arka planı ve bağlamsal ipuçlarına bağlı olarak farklı yorumlanabileceğine dikkat çekmektedir. Metaforlar da benzer şekilde, bağlamın ve alımlayıcının bilgi düzeyine göre çok anlamlı hale gelebilmektedir. Bu çerçevede Barthes'ın göstergebilimsel yaklaşımı, metaforları yalnızca retorik, dilbilimsel ya da bilişsel bir araç olarak değil, aynı zamanda ideolojik, kültürel ve toplumsal göstergeler olarak ele almaktadır.

Barthes'a göre, günlük yaşamda sıradan görünen imgeler ve metaforlar bile derin ideolojik anlamlar taşır (Barthes, 1957/1972). Bu metaforlar, kültürel olarak inşa edilmiş normları, değerleri ve toplumsal rolleri pekiştirerek belirli dünya görüşlerini meşrulaştırır. Örneğin, popüler kültürde sıkça karşılaşılan "annelik kutsaldır" metaforu, kadınların toplumsal rollerini belirli sınırlar içinde tanımlayarak, ataerkil yapının yeniden üretilmesine katkı sağlar. Benzer şekilde, reklamcılık ve medya aracılığıyla yayılan "tüketim bir özgürlüktür" metaforu, bireylerin tüketim eylemini kişisel ifade biçimi olarak görmelerine yol açar ve kapitalist ideolojiyi besler (Barthes, 1972). Bu analizler, Barthes'in göstergeler aracılığıyla nasıl bir 'mit üretimi' sürecinin işlediğini açıklamasına olanak tanır. Örneğin, "spor bir savaştır" metaforu, rekabetçi ruhu ve ulusal kimlik inşasını besleyen güçlü bir ideolojik araç olarak işlev görebilir.

Sonuç olarak, Barthes'in çalışmaları, metaforların anlamlandırılmasında bağlamın kritik rol oynadığını ortaya koymaktadır. Barthes'in çerçevesinde metafor, yalnızca bir anlatım biçimi değil, toplumsal normları doğallaştıran ve ideolojik mitleri yeniden üreten bir göstergebilimsel araçtır.

3.3.7. Juri Lotman (1922-1993)

Juri Lotman'ın semiyosfer kuramı, kültürel anlam üretiminin dinamik ve heterojen bir sistem içinde gerçekleştiğini öne sürmektedir. Metafor, bu sistemin içindeki farklı göstergesel düzenler arasında anlam dönüşümünü sağlayan temel bir mekanizmadır. Lotman'ın metin, kültür ve iletişim kavramları üzerinden geliştirdiği analizde, metafor yalnızca bir dilsel fenomen olarak

değil, kültürel kodların etkileşim alanında anlamın yeniden yapılandırılmasını mümkün kılan bir yapı olarak ele alınmaktadır.

Semiyosfer, yalnızca bireysel dillerin toplamı değildir; farklı kodların, göstergelerin ve anlatı biçimlerinin bir araya geldiği bir anlam üretim mekanizmasıdır. Lotman, bu yapıyı biyosferle kıyaslayarak kültürel anlamın, farklı sistemler arasındaki geçişler aracılığıyla oluşturulduğunu öne sürer (Lotman, 1990). Bu bağlamda metafor, semiyosferin içindeki farklı dil ve kodlar arasındaki dönüşümlerin temel araçlarından biridir. Bir göstergeler sisteminden diğerine anlam taşıyarak semiyosferin dinamik yapısını korur ve genişletir.

Metaforun bu işlevi, Lotman'ın retorik anlayışıyla da bağlantılıdır. Retorik, yalnızca sözlü ya da yazılı ifadeler değil, kültürel kodların ve anlamın yeniden yapılandırılmasına hizmet eden bir süreçtir. Bu doğrultuda metafor, belirli bir anlam alanından diğerine çeviri yaparak kültürel belleğin genişlemesine olanak tanır (Tamm ve Torop, 2022). Anlam üretiminin bu şekilde gerçekleşmesi, kültürel sistemlerin değişken yapısını ve iletişimdeki çok katmanlılığı ortaya koyar.

Semiyosferdeki sınırlar, metaforun en etkili olduğu alanlardan biridir. Lotman'a göre, bir kültürün iç yapısı homojen değil, aksine sınır bölgelerinde farklı dillerin, metinlerin ve göstergelerin etkileşime girdiği bir dinamizme sahiptir (Lotman, 1990). Bu durum, metaforun yalnızca bir anlam taşıma aracı değil, aynı zamanda yeni anlamların yaratıldığı bir mekanizma olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Kültürel sistemler, sınır bölgelerindeki bu dönüşümler sayesinde yeni kodlar üretir ve kendi içinde sürekli bir yenilenme sürecine girer.

Metaforun kültürel bellekle ilişkisi de semiyosfer bağlamında değerlendirilebilir. Lotman'a göre, kültürel hafıza sadece kronolojik olarak birikmiş verilerin yanı sıra geçmiş metinlerin yeniden yorumlanarak yeni bağlamlara taşındığı bir anlam üretim sürecidir (Lotman, 1990). Bu süreçte metafor, geçmişle şimdi arasındaki bağlantıyı kurarak kültürel sürekliliğin sağlanmasına katkıda bulunur. Bir kültürel metin, farklı zaman dilimlerinde değişen anlamlara sahip olabilir ve bu dönüşüm süreci metaforik düşünme biçimiyle doğrudan bağlantılıdır.

Lotman'ın kuramı, metaforun yalnızca dil içinde değil, kültürel süreçlerin bütününde merkezi bir rol oynadığını ortaya koyar. Semiyosferin heterojen yapısı, metafor aracılığıyla anlamın genişlemesine ve kültürel sistemlerin sürekli dönüşüm içinde olmasına olanak tanır ve böylece metafor, kültürel sistemlerin sınır bölgelerinde yeni kodlar üretmesini ve kendini sürekli yenilemesini sağlayan yapısal bir mekanizma olarak öne çıkar.

3.3.8. Gilles Fauconnier (1944-2021) ve Mark Turner (1954-)

Metaforun anlamlandırılması ve yorumlanması konusunda araştırmalarda bulunan bilim insanları tarafından üretilen bir diğer kuramsal çerçeve de Fauconnier ve Turner'a (2002) ait olan *kavramsal harmanlama kuramı*dır (İng. Conceptual Blending Theory). Bu kuram metaforik anlamın oluşturulabilmesi için farklı zihinsel alanlardan harmanlanan elementlerin anlam oluşturmasına odaklanmaktadır. Bunun yanında, metaforların bu harmanlanmış elementlerin toplamından daha farklı bir anlam bulutuna ulaşmasına katkı sağladıklarını öne sürmektedir (Fauconnier ve Turner, 2002). Fauconnier ve Turner'a göre metaforlar, yalnızca iki alan arasındaki basit bir eşleme sürecinden ibaret değildir; bunun ötesinde, zihinsel alanlar (İng. mental spaces) arasında gerçekleşen dinamik ve çok katmanlı bir entegrasyon sürecidir. Bu süreci açıklamak için geliştirdikleri "kavramsal harmanlama" (İng. conceptual blending) teorisi, metaforların sadece iki alanın eşleştirilmesiyle değil, birden fazla bilişsel alanın etkileşimiyle nasıl yeni anlamlar üretebildiğini gösterir (Fauconnier ve Turner, 2002).

Fauconnier, 1997 tarihli çalışmasında, metaforları geniş anlamda kavramsal projeksiyon mekanizmalarının bir parçası olarak ele alır. Ona göre metafor, bir kaynaktan hedefe basit bir eşleme değil, çeşitli bilişsel alanların bir araya getirilerek yeni ve yaratıcı anlamlar üretilmesini sağlayan bir mekanizmadır (Fauconnier, 1997). Örneğin, zamanın hareket eden bir nesne ya da yolculuk olarak algılanması ("Noel yaklaşıyor" gibi ifadeler) yalnızca metaforik bir aktarım değil, aynı zamanda zihinsel alanların birleştirilmesi yoluyla bir anlam yaratma sürecidir.

Fauconnier ve Turner'ın teorisinde metaforlar, *çapraz-alan eşlemeleri* (İng. cross-space mappings) ile şekillenir. Metaforik anlam oluşturma sürecinde birbiriyle bağlantılı ancak farklı zihinsel alanlardan gelen unsurlar harmanlanarak yeni anlamlar ortaya çıkar (Fauconnier ve Turner, 2002). Bu süreçte dört temel zihinsel alan yer alır; iki girdi alanı (İng. input spaces), bunlardan soyut ortak özellikleri çıkaran *genel alan* (İng. generic space) ve ortaya çıkan yeni yapıyı barındıran *harmanlanmış alan* (İng. blended space) (s. 41-42). Örneğin, "bilişim virüsü" kavramı, biyolojik virüsler ve bilgisayar programlarının işleyişine dair iki farklı girdi alanının harmanlanmasıyla oluşturulur. Bu harmanlama sonucunda bilgisayar sistemleri biyolojik bağışıklık süreçlerine benzer biçimde kavramsallaştırılır ve yeni anlamlar yaratılır (Fauconnier, 1997).

Kavramsal harmanlama teorisi, metaforun yalnızca dilsel bir olgu olmadığını, bilişsel süreçlerin temel bir parçası olduğunu ortaya koyar. Bu teoriye göre metaforlar, yalnızca bir dil fenomeni olarak değil, aynı zamanda insan düşüncesini yönlendiren, yeni kavramlar oluşturan ve soyut

düşünceyi mümkün kılan temel bir bilişsel mekanizma olarak işlev görmektedir (Fauconnier, 1997; Fauconnier ve Turner, 2002). İnsanlar, yeni ve soyut kavramları anlamlandırırken, mevcut kavramsal alanları birleştirerek anlam üretir ve böylece daha önce var olmayan kavramsal yapılar ortaya çıkar (Fauconnier ve Turner, 2002).

Sonuç olarak, Fauconnier ve Turner, metaforları yalnızca kaynak ve hedef alanlar arasındaki bir benzetme ilişkisi olarak görmek yerine, bilişsel entegrasyon süreçlerinin temel bir bileşeni olarak ele alırlar. Metaforlar, farklı bilişsel alanların birleştirilmesiyle ortaya çıkan yaratıcı anlam yapılarıdır ve bu süreç, insan zihninin anlam üretme kapasitesinin önemli bir göstergesidir (Fauconnier, 1997; Fauconnier ve Turner, 2002).

3.3.9. Gunther Kress (1940-2019) ve Theo van Leeuwen (1947-)

Kress ve van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (2006) adlı eserinde görsel iletişimi, tıpkı dilbilgisi gibi sistematik kuralları olan bir anlam üretim sistemi olarak ele almaktadır. Bu çerçevede görsel metaforlar, yalnızca estetik tercihler değil; temsil, etkileşim ve kompozisyon olmak üzere üç temel anlam düzleminin kesişiminde şekillenen göstergesel yapılarıdır (Kress ve van Leeuwen, 2006, ss. 42-44).

Temsil anlamı düzleminde Kress ve van Leeuwen, görselleri *anlatsal* (İng. narrative) ve *kavramsal* (İng. conceptual) olmak üzere iki kategoriye ayırır. Anlatsal görseller, eylem ve süreç içindeki katılımcıları gösterirken; kavramsal görseller, katılımcıları sınıflandırma, analiz etme ya da simgeleştirme yoluyla sunar (Kress ve van Leeuwen, 2006, ss. 56-77). Bu ayırım, mimari bir yapının temsili için doğrudan geçerlidir. Bir binanın fotoğrafı eylem içindeki bir anı değil, kalıcı bir sınıflandırma iddiasını, yani güç, maneviyat, yenilik gibi kavramların tasnifini temsil edebilir. Bu anlamda mimari görseller kavramsal temsil kategorisine yakın durur ve metaforik okumanın zeminine doğal olarak hazırlanmış yapılarıdır.

Modalite kavramı ise Kress ve van Leeuwen'in mimariye uygulanabilecek en güçlü analitik araçlarından biridir. Modalite, bir görselin gerçekmiş gibi sunulma derecesini ifade eder. Yüksek modaliteli bir temsil nesnel ve belgesel görünürken, düşük modaliteli bir temsil soyutluk ve simgesellik yönünde kayar (ss. 154-174). Mimari bir yapının hangi modalitede temsil edildiği, yani ham beton mu, parlak cam mı, eskimiş taş mı olduğu o yapının metaforik mesajını doğrudan etkiler. Peter Zumthor'un Therme Vals'inde kullanılan kuvarsit taşının düşük modaliteli temsilinin ıskellik ve zaman-dışılık metaforunu nasıl pekiştirdiği bu kavram aracılığıyla analiz edilebilir.

Çok kipli metafor araştırmaları bağlamında ise Forceville ve Urios-Aparisi *Multimodal Metaphor* (2009) adlı editoryal eserlerinde, Kress ve van Leeuwen'in görsel gramer anlayışını doğrudan metafor teorisiyle eklelemektedir. Bu sentez, mimarinin yalnızca fiziksel form değil, aynı zamanda çoklu gösterge kiplikleri, ki bunlar görsel, mekânsal, dokunsal, ışıksal olabilir, aracılığıyla anlam üreten bir sistem olduğunu kuramsal olarak temellendirmektedir. Bu çerçeve, çalışmanın altıncı bölümünde geliştirilen metafor makinesinin retorik ve bilişselci lenslerinin mimari nesneye uygulanmasında metodolojik bir meşruiyet zemini sağlamaktadır.

3.3.10. Homi K. Bhabha (1949-)

Semiyotik çerçevenin kültürel boyutuna en güçlü müdahaleyi yapan düşünürlerden biri Homi K. Bhabha'dır. *The Location of Culture* (1994) adlı eserinde Bhabha, kültürel kimliklerin ve anlamların sabit değil, farklı kültürel sistemlerin müzakere ve çatışmasıyla üretilen değişken yapılar olduğunu öne sürer. Bu noktada iki kavram özellikle önem taşır: *melezlik* (İng. hybridity) ve *üçüncü uzam* (İng. third space).

Bhabha'ya göre melezlik, iki kültürel sistemin basit bir bileşimi değildir; aksine her iki sistemin de dönüşüme uğradığı ne birinin ne de diğersinin saf biçimde var olamadığı bir anlam üretim alanıdır (Bhabha, 1994). Üçüncü uzam ise bu dönüşümün gerçekleştiği, kökensel anlamların askıya alındığı ve yeni, belirsiz gösterge biçimlerinin ortaya çıktığı geçici bir semiyotik mekân tanımlar. Bu kavramlar, kültürel sınır bölgelerinde üretilen mimari nesnelere semiyotik analizinde doğrudan kullanılabilir araçlardır.

Çalışma açısından Bhabha'nın katkısı iki düzeyde somutlaşmaktadır. Birincisi, Batı kökenli metafor teorilerinin, bu çalışma içerisinde bahsedilen retorik, etkileşimci ve bilişselci paradigmalara, Divriği Ulu Camii gibi İslami bir yapıya ya da Taipei 101 gibi Doğu kozmolojisinden beslenen bir yapıya uygulandığında yaşanan kültürel sürtüşme, Bhabha'nın melezlik kavramıyla teorik olarak açıklanabilir hale gelir. Bir başka deyişle, analiz nesnesinin kendisi zaten Batılı kategorilerin dışında üretilmiş bir anlam sistemi taşımakta ve metodoloji bu nesneyle karşılaştığında bir üçüncü uzam dinamiği yaşamaktadır. İkincisi, mimari göstergenin kültürel alım sürecinde, yani aynı yapının farklı toplumsal okuyucular tarafından çok farklı biçimlerde okunması durumunda, Bhabha'nın müzakere ve yeniden anlamlandırma çerçevesi, etkileşimci lensin anlam çatışması analizini kültürel bir derinlikle desteklemektedir.

Bu noktada Bhabha'nın semiyotik pratiğe katkısı, göstergebilimsel analizin evrensellik iddiasını içten sınırlamasında yatmaktadır; gösterge sistemleri kültürler arası geçişte dönüşüme uğrar ve bu dönüşüm analiz edilebilir ancak bu analiz merkez kültürün kendisinden değil doğrudan sınır

bölgesinden gelecektir ve bu noktada metaforik yorumlama da semiyotik üzerinden gerçekleştiğinde kültürler arası bir arayüz kullanmak zorunda kalacaktır.

3.4. Sonuç

Bu bölümde incelenen göstergibilimsel çerçeveler, metaforun yalnızca dilsel değil, görsel, mekânsal ve kültürel gösterge sistemleri arasında da işlediğini ortaya koymuştur. Saussure'ün keyfilik ilkesinden Peirce'ün üçlü gösterge modeline, Eco'nun kodlar teorisinden Kress ve van Leeuwen'in çok kipli gramerine uzanan bu çerçeveler, birbirini tamamlayan ancak birbirine indirgenemeyen katmanlar oluşturmaktadır.

Bu katmanların çalışmanın metodolojisine katkısı üç düzeyde somutlaşmaktadır. Birincisi, Peirce'ün ikon, indeks ve sembol ayrımı, epistemolojik sensörün filtreleme mantığını doğrudan beslemektedir; bir mimari nesnenin metaforik sinyal üretip üretmediği, o nesnenin salt ikonik bir kopyadan, başka bir deyişle fonksiyonel bir yapıdan ayrışarak indeksik ve sembolik anlam katmanları taşıyıp taşımadığı olgusu düşünülerek ölçülebilmektedir. Bir bisiklet garajı yalnızca ikon düzeyinde çalışırken, Therme Vals aynı anda ikon (taş yüzey), indeks (coğrafi köken, jeolojik tarih) ve sembol (arınma, ilkelik) düzeylerinde anlam üretmektedir. Bu üçlü katman, sensörün aktif hale gelmesinin temel koşuludur.

İkincisi, Kress ve van Leeuwen'in temsil ve modalite kavramları, retorik lensin görsel analiz boyutuna zemin hazırlamaktadır. Bir mimari nesnenin kavramsal temsil kategorisinde okunması, yani eylem değil sınıflandırma iddiası taşıması retorik analizin başlangıç noktasını işaretler.

Üçüncüsü, Lotman'ın semiyosfer kavramı ve Barthes'ın ideolojik kod okuması, etkileşimci lensin anlam üretimini sembolik bir çatışma olarak ele almasını teorik olarak meşrulaştırmaktadır. Anlamın yapının içinde değil, yapı ile alımlayıcının kültürel kodu arasındaki gerilimde doğduğu fikri, etkileşimci lensin çalışma mantığının tam karşılığıdır.

Son olarak, Fauconnier ve Turner'ın kavramsal harmanlama teorisi ile Kress ve van Leeuwen'in çok kipli grameri, bilişselci lensin dilsel olmayan metaforik sistemlere uygulanabilirliğini desteklemektedir; mimari nesne, birden fazla gösterge kipinin eş zamanlı harmanlandığı bir düzlem olarak, kavramsal harmanlamanın mekânsal bir tezahürü biçiminde okunabilir.

Böylece bu bölüm, 2. Bölüm'deki metaforun teorik derlemiyle birlikte 6. Bölüm'de kurulan metafor makinesinin semiyotik ve dilbilimsel zeminini tamamlamaktadır. Bir sonraki bölümde bu zemin, dilsel olmayan sanat sistemlerinde, ki bu çalışma özelinde müzik ve resim seçilmiştir,

metaforun nasıl işlediği incelenerek genişletilecek ve mimariye özgü analizin kavramsal altyapısı tamamlanacaktır.

4. BÖLÜM - MÜZİK VE RESİMDE MİMARİ METAFOR

4.1. Giriş

Metafor, uzun süre boyunca dilsel bir süsleme aracı olarak değerlendirilmiş olsa da bilişsel dilbilim ve göstergebilim alanlarındaki çalışmalar, onun insan zihninin temel bir işleyiş biçimi olduğunu ortaya koymuştur. Lakoff ve Johnson'ın (1980) kavramsallaştırma çerçevesinde metafor, bir anlam alanını başka bir anlam alanı üzerinden deneyimleme ve anlama sürecine karşılık gelir; dolayısıyla hem dilsel hem dilsel olmayan sistemlerde yapısal bir rol üstlenir. Bu çalışmanın odağında mimari gibi sözsüz bir sistem bulunduğundan, metaforun dil dışı kiplerde nasıl işlediğini göstermek kuramsal açıdan zorunludur.

Bu bölüm söz konusu zorunluluğa yanıt vermek amacıyla iki işlev üstlenmektedir. Birincisi, müzik ve resim gibi dilsel olmayan sanat sistemlerinde metaforun çözümlenebilir olduğunu kanıtlamak; böylece mimarinin de dilbilimsel çerçeveler aracılığıyla metaforik olarak analiz edilebileceğini temellendirmektir. İkincisi, bu sanat alanlarında gözlemlenen yapısal analogi, duysal gerilim, bedenleşme, görsel imgeleme gibi metaforik işleyiş biçimlerini inceleyerek altıncı bölümde kullanılacak retorik, etkileşimci ve bilişselci lensler için kavramsal bir zemin olarak sunmaktır.

Müzik bağlamında bu zemin; yapısal örüntüler, zamansal dönüşümler ve beden-mekân ilişkisi üzerinden kurulmaktadır. Monelle (2000), Zbikowski (2002) ve Johnson (2007) gibi kuramcılarının çalışmaları, müzikal formun yalnızca işitsel değil, kavramsal düzeyde de metaforik anlam ürettiğini göstermektedir. Resim bağlamında ise görsel imgeler, kültürel kodlar ve bilişsel şemalar aracılığıyla çok katmanlı anlamlar oluşturur. Forceville (1996, 2002), Panofsky (1955) ve Mitchell (1986) bu sürecin hem biçimsel hem ideolojik boyutlarını açıklamaktadır. Her iki sanat dalı da metaforun dilsel olmayan sistemlerde nasıl üretilip alımlandığını göstermeye elverişli birer model sunar ve bu modeller, mimari metafor analizinin teorik altyapısını beslemektedir.

Bu bölüm, doğası gereği doğrudan bir metodoloji bölümü değildir; mimaride metafora sanat üzerinden kavramsal bir geçki yapmayı amaçlayan ara bir bölümdür. Ancak bu geçkinin kendisi

de kuramsal bir argümandır: metafor, dilbilimsel olmayan sistemlerde de çözümlenebilir ve bu çözümleme mimarlık için de geçerlidir.

4.2. Müzikte Metafor

Müzik, yapı, ritim ve duyuşsal algının eşzamanlı bir bileşimi olarak anlam üretiminde yalnızca işitsel değil, kavramsal düzeyde de etkin olan bir sanattır. Dilsel olmayan bir sistem olmasına karşın müzik, dinleyicide son derece belirgin zihinsel imgeler, duygusal durumlar ve kavramsal bağlantılar oluşturabilmektedir. Bu durum, metaforun dil dışı sistemlerde de yapısal bir işlev gördüğünü gösteren en güçlü örneklerden birini teşkil etmektedir.

Müzikte metafor, sesler arası basit bir benzeşimden ibaret değildir. Tematik dönüşümler, tonal gerilim ve çözümler, ritmik örüntüler ve kontrapunktik ilişkiler, dinleyicide kavramsal düzeyde işleyen bir anlam ağı kurar. Bu ağın nasıl çalıştığını açıklamak için yapısal sembolizm, bedenleşmiş biliş, göstergebilimsel analiz ve estetik felsefe gibi farklı kuramsal geleneklerden yararlanmak gerekmektedir. Aşağıdaki alt başlıklar bu gelenekleri sırasıyla ele almakta ve her birinin mimari metafor analizine nasıl zemin hazırladığını ortaya koymaktadır.



Resim 1-J.S. Bach'a ait BWV 1080 eserindeki kontrapunktik diyalog örneği. Kaynak: <https://www.teoria.com/en/articles/kdf/XIII/>

4.2.1. Müzikte Metaforun Poetik Doğası

Müzikte metaforun nasıl üretildiğini anlamak için öncelikle müzikal formun anlam taşıyıcı bir yapı olduğunu kabul etmek gerekir. Nelson Goodman, sanatı bir semboller sistemi olarak tanımlayarak müzikal ifadelerin dilsel yapılar gibi anlam üreten simgesel bir ağın parçası olduğunu ileri sürmektedir (Goodman, 1968). Bu çerçevede müzikal metafor, gerçek dünyanın taklidinden çok, dinleyicinin algısında yeni kavramsal bağlamlar kuran yaratıcı bir mekanizmadır. Adorno ise bu yaklaşımı tarihsel ve toplumsal bir boyuta taşımaktadır; müzikal

yapı, salt biçimsel bir düzen değil, aynı zamanda ideolojik gerilimlerin ve tarihsel koşulların dolaylı dile gelişidir (Adorno, 1970/1997). Müzikteki her motif, bir düşüncenin ya da çatışmanın temsilini taşır; bu durum, mimaride biçimin ideolojik anlam üretimiyle kurduğu ilişkiye doğrudan benzeşmektedir.

Müzikal metaforun zamansal boyutu ise yapısal analizin ötesine geçen bir kavrayış gerektirmektedir. Raymond Monelle, müzikteki ritim, ton ve tempo gibi öğelerin yürüyüş, nefes ve konuşma gibi bedensel süreçlerin simgesel karşılığı olarak işlediğini savunmaktadır (Monelle, 2000). Müzikal yapılar bu davranış modellerini temsil ederek doğrudan metaforik bir sistem kurar. Monelle'in daha sonra geliştirdiği müzikal konu teorisi (Monelle, 2006) ve Ratner'ın (1980) bu alandaki öncü çalışması, müzikal göstergelerin belirli kültürel ve tarihsel temsillere nasıl bağlandığını sistematik biçimde ortaya koymaktadır. Örneğin bir marş formu militarist bir metafor taşır; bu metafor mimaride anıtsal yapılardaki simetri, kolon düzeni ve yükselen akslarla karşılık bulabilir.

Nattiez'nin (1990) üçlü göstergebilimsel modeli bu tartışmaya önemli bir metodolojik katkı sunmaktadır. Müzikal anlamı poetik (üretim), nötral (yapı) ve estezik (alımlama) düzlemlerde ele alan bu model, metaforun yalnızca alımlamada değil, üretim ve yapı düzeyinde de işlediğini kanıtlamaktadır. Mimaride biçim, tasarım niyeti ve kullanıcı deneyimi arasındaki ilişki de bu üçlü yapıyla örtüşmektedir. Dolayısıyla Nattiez'nin modeli müzikten mimarlığa aktarılacak güçlü bir analitik şablon sunmaktadır.

4.2.2. Yapısal Analoji, Gerilim ve Etkileşimci Boyut

Müzikte metaforun etkileşimci boyutu, anlam üretiminin yalnızca tek bir kaynağa değil, birden fazla yapısal öğenin karşılıklı etkileşimine dayandığı fikrine yaslanmaktadır. Bu perspektif, I. A. Richards ve Max Black'in etkileşimci metafor teorisiyle doğrudan ilişkilidir: metafor, iki anlam alanını bir arada tutarak aralarında yaratıcı bir gerilim oluşturduğunda anlam üretir. Müzikte bu gerilim, tonal çatışmalar, tematik dönüşümler ve kontrapunktik ilişkiler aracılığıyla kurulmaktadır.

Ancak etkileşimci perspektifin müzik bağlamında işleyebilmesi için önce *analoji* mekanizmasının kendisini açıklamak gerekmektedir. Analoji, iki farklı alan arasındaki ilişkiyi yapının korunarak aktarılması işlemidir; kaynak ve hedef alandaki öğeler değil, o öğeler arasındaki *ilişkiler* eşlenir. Bu ayrım, metafordan analojinin nasıl farklılaştığını gösterir. Doğan ve diğerleri (2018), mimari tasarım söyleminde analoji, metafor ve benzetmenin birbirinden

ayrışan bilişsel işlevlere sahip olduğunu ve analoginin özellikle yapısal ilişkilerin aktarımında devreye girdiğini ampirik olarak göstermiştir. Mimari eleştirmenlerin söyleminde bu üç benzeşim biçimi iç içe geçse de analogik aktarım, sistematik bir yapısal eşleme içerdiğinden metaforik aktarımdan daha kesin ve daha çözümlenebilir bir yapı sunar. Bu çerçevede müzik ile mimarlık arasında kurulan benzeşim, salt bir benzetme değil, iki yapısal sistemin birbiriyle nasıl örtüştüğünü izlemeye olanak tanıyan bir analogi ilişkisidir.

Bu analogi ilişkisinin müzik-mimarlık bağlamında en somut biçimde nasıl işlediğini Capanna'nın (2009) müzik ve mimarlık arasındaki bağları inceleyen çalışmasında görmek mümkündür. Capanna, mimari pratikte müzikal referansların iki farklı düzeyde işlediğini ortaya koymaktadır. Birinci düzeyde müzik bir *ilham kaynağı* olarak işlev görür; bu ilişki gevşek ve metaforiktir, doğrudan yapısal bir aktarım içermez. İkinci düzeyde ise mimari proje ile müzikal eser, *aynı bileşim kurallarını* paylaşır; bu durumda müziksel formun iç mantığı, yapısal düzey, sıralama ilkesi ve gerilim-çözülme dinamiği mimari tasarıma doğrudan aktarılmış olmaktadır. Capanna'nın örnek olarak incelediği Libeskind'in yapılarında bu ikinci tür ilişkiyi görmek mümkündür; "Chamber Works" serisi hem müzikal hem de mimari bir kompozisyon mantığını aynı anda taşır. Libeskind'in Foster'a atfen tanımladığı *uzamsal müzik* kavramı, yatay ve dikey yapıların melodi ve akor ilişkisiyle örtüşmesi üzerinden müziksel formun mimari forma analogik biçimde aktarıldığını göstermektedir (Capanna, 2009).

Goodman'ın (1968) *exemplification* (örnekleme) kavramı, bu analogi mekanizmasına felsefi bir açıklama getirir. Goodman'a göre bir sanat yapıtı, temsil ettiği şeyi değil, sahip olduğu özellikleri örnekler. Bir müzik eseri hüznü temsil etmez; hüznü *örnekler*, yani o duyguyu taşıyan özelliklerle yapısal olarak örtüşür. Aynı mantık mimari için de geçerlidir: bir yapı kalıcılığı *temsil* etmez, kalıcılığı mekânsal özelliklerinde örnekler. Bu örnekleme mantığı, müzik ile mimarlık arasındaki analoginin neden yüzeysel bir benzetme olmadığını açıklar. Her iki alanda da yapısal özellikler, anlamı dolaylı değil yapısal düzeyde taşımaktadır. Fauconnier ve Turner'ın (2002) kavramsal harmanlama teorisi bu süreci daha da somutlaştırmaktadır. Harmanlama teorisi, iki girdi alanının özelliklerini basitçe eşleştirmek yerine, bu iki alandan devşirilen unsurların birleşiminden ortaya çıkan *yeni* bir kavramsal yapıya işaret etmektedir. Müzik ile mimarlık arasında kurulan analogi de bu anlamda bir harmanlama alanı oluşturur; her iki alanın yapısal mantığı bir araya geldiğinde ne saf müzikal ne de saf mimari olan, ancak her ikisinin de anlam üretim kapasitesini harekete geçiren yeni bir kavramsal uzam ortaya çıkmaktadır.

Raymond Monelle, müzikteki ritim, ton ve tempo gibi öğelerin doğaya ve insan davranışına dair metaforik temsiller taşıdığını savunmakta ve bu temsilin doğrudan bir yansıma değil, yapısal bir analogi olduğunu vurgulamaktadır (Monelle, 2000). Ritmik yapılar, yürüyüş ve nefes alma gibi bedensel süreçlerin simgesel karşılığı olarak işler; melodik dönüşümler ise kavramsal geçişlerin, kararların ve belirsizliklerin müzikal izdüşümü olarak okunabilir. Monelle'in daha sonra Ratner'ın (1980) öncü çalışmasından hareketle geliştirdiği *müzikal konu teorisi* (İng. musical topic theory), müzikal göstergelerin belirli kültürel ve tarihsel temsillere nasıl bağlandığını sistematik biçimde ortaya koymaktadır. Örneğin yukarıda bahsedildiği üzere bir marş formunun temsil ettiği militarist metafor, mimarideki anıtsal yapılarda ritmik kolon düzeni, simetri ve yükselen akslar aracılığıyla karşılık bulabilmektedir. Bu eşleme mantığı, müziksel form ile mimari form arasında salt estetik değil, kavramsal düzeyde işleyen bir analogi zemini oluşturmaktadır.

Lawrence Zbikowski'nin *Conceptualizing Music* (2002) adlı çalışması bu analogi zeminini bilişsel dilbilim çerçevesinde sistematize etmektedir. Zbikowski, Lakoff ve Johnson'ın kavramsal metafor teorisini müzikal analize uygulayarak müzikal yapıların kavramsal alanlar arası eşlemeler kurduğunu göstermektedir. Ona göre dinleyici, müziği *sonik analoglar* (İng. sonic analogs) aracılığıyla anlamlandırır. Gelen ses bilgisi, önceden depolanmış bilişsel bilgiyle, özellikle de imge şemalarıyla karşılaştırılarak anlamsal yapılar oluşturulur (Zbikowski, 2002). Neary (2019), Zbikowski'nin bu yaklaşımını Radiohead'in "Paranoid Android" parçası üzerinden uygulamalı biçimde çözümleyerek müzikal gramerin anlam üretiminde nasıl çalıştığını göstermiş; ritmik tekrar ve tonal örüntülerin dilsel tekrara benzer biçimde anlam kurucu işlevler üstlendiğini ortaya koymuştur. Bu bulgu, müzikal metafor analizinin yalnızca felsefi değil, ampirik düzeyde de geçerli olduğunu desteklemektedir.

Etkileşimci perspektifin mimarlıkla kesişimi en somut biçimde yapısal analogi kavramı üzerinden kurulabilir. Müzikte bir temanın varyasyonla dönüşmesi, kontrapunktik iki sesin gerilim ve çözülme aracılığıyla anlam üretmesi, mimarideki biçimsel düzenlemelerin karşıtlık ve süreklilik ilişkileriyle yarattığı kavramsal gerilime benzeşmektedir. Scruton'ın (1997) analitik felsefe perspektifinden ortaya koyduğu gibi, müzikal hareket, gerilim ve çözülme gerçek anlamda bir hareket olmadığı hâlde bu kavramlar müziksel deneyimi tam olarak tanımlamaktadır. Bu yapısal benzeşme, her iki alanda da metaforun doğrudan temsil değil, etkileşimci bir anlam üretim mekanizması olduğunu kanıtlamaktadır. Walton'ın (1990) *mimesis as make-believe* yaklaşımıyla birleştirildiğinde, müzikteki "-mış gibi yapma" yapısının mimari

taşınması, mimarideki koreografik dolaşım akslarıyla kurulabilecek paralelliğin somut bir örneğini sunmaktadır.

Müzik ve mekân ilişkisine dair tipolojik bir çerçeve sunan Macedo (2015), müzik ve ses sanatında mekânın beş ayrı anlamda kullanıldığını göstermektedir: metafor, akustik mekân, ses mekânsallaştırması, referans ve konum. Bu sınıflandırma, müzikal mekân kavramının ne kadar çok katmanlı olduğunu ve bu katmanların yalnızca fiziksel değil, kavramsal ve metaforik düzeyleri de kapsadığını ortaya koymaktadır. Macedo'nun tipolojisi, müzikte mekânın hem bir fiziksel gerçeklik hem de bir metafor olarak işlediğini, dolayısıyla müzikle mimarlık arasındaki bağın çok düzlemli bir analogi içerdiğini göstermektedir.

David Roesner'in (2014) geliştirdiği akustik mimari kavramı bu tartışmayı doğrudan mimarlık bağlamına taşımaktadır. Roesner'a göre ses, fiziksel bir titreşimden ibaret değildir; mimari bağlamda biçimlenen, yankılanan ve yorumlanan bir anlam ögesidir. Taş bir kilisenin kemerli tavanlarında yankılanan koro müziği ile çağdaş bir konser salonunun yüzeylerinde dağılan oda müziği arasında yalnızca akustik değil, metaforik anlam farkı da oluşur. Roesner'ın müzikalite dispozitif kavramı ise sahnedeki zamanlama, ritim ve hareket gibi öğelerin müzikal bir mantık çerçevesinde işlediğini, bu işleyişin mimari mekânla kurduğu ilişkiyi somutlaştırdığını göstermektedir. Stockhausen'ın 1970 Osaka Dünya Fuarı için tasarlanan küresel bir ortamda gerçekleştirilen *Pole für 2* eserinin analizi de bu bağlamda son derece aydınlatıcıdır; Fowler (2010), sesin üç boyutlu mekânda dağılımının nasıl bir "geçici akustik mimari" oluşturduğunu göstermekte ve ses ile mekânın metaforik açıdan birbirini yazdığını ileri sürmektedir. Mimari mekân bu bağlamda müzikal metaforun pasif bir kabı değil, anlamın etkin bir ortağı hâline gelir.

Victor Zuckerkandl'in *Sound and Symbol* (1956) adlı eseri ise müzikal zamanın mekânsal deneyimle örtüşmesini felsefi düzlemde tartışmaktadır. Zuckerkandl, müzikal akışın yalnızca kronolojik değil, niteliksel bir zaman deneyimi sunduğunu savunmaktadır. Bu niteliksel zaman, dinleyicide mekânsal bir hareket duygusu yaratır; sesin yükselmesi ve alçalması, yaklaşma ve uzaklaşma, açılma ve kapanma gibi mekânsal metaforlarla deneyimlenir. Bu gözlem, mimarlıkta aksiyel dolaşım, katmanlı geçişler ve hacimsel dönüşümler gibi mekânsal ardılıkların kullanıcıda müzikal ritme benzer kavramsal tepkiler uyandırabileceğini düşündürmektedir. Müzikteki zamansal örüntü ile mimarideki mekânsal ardıllık, bu çerçevede aynı bilişsel mekanizma üzerinden anlam üretmektedir.

4.2.4. Müzikten Mimariye: Üç Lens İçin Kavramsal Hazırlık

Müzikte metaforun nasıl yapılandığı, hangi düzlemlerde işlediği ve mekânla kurduğu ilişki, onu mimari bağlamda değerlendirilebilir kılmaktadır. Yukarıda incelenen retorik, etkileşimci ve bilişselci perspektifler birbirini hem tamamlayan hem de sınayan analitik çerçeveler sunmaktadır. Bu çerçevelerin 4.2'deki düzenlemesi, bir tesadüf değil bilinçli bir yapısal tercihtir; 6. Bölüm'deki mimarideki metafor analizinde kullanılacak lens dizisiyle örtüşen bu sıralama, tezin kuramsal tutarlılığının müzik bölümünden itibaren kurulmaya başladığını göstermektedir.

Retorik perspektif açısından müzik, göstergebilimsel bir sistem olarak sembolik anlamlar üretmektedir. Goodman'ın sembol teorisi, Nattiez'nin üçlü modeli ve Adorno'nun ideolojik eleştiri anlayışı, müzikal formun yalnızca estetik değil, toplumsal içerik taşıyan bir retorik dil olduğunu ortaya koymaktadır. Mimarlıkta bu retorik boyut, yapının biçimsel özelliklerinin tarihsel ve ideolojik anlamlar taşıdığı fikriyle örtüşmektedir. Lucchini (2023), mimaride metaforun hem var olan yapıları yorumlamak hem de yeni tasarım kararlarını üretmek için işlevsel bir retorik araç olduğunu göstermekte; Derrida ve Blumenberg'e dayandırdığı "metaforoloji" kavramıyla mimari metaforun salt biçimsel değil, anlamsal bir üretim mantığını izlediğini ileri sürmektedir. Ayrıca Terzoglou'nun (2018) mimarlığı anlatı göstergebilimi çerçevesinde okuması, mimari mekânın bir "uzamsal metin" olarak kavranmasına zemin hazırlamakta ve Nattiez'nin müzikal modeline mimari bir karşılık sunmaktadır.

Etkileşimci perspektif açısından ise müzikteki yapısal analogi, yani tonal gerilim, tematik dönüşüm, kontrapunktik çatışma mimari biçimdeki semantik gerilimle aynı mantığı paylaşmaktadır. Zbikowski'nin sonik analog kavramı ve Neary'nin (2019) uygulamalı analizi, bu yapısal analoginin yalnızca soyut bir benzetme olmadığını, dinleyicide ölçülebilir kavramsal işlemler başlattığını göstermektedir. Bu bulgu, mimari formun kullanıcıda tetiklediği kavramsal tepkilere Richards ve Black'in etkileşimci modeli çerçevesinde doğrudan ışık tutmaktadır.

Bilişselci perspektif açısından ise Le Guin'in oda müziğinde beden, mekân ve tarih üçgeninde kurduğu ilişki, Johnson'ın imge şeması teorisi ve Macedo'nun müzikal mekân tipolojisiyle bir araya geldiğinde müzikal metaforun bedenleşmiş ve mekânsal temelleri net biçimde görünür olmaktadır. Dell'Anna ve diğerlerinin (2021) nörobilimsel bulguları bu çerçeveye empirik bir destek sağlarken, Zuckerkandl'ın niteliksel zaman kavramı müzikal deneyimin mekânsal karşılığını felsefi düzeyde açıklamaktadır. Roesner'in akustik mimari kavramı ile Fowler'ın (2010) Stockhausen analizi, müzik ve mimarlığın mekân üretimi açısından birer karşılıklı

yazım sistemi oluşturduğunu göstermektedir. Bu bütünsel tablo, bilişselci lensin mimari nesneye uygulanmasından önce müzikal deneyim üzerinden sınanmış ve doğrulanmış olduğu anlamına gelmektedir.

4.3. Resimde Metafor

Görsel imgelem, sözel anlatımın sınırlamalarını aşarak izleyicinin zihinsel şemalarında yerleşik olan kültürel, bireysel ve bilişsel deneyimlerin sentezi yoluyla soyut kavramları somutlaştırmaktadır. Bu bağlamda görsel metaforların analizi, dilbilim, göstergebilim, multimodal analiz ve kültürel çalışmalar gibi birçok disiplinden yararlanmayı gerektirmektedir. Lakoff ve Johnson (1980), görsel metaforların da bilişsel altyapılara dayandığını belirtmektedir. Bir resimde yer alan aslan imgesi; güç, cesaret ve liderlik gibi kavramsal alanları görselleştirirken izleyicinin kişisel ve kültürel belleğinde yer etmiş ön kabulleri de harekete geçirir. Barthes (1977) ise görsel öğelerin izleyici üzerinde yarattığı çağrışımların sözel anlatı kadar karmaşık ve çok katmanlı olduğunu vurgulayarak görsel metinlerin de bir tür dil olarak okunabileceğini savunur.

Bu geniş kuramsal çerçeveye, görsel metaforların yalnızca bireysel algı süreçlerinde değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel düzlemlerde de güçlü iletişimsel işlevler taşıdığını ortaya koymaktadır. Görsel metaforların dilbilimsel ve semiyotik temelleri bu çalışma açısından üç eksen üzerinden kurulmaktadır. Birincisi, Forceville'in (1996, 2002) görsel metaforları bağlam metaforu ve hibrit metafor olarak ayrıştırması, görsel anlatımın hem biçimsel hem bilişsel boyutlarını analiz etmeye olanak tanımaktadır. İkincisi, Kress ve van Leeuwen'in (2006) görsel iletişimin gramerini belirlemeye yönelik çalışması, görsel anlatımın dilsel yapılarla ortak bilişsel temellere dayandığını göstermekte ve çok kipli analiz için metodolojik bir zemin sunmaktadır. Üçüncüsü, Eco'nun (1979) semiyotik çerçevesinde her görsel ögenin kültürel ve toplumsal kodlarla yeniden üretildiği ilkesi, görsel metaforların yalnızca bireysel algıda değil kültürel düzlemde de işlediğini ortaya koymaktadır. Bu üç eksen, aşağıda ele alınan görsel metaforun retorik, etkileşimci ve bilişselci boyutlarının kuramsal zeminini oluşturmaktadır.

4.3.1. Görsel Metaforun Retorik ve Sembolik Boyutu

Görsel metaforun retorik işlevini kavrayabilmek için öncelikle görsel imgenin nasıl anlam ürettiğini açıklamak gerekmektedir. Panofsky (1955), görsel anlamı ikonografik ve ikonolojik düzlemler arasında ayırt ederek sanat eserlerinin birden fazla anlam katmanı taşıdığını ortaya koymuştur. Bir eserin betimsel içeriği, kültürel semboller aracılığıyla kazandığı ikincil anlam ve nihayetinde bir dönemin dünya görüşünü yansıtan derin anlam bu katmanları

oluşturmaktadır. Bu çok katmanlı yapı, görsel metaforun yalnızca imgenin yüzeyinde değil, tarihsel ve kültürel bağlamın içinde da işlediğini göstermektedir. Mimari temsillerin resim sanatındaki işlevi de bu katmanlı okuma mantığıyla örtüşmektedir; zira bir yapı imgesi, betimsel düzeyde fiziksel bir nesneyi sunarken ikonolojik düzeyde ideolojik, tarihsel ve psikolojik anlam katmanları taşıyabilir.

Roland Barthes (1977) bu çok katmanlı yapıyı daha da derinleştirmektedir. Ona göre görsel imge, sabit bir anlama indirgenemez ve her zaman yorumlanabilir, katmanlı ve potansiyel olarak belirsiz bir yapı sunar. Barthes'ın *studium* ve *punctum* ayrımı, bir görsel nesnenin izleyicinin kültürel beklentilerini karşılayan kısmıyla, onu beklenmedik biçimde delerek anlam çoğaltan kısmını birbirinden ayırt etmektedir. Bu ayrım, görsel metaforun retorik işlevini kavramak açısından belirleyicidir; metafor, imgenin izleyicinin şemalarıyla örtüşen değil, bu şemalarla çatışarak yeni anlam üreten kısmında filizlenmektedir. Barthes'ın *studium-punctum* diyalektiği, Richards ve Black'in etkileşimci metafor teorisiyle de örtüşmektedir. Her ikisinde de anlam, birbiriyle gerilim içindeki iki unsur arasında üretilmektedir.

Görsel metaforun göstergebilimsel boyutu, Eco'nun (1979) semiyotik çerçevesinde daha da netleşmektedir. Eco'ya göre her görsel öge, kültürel kodlarla yeniden üretilen ve bu kodlar olmaksızın anlam taşıyamayacak bir göstergedir. Resimdeki bir bina imgesi de bu bağlamda yalnızca bir mimari yapıyı temsil etmez; belirli kültürel kodlar aracılığıyla güç, yıkım, bellek ya da ütopya gibi kavramsal alanları çağırıştırır. Bu çağrışımsal işlev, mimarideki retorik lensin görsel sanattaki karşılığını oluşturmaktadır. Terzoglou'nun (2018) mimarlığı bir anlatı göstergebilimi çerçevesinde *uzamsal metin* olarak okuması, Eco'nun görsel gösterge anlayışını mimari temsile doğrudan bağlamaktadır. Mimari mekân, tıpkı görsel imge gibi, kültürel kodlarla anlam kazanan ve her okuyucu ya da izleyicide farklı metaforik çağrışımlar uyandıran açık bir göstergeler sistemi olarak işlemektedir.

Görsel metaforun retorik boyutuna metodolojik bir katkı sunan bir diğer önemli çalışma Coëgnarts ve Kravanja'nın (2012) film estetiği üzerine kaleme aldığı makaledir. Bu çalışmada görsel sanatların izleyicide imge şemaları aracılığıyla nasıl soyut anlamlar ürettiği ve bu sürecin ayna nöronlar gibi nörobiyolojik mekanizmalar tarafından nasıl desteklendiği gösterilmektedir. Çalışma, Freedberg ve Gallese'nin (2007) estetik deneyim teorisini görsel metafor analiziyle birleştirerek izleyicinin görsel imgeyle kurduğu ilişkinin yalnızca zihinsel değil, aynı zamanda bedensel bir karşılaşma olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bulgu, görsel metaforun retorik

işlevinin izleyiciyi salt bilişsel değil, duyumsal düzeyde de etkilediğini göstermekte ve mimari deneyimdeki bedenleşmiş anlam üretimiyle doğrudan bağlantı kurmaktadır.

4.3.2. Yapısal Gerilim, Etkileşim ve Görsel Metafor

Görsel metaforun etkileşimci boyutu, bir imgede iki ya da daha fazla anlam alanının bir arada tutulmasından doğan yaratıcı gerilime dayanmaktadır. Bu gerilim, Forceville'in (1996, 2002) görsel metafor sınıflandırmasında açıkça görülmektedir. Forceville, görsel metaforları bağlam metaforu ve hibrit metafor olarak iki temel biçimde ayırtmıştır. Bu ayırım, renk, ışık, kompozisyon, perspektif ve ikonografik semboller gibi öğelerin izleyicide nasıl çok boyutlu anlam ürettiğini açıklamada işlevseldir. Guerrieri ve diğerleri (2023), Forceville'in bu sınıflandırmasını genişleterek sanatsal metaforu *hibrit metafor*, *bağlamsal metafor*, *resimsel benzetme* ve *imgelem talep eden metafor* olarak dört kategoride ele almıştır. Sanatsal metaforun hedef ve kaynak alan yöneliminin belirsizleşebildiği bu durumlarda anlam, izleyicinin zihinsel arşiviyle kurulan aktif bir etkileşim sürecinde üretilmektedir. Bu durum, görselin retorik boyutundan çok etkileşimci boyutuna işaret etmektedir.

Wheelwright'in (1962) *epifor* ve *diyafor* ayrımı bu tartışmada kavramsal açıklık sağlamaktadır. Epifor, bilinen kavramları tanıdık bir bağlamda yeniden konumlandırarak anlamayı kolaylaştırırken diyafor, anlam katmanlarını kırarak beklenmedik çağrışımlar üretir. Magritte'in "Bu bir pipo değildir" tablosu diyaforun görsel sanattaki en güçlü örneklerinden biridir. Gösterge ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulayan bu eser, izleyiciyi iki anlam alanı arasında sürekli bir gerilim içinde bırakmaktadır. Soyut sanatta kullanılan biçim ve renkler de çoğunlukla bu diyaforik mantıkla işlemekte, izleyicinin bilinçaltı süreçlerine hitap etmektedir. Bu ikili sınıflandırma, mimari metaforun tasniflenmesinde de kullanışlıdır. Mimari bir biçimin tanıdık bir anlam alanını çağrıştırması epiforik, iki anlam alanı arasında yarattığı gerilimle yeni anlam üretmesi ise diyaforik bir işleve karşılık gelir.

Kress ve van Leeuwen (2006) görsel iletişimin gramerini çözümleyerek imgelerin izleyiciye sunuş biçimlerini — temsil, etkileşim ve kompozisyon düzlemleri üzerinden — analiz etmiştir. Onların çok kipli çerçevesi, görsel metaforun yalnızca içerikte değil, biçimsel düzenlemede de üretildiğini göstermektedir. Bir resmin iç kompozisyonu, renk kontrastları ve bakış açısı seçimleri de birer metaforik ifade biçimi olarak okunabilir. Kövecses (2010), bu tür görsel metaforların izleyicinin hem kişisel hafızasında hem de toplumsal bilinçte güçlü çağrışımlar uyandırdığını belirtir. Semino (2008) ise görsel metaforların olayların dramatik doğasını güçlendirerek izleyicinin algısını yönlendirdiğini ortaya koymaktadır.

4.3.3. Görsel Metaforların Bilişselci Boyutu

Görsel metaforun bilişselci boyutu, izleyicinin görsel imgeyle kurduğu ilişkinin yalnızca zihinsel değil, bedensel ve duyuumsal temellere sahip olduğunu savunmaktadır. Coëgnarts ve Kravanja'nın (2012) film ve görsel sanat üzerine yürüttüğü araştırma, imge şemalarının görsel anlamın temel bilişsel yapı taşları olduğunu göstermektedir. Yükseklik, denge, kap içi-dışı, merkez-çevre gibi imge şemaları, izleyicinin görsel imgelerle kurduğu ilişkide soyut anlamların somut bedensel deneyimler aracılığıyla kavranmasını sağlamaktadır. Johnson'ın (2007) bedenleşmiş anlam teorisiyle desteklenen bu yaklaşım, görsel sanatın izleyicide yarattığı etkinin estetik bir mesafeden değil, bedeninin dünyadaki hareket ve algı deneyiminden kaynaklandığını ortaya koymaktadır. Bu perspektif, görsel metaforun bilişselci lensle okunmasının yalnızca dil dışı sistemlerde de geçerli olduğunu değil, bu sistemlerde özellikle güçlü bir biçimde işlediğini göstermektedir.

Bachelard'ın *The Poetics of Space* (1958/1994) adlı eseri bu bilişselci zemini fenomenolojik bir çerçeveye derinleştirmektedir. Bachelard'a göre bir ev ya da oda yalnızca yaşanılan bir yer değil, aynı zamanda düşlerin kurulduğu, bilinçaltının yansıdığı ve bedensel hafızanın depolandığı bir poetik hacimdir. Bu yaklaşım, resimdeki bina temsillerine doğrudan yansımaktadır. Sanatçının çizdiği bir yapı, mimari bir tasvir olmanın ötesinde izleyicinin zihinsel arşivine dokunan ve duygu yüklü bir metafora dönüşebilir. Bachelard'ın mekâna yüklediği bu poetik anlam, bina imgelerinin yalnızca görsel değil, aynı zamanda varoluşsal bir deneyimi temsil ettiğini göstermektedir. Petrenko ve Korotchenko (2012), resimde metaforun bilişsel bir dönüşüm işlevi gördüğünü savunmaktadır. Psikolojik anlam teorisini görsel sanata uygulayan bu çalışma, görsel metaforun izleyicinin imgeden elde ettiği anlamı psikolojik düzeyde nasıl dönüştürdüğünü incelemekte ve metaforun resimde yalnızca ikonografik değil, bilişsel düzeyde de etkin olduğunu ortaya koymaktadır.

Beistegui (2012), sanatın mimesis anlayışından uzaklaşarak metaforun yaratıcı gücüne yönelmesi gerektiğini savunmaktadır. Modern sanat kuramlarında sanat eserlerinin yalnızca dış dünyayı taklit eden nesnelere değil, yeni gerçeklikler inşa eden metaforik yapılar olduğu anlayışı belirleyici hâle gelmiştir. Brandl (2023) ise metaforun sanatçılar için bir yaratım aracı olduğunu ve her eserin kendine özgü bir metaforik yapı inşa ettiğini belirtmektedir. Sanatçı, malzeme ve biçim seçimleriyle izleyicinin bilişsel süreçlerine doğrudan hitap eden metaforik unsurlar üretmektedir. Örneğin soyut sanattaki renk kontrastları ve geometrik formlar, belirli duyguları ya da kavramları temsil eden bilişsel metaforlar olarak işlev görebilir. Bu ontolojik boyut,

metaforu sanatın yalnızca bir temsil aracı olarak değil, yeni gerçeklikler üreten bir koşul olarak konumlandırmaktadır.

4.3.4. Bina Resimleri-Metafor Arayüzü

Bina temsillerinin resim sanatındaki metaforik işlevini kavrayabilmek için öncelikle imge, mekân ve gösterge arasındaki ilişkilere dair bazı temel kuramsal yaklaşımlara başvurmak gerekir. Roland Barthes, görsel imgeyi yalnızca temsil eden değil, aynı zamanda anlam üreten bir yapı olarak değerlendirir. *Image, Music, Text* adlı kitabında, görselin “doğrudan ileten” değil, “yönlendiren ve anlamı çoğaltan” bir yapı olduğunu savunur (Barthes, 1977). Barthes’a göre imge, sabit bir anlatıya indirgenemez; her zaman yorumlanabilir, katmanlı ve potansiyel olarak belirsizdir. Bu görüş, bina imgelerinin resim sanatında nasıl poetik/metaforik anlamlar taşıyabileceğini kavramak açısından temel bir çerçeve sunar. Çünkü bina, mimarlığın fiziksel bir ürünü olmaktan çok, bir hayal mekânına, bir anlam imkânına dönüşebilir. Özellikle boş, terk edilmiş ya da tamamlanmamış yapıların resmedildiği eserlerde bu çokanlamlılık etkisi, izleyiciyi görsel ile metinsel arasında konumlandırır. İmgenin poetik bir güce sahip olduğu bu düzlemde, bina artık yalnızca bir yapıyı değil, bir hissi, bir zamanı ya da bir eksikliği taşıyabilir.

Bu şiirsellik, mekân kavramının duyuşsal ve hayalî boyutlarını tartışan Gaston Bachelard’ın *The Poetics of Space* (1958) adlı eserinde güçlü biçimde ortaya konur. Bachelard’a göre, bir ev ya da oda yalnızca yaşanılan bir yer değil, aynı zamanda düşlerin kurulduğu, bilinçaltının yansıdığı bir poetik hacimdir. Yazar, “ev hayal gücünün ilk evrenidir” diyerek, yapıların sadece fiziksel değil, aynı zamanda içsel anlam katmanlarına da sahip olduğunu belirtir (Bachelard, 1958/1994, s. 4). Bu durum, resimdeki bina temsillerine doğrudan yansır. Sanatçının çizdiği bir yapı, mimari bir tasvir olmanın ötesinde, izleyicinin zihinsel arşivine dokunan, duygu yüklü bir metafora dönüşebilir. Özellikle resim sanatında iç mekânlar, boş odalar ya da tavan araları gibi alanların seçimi, mekânın hem bireysel hafızayla hem de kolektif bilinçle kurduğu bağları açığa çıkarır. Bachelard’ın mekâna yüklediği bu poetik anlam, bina resimlerinin yalnızca görsel değil, aynı zamanda varoluşsal bir deneyime dönüştüğünü gösterir.

W. J. T. Mitchell ise *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986) adlı çalışmasında görsel imgeleri dilsel yapılarla birlikte okumamızı önerir. Ona göre her görsel unsur, aynı zamanda bir “görsel söylem” içinde işler yani bir imge, yalnızca bir şeyin resmi değil, bir düşünce sisteminin taşıyıcısıdır (Mitchell, 1986, s. 43). Bina temsilleri de bu bağlamda yalnızca nesnel gerçekliğe değil, ideolojik, kültürel ve psikolojik katmanlara da işaret eder. Mitchell, imgeyi sadece estetik bir nesne değil, aynı zamanda “düşüncenin biçimlenmiş hali” olarak gördüğünde (s. 56), bina

imgelerinin resimdeki rolü daha derin bir metaforik bağlamda anlaşılabilir hâle gelir. Bir yapı, bu bağlamda, var olan bir kentsel gerçekliğin değil; bir baskı rejiminin, bir hayal kırıklığının ya da bir ütopyanın ifadesi olabilir. Mitchell'in yaklaşımı sayesinde bina imgesi, semantik olarak açık bir koddan çok, çözümlenmesi gereken çoklu göstergeler sistemine dönüşür.

Bina temsillerinin resimde üstlendikleri metaforik rol, yalnızca mimarlık nesnesinin betimlenmesinden ibaret değildir; bu temsiller, sıklıkla psikolojik, tarihsel ve varoluşsal durumların somutlaştırılmasına hizmet eder. Jean-François Lyotard'ın *The Inhuman* (1991) adlı eserinde belirttiği gibi, modern sanatın sıkça başvurduğu boş, soyut ya da çarpıtılmış mimari temsiller, “insanın kendi mekânsal ontolojisiyle kurduğu gerilimli ilişkiyi” sahneye taşır (s. 89). Özellikle XX. yüzyıl sonrası sanatçılarda, yapılar artık bir yerin temsili değil, bir ruh hâlinin ya da düşünsel bir paradoksun vücut bulmuş halidir. Yani bina, artık *orada olan bir şey* değil, *orada olmayanın* da temsiline dönüşür. Bu durum, metaforun yapısal bir dönüşüm geçirdiğini gösterir; nesne hem kendi anlamını barındırır hem de bir eksiklik, bir bekleyiş ya da bir kaybın taşıyıcısı olur. Özellikle metafizik resim geleneğinde, örneğin de Chirico'nun yapılarında görüldüğü gibi, mimari figürler zamansızlık ve yabancılaşma gibi kavramların görsel karşılığına dönüşür. Dışarıdan bakıldığında sağlam, dikey ve geometrik olarak kesin çizgilere sahip bu yapılar, içeriksizleştirilmiş şehirlerin ya da terk edilmiş bilinç durumlarının taşıyıcıları haline gelir.

Daniel Libeskind'in vurguladığı bir nokta yapıların temsil düzeyinde daima bir anlatı sunduğudur. Onun mimariyle ilgili görüşü, binanın “yalnızca bir işlev nesnesi değil, anlam üretici bir alan” olduğunu belirtir (Libeskind, 2004). Bu görüş, resimdeki bina betimlemeleriyle doğrudan ilişkilidir. Çünkü resimde görülen yapılar, belirli bir işlevselliği değil, bu işlevselliğin yokluğunu ya da aşırılığını gösterebilir. Dolayısıyla metaforik olarak binalar, bazen bir aşırılık –örneğin iktidarın baskısı, görkemin boşluğu– bazen de bir eksiklik –yıkım, terk edilmişlik ya da unutulmuşluk– üzerinden okunabilir. Bunun yanında Anthony Vidler'in *The Architectural Uncanny* (1992) adlı kitabında tartıştığı *tekinsiz mimarlık* (İng. uncanny architecture) kavramı, özellikle bina temsillerinin psikanalitik açıdan nasıl metaforik anlamlar taşıdığını ortaya koymaktadır. Vidler, “yapının yüzeyi ve hacmi, bastırılmış olanın geri dönüşüne zemin hazırlayabilir” derken (s. 11), bu tür bina imgelerinin travma, bastırma ve yabancılaşma gibi temaları da içerdiğini göstermektedir. Resimdeki binalar, bu bağlamda, insan psişesinin mekânsallaşmış biçimleri olarak değerlendirilebilir.

Birçok modern ve çağdaş sanatçı, bina temsillerini doğrudan hafıza, travma ve zamanla ilişkilendirerek kullanmaktadır. Andreas Huyssen'in *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (2003) adlı çalışması, kentsel yapıların görsel temsillerinin belleğin kırılğan yapısını nasıl taşıdığını analiz etmektedir. Huyssen'e göre, "bina imgeleri zamanın katmanlarını dondurur ve aynı anda hem geçmişini hem de onun kaybını simgeler" (s. 26). Bu türden temsillerde yapı, metaforik olarak geçmişin bir taşıyıcısı değil, aynı zamanda hatırlamanın ve unutkanlığın çatışmalı doğasının görselleştirilmiş bir versiyonudur. Özellikle harabe, yıkıntı ya da inşaat hâlindeki binalar, bu geçici ve istikrarsız hafızanın estetik imgelerine dönüşmektedir. Resim sanatında da bu yönelim, metaforun bir dilsel değil, yapısal olarak kurulmasını sağlamaktadır. Binanın tamamlanmamışlığı ya da yok oluşu hem bir kaybın hem de bir yeniden kuruluşun ifadesi olabilir. Bu bağlamda bina, yalnızca bir fiziksel nesne değil, tarihin, duygunun ve düşüncenin katmanlarını taşıyan metaforik bir yüzeye dönüşmektedir. Yine önemli bir kaynak olan Beatriz Colomina'nın *Privacy and Publicity* (1994) adlı eserinde de mimarinin temsiliyle görsel kültür arasındaki ilişki incelenmektedir. Colomina, modern mimarlığın, özellikle medya ve görsel sanatlarla kurduğu ilişki sayesinde, *bir gösteri nesnesine* dönüştüğünü savunmaktadır (s. 72). Bu gösterileşme, resimdeki bina temsillerini yalnızca estetik bir öge değil, aynı zamanda bir görsel söylem aracı haline getirmektedir. Yapı, burada, bir mekânı temsil etmez; bir ideolojiyi, bir bakış biçimini ya da bir toplumsal durumu temsil eder hale gelmektedir. Özellikle reklam estetiğiyle çalışan çağdaş resimlerde bina imgesi, bir hız, yersizlik, anonimlik ya da mekanikleşme metaforuna dönüşebilir. Bu imgeler, izleyicinin mekânla kurduğu duygusal bağı keserek, onu yalnızca gözlemci değil, aynı zamanda eleştirel bir özne haline getirir. Bu durum, mimari temsillerin poetik değil, politik bir metafor olarak da işlev gördüğünü gösterir. Binanın yüzeyi, bir anlam düzlemi, bir metin gibi okunur. Colomina'nın önerdiği gibi, "yapı, bakışı yönlendirir ve bu yönlendirme bir anlatı yaratır" (s. 78). Bu anlatı ise resimde, sabit bir mekânın değil, sürekli devinen bir bakışın ve anlamın metaforudur.

Yukarıda oluşturulmuş olan kuramsal çerçeveyi örneklendirmek burada yerinde olacaktır. Bu bağlamda, bina imgesinin resimdeki metaforik işlevlerini daha iyi anlamak için belirli sanatçılara ve eserlerine bakmak aydınlatıcı olacaktır. Giorgio de Chirico'nun metafizik resimlerinde sıkça karşılaşılan yapılar –özellikle boş avlular, kemerli arkadlar, kuleler ve saat kuleleri– zamandan kopmuşluk, yabancılaşma ve varoluşsal sıkışmışlık gibi kavramları görselleştirir. *Melancholy and Mystery of a Street* (1914) adlı çalışmasında, bir binanın duvarı gölgelerle parçalanırken, boş bir sokakta beliren tekil bir figür hem mekânsal bir yalnızlık hem

de varoluşsal bir tedirginlik duygusu yaratır. Bu yapıların mekânsal işlevi yoktur; daha çok, zamansız bir bilinç hâlinin sembolü olarak çalışırlar. Mitchell'in "imgenin ideolojik çağrışımları" üzerine söyledikleri burada doğrudan geçerlidir; bina, bu resimde yalnızca bir mimari form değil, zamanın, belleğin ve bilinçdışının metaforudur (Mitchell, 1986, s. 57). Bu ideolojik çıkış ve bilinçdışı metaforik ifadenin yansıması olarak kullanılabilir resim, yapısal metaforun da ilk kipi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 2. Giorgio de Chirico. (1914). *Mystery and Melancholy of a Street*. [Kanvas üzerine yağlı boya]. Özel koleksiyon. Kaynak: Wikimedia Commons

Edward Hopper'ın resimleri de bina temsillerinin metaforik potansiyelini gösteren güçlü örneklerdendir. *House by the Railroad* (1925) adlı eserinde yer alan ev, rayların ötesinde yalnız

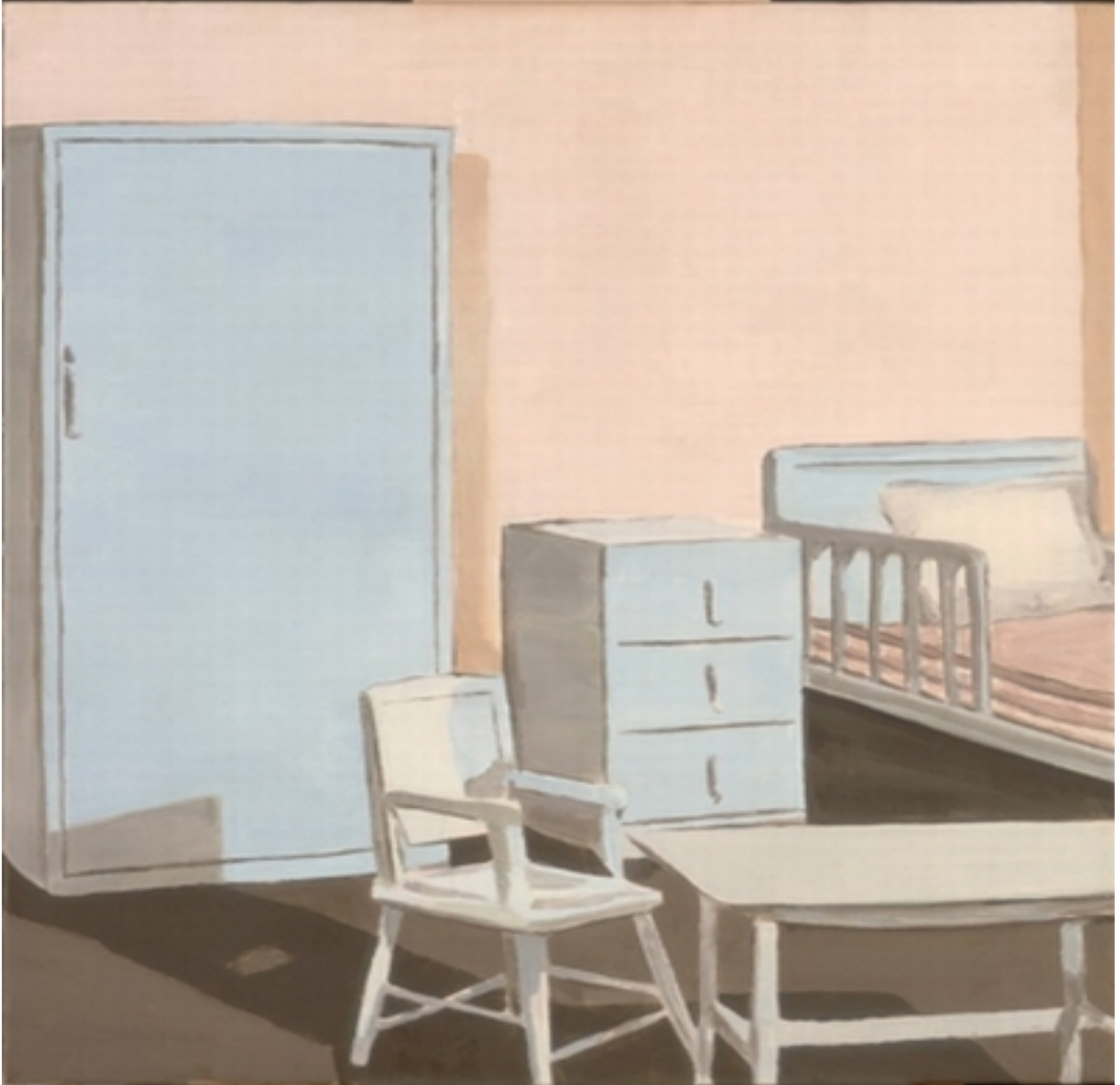
ve izole bir şekilde durur. Bu yapı, Amerikan banliyö estetiğine ait gibi görünse de aslında yalnızlık, iletişimsizlik ve belleğin yitimi gibi temaları taşır. Vidler'in tekinsiz mimarlık kavramıyla doğrudan örtüşen bu tür temsiller, yapının içinden çok dışını, yani yüzeyini yüzeyini, boşluğunu ve kapanışını öne çıkarır. Binanın içini göremeyiz ve o iç, izleyicide yalnızca bir boşluk hissiyle var olur (Vidler, 1992, s. 13). Hopper'ın yapıları, Barthes'ın bahsettiği gibi bir "anlatı kapanımı" değil, "anlamın ertelenmesi" üzerine kuruludur (Barthes, 1977, s. 42). Yapı, burada artık sadece mimari değil, izleyicinin içinde dolanacağı bir metaforik boşluktur.



Resim 3- Edward Hopper. (1925). *House by the Railroad*. [Kanvas üzerine yağlı boya]. Museum of Modern Art, New York. Kaynak: Wikimedia Commons

Çağdaş resim sanatında, yapıların iç mekânlarının temsilinde kullanılan metaforik stratejiler, çoğu zaman hafıza, kayıp ve boşluk temalarını görselleştirmek üzere kurgulanır. Özellikle iç mekân resimlerinde, boş ya da terk edilmiş odalar sıkça tekrar eden bir temadır ve bu tür kompozisyonlar, mimari hacmin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda psikolojik ve zamansal

bir boşluğu temsil ettiğini gösterir. Örneğin Luc Tuymans'ın *The Room* (1992) ve *Silent Music* (1993) adlı çalışmalarında olduğu gibi, iç mekânın neredeyse renkten arındırılmış, solgun ve durağan bir şekilde sunulması, mekânın artık bir yaşam alanı değil, bir iz, bir kalıntı hâline geldiğini ima eder. Bu tür yapı imgeleri, Whiteread'ın heykellerinde olduğu gibi, artık barınmaya değil, hatırlamaya, sorgulamaya ve içe dönüşe hizmet eder. Tuymans gibi ressamların boş ve işlevsizleştirilmiş iç mekânlara yönelimi, Gaston Bachelard'ın “ev, hatıranın kabuğudur” şeklindeki poetik anlayışıyla da örtüşür (Bachelard, 1958/1994, s. 8). Bina burada, geçmişin eksiltilmiş tortusuna, silinmiş yaşantıların maddi kalıntısına dönüşür. Bu yönüyle bina, yalnızca temsili değil, aynı zamanda ontolojik bir metafor hâlini alır. İçeride olmayanın, artık yaşanmayanın, geri getirilemeyen mekânı olur. Böylece yapı, resimde hem görsel hem duygusal hem de tarihsel bir boşluğu taşıyan şiirsel bir yüzeye dönüşür.



Resim 4. Luc Tuymans. (1993). *Silent Music*. [Kanvas üzerine yağlı boya]. Stedelijk Museum, Amsterdam. Kaynak: Wikimedia Commons

Bir başka etkileyici örnek, Anselm Kiefer'in savaş sonrası Alman hafızasını işlediği büyük boyutlu resimlerdir. *Sulamith* (1983) adlı eserinde, terk edilmiş ve yanmış gibi görünen bir mimari iç mekân, Nazizm'in kültürel mirasıyla hesaplaşmanın metaforuna dönüşür. Kiefer'in yapıları, tarihsel bir suçun izlerini taşır; resmedilen mekânlar, yalnızca boş değil, aynı zamanda suçla yüklüdür. Huyssen'in (2003) "kentsel palimpsest" olarak adlandırdığı bu tür temsiller, katman katman anlam yüklenmiş, geçmişin hem izini hem silinmesini taşıyan alanlardır (s. 34). Kiefer'in resimlerinde yapı, artık hatırlamak istemediğimiz şeyleri hatırlatan bir metafor hâline gelir. Buradaki bina, fiziksel olmaktan çok ahlaki ve tarihsel bir hacimdir. Resimdeki bu tür mekânsal metaforlar, sadece estetik değil aynı zamanda etik bir sorgulama alanı açar.



Resim 5. Anselm Kiefer. (1983). Sülamith. [Kanvas üzerine, yağlı boya, emülsiyon, tahta baskı, şellak ve saman]. San Francisco Museum of Modern Art'da The Doris and Donald Fisher Collection içinde. Kaynak: Wikimedia Commons.

4.4. Sonuç

Müzik ve resim sanatında metaforun işleyişine dair yürütülen tartışmalar, metaforun yalnızca bir süsleme ya da ikincil ifade biçimi olmadığını ortaya koymaktadır. Metafor, insan deneyimini, hafızasını ve düşünme biçimlerini derinden şekillendiren kavramsal bir araçtır. Müziğin yapısal dönüşümleri ve zamansal akışları, resmin görsel kodları ve imgeler aracılığıyla ürettiği çağrışımlar insan zihninde yeni bağlamlar açmaktadır. Her iki sanatta da metafor bir köprü işlevi görmektedir: soyut düşünceleri duyumsal ve somut bir düzleme taşırken duyusal deneyimleri daha geniş kültürel ve toplumsal anlatılara bağlamaktadır.

Müzikte metaforun retorik boyutu, Goodman'ın sembol teorisi, Nattiez'nin üçlü göstergebilimsel modeli ve Adorno'nun ideolojik eleştiri anlayışı aracılığıyla kurulmuştur. Bu üç yaklaşım bir arada değerlendirildiğinde müzikal formun yalnızca estetik değil, toplumsal içerik taşıyan bir dil olduğu görülmektedir. Etkileşimci boyutta ise Monelle'in yapısal analogi yaklaşımı, Zbikowski'nin sonik analog kavramı ve Scruton'un tonalite üzerine kurulu analitik

felsefesi müzikal metaforun iki anlam alanı arasında yaratıcı gerilimler kurarak işlediğini kanıtlamaktadır. Neary'nin (2019) uygulamalı analizi bu kuramsal zemini ampirik düzeyde desteklemektedir. Bilişselci boyutta ise Le Guin'in oda müziğinde kurduğu beden-mekân-tarih ilişkisi, Johnson'ın imge şeması teorisi, Zuckerkandl'ın niteliksel zaman kavramı ve Roesner'ın akustik mimari yaklaşımı bir araya gelerek müzikal metaforun bedensel ve mekânsal temellere sahip olduğunu net biçimde ortaya koymaktadır. Dell'Anna ve diğerlerinin (2021) nörobilimsel bulguları bu bilişselci zemini ampirik bir destekle güçlendirmektedir.

Resim sanatında ise metafor, görsel imgeler aracılığıyla çok katmanlı anlamlar üretmektedir. Retorik boyutta Panofsky'nin ikonolojik yöntemi, Barthes'ın *studium-punctum* ayrımı ve Eco'nun kültürel kod anlayışı görsel metaforun ideolojik ve sembolik işlevlerini açıklamaktadır. Etkileşimci boyutta Forceville'in görsel metafor tipolojisi, Wheelwright'ın epifor-diyafor ayrımı ve Kress ile van Leeuwen'in çok kipli grameri bir imgedeki anlam üretiminin birden fazla ögenin karşılıklı etkileşimine dayandığını göstermektedir. Bilişselci boyutta ise Bachelard'ın poetik mekân anlayışı, Beistegui ve Brandl'in ontolojik metafor yaklaşımları ve Coëgnarts ile Kravanja'nın (2012) imge şeması analizleri görsel metaforun izleyiciyi bedensel ve varoluşsal düzeyde de etkilediğini ortaya koymaktadır.

Bu çerçevede bina imgelerinin resim sanatındaki metaforik işlevi, tüm bu boyutları bir arada somutlaştırmaktadır. Mitchell'in görsel söylem anlayışı, Vidler'in tekinsiz mimarlık kavramı ve Huyssen'in kentsel palimpsest teorisi, resimdeki bina temsillerinin tarihsel, psikolojik ve ideolojik anlamları aynı anda nasıl taşıyabildiğini göstermektedir. Elkins'in (1999) görsel imgenin dile tam olarak çevrilemeyeceği yönündeki argümanı ise görsel metaforun kendine özgü bir bilişsel işleme sahip olduğunu ve bina imgelerinin bu özgünlük içinde özellikle güçlü bir metaforik alan oluşturduğunu ortaya koymaktadır.

Mimarlık bağlamına gelindiğinde sanatta metafor üzerine yapılan tüm bu tartışmalar daha somut bir zemin bulmaktadır. Mimarlık hem görsel hem işitsel hem de bedensel deneyimleri bünyesinde toplayan bir alan olarak metaforun en açık biçimde okunabildiği disiplinlerden biridir. Bir yapının ritmik cephe düzeni, müzikteki ritmik örüntülerle aynı kavramsal düzlemde düşünülebilir. Bir mekânın ışıkla kurduğu ilişki, bir resimdeki kompozisyon stratejileriyle paralellik göstermektedir. Kullanıcıyla kurulan bedensel ilişki ise müzikte icracının bedenle kurduğu bağı hatırlatmaktadır.

Üç lensin mimari nesneye uygulanmasından önce bu bölümde sınanmış olması belirleyici bir kuramsal kazanım sunmaktadır. Retorik lens açısından Gotik katedrallerin dikey yükselişinin taşıdığı manevi analogi, Nattiez'nin üçlü modeline paralel bir okuma mantığıyla mimari forma da uygulanabilmektedir. Adorno'nun müzikal yapıda gördüğü ideolojik içerik ile Terzoglou'nun mimari mekânı uzamsal metin olarak kurgulaması bu lensin mimarlıktaki geçerliliğini pekiştirmektedir. Etkileşimci lens açısından De Chirico'nun resminde binanın hem fiziksel form hem de varoluşsal yabancılık olarak aynı anda çalışması, Richards ve Black'in tenor-vehikel çatışmasının görsel sanattaki karşılığını sunmakta ve bu lensin mimari nesnede arayacağı semantik şokun ön modelini oluşturmaktadır. Bilişselci lens açısından ise Le Guin'in beden-mekân-tarih üçgeninde kurduğu ilişki, Coëgnarts ve Kravanja'nın imge şeması analizleri ve Bachelard'ın poetik mekân anlayışının bir araya gelmesi, bedenleşmiş bilişin dilsel olmayan sistemlerde de güçlü biçimde işlediğini kanıtlamaktadır.

Sonuç olarak müzik ve resim sanatında metaforun işleyişi üzerine yürütülen bu inceleme, bir sonraki bölüm olan "Mimaride Metafor" için sağlam ve çok katmanlı bir kuramsal zemin sunmaktadır. Metafor, bu iki sanatta farklı araçlarla işlese de ortak yönü insanın dünyayı algılama, anlamlandırma ve yeniden kurma biçimlerine katkıda bulunmasıdır. Bu ortaklık, mimaride metaforun incelenmesini yalnızca mimarlık tarihi ya da estetiği açısından değil, insan deneyiminin bütünselliği açısından da anlamlı kılmaktadır.

5. BÖLÜM - MİMARİDE METAFOR

5.1. Giriş

Mimarlığın yalnızca fiziksel mekânların inşasıyla sınırlı bir disiplin olmayıp, aynı zamanda kültürel, tarihsel ve düşünsel temsillerin bir ifadesi olarak işlev gören çok katmanlı bir anlatı biçimi olması durumu ile bu bağlamda metafor, mimarlığın taşıdığı anlamları derinleştiren, biçim ile kavram, yapı ile düşünce arasında bir köprü kuran temel bir söylem aracıdır. Mimari üretim, tarih boyunca yalnızca teknik ya da estetik kaygılarla değil, aynı zamanda sembolik ve metaforik değerlerle de biçimlenmiş; bireylerin ve toplumların mekânla olan ilişkilerini yorumlamalarına olanak tanımıştır. Bu nedenle metaforik anlatım, mimari tasarımın salt görsel değil, aynı zamanda bilişsel, duyuşsal ve kültürel düzeyde de anlaşılmasını sağlayan temel bir anahtardır. Bu noktada, metaforik ifadenin incelenmesi adına ve tezin genel bakışı ile uyumluluk açısından, öncelikle mimari ve dil bilimi arayüzünün tanıtılması ve bir geçki olarak sunulması uygun görülmüştür.

Mimaride metaforik ifadenin tarihsel gelişimi, mimarlığın bir temsil biçimi olarak evrimini de ortaya koyar. Antik dönemde kutsal yapılar, tanrısal düzeni simgeleyen metaforik şemalara göre inşa edilirken; Orta Çağ boyunca özellikle Gotik mimaride, yapılar göğe yükselme arzusunun ve ilahi olanla temasın birer metaforu hâline gelmiştir (Preziosi, 1979, s. 73). Rönesans ve Barok dönemlerde metafor, daha çok antropomorfik ve kozmolojik düşüncelerle ilişkilendirilmiş; modernizmle birlikte işlevsellik, açıklık ve rasyonalite gibi kavramlar mimari metaforların merkezine yerleşmiştir (Preziosi, 1979, s. 106). Günümüzde ise post-modern ve dijital tasarım yaklaşımları, yapıyı yalnızca fiziksel bir nesne olarak değil, söylemsel, kültürel ve fenomenolojik bir üretim olarak ele alarak, metaforun sınırlarını yeniden tanımlamaktadır (Purdy, 2011, s. 14). Bu dönüşüm, mimari metaforun yalnızca süsleyici değil, aynı zamanda kurucu bir unsur olduğuna da işaret etmektedir.

Bu bağlamda, mimaride metaforun ele alınışı yalnızca estetik bir olguya değil, aynı zamanda düşünsel bir araca işaret eder. Bu çalışmada, mimari metaforları anlamlandırabilmek adına çok yönlü ve kuramsal bir zemin oluşturulması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda seçilen teorik çerçeveler, metaforun farklı işlevlerini açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Aristoteles'in benzetmeye dayalı klasik yaklaşımı, metaforun temel işlevini anlamaya yardımcı olur; çünkü ona göre metafor, "bir şeyi başka bir şeyin adıyla anmak" suretiyle anlam üretir (Aristoteles, 2007a). Max Black'in etkileşim kuramı, anlamın iki kavram alanı arasında kurulan çift yönlü bir ilişkiden doğduğunu ileri sürer ve metaforun özgün anlamını bu karşılıklı etkileşimde konumlandırır (Black, 1962). Eva Feder Kittay'in *içeriğin ikiye katlanması* (İng. doubling of content) kuramı ise metaforun hem kelime düzeyinde hem de kavramsal düzlemde çoklu çağrışımlar taşıyarak semantik çoğulluk yarattığını savunur (Kittay, 1987). Alan kuramı perspektifinden Coseriu ve Porzig'in geliştirdiği model, sözcüklerin anlamlarının sabit terimlere değil, alan içi ilişkilerine bağlı olduğunu ortaya koyar; bu da mimari metaforun sözcüksel olmasa da yapısal düzeyde işlediğini gösterir (Coseriu, 1973). Jacques Derrida'nın yapısökümcü yaklaşımı ise metaforun sabit anlamlar üretmekten çok, anlamın sürekli ertelendiği ve dilsel bağlama göre değiştiği bir yapı sunduğunu savunur (Derrida, 1978). Bu teorilerin birlikte ele alınması, mimari metaforun yalnızca tekil bir anlam üretme düzeneğine değil, çok katmanlı ve çoğulcu bir söylemsel formasyona dayandığını göstermeyi amaçlamaktadır.

Bu bölüm, mimari metaforun teorik ve kavramsal çerçevesini ortaya koymak amacıyla örneklem incelemesinden önce konumlandırılmıştır. Tezin ilerleyen bölümlerinde seçilen on farklı yapı, bu kuramsal çerçeve doğrultusunda analiz edilecektir. Ancak bu yapıların anlam

dünyasını yalnızca yapısal ya da işlevsel düzlemde değil, metaforik düşünce biçimleriyle birlikte yorumlamak, her bir yapıyı ayrı ayrı değil, bütüncül bir teorik bağlam içinde değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır. Çünkü metafor, yalnızca tekil bir yapının içsel yapısını değil, aynı zamanda o yapının ilişki kurduğu tarihsel, kültürel ve epistemolojik bağlamları da şekillendiren bir düşünce aracıdır (Black, 1962, s. 45; Kittay, 1987, s. 93). Bu nedenle inceleme için seçilen örneklemeden önce konumlandırılmış bu bölüm ile birlikte mimarinin metaforik perspektifinin kuramsal bir zemine oturtulması amaçlanmıştır.

5.2. Mimari-Dil Bilimi Arayüzü

Mimarlık ile dil bilimi arasındaki ilişki, modern ve postmodern tasarım anlayışlarında farklı şekillerde ele alınmıştır. Charles Jencks'in *The Language of Post-Modern Architecture* adlı çalışması, post-modern mimarinin çok katmanlı anlam sistemlerinin nasıl işlediğini ve bu yapıların nasıl *okunabileceğini* açıklamaktadır (Jencks, 1977). Mimari, yalnızca fiziksel bir mekân yaratma süreci değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve sembolik bir dil olarak da değerlendirilmelidir. Jencks'e göre post-modern mimarlık, modernist mimarlığın tekil ve işlevsel anlamlarını yıkarak, çoklu anlam katmanlarıyla yeniden inşa edilen bir *metinsel* dünya sunmaktadır (Jencks, 1977, s. 40). Mimarlıkta metaforik dilin kullanımı, Jencks'in analiz ettiği en önemli kavramlardan biridir. Modern mimarlıkta yapılar, genellikle tekil anlamlarla ilişkilendirilirken, postmodern mimarlık, bir yapının birden fazla anlam içerebileceğini savunur (Jencks, 1977, s. 60). Örneğin, Robert Venturi'nin yapıları hem klasik hem de modern öğeleri içeren *radikal eklektizm* anlayışına dayanmaktadır. Venturi'nin Las Vegas'taki kumarhaneler üzerine yaptığı analizler, binaların reklam panoları gibi anlamlar taşıdığını ve mimarinin

kelimenin tam anlamıyla bir *okunabilir yüzey* olduğunu ortaya koymaktadır (Venturi, Scott Brown ve Izenour, 1972)



Resim 5., Frank Gehry tarafından tasarlanan dekonstrüktivist mimarinin ikonik bir örneği olan Walt Disney Concert Hall. Highsmith, C. M. (2005). *Walt Disney Concert Hall* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

Dilbilimsel sahada mimarinin ele alınması, özellikle metaforik ifadenin mimari düzleme taşınması ile mümkün olmaktadır. Bir başka deyişle, metaforlar mimari formlar yoluyla da kendini göstermektedir. Örneğin, Frank Gehry'nin yapısökümcü yapıları, kaotik ve düzensiz gibi görünse de bu tasarımlar bilinçli bir dilsel strateji kullanmaktadır. Yapı elemanlarının parçalanmış bir şekilde bir araya getirilmesi, post-modern şiirdeki metin parçalanmasına benzetilebilir (Jencks, 1977). Bu bağlamda, Jencks'in mimarlığı bir anlamlar ağı olarak değerlendirdiği ve bu anlamların yorumlanabilir olduğunu vurguladığı görülmektedir. Jencks'e göre, post-modern mimarlıkta anlam, yalnızca bireysel öğelerin yorumlanmasıyla değil, aynı zamanda bu öğelerin nasıl bir araya getirildiğiyle de ilgilidir (Jencks, 1977). Mimari tasarımın sözdizimi, bir binanın parçalarının birbirine nasıl bağlandığını ve izleyicinin bu bağlantıları nasıl *okuduğunu* açıklar. Örneğin, klasik mimaride simetri ve aksiyal düzen temel prensipler

olarak kullanılırken, post-modern yapılar, beklenmedik geometriler ve kesintili formlarla bu düzeni bozarak yeni anlatılar yaratır (Jencks, 1977). Bu bağlamda, post-modern yapılar çoğu zaman çifte kodlama stratejisiyle tasarlanır. Çifte kodlama, aynı yapının hem uzmanlar hem de sıradan kullanıcılar tarafından farklı şekillerde algılanabileceği anlamına gelir. Örneğin, Michael Graves'in Disney Binası hem klasik referanslara sahip hem de popüler kültür öğelerini barındıran bir mimari dildir (Jencks, 1977). Burada, mimari öğeler, tıpkı bir cümlenin dilbilgisel yapısında olduğu gibi, belirli semantik ilişkiler kurarak bir bütün oluşturur.



Resim 6- The Team Disney - Michael D. Eisner Binası, *Walt Disney Studios*, Burbank, California. Wikimedia Commons

Post-modern mimarlıkta, yapıların yalnızca işlevsel objeler değil, aynı zamanda anlam üreten sistemler olduğu kabul edilir (Jencks, 1977). Bu bağlamda, mimarlığın okunabilirliği, bir yapının nasıl tasarlandığına ve kullanıcıların bu yapıyı nasıl deneyimlediğine bağlıdır. Jencks, bu noktada, mimariyi bir metin gibi okumayı önerir. Örneğin, Le Corbusier'nin Villa Savoye'ü modernist bir anlatının somutlaşmış hali olarak okunabilirken, Las Vegas'taki neon ışıklı binalar, popüler kültürün ve tüketim toplumunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir (Jencks, 1977). Mimari okunabilirlik, belirli kültürel kodlara bağlı olarak değişir. Örneğin, Gotik katedraller, dini ikonografi ve yükseliş metaforları içerirken, bir gökdelenin yükselişi, kapitalist modernleşmenin bir sembolü olabilir (Jencks, 1977). Bu bağlamda, Jencks'in vurguladığı en önemli nokta, mimarinin statik bir obje olmadığı, aksine sürekli değişen anlamlara açık bir yapı sunduğudur.

Jencks'in *The Language of Post-Modern Architecture* adlı eseri, mimarlığın yalnızca fiziksel bir yapı değil, aynı zamanda kültürel ve dilbilimsel bir sistem olduğunu göstermektedir. Post-modern mimarlık, tek bir anlam yerine çoklu anlam katmanları sunarak muhatabın yorumuna bağlı olarak değişebilen bir anlatı oluşturur. Bu bağlamda, Jencks'in yaklaşımı, mimarının hem bir dil olarak düşünülebileceğini hem de dilbilimsel analiz yöntemleriyle incelenebileceğini ortaya koymaktadır. Post-modern mimarlık, yapıları birer iletişim aracı olarak ele alarak, mimari ile dil bilimi arasındaki etkileşimi derinleştiren önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır.

Mimarlık ve dil bilimi arasındaki ilişkiyi farklı bir eksen üzerinden kuran bir diğer önemli düşünür Bruno Zevi'dir. *The Modern Language of Architecture* (1978) adlı eserinde Zevi, modernist mimarlığın yedi değişmezini formüle ederek mimari formu anlamlandıran bir dilbilgisi geliştirmeye çalışır. Ona göre mimarlık, sözcüklerden değil uzamsal deneyimlerden oluşan bir dildir ve bu dilin kuralları yalnızca görsel değil bedensel ve zamansal düzeyde de işler (Zevi, 1978, ss. 22-30). Zevi'nin en özgün katkısı, mimari anlatımın statik bir nesnenin okunmasıyla değil, muhatabın mekân içindeki hareketini ve zamansal deneyimini kapsayan dinamik bir süreçle kurulduğunu öne sürmesidir. Bu yaklaşım, Jencks'in anlam katmanları üzerine kurduğu çerçeveyi deneyimsel bir boyutla tamamlar ve Hillier'in sözdizimsel analizine fenomenolojik bir zemin hazırlar.

Mimarlık ve dilbilimi arasındaki ilişkiyi farklı bir eksen üzerinden kuran Bill Hillier, *Space is the Machine* (2007) adlı çalışmasında mimari mekânı, dilbilimsel bir analogi aracılığıyla değil, bağımsız ancak yapısal olarak benzer bir konfigürasyon mantığı çerçevesinde ele alır. Hillier'a göre insan zihni, dil kullanımında olduğu gibi, mekânsal düzenlemeleri de bilinçdışı ve sezgisel bir yoldan kavrar. Tıpkı bir dili anadil olarak konuşan bireyin sözdizimsel kuralları açıkça öğrenmeksizin kullanabilmesi gibi, bir yapıyı ya da kenti deneyimleyen kullanıcı da mekânın konfigürasyonel mantığını bilinç düzeyine taşımaksızın içselleştirir (Hillier, 2007, ss. 28-29). Hillier bu süreci düşünceye araç olan yapılar ile düşüncenin nesnesi olan yapılar arasındaki gerilim üzerinden açıklar; dilde sözdizimsel ve anlamsal kurallar nasıl bilinçaltında işlev görürken kelimeler bilinçli düzeyde yer alıyorsa, mimaride de konfigürasyonel ilişkiler tasarımcı ve kullanıcı için örtük bir zemin oluşturur (ss. 28-29).

Hillier'in dilbilimi ile kurduğu en doğrudan bağ, Henry Glassie'nin vernaküler mimari üzerine yaptığı çalışmalar aracılığıyla belirir. Glassie, Chomsky'nin dil çalışmalarından ödünç aldığı mimari yeterlilik kavramını önerir. Bu kavrama göre vernaküler mimarın tasarım süreci, bir

dilbilgisine benzer biçimde, örtük kural setlerinin yönlendirdiği bir düşünme şeması olarak işler. Hillier bu analogiye olumlu yaklaşır ve ekler; vernaküler yapılar, tıpkı bir toplulukta konuşulan dilin kuralları gibi, kültürel konfigürasyonları zımni ve normatif biçimde yeniden üreten yapılardır (ss. 31-32). Öte yandan Hillier, Chomsky'nin cümlelerin soldan sağa basit bir dilbilgisiyle üretilemeyeceği yönündeki argümanını da konfigürasyonun doğasına ilişkin bir önerme olarak değerlendirir. Dilde olduğu gibi mekânsal düzenlemelerde de anlam, öğelerin yalnızca yan yana getirilmesiyle değil, ilişkilerin ilişkilerini hesaba katan konfigürasyonel bir bütünlük aracılığıyla üretilir (s. 67).

Bu çerçeveden bakıldığında Hillier'ın Space Syntax teorisi, mimari mekânı matematiksel bir ağ olarak modelleyerek entegrasyon, bağlantısallık ve derinlik gibi parametreler üzerinden analiz eder. Bu analitik yöntem, mekânın nasıl deneyimlendiğini ve kullanıcı davranışını nasıl yönlendirdiğini ölçülebilir kılmayı amaçlar. Hillier'ın en özgün katkısı ise mimari-dilbilim analizini doğrudan bir dil olarak mimari iddiasına indirgememiş olmasıdır; aksine, her iki sistemin de konfigürasyonel yapılar aracılığıyla işlediğini ve bu yapıların bilinçdışı düzeyde içselleştirildiğini öne sürerek dilbilimsel analogi ile mimari kuram arasında daha ihtiyatlı ve daha verimli bir arayüz kurmuştur.

Mimarinin dilbilimsel arayüzü, yukarıdaki örneklerdeki gibi yalnızca semantik ve söz dizim anlamında sınırlı değildir. Mimarinin metaforik yapısı da tıpkı sözsel bir birimin analitik bir biçimde işlenebilirliğini taklit edebilir ve bir sonraki bölüm bunu konu alması bakımından mimari-dil bilimi arayüzünü genişletme potansiyelindedir.

5.3. Mimaride Metaforik Yapı

Mimari metaforun kavramsal zemininin ve tarihsel evriminin ortaya konmasının ardından, metaforun mimari nesnede nasıl işlediği sorusu ön plana çıkmaktadır. Bu soruyu yanıtlamak, dilsel metafor teorilerinin mimari alana uyarlanmasını gerektirmektedir. Ancak bu uyarlama, sözcüksel metaforun doğrudan mekânsal bir düzleme aktarılmasından ibaret değildir. Mimari metafor, dilsel bir analogi ya da görsel bir benzetmeden daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Form, işlev, malzeme, mekânsal organizasyon ve deneyimsel katmanlar arasındaki ilişkilerin birlikte ürettiği çok kipli bir anlam sürecidir.

Bu çok kipli yapının teorik temelini Eco'nun mimarinin göstergebilimi çerçevesinde aramak yerinde olacaktır. Eco (1980), mimari göstergenin iki temel işlev düzeyi taşıdığını ileri sürer: birincil işlev (denotatif), bir yapının fiziksel olarak ne yaptığını yani barındırma, korunma, toplanma gibi özellikleri belirtirken; ikincil işlev (konotatif), o yapının kültürel olarak ne

söylediğini ifade eder (ss. 32-36). Örneğin, bir sütun birincil düzeyde taşıyıcı bir yapısal unsurdur; ancak ikincil düzeyde güç, otorite, kalıcılık ya da zariflik gibi anlamları çağrıştıran bir metaforik göstergedir. Bu iki işlev düzeyi arasındaki gerilim, mimari metaforun üretken alanını oluşturur; birincil işlev ne denli yerleşikse, ikincil işlevin metaforik potansiyeli o denli güçlüdür. Bu çerçevede Eco, mimariyi "açık yapıt" olarak tanımlar. Açık yapıt tek bir anlama kapatılmış olmayan, her okumada yeni anlam katmanlarını devreye sokan, yorumlayıcının etkin katılımını gerektiren bir sistemdir (Eco, 1962/1989).

Jencks (1977), bu teorik zemini mimari pratiğe uygulayarak "çift kodlama" kavramını geliştirir. Çift kodlama, bir mimari yapının hem mimarlar, eleştirmenler, tarihçiler gibi uzman okuyucular hem de sıradan kullanıcılar tarafından farklı düzeylerde ama eş zamanlı olarak okunabilmesini ifade eder. Bu, mimari metaforun soyut-entelektüel ile somut-deneyimsel katmanları arasındaki köprüyü nasıl kurduğunu açıklar; Graves'in Portland Binası hem antik sütun geleneğine hem de gündelik bir karikatür estetiğine aynı anda gönderme yapar. Bu durumda her iki okuma da geçerlidir, birini diğerine indirgemek metaforun üretkenliğini yok eder. Jencks'in bu argümanı, mimari metaforun anlamını tasarımcının niyetine değil, yapı ile alımlayıcı arasındaki dinamik ilişkiye bağlaması açısından Eco'nun açık yapıt anlayışını mimari pratikte doğrulamaktadır.

Kavramsal metafor kuramı perspektifinden bakıldığında ise mimari metaforun mekanizması, Lakoff ve Johnson'ın (1980) imge şemaları kavramıyla da açıklanabilir. Yukarı/aşağı, içeri/dışarı, merkez/kenar, güçlü/zayıf gibi imge şemaları bedensel deneyimden türeyen ve soyut kavramları yapılandıran temel bilişsel kalıplardır. Mimari nesne bu şemaları mekânsal olarak somutlaştırır; yüksek bir tavan "yukarı iyidir" şemasını etkinleştirerek özgürlük ya da maneviyat metaforunu üretirken, dar ve alçak bir koridor "içeri/dışarı" şemasını sıkışma ve baskı yönünde yönlendirir. Bu mekanizma, mimari metaforun neden bilinçli bir okuma gerektirmediğini açıklar. Şemalar bedensel ve örtük bilgi düzeyinde işlediğinden, kullanıcı yapının taşıdığı metaforu fark etmeden deneyimler. Gallese ve Lakoff (2005), bu noktada nörobilimsel bir zemin sunar. Duyusal-motor sistemin mimari nesnelere algılanmasında etkin rol oynadığını ve bedensel simülasyonun mekânsal anlam üretiminin temel mekanizmasını oluşturduğunu gösterirler.

Mimari metaforun işleyişini belirleyen bir diğer boyut ise tasarım süreci ile alımlama süreci arasındaki ilişkidir. Fez-Barrington (2012), mimari metaforun yalnızca tamamlanmış yapıda değil, tasarım sürecinin kendisinde de belirleyici bir rol oynadığını vurgular. Metafor örneğin, "bu bina bir ağaç gibi kök salmalı" tümcesinde olduğu gibi hem bir ilham kaynağı hem de bir

tasarım kararını yönlendiren bir değerlendirme ölçütü olarak işlev görür (s. 54). Bu gözlem, Arnheim'in (1977) mimari form ile algısal kuvvetler arasındaki ilişkiye dair analizini tamamlar: bir yapının biçimsel kararları, hem tasarımcının kavramsal düşüncesini hem de kullanıcının deneysel algısını biçimlendiren metaforik bir söylemi içkin olarak taşır (ss. 18-30).

Özetle, mimari nesne, birincil ve ikincil işlevler arasındaki gerilimde, çift kodlamanın yarattığı çoğulcu anlam alanında, bedensel imge şemalarının mekânsal somutlaşmasında ve tasarım ile alımlama süreçleri arasındaki diyalogda anlam üretir. Bu mekanizmaların hiçbiri tek başına yeterli değildir; mimari metaforu güçlü kılan, bu katmanların eş zamanlı ve birbirini besleyen işleyişidir. Bir sonraki bölüm olan 6. Bölüm'de bu mekanizmaların kullanıcı deneyimi üzerindeki pratik tezahürleri incelenecektir.

5.4. Mimarinin Metaforik Algısı

Mimari metaforların en temel işlevlerinden biri, mekânın anlamını ve kullanıcının deneyimini zenginleştirmektir. Lakoff ve Johnson (1980), kavramsal metaforların yalnızca dil aracılığıyla değil, bedensel deneyim ve çevre aracılığıyla da yapılandığını ortaya koymuştur; bu çerçevede mimari metaforlar, fiziksel formların ötesinde, düşünsel süreçleri şekillendiren kavramsal araçlar olarak ele alınmalıdır. Bu bağlamda metaforlar, mimarlık pratiğinin farklı aşamalarında işlev görebilir; tasarım sürecinde bir ilham kaynağı olarak, kullanıcı deneyimini yönlendiren bir rehber olarak ve yapının toplumsal anlamını pekiştiren bir anlatı aracı olarak düşünülebilir (Forty, 2000).

Mekânsal metaforlar, fiziksel bileşenlerin nasıl algılandığını belirleyen unsurlardan biridir. Örneğin, bir binanın ana girişinin yüksek tavanlı ve geniş bir hacimle vurgulanması, ziyaretçilerde bir karşılama töreni hissi uyandırarak mekânsal bir anlatı oluşturmaktadır. Rapoport (1982), yapılandırılmış çevrenin bu tür anlamlandırma süreçlerini kültürel şemalar aracılığıyla işlettiğini ve mekânsal örgütlenmenin kullanıcı davranışlarını ve algısını doğrudan yönlendirdiğini vurgulamaktadır. Benzer şekilde, hastane tasarımında doğal ışığın ve geniş koridorların kullanımı yalnızca işlevsel bir tercih değil, iyileşme ve huzur duygularını pekiştiren bir metafor olarak da okunabilir. Nitekim Ulrich (1984), doğal ışığa ve yeşil alanlara erişimin hasta iyileşme süreçlerini istatistiksel olarak hızlandırdığını ampirik olarak ortaya koymuştur. Bu bulgu, mimari tasarımın sembolik ve işlevsel boyutlarının örtüştüğüne işaret etmektedir.

Mimari metaforların bir diğer önemli boyutu, mekânın sembolik işleviyle ilişkilidir. Jencks (1977), mimarinin bir dil gibi işlediğini ve yapısal öğelerin toplumsal anlamlar taşıyan

göstergeler olarak okunabileceğini öne sürmüştür. Bu perspektiften bakıldığında, resmi devlet binalarında kullanılan anıtsal sütunlar ve simetrik düzen, gücün ve otoritenin bir temsili olarak yorumlanabilir. Vale (2008), ulusal mimarlık örnekleri üzerinden bu ilişkiyi sistematik biçimde ele almış ve anıtsal yapıların, ideolojik anlamların mekânsal olarak inşa edilmesinde nasıl araçsallaştırıldığını göstermiştir. Aynı şekilde, bir müze binasının spiral biçimde tasarlanmış iç mekânı, Frank Lloyd Wright'ın Guggenheim Müzesi'nde somutlaşan bu anlayış gibi, ziyaretçileri sürekli bir keşif sürecine dahil eden bir metafor olarak değerlendirilebilir (Eco, 1980).

Metaforların yalnızca yapının fiziksel düzeninde değil, aynı zamanda malzeme kullanımında da ortaya çıktığı görülmektedir. Bir üniversite binasında tercih edilen ahşap ve taş malzemeler, bilginin ve geleneğin sürekliliğini sembolize eden metaforlar olarak okunabilir. Zumthor (2006), malzemelerin yalnızca teknik işlevleriyle değil, taşıdıkları duyumsal ve anlamsal katmanlarla da değerlendirilmesi gerektiğini vurgular; bu yaklaşım, süreklilik metaforunun malzeme özellikleriyle nasıl somutlaştığını kavramsallaştırmamızı kolaylaştırmaktadır. Buna karşılık, teknoloji firmalarına ait yapılarda tercih edilen cam ve metal yüzeyler, yenilikçilik ve şeffaflık söylemini pekiştiren bir metaforik anlatı oluşturabilir. Forty (2000), bu tür malzeme seçimlerinin salt estetik kararlar olmadığını; aksine ideolojik ve kurumsal değerleri görünür kılan anlamlandırma pratikleri olduğunu belirtmektedir.

Mimaride metaforların algısal ve bilişsel boyutu da göz önünde bulundurulmalıdır. İnsanlar mekânları yalnızca görsel unsurlar üzerinden değil, aynı zamanda sezgisel ve deneyimsel yollarla da anlamlandırmaktadır. Pallasmaa (2005), mimaride çok duyulu algının önemini vurgulayarak bedeninin mekânla kurduğu ilişkinin anlamlandırma süreçlerini temelden şekillendirdiğini öne sürmektedir. Bu çerçevede, bir kütüphanenin sessiz alanlarının mağara benzeri bir mahremiyet hissi yaratacak şekilde tasarlanması, okuyucuların odaklanmasını destekleyen bir mekânsal metafor olarak işlev görebilir. Benzer biçimde, bir ibadethanenin kubbe ve kemerleri, gökyüzüne uzanan manevi bir yolculuğu simgeleyen metaforlar olarak yorumlanabilir (Norberg-Schulz, 1979). Bu örnekler, mimari metaforların mekânın algılanış biçimi üzerindeki derin etkisini göstermektedir. Kullanıcıların bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu metaforlarla etkileşime girmesi, mimaride metaforik tasarımın gücünü ve önemini ortaya koymaktadır.

5.5. Mimari Anlatı ve Anlam Taşıyıcılığı

Mimari metaforların algısal boyutunun yanı sıra, bir de anlatsal boyutu vardır; yapılar yalnızca bireysel bir deneyim alanı değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın, kurumsal kimliğin ve kültürel anlatının taşıyıcıları olarak da işlev görür. Bu anlatsal işlev, mekânın bireysel kullanıcıyla kurduğu ilişkinin ötesinde, yapının içinde yer aldığı toplumsal bağlamla kurduğu ilişkide şekillenir. Forty (2000), mimari kavramların ve söylemin yalnızca biçimsel tercihleri değil, aynı zamanda kurumsal değerleri ve ideolojik yapıları da görünür kılan anlamlandırma pratikleri olduğunu vurgular; bu çerçevede bir yapı, taşıdığı metaforlar aracılığıyla bir toplumun kendini nasıl gördüğünün ve nasıl görmek istediğinin de bir ifadesidir (ss. 11-18). Anlatsal metafor bu noktada bireysel algının değil, kolektif söylemin bir ürünüdür.

Bu anlatsal işlevin en belirgin biçimde ortaya çıktığı yapı türlerinden biri, programı gereği dramatik bir gerilim taşıyan kültür yapılarıdır. Bir tiyatro binasının sahne ile izleyici alanı arasında kurduğu keskin mekânsal ayırım, akustik ya da görsel bir zorunluluktan ibaret değildir; aynı zamanda performans ile seyir, kurgu ile gerçeklik, oyuncu ile izleyici arasındaki ontolojik mesafeyi mekânsal düzlemde somutlaştıran bir metafor olarak okunabilir. Preziosi (1979), mimari mekânın bu tür içerisi/dışarı, kutsal/profan, kamusal/özel gibi ikili karşıtlıkları yapısal olarak kodladığını ve kullanıcının bu kodları bilinçli olmaksızın da okuduğunu ileri sürer (ss. 78-82). Benzer biçimde, bir müze yapısında kullanılan sarmal ya da doğrusal sirkülasyon şeması, ziyaretçiyi tarihsel bir yolculuğa ya da zamanın döngüsel doğasına davet eden bir anlatsal metafor olarak kurgulanabilir. Bu tür mekânsal organizasyonlar, kullanıcının bedenini bir anlatı içinde konumlandırır; mekân böylece yalnızca nesne değil, anlatının kendisi hâline gelir.

Kurumsal yapılar ise anlatsal metaforun en doğrudan işlendiği mimari program türleri arasında yer alır. Bir adalet sarayının iç mekânında tercih edilen sert yüzeyler, keskin geometrik hatlar ve dikey hiyerarşiyi vurgulayan mekânsal organizasyon, hukukun kurumsallığını ve tarafsızlığını simgeleyen bir metaforik dil kurar; burada malzeme ve form, sözel olmayan bir otorite söylemini birlikte inşa eder. Vale (2008), ulusal ve kurumsal yapıların bu tür mimari retoriği bilinçli biçimde araçsallaştırdığını göstermiş; devlet otoritesini ve kurumsal ideolojiyi mekânsal olarak yeniden üreten yapıların, iktidarın sembolik ekonomisinde belirleyici bir rol üstlendiğini ortaya koymuştur (ss. 24-31). Benzer bir anlatsal strateji finansal kurumlarda da gözlemlenebilir; bir banka binasının girişindeki büyük lobiler, yüksek tavanlar ve kalıcılık hissi veren malzemeler, kurumun güvenilirliğini ve istikrarını temsil eden mekânsal bir söylem

oluşturur. Bu yapılarda metafor, kurumun kendisini nasıl sunduğunun (kurumsal kimliğin) mimari düzlemdeki yansımasıdır.

Anlatısal metaforun en güçlü biçimde işlediği alanlardan biri ise anma ve bellek yapılarıdır. Savaş anıtları, yalnızca tarihsel olayları belgeleyen nesnelere değil; kaybı, direnci ve kolektif kimliği temsil eden yaşayan metaforlar olarak işlev görür. Huyssen (2003), kentsel yapıların *palimpsest* niteliğini vurgulayarak bu yapıların hem geçmişin izlerini hem de onun kaybını eş zamanlı olarak taşıdığını, böylece kolektif hafızanın mekânsal bir anlatıya dönüştüğünü göstermektedir (ss. 7-9). Bu çerçevede tarihi dokunun korunmasına ilişkin kararlar, yalnızca koruma politikalarının değil, aynı zamanda bir toplumun kendini nasıl tanımladığının da metaforik ifadesidir. Köprü yapıları ise bu bağlamda özellikle çarpıcı bir örnek sunar; fiziksel olarak iki yakayı birleştiren her köprü, aynı zamanda ayrılık ve bağ, öteki ve ben, doğa ve kültür arasındaki gerilimi ve uzlaşmayı temsil eden varoluşsal bir metafor olarak da okunabilir. Heidegger'in (1951/1971) ünlü çözümlemesinde vurgulandığı üzere, köprü iki yakayı birleştirmez; iki yakayı birbirinin karşısına koyarak o mesafeyi ve ilişkiyi var eder yani mekânsal bir metaforun kurucu gücünü açığa çıkarır (ss. 152-154).

Mimari anlatının bu boyutu, Ricœur'ün (1977) metafor teorisindeki *anlam fazlalığı* (Fr. surplus de sens) kavramıyla da doğrudan ilişkilidir. Ricœur'e göre canlı bir metafor, taşıdığı literal anlamın ötesinde, anlam üreten bir fazlalık içerir; bu fazlalık ne tam olarak söylenir ne de tam olarak gizlenir, yorumun asıl nesnesini oluşturan da tam olarak bu fazlalıktır (ss. 247-257). Mimari yapı da bu anlamda konuşan bir metafordur; işlevinin gerektirdiğinden fazlasını söyler, kullanım amacının ötesinde anlamlar üretir. Bir yapının anlatısal metafor olarak taşıdığı bu anlam fazlalığı, kullanıcıların bilinçli ya da bilinçsiz biçimde bu anlatıyla etkileşime girmesiyle sürekli olarak yeniden üretilir ve dönüştürülür. Mimari anlatı böylece statik değil yaşayan, değişen ve her yeni okuma ile zenginleşen dinamik bir yapı olarak varlığını sürdürür.

5.6. Mimari Fenomenoloji

Mimari metaforların anlatısal ve sembolik boyutlarının yanı sıra, bir de fenomenolojik boyutu vardır. Yapılar, kullanıcının zihinsel ve kavramsal süreçlerine değil, bedensel varoluşuna, duyuşsal deneyimine ve bilinçaltı imgelemine doğrudan hitap eder. Bu boyut, metaforun mimari nesnede yalnızca okunan değil, *yaşanan* bir olgu olduğunu göstermektedir. Fenomenolojik perspektiften bakıldığında, mimari metafor ile kullanıcı arasındaki ilişki pasif bir anlam alımı değil; beden mekânda konumlanması, hareketi ve duyumsanması aracılığıyla kurulan aktif bir anlam üretimidir.

Bu çerçevenin felsefi zeminini kuran en temel kaynaklardan biri Maurice Merleau-Ponty'nin *Phénoménologie de la perception* (1945) adlı eseridir. Merleau-Ponty, algının zihinsel değil bedensel bir süreç olduğunu ileri sürerek, insanın dünyayı önce beden aracılığıyla kavradığını ortaya koyar. Ona göre beden, mekânla nesnel bir ilişki içinde bulunan pasif bir gözlemci değil; mekânı hareketleri, duruşu ve duyumsama biçimi aracılığıyla aktif olarak üreten bir varlıktır (Merleau-Ponty, 1945, ss. 203-230). Bu bedenleşmiş algı anlayışı, mimari mekânın kullanıcı üzerindeki metaforik etkisini anlamak açısından belirleyici bir çerçeve sunar; bir yapının yarattığı yükseliş hissi, baskı duygusu ya da özgürleşme deneyimi, yalnızca görsel bir tanıma değil, beden o mekânda nasıl konumlandığının ve hangi kuvvetleri hissettiğinin de doğrudan bir sonucudur. Merleau-Ponty'nin *yaşanmış uzam* (Fr. l'espace vécu) kavramı bu noktada kritik bir rol üstlenmektedir; mekân, ölçülebilir fiziksel boyutlardan önce yaşanan, hissedilen ve bedene kazınan bir deneyim alanıdır. Böylece mimari metafor, soyut bir anlam taşımaktan çıkar; bedenin yüzeyinde, kaslarında ve derin hafızasında iz bırakan somut bir deneyime dönüşür.

Gaston Bachelard, bu fenomenolojik çerçeveyi imgelem ve bilinçaltı boyutuyla tamamlar. *La Poétique de l'espace* (1958) adlı eserinde Bachelard, mimari mekânın yalnızca algılanan değil, aynı zamanda hayal edilen bir alan olduğunu ortaya koyar. Ona göre ev, köşe, tavan arası ya da mahzen gibi mekânsal kategoriler, insanın bilinçaltında yerleşmiş arketipik imgelerle örtüşerek bireyin iç dünyasını biçimlendiren poetik metaforlar hâline gelir (Bachelard, 1958/1994, ss. 3-12). Bu imgeler, mantıksal bir çözümlemenin değil; düşlerin, anıların ve korkuların mekânsal yansımalarıdır. Bir tavan arası, düşüncenin yükseldiği ve hayal gücünün serbest kaldığı bir metafor olarak algılanırken; mahzen, geçmişin ve bilinçaltının saklandığı, bastırılmış duyguların mekânı olarak içselleştirilir (ss. 18-26). Bachelard'a göre mekânın genişliği ile sınırlarının belirsizliği de bu bağlamda ayrı bir metaforik değer taşır. Geniş, açık ve yüksek tavanlı bir mekân bireyde özgürlük ve uçsuzluk hissi uyandırırken; dar, kapalı ve alçak tavanlı bir mekân mahremiyet ve korunma duygusunu derinleştirir (ss. 183-210). Bachelard'ın *intimité* ile *immensité* arasındaki diyalektik kavramı (yakınlık ile uçsuzluk arasındaki gerilim) mimari mekânın duygusal ve metaforik boyutunu anlamak için son derece verimli bir analitik çerçeve sunar.

Juhani Pallasmaa ise bu fenomenolojik mirası çağdaş mimarlık kuramına taşır. *The Eyes of the Skin* (2005) adlı eserinde Pallasmaa, Batı mimarisinin görme duyusuna aşırı odaklanmasını (okülosantrizm) sert bir eleştiriye tabi tutar. Ona göre mimarlık yalnızca görsel bir sanat değil; dokunma, işitme, koku ve ısı gibi tüm duyuların eş zamanlı katılımını gerektiren çok duyusal

bir deneyim alanıdır (Pallasmaa, 2005, ss. 10-18). Bu çok duyusallık, mimari metaforun derinliğini belirleyen temel etkidir; taşın soğuk ağırlığı, ahşabın ılık dokusu ya da betonun sert yüzeyi, yalnızca görsel değil dokunsal ve termal metaforlar olarak da anlam üretir. Pallasmaa, *dokunsal imgelem* (İng. haptic imagination) kavramıyla, gözün görmediği ama elin, tenin ve kasların içselleştirdiği mekânsal anlamları kastetmektedir (2009). Bir yapının metaforik gücü, bu çerçevede çok duyusal bir bütünlük içinde ortaya çıkar; yalnızca form ve biçimden değil, malzemenin dokunuşundan, mekânın sesinden ve ıslısından da beslenir. Mimari nesnenin bu çok duyusal metaforik katmanı, analitik bir okuma içinde değil; Merleau-Ponty'nin ifadesiyle, bedenin *yaşadığı* uzamda açığa çıkmaktadır.

Alman fenomenolog Gernot Böhme ise bu tartışmaya atmosfer kavramını ekler ve mimari metaforun ölçülebilirliği konusunda kritik bir katkı sağlar. Böhme (2016a), atmosferi temel bir estetik kategori olarak konumlandırarak, özne ve nesne arasında gerçekleşen atmosferik aktarımın ne tamamen fiziksel özelliklere ne de salt içsel psikolojik durumlara indirgenebileceğini savunur (ss. 1-3). Atmosfer bu anlamda bedenin çevreyle kurduğu duyumsanmış ilişkinin bir ürünüdür. Atmosferin her türlü analizi zorunlu olarak bu duyumsanmış ortamı hesaba katmak durumundadır. Böhme'ye göre ışık, malzeme, renk, ses ve mekânsal düzen gibi mimari elementler, yalnızca nesnel fiziksel özellikler değil; *duygusal yayılım* (İng. affective radiance) üreten ve kullanıcının deneyimini köklü biçimde şekillendiren yapılardır (Böhme, 2016b, ss. 8-11). Bu çerçevede, bir yapının yarattığı atmosfer, onun metaforik işlevinin en yoğunlaşmış ifadesidir; mimari metafor burada yalnızca okunmaz, *solunur*. Böhme'nin bu katkısı, bölüm 6'da geliştirilen metafor makinesinin fenomenolojik boyutunun ve atmosferik analiz çerçevesinin doğrudan teorik zeminini oluşturmaktadır.

Tüm bu fenomenolojik yaklaşımlar, ortak bir noktada birleşmektedir; mimari metafor, zihinsel değil bedensel bir olgudur. Birey, bir yapının taşıdığı metaforik anlamı önce kavramsal düzlemde yorumlamaz; önce hisseder, sonra yaşar, en sonunda anlamlandırır. Bu sıralama, fenomenolojik açıdan rastlantısal değil, zorunludur. Merleau-Ponty'nin bedenleşmiş algısı, Bachelard'ın poetik imgesi, Pallasmaa'nın çok duyusal mimarisi ve Böhme'nin atmosfer estetiği, birbirini tamamlayan dört teorik mercekle olarak, mimari metaforun yalnızca görsel ya da kavramsal bir okuma nesnesi olmadığını; aynı zamanda varoluşsal bir deneyim alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Mimari bu anlamda, Pallasmaa'nın sözleriyle, "sanatsal imgeler aracılığıyla dünyaya hissedilerek katılma biçimi"dir (2011, s. 67) ve metafor, bu katılımın en temel mekanizmasıdır.

5.7. Yapısöküm ve Mimari

Mimari metaforların fenomenolojik ve anlatsal boyutlarının incelenmesinin ardından, bir üçüncü teorik mercekle olarak yapısöküm yaklaşımının mimari metafor anlayışına getirdiği dönüşümü ele almak gereklidir. Bu dönüşüm, mimari metaforun sabit ve belirlenmiş anlamlar ürettiği varsayımını köklü biçimde sarsmakta; metaforun mimari nesnede nasıl işlediğini anlamak için yepyeni bir çerçeve sunmaktadır. Derrida'nın yapısöküm anlayışı, anlamın hiçbir zaman tam ve nihai biçimde tamamlanmadığını, aksine sürekli olarak ertelendiğini ve yeniden kurulduğunu öne sürer (Derrida, 1982, ss. 207-272). Bu argümanın mimari düzleme taşınması, bir yapının taşıdığı metaforik anlamın ne tasarımcının niyetiyle ne de kültürel kodlarla sabitlenebileceğini göstermektedir; mimari metafor her yeni okumada, her yeni bedende ve her yeni tarihsel bağlamda farklı biçimler alır.

Derrida, 1984-1994 yılları arasında mimari üzerine yoğun biçimde yazmış ve konuşmuştur. Bu dönemde Bernard Tschumi, Peter Eisenman ve Daniel Libeskind gibi mimarlarla sürdürdüğü diyaloglar, yapısöküm ile mimari dekonstrüktivizm arasındaki ilişkiyi hem pratikte hem teoride şekillendirmiştir. Francesco Vitale, *The Last Fortress of Metaphysics* (2018) adlı eserinde Derrida'nın bu dönem yazılarını titizlikle analiz ederek, Derrida'nın mimariyi *Of Grammatology*'de (1967) teorize ettiği çok boyutlu yazı (Fr. écriture) anlayışına örnek olarak gördüğünü ortaya koyar. Vitale'ye göre Derrida için mimari, metafiziğin son kalesidir çünkü mimari, her zaman anlam, köken ve zemin nosyonlarına yaslanmak zorundadır. Yapı, bir temel üzerinde durur, bir anlam taşır ve bir işlevi yerine getirir. Yapısöküm ise tam olarak bu zorunlulukları sorgular ve mimarinin bu metafizik güvenceden yoksun olduğunu gösterir (Vitale, 2018). Bu çerçevede mimari metafor, anlamın *tamamlandığı* değil, anlamın askıya alındığı ve tartışmaya açıldığı bir alan hâline gelir.

Bu teorik pozisyon, mimari pratikte en somut biçimde Bernard Tschumi'nin çalışmalarında karşılık bulur. Tschumi, *Architecture and Disjunction* (1996) adlı eserinde, mimarinin hazzının mekân, eylem ve kavram arasındaki kopukluktan doğduğunu savunur ve bu kopukluk, retorik düzlemde zaten var olan bir ahenk veya benzerlik ilişkisinin değil, tam tersine bir çatışma ve ayrışmanın ürünüdür. Tschumi'nin *Parc de la Villette* projesi bu anlayışın en çarpıcı somutlaşmasıdır; kırmızı, soyut fuaye yapıları düzenli bir ızgara üzerine yerleştirilmiş ve işlevsizleştirilmiştir. Bu yapılar ne geleneksel anlamda bir metaforu temsil eder ne de okunabilir bir anlama sahiptir; aksine her tür okunabilirliği bilerek engelleyen, anlamın ertelenmesini yapısal bir ilke hâline getiren mimari nesnelere. Derrida'nın Tschumi için yazdığı metinde de

tam bu nokta vurgulanır ki fuayeler mimarinin kendisini bir yazı pratiği olarak ifşa ettiği yerlerdir (Vitale, 2018).

Peter Eisenman'ın tasarım pratiği ise yapı söküm ile mimari dekonstrüktivizm arasındaki en karmaşık ve en tartışmalı eklemlemeyi temsil eder. Eisenman, Derrida'nın yazı ve iz kavramlarını doğrudan mimari forma taşımaya çalışmıştır; kopuk eksenler, katmanlı ve birbiriyle çatışan izler, beklenmedik kırılmalar ve işlevden bağımsız biçimsel kararlar, mimarinin kendi anlam üretim mantığını görünür kılmak için kullanılmıştır. Vitale (2018), Eisenman'ı Derrida'nın en önemli mimari muhataplarından biri olarak ele alır; ancak Eisenman ile Derrida arasındaki ilişkinin tam anlamıyla bir mutabakattan değil, verimli bir gerilimden beslendiğini de vurgular. Bu gerilim, yapı söküm ile mimari pratik arasındaki mesafeyi ortaya koyar; felsefi yapı söküm, mimarinin yerleşik kodlarını çözümlenerek onların varsayımlarını sorgularken, mimarde olan şey bu sorgulamayı bir biçim diline dönüştürme çabasıdır. Bu çabanın yarattığı mesafe, mimari metaforun hiçbir zaman salt bir felsefi argümanın görselleştirilmesine indirgenemeyeceğini göstermektedir.

Derrida'nın mimariye en doğrudan müdahalesini içeren yazılardan birinde, yapının her zaman anlam, köken ve zemin taşınması gerektiği söylenir ve bu gereklilik, mimariyi diğer sanatlardan farklı kılar. Mimari, soyuta çekilemez; yere, kütleyle, işleve ve kullanıcıya bağlıdır. Vitale (2018), Derrida'nın bu gözlemi üzerinden mimarinin bir paradoks barındırdığını gösterir; mimari hem anlam taşımak zorundadır hem de yapı söküm anlayışı gereği bu anlamın hiçbir zaman tamamlanamayacağını içkin olarak hissettirmelidir. İşte tam bu paradoks, mimari metaforun yapı söküm boyutunu diğer metaforlardan ayırt eden temel özelliktir. Mimari metafor bu çerçevede kapalı bir anlam birimi değil, okuyucuyu sürekli yeniden konumlandıran, her bakışta farklı bir katmanı açığa çıkaran, anlam üretimini tamamlamak yerine onu erteleyen bir yapıdır.

Zaha Hadid'in akışkan ve kesintisiz formları, Libeskind'in parçalı ve yönelimini yitirmiş mekânsal düzenleri ya da Eisenman'ın iz mantığına dayalı tasarımları, bu yapı söküm metafor anlayışının mimari pratikte aldığı biçimler olarak değerlendirilebilir. Bu yapılar, geleneksel mimari kodların bilerek ve programlı biçimde bozulduğu, kullanıcının alışlagelen anlam şemalarının işe yaramadığı deneyimler sunar. Tschumi'nin (1996) ifadesiyle, mimari bu noktada *olay mimarisine* dönüşür yani yapı, belirlenmiş anlamlar taşımaz ve anlam kullanıcının o mekânda yaşadığı deneyimin *beklenmedikliğinde* doğar (ss. 141-153). Mimari metafor böylece bir kaynak alandan hedef alana gerçekleştirilen sabit bir taşıma değil; aksine her deneyimde

yeniden kurulan, her yorumda farklılaşan ve hiçbir zaman tamamen tüketilemeyen dinamik bir anlam sürecine dönüşmektedir.

5.8. Mimaride Dilsel Transfigürasyon

Mimari metaforların kuramsal incelemesinde öne çıkan bir diğer önemli boyut, metaforik anlamın sabit bir yapı olmadığı, aksine tarihsel, kültürel ve dilsel süreçler içinde sürekli dönüşüm geçirdiği gerçeğidir. *Transfigürasyon* kavramıyla kastedilen tam olarak budur; mimari metafor, kökensel anlamından kopmadan yeni anlam katmanları kazanır, farklı bağlamlarda farklı biçimler alır ve böylece anlamını eritip yok etmek yerine zenginleştirerek dönüştürür. Bu dönüşümün teorik zeminini kurmak için mimarlık kuramı ve göstergebiliminin kesişim noktasında duran birkaç temel kaynağa başvurmak gerekmektedir.

Renato De Fusco, *Architettura come mass medium (Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık, Çev. Fatma Erkman Akerson, 2020)* adlı çalışmasında bu kesişimin en erken ve en özlü ifadelerinden birini sunar. De Fusco'ya göre mimarlık yalnızca bir işlev sanatı değil, aynı zamanda bir iletişim pratiğidir; yapılar, bir toplumun kültürünü, çevresini ve yaşam biçimlerini aktaran kitle iletişim araçları olarak işlev görür. Saussure'nün dilbilimsel modelini mimari alana uyarlayan De Fusco, mimari göstergenin gösteren-gösterilen ilişkisinin tarihsel ve kültürel bağlamda nasıl dönüştürdüğünü gösterir. Bu yaklaşım, mimari metaforun transfigürasyonunu anlamak için kritik bir çerçeve sunar; bir yapının taşıdığı anlam, tasarımcının niyetiyle ya da inşa döneminin kültürel kodlarıyla sabitlenmez. O yapı, farklı dönemlerin iletişim sistemlerinde farklı mesajlar üretmeye devam eder (De Fusco, 1968/2020).

Preziosi (1979), bu çerçeve içerisinde mimarlığı dilsel ve semiyotik bir sistem olarak matematiksel biçimde ele alarak genişletir. Ona göre mimari yapılar, tıpkı dil gibi, belirli kurallar ve kodlarla anlam üretir; bir binanın biçimsel, işlevsel ve mekânsal bileşenleri arasındaki ilişkiler, dildeki sözdizimsel ve semantik yapılara benzer biçimde anlamlı örüntüler kurar (ss. 11-47). Bu örüntülerin nasıl dönüştüğünü ise Juan Pablo Bonta, *Architecture and its Interpretation* (1979) adlı eserinde göstergebilimsel bir model üzerinden açıklar. Bonta'ya göre göstergebilimin asıl görevi formların anlamını belirlemek değil, yorumlama anlamlarının nasıl doğduğunu, kanonik metin haline geldiğini, değiştiğini ve zamanla yok olduğunu çözümlenektir. Bonta'nın *kanonik yorum* kavramı bu noktada özellikle değerli bir analitik araç sunar. Bir yapı önce tartışmalı yorumlara konu olur, ardından belirli bir okuma biçimi kültürel olarak yerleşir ve kanonlaşır; ancak bu kanonik yorum da zamanla aşınır ve yerini yeni

okumalara bırakır. Mies van der Rohe'nin Barcelona Pavyonu'nun yıllar içinde nasıl farklı biçimlerde yorumlandığı, bu dönüşümün somut bir kanıtıdır.

Mimari metaforun bu transfigürasyon kapasitesi, aynı yapının farklı dönemlerde ve kültürel bağlamlarda farklı anlamlar üretme biçiminde en açık şekilde gözlemlenir. Preziosi (1979), Gotik katedrallerin dönemin dini ve toplumsal değerlerini yansıtan güçlü metaforik anlatılar barındırdığını vurgular; yükselen formları ve ince detaylarıyla bu yapılar, göğe yükselme arzusunu ve ilahi olanla temas kurma isteğini mekânsal düzlemde somutlaştırır (s. 73). Ancak aynı yapılar günümüzde estetik değer ve tarihsel miras olarak yeniden konumlandırılmıştır. Bu yeniden konumlandırma, özgün metaforik anlamı ortadan kaldırmamış, üzerine yeni anlam katmanları eklemiştir. Benzer biçimde, kubbeli yapılar Doğu kültürlerinde gökyüzü ve kozmik düzen metaforunu taşıırken, Batı kültürlerinde aynı form ağırlıklı olarak dinî anlam çağrışımlarıyla ilişkilendirilmektedir (s. 131). Mimari metafor bu kültürel ve tarihsel değişkenlik içinde de kimliğini korur; çünkü taşıma eylemi, yani kaynak alandan hedef alana gerçekleştirilen anlamsal aktarım her yeni bağlamda yeniden kurulur.

Françoise Choay, *The Rule and the Model* (1980/1997) adlı eserinde mimari söylemin bu tarihsel dönüşümünü farklı bir perspektiften ele alır. Choay'a göre Batı'da XV. yüzyıldan bu yana mimari teorileştirme geleneği, kural ve model olarak iki temel söylem tipi etrafında örgütlenmiştir. Alberti'nin *De re aedificatoria*'sından Le Corbusier'in manifestolarına uzanan bu söylem geleneği, her dönemde mimari anlamın nasıl üretileceğini, aktarılacağını ve dönüştürüleceğini belirleyen normatif bir çerçeve oluşturmuştur. Bu çerçeve, mimari metaforun transfigürasyonunu yalnızca tek tek yapılar düzeyinde değil, bütün bir söylem tarihi boyunca izlemeyi mümkün kılar; her yeni teorik paradigma, önceki mimari metaforları hem devreder hem de dönüştürür. Choay'ın bu analizi, transfigürasyonun bireysel yorum süreçlerin ötesinde, toplumsal ve kurumsal söylemlerin de bir işlevi olduğunu göstermektedir.

Transfigürasyonun en açık biçimde gözlemlendiği durumlardan biri de mimarinin ideolojik araçsallaştırılmasıdır. Preziosi (1979), totaliter rejimlerin mimariyi bilinçli bir propaganda aracı olarak kullandığını ve anıtsal yapıların rejimin gücünü ve sürekliliğini simgeleyen metaforlar olarak inşa edildiğini vurgular (s. 146). Burada metaforik transfigürasyon çift yönlü işler; mimari, mevcut bir iktidar söylemini mekânsal olarak pekiştirirken, aynı yapı ileride o rejimin çöküşünün ya da tarihsel yargılanmasının da mekânsal kanıtına dönüşebilir. Modernist mimaride kullanılan sade ve işlevsel tasarımların özgürlük ve ilerleme metaforlarını nasıl yansıttığı da bu çerçevede okunabilir. Bauhaus'un beyaz duvarları ve açık planları, yalnızca

estetik bir tercih değil, aynı zamanda belirli bir toplumsal ütopyanın mimari transfigürasyonudur. Forty (2000), bu noktada Preziosi, De Fusco ve Choay'ı tamamlar; mimari söylemdeki kavramsal tercihler hiçbir zaman nötr değildir; her biçimsel karar, belirli bir ideolojik yapıyı görünür kılan ya da örten bir anlamlandırma pratiğidir (ss. 11-18). Mimari metafor bu anlamda yalnızca bir yapıyı betimlemez; o yapının içinde üretildiği ve okunduğu toplumsal gerçekliği de yeniden kurar.

5.9. Mimari Epistemoloji

Mimari metaforların epistemolojik boyutunda yapılar, bilginin nasıl üretildiğini, sınıflandırıldığını ve aktarıldığını mekânsal düzlemde temsil eden sistemler olarak da işlev görebilir. Ancak bu epistemolojik boyutu anlamlandırmak için önce daha temel bir soruyu sormak gerekmektedir: mimari metafor ile bilgi üretimi arasındaki ilişki nasıl kurulur? Bu soruya en verimli yanıtı Hans Blumenberg'in metaforoloji projesi sağlamaktadır.

Blumenberg, *Paradigmen zur einer Metaphorologie* (1960) adlı eserinde, kavramsal dile geri çevrilemeyen ve onun yerine geçemeyen *mutlak metaforlar* adını verdiği bir metafor türünü tanımlar ki buna 2.17 bölümünde değinilmiştir. Bu metaforlar, teorik olarak yanıtlanamayan ama vazgeçilmez soruların yanıtlarını içerir; kavramların dolduramadığı boşluklara sızır ve bir dünya görüşünün, bir dönemin tümel tutumunun taşıyıcıları hâline gelirler. Blumenberg'e göre mutlak metaforların kendine özgü bir tarihi vardır; hiçbir mutlak metafor kalıcı değildir, başka mutlak metaforlarla yer değiştirebilir ya da dönüşüme uğrayabilir (Blumenberg, 1960). Mimari bu çerçevede son derece verimli bir analiz nesnesi sunmaktadır. Yapılar, bir toplumun tümel kavramsal sisteminin taşıyıcısı olamayan ama buna rağmen o sistemi somutlaştıran, yönlendiren ve biçimlendiren *mutlak metaforlar* olarak işlev görebilir. Gotik katedralle simgelenen ilahi düzen, Bauhaus ile cisimleşen rasyonalist ütopya ya da çağdaş ekolojik yapıyla temsil edilen sürdürülebilirlik ideallerinin hiçbiri kavramsal bir önermeye tam olarak indirgenemez; her biri Blumenberg'in tanımladığı anlamda mutlak bir metafordur.

Bu perspektifi doğrudan mimarlık kuramına taşıyan önemli bir ses Kojin Karatani'dir. *Architecture as Metaphor* (1995) adlı eserinde Karatani, mimarlığın yalnızca bir sanat ya da teknik disiplin olmadığını ve form arayışının kendisinin bir epistemolojik sorun olduğunu ileri sürer. Karatani'ye göre mimari, insan düşüncesinin sistematik bir bütünlük kurma güdüsünün en somut tezahürüdür; bir yapı inşa etmek, dünyayı belli bir düzen anlayışına göre yeniden kurmaktır (Karatani, 1995, ss. 3-12). Bu çerçevede mimari metafor bilginin nasıl örgütleneceğine dair bir tutumun mekânsal cisimleşmesidir. Karatani'nin bu argümanı

Blumenberg'in mutlak metafor kavramıyla doğrudan eklenir, tıpkı mutlak metaforlar gibi, mimari form da kavramsal dile tam olarak çevrilemeyen ama bir dönemin epistemolojik tutumunu taşıyan bir yapı olarak işlev görür.

Bu perspektiften bakıldığında, mimari metafor ile bilgi üretimi arasındaki ilişki yüzeysel bir benzerlik değil, yapısal ve içkin bağlıdır. Norberg-Schulz (1979), mekânın anlam üretimi ile insan bilişi arasındaki ilişkiyi *genius loci* kavramı üzerinden ele alırken, bir yapının ya da mekânsal düzenlemenin o yeri deneyimleyen bireyin dünyayı kavrama biçimini doğrudan etkilediğini vurgular; bu etki, yalnızca duyuşsal değil, aynı zamanda zihinsel ve epistemik bir dönüşümü de kapsar (ss. 5-17). Yani mimari nesne, bireyin bilişsel haritasını (neyin nerede olduğunu, neyin neyle ilişkileneceğini, anlamın nasıl akacağını) sessiz sedasız ama derinlemesine şekillendirir. Bu çerçevede belirli bir mekânsal organizasyon, bilginin nasıl düzenlenmesi ve aktarılması gerektiğine dair belirli bir anlayışı metaforik olarak cisimleştirir.

Bu epistemolojik boyut en somut biçimde bilgi yapılarında (üniversiteler, kütüphaneler, müzeler, araştırma kampüsleri) gözlemlenebilir. Eco (1980), mimari mekânın anlam üretim süreçlerini anlatırken yapıların belirli kültürel kodlar çerçevesinde hem denotatif hem de konotatif işlevler üstlendiğini öne sürer; bu ikili işlev, bilgi yapılarında özellikle belirginleşir. Bir kütüphane hem *bilginin saklandığı yer* anlamını taşır hem de *bilginin evrenselliği ve erişilebilirliği* gibi daha derin epistemolojik değerleri metaforik olarak temsil eder (ss. 32-36). Blumenberg'in diliyle söylenirse, *kütüphane* kavramı soyut bir tanıma indirgenemez; bünyesinde barındırdığı mekânsal metaforla (rafların düzeni, sessizliğin ağırlığı, ışığın dağılımı) bilgiye dair tümel bir tutumu somutlaştıran mutlak bir metafordur.

Bir müzenin iç mekân organizasyonu da bu anlamda nötr bir çerçeve değildir. Tarihin, kültürün ve sanatın nasıl anlaşılması gerektiğine dair belirli bir bilgi epistemolojisini mekânsal olarak üretir. Kronolojik sergi düzeni, tarihin doğrusal ilerleme metaforu üzerine kuruluyken; tematik ya da lineer olmayan düzenlemeler, bilginin ağsal ve çok merkezli doğasına işaret eden farklı bir epistemolojik metafor önerir. Bu düzenlemeler arasındaki tercih, yalnızca kuratoryal bir karar değil, aynı zamanda bilginin nasıl yapılandırıldığına dair felsefi bir tutumdur. Benzer biçimde, bir hastane yapısının sirkülasyon aksları ve bölümlenme mantığı da yalnızca işlevsel bir organizasyon değil; tedavinin, iyileşmenin ve bedenin nasıl anlaşıldığına dair tıbbi bilginin mekânsal bir transfigürasyonudur. Purdy (2011), mimarlığın bu epistemolojik işlevini *On the Ruins of Babel* adlı eserinde dil ve mimari arasındaki tarihsel ilişki üzerinden ele alır. Ona göre bilginin yapısal olarak düzenlenmesi ile mimari mekânın organizasyonu arasında köklü bir

analoji vardır; aslında her ikisi de neyin nerede konumlandığını ve anlamın nasıl akacağını belirleyen bir düzen kurar (Purdy, 2011).

Blumenberg'in metaforoloji projesi ile mimari epistemoloji arasındaki bu bağ, çalışmanın genel kuramsal çerçevesiyle de doğrudan eklemlenmektedir. Mimari metafor, bu perspektiften bakıldığında, yalnızca bir benzetme ya da sembolik süsleme değil; bireylerin ve toplulukların dünyayı anlamlandırma ve bilgi üretme biçimlerini mekânsal olarak cisimleştiren mutlak bir metafordur. Preziosi'nin (1979) semiyotik çerçevesi, Norberg-Schulz'un (1979) fenomenolojik yer anlayışı, Eco'nun (1980) göstergebilimsel okuma modeli ve Blumenberg'in (1960) metaforolojisi, hep birlikte bu epistemolojik işlevin farklı boyutlarını aydınlatmaktadır. Mimarlık, bu bütünsel perspektiften ele alındığında, sanatsal ya da teknik meselelerin yanında insan bilgisinin ve varoluşsal deneyiminin mekânsal olarak ifade edildiği, dönüştürüldüğü ve aktarıldığı dinamik bir sistem olarak ele alınabilir.

5.10. Mimaride Metaforun Tasnifi

Bu bölümde önceki kısımlarda ortaya konan teorik çerçeveden hareketle, mimari nesnede metaforun nasıl işlediğini anlayabilmek için bir tasnif sistemi geliştirilecektir. Ancak bu tasnifte amaç, metaforu sabit kategorilere hapsetmek değildir; analizin başlangıç noktasını ve yönelimini belirlemektir. Tasnif, sonraki bölümde geliştirilecek olan analitik metodoloji ile doğrudan ilişkili olarak kurgulanmıştır ve orada uygulanacak üç lensin ön haritası işlevini üstlenmektedir.

Bu çerçevenin teorik zeminini anlamak için önce dilsel metafor teorilerinin mimari alana uyarlanmasında karşılaşılan temel bir güçlüğü ele almak gerekmektedir. Forceville (2009), kavramsal metafor teorisinin mimari gibi çok kipli sistemlere uygulanmasında ciddi bir sınırlılık barındırdığını ortaya koyar, Lakoff ve Johnson'ın (1980) metaforu tanımlarken sözel ya da dilsel bir nitelendirmeden kaçınmalarına rağmen, teorisinin dayandığı verilerin büyük ölçüde dilsel örüntülerden türetildiğini vurgular. (Lakoff ve Johnson, 1980, s. 4). Bunun sonucunda iki sorun doğmaktadır; dilsel verilerden yola çıkılarak zihin ve beden üzerine çıkarımlar yapılmakta, ardından bu çıkarımlar yeniden dilsel verilere dayandırılmaktadır; böylece araştırma kısır bir döngüye sürüklenir. Öte yandan metaforun yalnızca dilsel tezahürlerine odaklanmak, çok kipli temsillerdeki metaforik işleyişi görünmez kılar (Forceville ve Urios-Aparisi, 2009, ss. 21-22). McLuhan'ın (1964) "araç mesajdır" önermesinin mimari bağlama uyarlanmasıyla söylenirse, bir yapı yalnızca biçimini değil aynı zamanda o biçimin insan bedeni ve bilinci üzerinde ürettiği duyumsanmış anlamı da taşır; bu anlamın analizi dilsel

bir çerçeveye indirgenemez. Bu tasnifte amaç, metaforu sabit kategorilere hapsetmek değildir. Analizin başlangıç noktasını ve yönelimini belirlemektir. Mimarlık ve kentbilim söyleminin metafor kullanımını bakımından sistematik bir çerçeveye ihtiyaç duyduğu gözlemi alan yazında da paylaşılmaktadır. Gerber ve Patterson (2013), bu alanda kapsamlı bir derleme sunarak mimari söylemde metaforun hem araçsal hem de kurucu bir işlev üstlendiğine dikkat çekmektedir. Bu çalışmada geliştirilen tasnif, söz konusu gözlemi beş kaynak alan kategorisi üzerinden operasyonel bir düzleme taşıma girişimi olarak da okunabilir. Bu çerçeveden bakıldığında mimaride metafor tasnifi, doğrudan dilsel metafor kategorilerini mekâna aktarmakla değil; mimari nesnedeki metaforik anlamın hangi kaynaktan beslendiğini ve bu kaynağın üç farklı lens tarafından nasıl okunabileceğini göstermekle kurulmalıdır. Tasnifteki her kategori bir *kaynak alanı* tanımlar. Ancak her kaynak alanı, analitik metodolojinin retorik, etkileşimci ve bilişselci olmak üzere üç lensiyle okunabilir; hangi lensin daha üretken çıktı üreteceği yapıdan yapıya değişir. Başka bir deyişle, bedensel bir metafor retorik lensle bir analogi, etkileşimci lensle bir gerilim noktası, bilişselci lensle bir imge şeması olarak işlenebilir. Tasnif hangi lensin mimari esere göre *doğru* olduğunu değil, hangi kaynak alanının analiz için uygun malzeme sunduğunu gösterir; lensler bu malzemeyi kendi perspektiflerinden işler ve farklı çıktılar üretir. Bu anlayış, metodolojinin yoruma açık yapısıyla da uyumludur. Aynı yapıya yöneltilen farklı lensler çelişkili değil tamamlayıcı bulgular üretir. Sözü edilen beş temel kategori bu ilkeler doğrultusunda aşağıda ele alınmaktadır.

5.10.1. Bedensel Metaforlar

Mimarlık, tarih boyunca insan bedeni ile derin ve köklü bir ilişki içinde olmuştur. Bu ilişki yalnızca oransal ya da ölçüsel bir benzerlik meselesi değildir; aynı zamanda insanın kendi bedenini anlama biçiminin mekânsal düzlemde yeniden üretilmesini, mekânın bedenin bir uzantısı olarak deneyimlenmesini ve mimari formun insan varoluşunun temel hislerini cisimleştirme kapasitesini kapsar. Bedensel metaforlar bu bağlamda mimarlığın en köklü düşünce sistemlerinden birini oluşturur ve yapıların biçimlenmesinden mekân deneyiminin algılanma biçimine kadar geniş bir alanda belirleyici bir işlev üstlenir.

Bu kategorinin tarihsel derinliği Antik Yunan'a kadar uzanmaktadır. Vitruvius, *De Architectura* adlı eserinde bir yapının tıpkı insan bedeni gibi oranlı, uyumlu ve işlevsel bir bütünlük içinde ele alınması gerektiğini savunmuş; Dor, İon ve Korint sütun düzenlerini sırasıyla erkeğin güçlü bedeni, kadının zarif formları ve genç kızın inceliğiyle ilişkilendirmiştir (Vitruvius, M.Ö. yak. 25/1960, IV.i.7). Bu antropomorfik analogi yalnızca estetik bir tercih değil, yapının insanla kurması beklenen metaforik bağın kuruluş biçimidir. Rönesans döneminde Leonardo da

Vinci'nin Vitruvius Adamı çizimi bu anlayışı görsel düzlemde doruk noktasına taşımış; insan bedeninin geometrik düzeni ile evrensel oran arasındaki ilişki, mimari kompozisyon için temel bir model olarak pekiştirilmiştir. Politakis (2018), mimarlık tarihindeki bu bedensel analogi geleneğini kapsamlı biçimde belgeleyerek insan bedeninin yalnızca bir ölçü birimi olmadığını, aynı zamanda yapının kimliğini ve metaforik anlamını biçimlendiren birincil referans noktası olduğunu ortaya koyar. Çalışmasında Özgürlük Heykeli ile Rodos Heykeli arasında kurduğu karşılaştırma, büyük ölçekli insan formunun mimari ile heykel arasındaki sınırı nasıl ortadan kaldırdığını ve anıtsal yapıların beden metaforu olarak nasıl işlev gördüğünü somutlaştırır. Hersey (1999) de bu bağlamda Bartholdi'nin Özgürlük Heykeli'ni M.Ö. III. yüzyıldan Rodos Heykeli ile karşılaştırarak iki anıtsal formun da birbirinden uzak tarihlerde insan bedeninin metaforu olarak okunduğunu ve mimari ile heykel arasındaki paradigma geçişini örneklendirdiğini göstermiştir (s. 107).

Modern dönemde bedensel metafor en sistematik biçimde Le Corbusier'nin *Modulor* sisteminde karşılık bulmuştur. Bu sistem insan vücudunun oranlarını temel alarak mimari mekân düzenlemeyi amaçlamış ve beden-mekân ilişkisini evrensel bir standarda dönüştürme iddiası taşımıştır (Frampton, 1980, ss. 224-230). Buradaki temel dürtü Vitruvius'taki estetik analogiden farklıdır; Modulor bedensel oranı yalnızca bir ilham kaynağı olarak değil, mimari üretimin rasyonel temeli olarak konumlandırır. Santiago Calatrava'nın yapıları ise bu analoginin farklı bir biçimini temsil eder; insan iskeleti ve kas-kemik gerilimi dinamiğini doğrudan strüktürel sisteme çeviren Calatrava, bedensel metaforu hem görsel hem de mühendislik düzeyinde işler. Feuerstein (2002), *biyomorfizm* kavramı aracılığıyla bu tür yaklaşımları sistematize eder. Canlı organizmaların şekillerinden ve büyüme süreçlerinden ilham alan mimari, insan bedenini tek bir referans noktası olarak değil genel olarak yaşayan sistemlerin biçimlenme mantığını temel alır. Feuerstein'a göre işlevselliğin geri planda kaldığı ve figüratif öğelerin baskın hâle geldiği durumlarda bu tür yapılar erişilebilir heykeller olarak değerlendirilebilir ve mimari ile heykel arasındaki sınırın ortadan kalktığına işaret eder (Feuerstein, 2002).

Bedensel metaforun kültürel çeşitliliği de son derece dikkat çekicidir. Afrika'nın Tamberma halkı evlerini insan bedenine benzeterek yapılarına kimlik kazandırmış ve binaların farklı bölümlerini vücudun organlarıyla özdeşleştirmiştir (Blier, 1983). Bu geleneksel yapı anlayışı, bedensel analoginin yalnızca Batı mimari geleneğine özgü olmadığını, evrensel bir bilişsel eğilimin farklı kültürel sistemlerde farklı biçimler aldığı ortaya koyar. Zöllner'in (2011) antropomorfizm üzerine yürüttüğü çalışmalar da antik Yunan ve Roma'dan günümüze uzanan

süreçte mimarların oran, denge ve simetriyi insan vücuduna dayandırarak ideal yapıyı oluşturma çabasını belgelemektedir.

Bedensel metaforların teorik çerçevesi açısından Merleau-Ponty'nin (1945) fenomenolojik bedeni kavramı belirleyici bir konumdadır. Ona göre beden yalnızca nesnel bir fiziksel varlık değil; mekânı üreten, biçimlendiren ve anlam yükleyen bir özne olarak çalışır. Mekânı algılamak bu çerçevede bilişsel değil bedensel bir süreçtir. Beden mekânı düşünmez, yaşar. Bu anlayış bedensel metaforun neden bilinçli bir okuma gerektirmediğini açıklamaktadır. Pallasmaa (2011), bu noktayı sanat ve mimari özelinde şöyle ifade eder: bir sanat eseriyle karşılaşıldığında çift yönlü bir yansıtma ve bağlanma süreci gerçekleşir; bireyin kendi benliğinin belirli yönleri esere yansır ve aynı zamanda eser bireyin bir parçası hâline gelir (s. 67). Mimari metaforlar bu bağlamda çoğunlukla bilinçli olarak tasarlanmaz ya da entelektüel düzeyde tanımlanmaz; bilinçdışı ve bedensel yollarla düşünceleri ve hisleri yönlendirip biçimlendirirler (Pallasmaa, 2011, s. 68). Robinson ve Pallasmaa (2015), nörobilim ve mimarlık arasındaki bağlantıları ele alarak mekânsal organizasyonun insan sinir sistemiyle nasıl etkileşime girdiğini ve bu etkileşimin mekân deneyiminin duygusal ve bilişsel boyutlarını nasıl biçimlendirdiğini göstermektedir. Gallese ve Lakoff (2005) ise duyuşsal-motor sistemin mimari nesnelere algılanmasında etkin rol oynadığını ve bedensel simülasyonun mekânsal anlam üretiminin temel nörobilimsel mekanizmasını oluşturduğunu ortaya koyar.

Vidler (1992), bu tarihsel birikimi üç aşamalı bir dönüşüm şeması içinde değerlendirir. Birinci aşamada yapı bir tür beden olarak kavramsallaştırılır ve doğrudan bedensel analoglar üzerinden tanımlanır. İkinci aşamada yapı bedensel hisler temelinde zihinsel durumları ya da doğrudan bedensel durumları yansıtır; mimari empati kuramının temeli olan bu aşamada yapı, gözlemleyen vücutta fiziksel bir tepki uyandıracak biçimde tasarlanır. Üçüncü aşamada ise çevre bir bütün olarak bedensel ya da organik niteliklerle donatılmış bir yapı olarak algılanır; bu aşamada bedensel analogi tekil bir yapıdan kentsel ölçeğe taşınır (Vidler, 1992). Bu üç aşamalı şema bedensel metaforun yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda deneyimsel ve toplumsal boyutlarını da kapsadığını göstermekte ve bu kategorinin ne denli çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Bedensel metaforlar üç lensle okunduğunda her birinin farklı bir boyutu açığa çıkardığı görülür. Retorik lensle okunduğunda bedensel metafor analogik bir eşleme üretir; yapının omurgası, cephesi ya da yüzü gibi kavramlar bu analogik yapının dilsel yüzeyidir. Sütunların cinsiyet analogisi ya da Calatrava'nın iskelet yapısı, retorik lensin bu kategorideki en görünür

çıktılarından ikisidir. Etkileşimci lensle okunduğunda bedensel metaforun üretken gerilim noktaları öne çıkar. Yapı hem insan bedenine benzer hem de ondan köklü biçimde ayrılır; bu fark anlam fazlalığının kaynağıdır. Blier'in Tamberma örneklerinde yapının insan bedeniyle özdeşleşmesi ve aynı zamanda ondan bağımsız bir nesne olarak var olması etkileşimci lensin bu kategorideki temel malzemesini oluşturur. Bilişselci lensle okunduğunda ise bedensel metafor bu üç kategorinin en doğrudan çıktısını üretir; çünkü Lakoff ve Johnson'ın (1980) imge şemaları doğrudan bedensel deneyimden türer. Yukarı-aşağı, denge, içirme ve yol gibi şemalar bedensel deneyimin soyut kavramsal alana aktarılmasının en temel mekanizmalarıdır ve mimari nesne bu şemaları mekânsal düzlemde somutlaştıran en güçlü sanat nesnelere arasında yer alır. Gibbs'in (2005) deneysel araştırmaları bu bağı ampirik düzeyde destekleyerek imge şemalarının mimari mekânın deneyimlenmesinde nasıl etkin olduğunu göstermektedir.

5.10.2. Doğa Metaforları

Doğa metaforları, mimari formun organik sistemlerden, biyolojik büyüme süreçlerinden, coğrafi yapılardan ya da ekolojik döngülerden ödünç aldığı metaforik anlatılardır. Bu kategorinin kaynak alanı doğanın işleyiş mantığı ve biçim dilidir; hedef alan ise yapının mekânsal organizasyonu, form kararları, malzeme seçimi ve çevreyle kurduğu ilişkidir. Doğa metaforları, bedensel metaforlarla kısmen örtüşen bir tarihsel derinliğe sahip olmakla birlikte, onlardan temel bir noktada ayrılır; bedensel metaforun kaynağı insan bedenidir, doğa metaforunun kaynağı ise insanı da kapsayan ancak onu aşan daha geniş bir organik bütündür.

Bu kategorinin tarihsel kökenleri antik dönemin doğa felsefesiyle iç içe geçmektedir. Klasik dönem mimarisinde Korint sütun başlığının akanthus yapraklarından ilham aldığı bilinmekte olup bu, doğadan biçimsel alıntı yapmanın en erken sistematik örneklerinden birini oluşturur. Gotik mimarlıkta ise bitkisel bezeme ve organik form dili, yalnızca dekoratif bir tercih değil; hayatın taşıyıcısı olarak doğanın ilahi düzenle ilişkilendirildiği köklü bir teolojik metaforun mekânsal ifadesidir. Doğanın bu metaforik anlamı, Rönesans'ın hümanist paradigmasıyla birlikte dönüşmüş; doğa artık ilahi bir düzene işaret eden bir sistem olmaktan çıkarak insan aklının keşfettiği ve taklit ettiği bir düzenlilik kaynağına evrilmiştir. Norberg-Schulz'un (1979) *genius loci* kavramı bu dönüşümü fenomenolojik bir perspektiften yeniden ele alır. Mekânın anlamı evrensel ve soyut değil, her yerde o yere özgü doğal, topografik ve iklimsel koşulların insan deneyimiyle buluşmasından doğar. Bu çerçevede doğa metaforu yalnızca bir biçim kaynağı değil, aynı zamanda mekânın kökenlendirme (bir yere ait kılma) işlevinin de taşıyıcısıdır.

Frank Lloyd Wright'ın organik mimari anlayışı bu kategorinin çağdaş pratikteki en tutarlı ifadesini sunar. Wright, mimarinin doğadan ilham almakla yetinmemesi gerektiğini, doğanın büyüme ilkelerini ve iç mantığını yapının tamamına sindirilmiş biçimde taşıması gerektiğini savunmuştur. Fallingwater'da çıkıntılı platformlar kayanın yatay katmanlanmasını taklit eder; Guggenheim Müzesi'ndeki sarmal, hem bir deniz kabuğunun büyüme geometrisini hem de insanın yürüme eylemini organize eden form dilinin zirve noktasını sunar. Zumthor (2006) bu anlayışı malzeme ve atmosfer düzeyine taşır. Mimari tasarımda malzeme, ışık, gölge ve havanın doğayla uyum içinde kullanılması, yapıları yalnızca görsel açıdan değil aynı zamanda dokunsal ve atmosferik olarak da zenginleştirir. Therme Vals'te kullanılan Valser kuvarsitinin jeolojik katmanlanması ile mağara analogisi arasındaki ilişki, bu anlayışın en çarpıcı somutlaşmasıdır. Taş, yalnızca bir yapı malzemesi olarak değil, zamanın ve jeolojinin belleğini taşıyan bir metaforik nesne olarak işlev görür.

Alexander, Ishikawa ve Silverstein'in (1977) örüntü dili yaklaşımı, doğa metaforlarını sistematik bir tasarım metodolojisine dönüştürme girişiminin kapsamlı bir örneğini sunar. Bu yaklaşımda doğadaki evrimsel süreçlerin ürettiği tekrarlayan ve işlevsel formlar, insanın mekânsal deneyiminin en derin katmanlarından türeyen ihtiyaçlarla karşılaştırılır ve her iki düzeyden gelen yapılar ortak örüntüler hâlinde kodlanır. Örüntü dili bu anlamda bir mimari dil olmaktan öte, doğanın evrimsel zekasını insan yapım pratiğine taşıma girişimidir. Her örüntü bir doğa metaforunun işlevsel ve mekânsal karşılığıdır (ss. 45-52). Frampton (1980), organik ve doğa kaynaklı formların modernizmin mekanik ve soyut diline getirdiği eleştiri bağlamında önem kazandığını bu noktada vurgular. Yerel malzeme, iklim ve topografyaya duyarlı tasarım estetik tercihlerin ötesinde, modernizmin evrenselci iddiasına karşı çıkan ve mekânı kültürel ve doğal bağlamına oturtmayı amaçlayan bir tutum olarak okunmalıdır.

Çağdaş dönemde doğa metaforları biyomimetik mimari anlayışı ile yeni bir boyut kazanmıştır. Biyomimetik yaklaşım, doğanın biçimsel görünüşünü değil işlevsel mantığını taklit etmeyi hedefler. Bir yapının enerji dönüşümünü bitkinin fotosentez mantığına, hava sirkülasyonunu termit yuvalarının pasif soğutma sistemine göre kurgulaması bu yaklaşımın somut örnekleridir. Bu düzeyde doğa metaforu, salt estetik bir analogi olmaktan çıkar ve yapının teknik işleyişini doğanın evrimsel zekasıyla örtüştüren bir tasarım epistemolojisine dönüşür. Pallasmaa (2009), bu bağlamda mimarinin çok duyuşal boyutunu ön plana çıkarır; doğadan esinlenen yapılar görsel bir benzetme üretiminin ötesinde dokunsal, işitsel ve koku alma duyularına hitap eden atmosferik bir deneyim de sunar. Bu deneyimin derinliği, yapının ne ölçüde doğanın duyumsanmış varlığını barındırabildiğiyle doğrudan ilişkilidir.

Doğa metaforları üç lensle okunduğunda her biri farklı bir analitik boyutu açar. Retorik lensle okunduğunda, doğa metaforu kaynak-hedef analojisi üzerinden çalışır ve bu kategoride söz konusu analoji hem morfolojik hem de kavramsal düzeyde işler. Therme Vals'teki mağara analojisi yalnızca görsel değil; dokunsal, atmosferik ve fenomenolojik bir eşlemeyi de kapsar. Wright'ın sarmal geometrisi hem deniz kabuğuna hem de yolculuk ve keşfin kavramsal yapısına aynı anda gönderme yapar. Retorik lensin bu kategoriyle çalışırken en dikkat etmesi gereken nokta, analojinin tek bir düzeye indirgenmemesi ve doğa metaforunun çok katmanlı işleyişinin korunmasıdır. Etkileşimci lensle okunduğunda, doğa metaforunun en üretken gerilim alanı yapay ile organik olanın çatışmasında ortaya çıkar; bir şehir merkezindeki beton yapının ormana gönderme yapması ya da endüstriyel bir alanın vahaya dönüştürülmesi, bu kategorinin etkileşimci lensle en verimli çalıştığı örneklerdir. Bu gerilim çözüldüğünde anlam fazlalığı üretilir; çözülmediğinde ise metafor kendini hissettirmeden erir. Bilişselci lensle okunduğunda, doğa metaforları "DOĞA GÜVENLİDİR", "TOPRAK DESTEKLER", "BÜYÜME İLERLEMEDİR" ve "YUKARI DOĞRU UZANAN YAŞAR" gibi kültürler arası kavramsal metaforlara yaslanır. Alexander vd.'nin (1977) örüntü dilinde kodlanan her ifade, aslında bu tür bedenleşmiş kavramsal metaforların mekânsal karşılıklarıdır. Bu nedenle doğa metaforları bilişselci lenste hem evrensel imge şemalarını hem de kültürel anlam özelleşmelerini eş zamanlı olarak devreye sokar.

5.10.3. Makine Metaforları

Makine metaforları, mimari nesnenin işlevsel verimlilik, mekanik düzen, endüstriyel üretim mantığı ya da teknolojik sistem anlayışından beslenen metaforik anlatılardır. Bu kategorinin kaynak alanı makinenin işleyiş mantığı ve estetik dilidir; hedef alanı ise yapının form kararları, işlevsel organizasyonu, yapısal dürüstlüğü ve toplumsal anlamıdır. Bedensel metafor ve doğa metaforlarından farklı olarak makine metaforu doğrudan tarihsel bir momentle bağlantılıdır. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanayileşmenin mimari düşüncüyü kökten dönüştürmesiyle birlikte bu kategori hem bir tasarım ilkesi hem de bir ideolojik tutum olarak öne çıkmıştır.

Makine metaforunun modernist mimarideki kurucu ifadesi şüphesiz Le Corbusier'nin "bir ev, içinde yaşanacak bir makinedir" önermesidir. Bu cümle yazarın *Vers une Architecture* (1923) adlı eserinde yer almakta ve salt bir benzetmeden çok modernizmin mimari manifestosunun özeti olarak okunmalıdır. Le Corbusier bu metaforla birkaç şeyi aynı anda gerçekleştirir; işlevselliği biçimin tek meşru kaynağı olarak konumlandırır, süslemeyi işlevsiz ve dolayısıyla ahlaki açıdan şüpheli ilan eder ve mimarlığı endüstriyel üretimin rasyonel mantığıyla uyumlu

bir pratik olarak yeniden tanımlar (Le Corbusier, 1923, s. 73). Kittay'ın (1987) perspektifsel yeniden düzenleme kavramıyla açıklanırsa, bu metafor "ev" kavramının ilişkisel yapısını kalıcı olarak dönüştürür. Makinenin verimlilik, fonksiyonellik ve endüstriyel üretim çağrışımları ev alanına aktarılmış ve "Ev nedir?" sorusunun yanıtı artık bu ilişkisel yapıdan hareketle kurulmak zorunda kalmıştır.

Bu dönüşümün entelektüel tarihini en kapsamlı biçimde belgeleyen çalışma Reyner Banham'ın *Theory and Design in the First Machine Age* (1960/1980) adlı eseridir. Banham, birinci makine çağının yani sanayi devriminin endüstriyel üretim ve motorlu ulaşım ile tanımlanan döneminin Avrupa avangart mimarlığını nasıl biçimlendirdiğini sistematik biçimde ortaya koyar. Fütürizm, Konstruktivizm, De Stijl ve Bauhaus'un makineyle kurduğu ilişki, salt biçimsel bir etkinin ötesinde ideolojik bir yönelimin ifadesidir. Makine modern çağın ruhunu, hızı, kesinliği ve geleceği temsil eder. Banham'ın çözümlemesi makine metaforunun modernist mimarlık söyleminde nasıl merkezi bir konuma yerleştiğini ve bu konunun dönemin mimari teorisini hangi yollarla şekillendirdiğini net biçimde ortaya koyar. Glebkin (2013) ise bu metaforun kökenlerinin Orta Çağ ve erken modern döneme kadar uzandığını göstererek makine metaforunun salt XIX. yüzyıl sanayileşmesinin bir ürünü olmadığını ortaya koyar; insan aklının mekanik düzeni bir anlam çerçevesi olarak kullanması çok daha köklü ve evrensel bir düşünce biçimini yansıtmaktadır (s. 150). Bu tarihsel süreklilik, makine metaforunun neden bu denli güçlü ve kalıcı bir mimari söylem aracına dönüştüğünü açıklamaya yardımcı olmaktadır.

Centre Pompidou'da içe bakan yapı ve tesisat bileşenlerinin dışa açık bırakılması, makine metaforunun biçimsel düzeyde cesur biçimde somutlaştırıldığı örneklerden biridir. Burada boru tesisatı, asansör şaftları ve yapısal kafesler hem işlevsel hem de anlatısal bir rol üstlenir. Yapı kendi makinesel iç yapısını görünür kılarak bir manifesto gibi işler. Bu tutum, mimarının "makine gibi çalışması" değil "bir makine olduğunu ilan etmesi" olarak okunabilir ve makine metaforunun retorik düzeyden yapının bizzat kendisine içkin kılındığı bir tasarım stratejisini temsil eder. Mimari yapı artık yalnızca işlevsel bir nesne değil, kendini temsil eden ve kendi üretim koşullarını sergileyen bir medya biçimi olarak da okunabilmektedir. Bu perspektif, makine metaforunun sınırlarını genişletir ve onu hem üretim hem de iletişim alanında çalışan çok katmanlı bir anlatı aracına dönüştürür.

Ancak makine metaforu, ürettiği güçlü mimari anlatının yanı sıra ciddi eleştirilere de konu olmuştur. Bu metafor belirli yapısal ve işlevsel yönleri aydınlatırken, mimari çevrenin karmaşıklığını ve özellikle insan deneyiminin duyuşal ve duygusal boyutlarını basitleştirme

riski taşır. Forty (2000), makine ve bilim metaforlarının modernist mimarlık söyleminde nasıl belirleyici bir işlev üstlendiğini ve bu metaforların mimarlığı deneyimsel boyutlarından uzaklaştırarak soyut işlevsellik ilkelerine indirgediğini gösterir. Pallasmaa (2005) ise duyuşsal ve bedensel deneyimin mimarlık pratiğinde sistematik biçimde göz ardı edildiğini, bunun da yaşam mekânlarının insani zenginliğini zedelediğini ileri sürer. Standartlaşmanın insani ihtiyaçların çeşitliliğini görmezden gelmesi, verimlilik ilkesinin yaşanabilirlik kaygısının önüne geçmesi ya da mekanik düzenin organik yaşam pratiklerini dışlaması, bu indirgemeci boyutun somut tezahürleridir. Bu eleştiriler makine metaforunu geçersiz kılmaz; aksine sınırlarını belirler ve ne zaman üretken ve ne zaman kısıtlayıcı olduğunu anlamaya yardımcı olur. Makine metaforuna yönelik bu eleştirel tutum, özellikle 1960'lardan itibaren post-modern mimarinin modernizme verdiği yanıtın önemli bir bileşenini de oluşturur.

Makine metaforları üç lensle okunduğunda her biri farklı bir boyutu açar. Retorik lensle okunduğunda makine metaforu işlev analogisi üzerinden çalışır ve mimari nesnenin bileşenleri bir makinenin parçaları gibi tanımlanır. Sirkülasyon aksları dolaşım sistemine, taşıyıcı elemanlar iskelet ve kas sistemine, kabuğa ilişkin kararlar ise bir makinenin dış yüzeyi olan gövdeye benzetilir. Centre Pompidou'daki dışa çıkarılmış boru ve yapı, bu lensin makine analogisini en açık biçimde okuduğu örneklerden biridir. Etkileşimci lensle okunduğunda makine metaforunun en verimli alanı, mekanik düzen ile insani deneyim arasındaki gerilimde ortaya çıkar. "Ev makine ise insan nedir?" sorusu bu gerilimin teorik biçimidir, yaşayanın evin soğuk geometrisine karşı deneyimsel direnişi ise pratik biçimidir. Bu çatışmadan doğan anlam fazlalığı, etkileşimci lensin bu kategorideki temel malzemesini oluşturur. Bilişselci lensle okunduğunda makine metaforu "Verimlilik iyidir.", "Düzen güvenlidir" ve "Kontrol güçtür." gibi kavramsal metaforlara yaslanır ki böylece Lakoff ve Johnson'ın (1980) çerçevesinden bakıldığında bu metaforlar soyut bir ideolojik tutumun bedensel deneyimle nasıl örtüştüğünü gösterir. Modernist konutun düz çatısı, yatay bant pencereleri ve serbest plan anlayışı bu bilişsel şemaları mekânsal olarak somutlaştırır.

5.10.4. Geometrik Metaforlar

Mimari formun matematiksel düzen, simetri, oran ve soyut kavramsal şemalarla kurduğu metaforik anlatılar olarak geometrik metaforlar düşünülebilir. Bu kategorinin kaynak alanı geometrik formların taşıdığı evrensel ve kültürel niteliklerdir. Hedef alan ise yapının biçimsel kararları, mekânsal düzeni ve estetik bütünlüğüdür. Diğer kategorilerden farklı olarak geometrik metafor hem evrensel hem de kültüre özgü metafor türlerinden birini temsil eder. Daire, üçgen ve kare gibi temel geometrik formlar tüm kültürlerde temel geometrik şekiller

olarak bilinir ancak bu formların taşıdığı metaforik anlamlar kültürden kültüre ve dönemden döneme önemli ölçüde değişir.

Geometrik metaforun mimarlık tarihindeki kökleri antik döneme kadar uzanmaktadır. Platon'un *Timaeus*'unda düzgün cisimlerin evrenin temel unsurlarıyla ilişkilendirilmesi, geometrik formların yalnızca biçimsel değil kozmolojik bir anlam taşıdığı anlayışının en erken ve en etkili ifadesidir. *Tetrahedron* (dörtüzlü) ateş, küp toprak, *oktahedron* (sekizyüzlü) hava, *ikosahedron* (yirmiyüzlü) su ve *dodekahedron* (onikiyüzlü) evrenin bütünü olarak tanımlanır (Platon, M.Ö. yakl. 360/2000, 55d–56b). Bu kozmolojik geometri anlayışı mimarlığa da sızmıştır ve Ortaçağ katedrali ile İslam mimarisinin kubbelerinden Rönesans'ın ideal şehir planlamalarına kadar uzanan bir çizgide yapıların geometrik tercihlerini metaforik anlamlarla yüklemiştir ki Ching (2014) modern zamanlarda geometrik formların dokunsal ve görsel duyulara hitap eden özellikleri sayesinde doğanın düzeni ile insanın soyut kavramsal şemaları arasında köprü oluşturduğunu gösterir. Daire formu sürekliliği, uyumu ve bütünlüğü çağrıştıırken kare ve dikdörtgen düzeni, istikrarı ve ölçülülüğü temsil eder.

Arnheim'in (1977) yapısal kuvvetler teorisi bu kategorinin algısal boyutunu derinlemesine aydınlatır. Arnheim'a göre geometrik formlar soyut düşünce yapıları değil, görsel alanda aktif kuvvetler üreten dinamik nesnelere sahiptir. Bir kubbenin köşeleri yayılan bir gerilimi işaret eder, bir dairenin merkezi toplayıcı bir çekim oluşturur, bir üçgenin tepesi yönlendirici bir hareket vektörü kurar (ss. 18-30). Bu kuvvetler sistemi, geometrik metaforun bedensel düzeyde nasıl çalıştığını açıklar; izleyici geometrik formu bilişsel olarak değil beden aracılığıyla, kasların ve duruşun o forma karşı verdiği tepkiyle anlamlandırır. Lakoff ve Núñez (2000), bu gözlemi matematiksel düşüncenin kökenlerine ilişkin olan daha geniş bir çerçeveye yerleştirir. Matematik'in kendisi bedenleşmiş bilişin bir ürünüdür ve geometrik kavramlar insan bedeninin hareket ve denge deneyiminden türer. Bu perspektiften bakıldığında geometrik metafor, soyut bir biçimsel tercihten önce, bedenin deneyimlediği mekânsal ilişkilerin kavramsal düzlemdeki yansımasıdır.

Jencks (2002), geometrik formların doğadaki matematiksel düzenin ve insan zihninde yerleşik estetik algının yansıması olarak yapıların evrensel düzenini simgelediğini ileri sürer (ss. 143-147). Bu yaklaşım özellikle modernist mimarlıkta kendini açıkça gösterir; Le Corbusier'nin saf geometrik formlara duyduğu hayranlık ve bu formları *birincil formlar* olarak tanımlaması, geometrik metaforun evrensellik, akıl ve ilerleme kavramlarıyla özdeşleştirilmesinin en güçlü ifadesidir. Kolarevic (2003), parametrik tasarım ve dijital modelleme araçlarının geometrik

metaforların mimari pratikte kullanımını nasıl köklü biçimde dönüştürdüğünü ortaya koyar; daha önce yalnızca kavramsal düzeyde tasarlanabilen karmaşık geometrik anlatılar artık fiziksel biçime dönüştürülebilmektedir. Frampton (1980), öte yandan geometrik düzenin yapıdaki işlevsellik ve estetik bütünlüğü pekiştirirken aynı zamanda yapıların kültürel ve toplumsal değerlerinin aktarımında belirleyici bir unsur hâline geldiğini vurgular.

Geometrik metafor ile yapı-söküm arasındaki ilişki bu kategorinin en gerilimli boyutunu oluşturur. Tschumi (1996), geometrik formların analojik eşleştirilmesi yoluyla anlamın yeniden üretildiği yerleşik mimari pratiğe karşı geometrik düzeni kasıtlı olarak parçalayan bir tasarım stratejisi geliştirir (ss. 80-85). Parc de la Villette'deki kırmızı fuayeler mükemmel bir ızgara üzerine yerleştirilmiş ama işlevsizleştirilmiş nesnelere; geometrik düzen bir anlam taşıyıcısı olarak değil, anlamın ertelenmesini ilan eden bir yapı olarak kullanılmıştır. Bu yaklaşım, geometrik metaforun anlamı sabitleyen bir araç olmadığını ama aynı zamanda bu sabitleme işlemine direniş üretmek için de kullanılabileceğini gösterir. Libeskind'in parçalı geometrisi de bu anlamda okunabilir; geometrik tutarsızlık ve yön yitimi, tarihsel travmanın ve anlamsızlığın deneyimsel karşılığı olarak işlev görür.

Geometrik metaforlar üç lensle okunduğunda her biri farklı bir analitik boyutu açar. Retorik lensle okunduğunda geometrik metafor en güçlü analogi aracını sunar. Tac Mahal'in aksiyal simetrisi ilahi mükemmellik ve kozmik düzen analogisini kurar, Pantheon'un mükemmel dairesi evrenin sonsuzluğunu simgeler, Mısır piramitlerinin üçgen formu hiyerarşi ve kalıcılık kavramlarıyla eşleşir. Retorik lens bu kategoride ikonografik ve ikonolojik okuma yöntemini en doğrudan biçimde işletir; geometrik form, "Kültürel kodlarla nasıl anlam kazanıyor ve bu anlam hangi tarihsel katmanlardan geçerek bugüne ulaşıyor?" sorularını cevaplar. Etkileşimci lensle okunduğunda geometrik düzenin bozulduğu ya da birden fazla geometrik sistemin çatıştığı noktalar anlam fazlalığının kaynağına dönüşür. Mükemmel bir geometriyi bozan tek bir sapma, ya da Libeskind'in Yahudi Müzesi'nde olduğu gibi programlı geometrik parçalanma, etkileşimci lensin en verimli biçimde çalıştığı alandır. Bilişselci lensle okunduğunda ise Lakoff ve Núñez'in (2000) çerçevesi doğrultusunda matematik formlar ve dolayısıyla geometrik formlar, merkez, denge, yukarı-aşağı ve yol gibi imge şemalarının en sistematik biçimde somutlaştığı alandır. Bir formun ürettiği görsel gerilim, yönelim ve denge hissi, bilişselci lensin çıktıları arasında yer alır.

5.10.5. Kültürel ve Tarihi Metaforlar

Kültürel ve tarihsel metaforlar, mimari nesnenin belirli bir kültürel kodla, tarihsel referansla, kolektif bellekle ya da ideolojik söylemle kurduğu metaforik anlatılardır. Bu kategorinin kaynak alanı kültürel hafıza, tarihsel birikim ve toplumsal kimlik inşasıdır; hedef alan ise yapının bu birikimi mekânsal düzlemde nasıl cisimleştirdiğidir. Diğer dört kategoriden farklı olarak kültürel ve tarihsel metafor, anlam üretiminin evrensel bedensel ya da biçimsel mekanizmalarına değil bağlamsal ve tarihsel olarak belirlenmiş kodlara yaslanır. Bu nedenle bu kategori, aynı zamanda mimari metaforun en tartışmalı ve en yoruma açık alanını da temsil etmektedir; aynı yapı farklı kültürel sistemlerde ya da farklı tarihsel dönemlerde köklü biçimde farklı anlamlar taşıyabilir.

Bu kategorinin tarihsel derinliğini anlamlandırmak için Antik Yunan'dan başlamak gerekir. Parthenon yalnızca Atina'nın sembolü değil, aynı zamanda antik Yunan toplumunun güç, düzen ve dinî bağlılığının mekânsal ifadesidir. Tapınağın Dor düzeni, dönemin teolojik ve siyasi değerleriyle uyumlu bir form dili kurarken, Karyatid sütunları insan formunun doğrudan mimariye taşındığı ve yapı elemanının bir bedensel metafora dönüştüğü en erken örneklerden birini sunar. Panofsky (1951), benzer bir çözümlmeyi Gotik katedral mimarisi üzerinde gerçekleştirir ve yükselen formların, sivri kemerlerin ve ışık organizasyonunun dönemin Skolastik düşünce sisteminin mekânsal bir transfigürasyonu olduğunu ortaya koyar; katedraldeki geometrik düzen ve hiyerarşik organizasyon, skolastik felsefenin mantıksal yapısını taşa çevrilmiş biçimde sunar (ss. 44-58). Bu analizde kültürel ve tarihsel metafor, bireysel tasarım kararlarından çok bir dönemin dünya görüşünün mekânsal olarak kristalleşmesi olarak ortaya çıkmaktadır.

Roma mimarisinde Colosseum ve Pantheon özellikle dikkat çekici örnekler sunar. Colosseum'un oturma düzeni toplumsal hiyerarşinin mekânsal bir temsilidir. İmparator, senatörler, özgür yurttaşlar ve köleler farklı kademeli bölgelere yerleştirilmiş, böylece Roma'nın toplumsal düzeni yapının strüktürel organizasyonuna kodlanmıştır. Pantheon'un mükemmel dairesi ve gökyüzüne açılan okulusu ise Roma'nın evrensellik iddiasını ve tanrılarla kurduğu ilişkiyi metaforik olarak somutlaştırır. Preziosi'nin (1979) semiyotik çerçevesiyle söylenirse, bu yapılar birer metinsel yapıdır; okunabilirlik inşa edilmiştir ve mimari form ideolojik anlamı bilinçli biçimde ileticek şekilde kurgulanmıştır. Vale (2008), bu tür anıtsal ve kurumsal yapıların ulus inşasında ve iktidarın mekânsal yeniden üretiminde oynadığı rolü sistematik biçimde belgeler; devlet otoritesini ve kurumsal ideolojiyi mekânsal olarak yeniden üreten yapılar, iktidarın sembolik ekonomisinde belirleyici bir konumdadır.

Osmanlı mimarisinde merkezi kubbe kompozisyonu bu kategorinin Doğu geleneğindeki en güçlü örneklerini sunar. Mimar Sinan'ın Selimiye ve Süleymaniye camilerinde merkezi kubbenin gökyüzüyle kurduğu ilişki, yalnızca mühendislik başarısı değil; ilahi merkezin, kozmik düzenin ve sultanın teolojik otoritesinin mekânsal metaforudur. Kuban'ın (1999) Osmanlı mimarlığı üzerine yürüttüğü kapsamlı çalışma, bu mimari dilin nasıl geliştiğini ve kubbe kompozisyonunun nasıl bir anlam sistemi kurduğunu ayrıntılı biçimde ortaya koyar. Nitekim iç mekânda yarattığı simetri, ışık oyunları ve büyük açıklık duygusu, ziyaretçiyi bedensel düzeyde kuşatarak hem korunma hem de aşkınlık metaforlarını eş zamanlı olarak devreye sokar. Bu anlamda Osmanlı merkezi kubbesi, Blumenberg'in (1960) mutlak metafor kavramıyla da örtüşür. Kavramsal dile tam olarak çevrilemeyen, ancak bir dönemin ve bir kültürün tümel tutumunu taşıyan, mekânsal bir mutlak metaforu olarak işlev görür.

Modern dönemde kültürel ve tarihsel metaforların mimari teorik çerçevesini Jencks (1977) geliştirmiştir. Jencks'in çift kodlama kavramı, postmodern mimarinin tarihsel referansları bilinçli olarak yeniden işleminin nasıl bir anlam stratejisi olduğunu açıklar; Michael Graves'in Portland Binası'ndaki renkli sütunlu cephe hem Antik Yunan düzenini hem de Pop sanatın ironik dilini aynı anda taşıyan çift kodlu bir metafordur. Uzman okuyucu tarihsel referansı, sıradan kullanıcı renk ve biçimin yarattığı doğrudan algısal etkiyi okur; iki okuma eş zamanlı olarak geçerlidir ve biri diğerini iptal etmez. Bu yaklaşım, kültürel ve tarihsel metaforun bir dönemin kültürel kodlarını aktarmanın yanında farklı tarihsel katmanları da eş zamanlı olarak harekete geçirebildiğini göstermektedir.

Huyssen (2003), kentsel yapıların ve mekânların kolektif hafızayı nasıl taşıdığını palimpsest metaforu üzerinden ele alır; kentsel yapılar, üzerine yeni anlamların yazıldığı ama önceki yazıların izlerinin silinmediği parşömenler gibi işler (ss. 7-9). Berlin'deki Holokost Anıtı bu anlayışın en çarpıcı mimari örneklerinden birini sunar. Betondan yapılmış yaklaşık üç bin taş levha, herhangi bir açıklayıcı yazı olmaksızın kaybı ve kaybolmayı mekânsal olarak deneyimlettiren bir yapıdır. Anlam, anıtın işaret ettiği tarihsel olayın ağırlığı ile ziyaretçinin bedensel deneyimi arasında üretilir. Bhabha'nın (1994) meleziyet kavramı ise farklı kültürel sistemlerin bir yapıda bulunduğu ya da çatıştığı durumları açıklamak için son derece verimli bir çerçeve sunar. Çağdaş Çin mimarlığında ya da postkolonyal ülkelerin ulusal yapılarında Batı modernizminin biçimsel dili ile yerel kültürel kodların çatışması, bu kategorinin etkileşimci lensle en üretken biçimde çalıştığı örneklerden ikisini oluşturur.

Kültürel ve tarihsel metaforlar üç lensle okunduğunda her biri bu kategorinin farklı bir boyutunu açar. Retorik lensle okunduğunda, bu kategori ikonografik ve ikonolojik analizin birincil alanını oluşturur ve Panofsky'nin üç katmanlı okuma yöntemi bu lensin doğal çerçevesidir. Ön-ikonografik düzeyde form olarak okunan bir yapı, ikonografik düzeyde kültürel kodlarla anlamlanır, ikonolojik düzeyde ise dönemin dünya görüşünü yansıtan derin anlam katmanları açığa çıkar. Etkileşimci lensle okunduğunda, kültürel referansın çağdaş anlamıyla ya da farklı kültürel sistemlerle çatıştığı noktalar anlam fazlalığı üretir. Bhabha'nın melezlik kavramıyla söylenirse, farklı kültürel sistemlerin mimari bir nesnede bulunduğu üçüncü uzam, etkileşimci lensin en verimli çalıştığı alandır. Bilişselci lensle okunduğunda, kültürel metafor hem evrensel imge şemalarının kültürel özelleşme biçimlerini hem de farklı kültürlerde bu şemaların nasıl farklı anlam zincirleri ürettiğini açığa çıkarır. "Yukarıda olan aşkıdır" şeması hem Gotik katedral hem de Osmanlı camisi hem de modern gökdelen için aktif olabilir; ancak her durumda farklı kültürel anlam ağlarına bağlanır ve bu farklılık bilişselci lensin bu kategorideki en önemli analitik bulgusunu oluşturur.

5.11. Sonuç

5.3'te kurulan teorik zeminde mimari metaforun mekanizması, Eco'nun birincil ve ikincil işlev ayrımı, Jencks'in çift kodlama kavramı, Lakoff ve Johnson'ın imge şemaları ve Arnheim'in yapısal kuvvetler teorisi aracılığıyla çözümlenmiştir. Bu mekanizma, mimari metaforun dilsel bir benzetmeden çok, form, işlev ve deneyimin bir arada ürettiği çok kipli bir anlam süreci olduğunu ortaya koymaktadır. 5.4'ten 5.9'a uzanan alt bölümlerde ise bu mekanizma farklı teorik perspektiflerden derinleştirilmiş, mimari metaforun algısal, anlatsal, fenomenolojik, yapısökümcü, semiyotik ve epistemolojik boyutları birbirini tamamlayan çerçeveler aracılığıyla ele alınmıştır.

5.10'da geliştirilen tasnif sistemi, bu birikimi operasyonel bir ön-haritaya dönüştürme girişimidir. Bedensel, doğa, makine, geometrik ve kültürel-tarihsel olmak üzere beş kategori, mimari nesnedeki metaforik anlamın beslendiği kaynak alanları tanımlamaktadır. Bu sınıflandırmanın önemli bir özelliği, kategorilerin birbirini dışlamamasıdır; aynı yapı birden fazla kategorinin malzemesini taşıyabilir ve farklı kategori kombinasyonları farklı analitik vurguları mümkün kılar. Öte yandan bu kategorilerin hiçbiri, analiz için tek başına yeterli değildir. Her kategori, 6. bölümde geliştirilen üç analitik lense ham malzeme sağlar; retorik, etkileşimci ve bilişselci lens bu malzemeyi kendi perspektiflerinden işler ve tamamlayıcı çıktılar üretir.

Bu ilişki, tasnif sisteminin metodolojideki işlevini de belirler. Bir yapının analizi, önce o yapının hangi metaforik kategorileri barındırdığını saptamakla başlar. Bu saptama, epistemolojik sensörün tarihsel ve kültürel bağlamı devreye sokmasının ardından, üç lensin ne tür malzemeye çalışacağını gösterir. Bedensel metafor ağırlıklı bir yapıda bilişselci lens imge şemalarını, retorik lens bedensel analogi yapılarını, etkileşimci lens ise yapı ile beden arasındaki gerilim noktalarını öne çıkaracaktır. Kültürel ve tarihsel metafor ağırlıklı bir yapıda retorik lens ikonolojik okuma kanalını açarken, etkileşimci lens tarihsel anlam ile çağdaş alımlama arasındaki çatışmayı, bilişselci lens ise kültürel imge şemalarının evrensel ile kültüre özgü olanı nasıl karşılaştırdığını inceleyecektir. Böylece tasnif, tek başına bir amaç olmaktan çıkar ve lenslerin verimliliğini artıran bir ön hazırlık aracına dönüşür.

Merleau-Ponty'nin bedenleşmiş algı anlayışı, Bachelard'ın poetik mekân anlayışı, Pallasmaa'nın çok duyuşal mimari deneyimi ve Böhme'nin atmosfer estetiği, bu çerçevenin fenomenolojik zeminini güçlendirmekte ve metaforun mimari nesnede yalnızca okunmadığını, aynı zamanda solunduğunu, yaşandığını ve bedende iz bıraktığını ortaya koymaktadır. Derrida ve Vitale'nin yapı sökücü yaklaşımı ise mimari metaforun hiçbir zaman tam ve nihai bir anlama kapanmadığını, her yeni okumada yeniden üretildiğini göstermektedir. Preziosi'nin semiyotik çerçevesi ve Blumenberg'in mutlak metafor kavramı, mimari nesnenin hem bir anlam sistemi hem de kavramsal dile tam olarak çevrilemeyen ama tümel bir tutumu taşıyan bir mutlak metafor olarak çift işlevini teorik olarak kurmaktadır.

Bu bütünsel çerçeve, 6. bölümdeki vaka analizlerinin yalnızca biçimsel değil aynı zamanda kavramsal ve söylemsel temellere dayandırılmasını mümkün kılmaktadır. Her vaka, bu teorik birikimin somut bir yapı üzerinde sınanmasıdır; metodoloji ise bu sınanmanın tutarlı, izlenebilir ve karşılaştırılabilir bir biçimde yürütülmesini sağlayan analitik araçtır.

6. BÖLÜM – MİMARİDE METAFORİK ANALİZ VE VAKA ÇALIŞMASI

6.1. Giriş

Daha önceki bölümlerde metafor teorilerinin genel bir özetini (bkz. 2. Bölüm) vermiş, metafor ve semiyotik arayüzünü (bkz. 3. Bölüm) açıklamış, resim ve müzikte metaforu (bkz. 4. Bölüm) analiz etmiş ve asıl konumuz olan mimaride metaforun (bkz. 5. Bölüm) teorik temellerini ve bir tasnifini ele almıştık. 6. Bölüm'de ise mimaride metaforun analizi için gerekli olan teorik çerçevenin kuruluşunu aşamasına geçilecek ve çok katmanlı bir analitik çerçeve ile metaforik analiz yöntemi geliştirilecektir.

Her ne kadar 5. Bölüm’de bedensel, doğal, makinesel, geometrik ve kültürel/tarihi metaforlar için anatomik bir tasnif yapılmış olsa da bunun bir mekanizmaya çevrilmesi adına analitik bir çerçeve gerekliliği de tartışılmazdır. Buradaki analitik sistemde kategoriler işlenmesi gereken birer ham materyal olarak algılanmış ve aşağıda tanımlayacağımız üç lensli metaforik fotoğraf makinesi lensi sisteminin nasıl çalıştırılacağını göstermede temel alınmıştır.

Metafor kuramlarının büyük bölümü, mimari örnekler üzerinde yorumlayıcı analizler sunmakla birlikte bu analizlerin tekrarlanabilirliğini sağlayacak operasyonel araçlar önermemektedir. Bu çalışma, söz konusu kuramsal boşluktan hareketle, metaforun farklı boyutlarını görünür kılan analitik lensler geliştirmekte ve bu lensleri yapılandırılmış değerlendirme tabloları aracılığıyla işler hâle getirmektedir. Bu yaklaşım, nicel ölçüm iddiası taşımamakta; nitel analizleri karşılaştırılabilir ve izlenebilir kılmayı amaçlayan bir metodolojik çerçeve sunmaktadır.

Bu noktada belirtmek gerekir ki tekil metafor kuramları görsel metaforların incelenmesi için çalışma dahilinde bu analiz yöntemini desteklemezler. Bir başka deyişle, metafor kuramlarını birleştirerek bir tür kategorizasyon sistemine girilmesi bu çalışmanın analitik çerçevesi için uygun bulunmuştur. Dahası, her türden metafor kuramı için genel bir kategori oluşturmak, mimari nesnelere incelenmesinde farklı lenslerin kullanılabilirliğini sağlamak için önemlidir. Bu yüzden tipolojik anlamda Eckard Rolf’ün (2005) metafor kuramları tasnifi, bu konuda sistematikliği ve tutarlılığı sağlamak adına önemli bir yerdedir. Dilbilimsel düzey başta olmak üzere retorik, etkileşimci ve bilişselci görüşler özelinde metaforun mimarideki yansımalarının incelenmesi böylelikle mantıksal bir düzlem izleyebilecektir. Çalışmanın genel ve özel sınırlılıkları araştırma yöntemi bakımından ele alındığında üç ayrı kategorinin oluşturularak analizlerin gerçekleştirilmesi uygun bulunmuştur.

Yöntemsel olarak üç ayrı sınıf, yukarıda da bahsedildiği üzere birer fotoğraf makinesi lensi gibi görülebilir; birinci lens analogik, mukayeseli ya da ikameli prizmayı içerecektir ki buna da retorik lens adı verilmiştir. Bu lens ile analogik sistemde metaforun nasıl görüldüğü ve bir esere bu lensle bakıldığında nasıl bir çıktı alınacağı incelenecektir. İkinci (etkileşimci/poetik lens) ve üçüncü (bilişsel) lens ise yine aynı yöntemle, eserin o lensten nasıl görülebileceğini metaforun muhatabına sunacaktır. Bu lenslerin kurulmasının pratik bir hermenötik araç olması, teorilerin tekil özelliklerinden ziyade buldukları paradigmadaki genel veriler, mimaride metaforik analiz için uygun bulunmuştur.

Aşağıda, 6.2.0. bölümünde bahsedilen epistemolojik katman aslında bir sensör olarak tasarlanmıştır, doğrudan mimaride metaforun bir yansıması değildir. Bu sensör, binanın tarih

bağlamında ve sosyokültürel bağlamda anlaşılabilirliğini nispeten nitel olarak analiz edebilmek adına geliştirilmiştir ki bu aslında diğer lenslerin bir arka planı olarak çalışması için tasarlanmıştır. Böylece bu epistemolojik lens dediğimiz şeyi aslında daha çok metafor makinesinin sensörü olarak düşünebiliriz. Işık, lensin (retorik, etkileşimci, bilişsel) içindeki prizmalardan (lenslerin içerisindeki metafor teorileri) geçerek sensörde (epistemik katman) bir izdüşüm yaratacaktır. Terminolojik anlamda, bu gestaltik yapı ile birlikte mimaride metaforun epistemolojik ve tarihsel katmanı da böylece analojize edilebilir.

6.2. Analiz Metodolojisi

Bu bölümde geliştirilen analiz metodolojisi, çalışmanın önceki katmanlarının doğal bir bileşkesi olarak konumlanmaktadır. İkinci bölümde derlenen yirmi altı metafor kuramı içerisinde retorik, etkileşimci ve bilişselci paradigmlar seçilmiştir ve bu seçim rastlantısal değil, söz dışı ve çok kipli sistemlere en kapsamlı biçimde uyarlanmış teorik kolları temsil ettiği için yapılmıştır (Forceville ve Urios-Aparisi, 2009). Üçüncü bölümde kurulan semiyotik çerçeve, özellikle de Peirce'ün üçlü gösterge modeli ve Kress ile van Leeuwen'in çok kipli gramer anlayışı metodolojinin dilsel olmayan nesnelere uygulanabilirliğinin teorik zeminini sağlamıştır. Dördüncü bölümde ise müzik ve resim örnekleri üzerinden yürütülen analiz, retorik, etkileşimci ve bilişselci lenslerin kavramsal olarak nasıl çalışacağına sanat sistemlerindeki ön modelini ortaya koymuştur. Beşinci bölüm bu kuramsal birikimi mimariye özgü bir çerçeveye, yani dil bilimi-mimari arayüzüne, fenomenolojiye ve yapışökümcü okuma gibi katmanlara taşımıştır.

Şu an kurulan metodoloji ise bu birikimi operasyonel bir analitik cihaza dönüştürme girişimidir. Metodoloji, evrensellik iddiası taşımayan, Batı metafor teorisinin ürettiği kavramsal araçlardan üretilmiş bir *birinci nesil çerçeve* olarak konumlandırılmalıdır. Bu konumlandırmayı analitik şeffaflık gereğince yapmamız gerekir zira, sistemin içerisindeki elemanlar farklı disiplinlerden bir araya getirildiklerinden aralarında yaşanan sürtüşmeler ve uyumsuzluklar da kaçınılmaz olacaktır. Çerçevenin hangi koşullarda çalıştığı, hangi koşullarda sınırlandığı metodoloji bölümünün içinde açıkça ilan edilecek, bu sınırlar sentez bölümünde teorik olarak ele alınacaktır.

Yöntemsel olarak bu çerçevenin geliştirilmesi için mimarinin sembolik bir sistemler bütünü olarak ele alınması önem arz eder. Anlamın bu çerçevede metafor, bedenleşme, kültürel kodlar ya da tarihsel olarak şekillenmesi, mimarinin işlevsel ve teknik yanlarını da hesaba katarak bu sistemin geçerli olabilmesini sağlar. Bu varsayım kültürel kodların ve konvansiyonların

içerisinde işleyen bir göstergeler sistemi olarak mimarinin ele alınması ile temellendirilebilir (Eco, 1980; Preziosi, 1979; Jencks, 1977). Mimari böylelikle otonom bir görsel yapı olmaktan çok semiyotik bir konfigürasyon halinde, sembolik, ideolojik ve deneyimsel ağlar çerçevesinde incelenebilir hale gelir. Ayrıca metodolojik bağlamda analiz, daha önceden bahsedildiği üzere 4. Bölüm'de bahsedilen metaforik taksonomi özelinde yapılırken, hermenötik ekseninde de mimari nesnenin hangi metaforik kategoriye entegre olabildiği de tartışılacaktır. Bu ilk sınıflandırma da sonraki çok prizmalı analiz sistemini de başlatıcı bir görevdedir.

Bu analiz çerçevesinde, bu çalışmanın ana konusu olan mimaride metaforun incelenmesi de metaforik yapının hem retorik bir süsleme (Aristoteles, 2007; Cicero, M.Ö. 55/2001; Quintilian, 95/1921), hem de epistemolojik bir araç (Debatin, 1995; Haverkamp, 2007; Heidegger, 1951/1971) ve bilişsel bir süreç olması (Lakoff ve Johnson, 1980; Feldman, 2004; Earl Mac Cormac, 1985) açılarından mümkün olacaktır. Böylece, mekânsal formun düzeni de tıpkı dilsel bir olgu gibi ele alınabilir ve sistemsel olarak incelenebilir hale gelir.

Metodolojinin yorumsal düzleminde hermenötik yapı doğal olarak bulunur. Gadamer'in (1960/2004) ortaya attığı anlamın tarihsel olarak anlaşılması olgusundan hareketle, mimaride metaforun da nesnel bir yeniden yapımla mümkün değildir. Bu sistemde metaforik olarak ufukların birleşmesi, yorumcunun ve analiz objesinin *ufuklarının*, yani anlayış yeteneklerinin birleşmesi ile anlamın yorumlanarak ortaya çıkarılmasını sağlar. Bu sistemin mimariye uygulanması ile binalar kapalı semantik sistemlerden uzaklaşır, yorumlayıcının sürekli olarak yeniden değerlendirmesi ile anlam üretimini sürdürür. Metafor da bu noktada tarihsel olarak sembolik yapıların şu andaki anlayışa dönüştürülmesinde önemli bir rol oynar (bkz. Ricœur, 1977; Gadamer, 1960/2004). Böylece, mimaride anlam aslında çıkarılmaz, yorumlanır. Bu yorum sistemi de gözlemden çok sistemin içerisinde bulunmayı gerektirir. Analizi yapan özne nesnel bir çözücü olmaktan çok, yorumlayıcı ufkunun da etkisiyle mimari anlamın *üretiminde* aktif olarak rol alır.

Metafor analizinin teorik olarak bu noktaya evrilmesi ile dilin sınırlarının aşılması meselesi yeni değildir. Nietzsche'nin metaforik yapıların hakikatin yapı taşı olduğu görüşünden (1873/2001), Lakoff ve Johnson'ın (1980) metaforun bilişsel mekanizma olarak işlediği iddiasına kadar birçok alanda çok kipli metafor sistemleri incelenmiştir (Forceville ve Urios-Aparisi, 2009). Sembolik metaforların düzenlenmesi ve mimarinin *metaforik olarak konuşması* arasındaki bağ, materyal hiyerarşisi ile, mekânsal ilişkilerle ve bedenleşmiş oryantasyon ile

kurulmaktadır. Semiyotik anlamda da metafor arayüzünün analizi, mekânsal biçimin anlamsal olarak nötr olmadığını düşündürmektedir (Eco, 1980; Preziosi, 1979).

Genel olarak metafor, bu çerçevenin içerisinde retorik, etkileşimci ya da bilişsel tek bir kategorinin ürünü olarak değil, üretken bir mantık içerisinde mimarinin algıyı, anlamı ve ideolojiyi kurgulaması hipotezinden yola çıkılarak incelemeye alınmıştır. Bu noktada hermenötik ile birlikte metaforun tarihi bir diyalog olması teorisini de göz önünde bulundurarak, metaforun eleştirel anlamda mimariye uygulanmasının ideolojik, semiyotik ve metafor teorisi boyutunda uygulandığı çerçevede mimari, materyal-mekân ilişkilerini düzenleyerek sembolik bir deneyim oluşturmayı amaçlamaktadır ve bir metafor makinesi olarak düşünülebilir. Mimarının anlam düzenleyici, üretici ve yeniden yorumlayıcı işlevleri, yukarıdaki alanlardaki gücünü tartışma odağı olarak seçmeye oldukça elverişlidir. Bu metodolojik modelde de yapılandırılmış, ancak esnek de olabilen bir analitik cihaz, mimarinin dinamik bir semiyotik ve metaforik sistem olarak incelenmesinde önemli bir rol oynar.

Yöntemsel anlamda mimaride metaforun analizini nitel bir araştırma yöntemi kullanarak incelemek bu noktada geliştirdiğimiz çerçeve için uygundur. Gernot Böhme (2016a), mimaride metaforik ifadenin atmosfer bağlamında incelenmesini ve bunu yaparken de sadece sembollere ve görüneye değil, hissedilene eğilmenin metaforu anlamada ve analiz etmede önemli olduğunu belirtmiştir. Atmosferi temel bir estetik kategoriye yansıtan Böhme, özne ve nesne arasında gerçekleşen atmosferik aktarımın bağlamsal olarak tamamen fiziksel özelliklere ya da içsel psikolojik durumlara indirgenemeyeceğini savunur (Böhme, 2016a, ss. 1-3). Bu bağlamda mimari mekân da hâletiruhiyenin boşlukta dağılması şeklinde incelenebilir bir haldedir. Yani, mimari mekân duygusal bir kuvvettir ve görünüşün şartlarını belirleyerek algıyı ve oryantasyonu değiştirir (Böhme, 2016a, ss. 15-17). Bu paradigma değişikliği ile birlikte mimarinin metaforik arayüzü, anlamın üretilmesinde fiziksel bileşenlerin birleştirilmesinden ibaret olamayacaktır ve böylelikle de kritik anlamda herhangi bir analiz bu atmosferi göz önüne almak zorunda kalacaktır.

Atmosferi analitik olarak incelemenin meşruiyeti, aslında Hermann Schmitz'in (1964; 1969) bedenleşmiş hislerin fenomenolojisinde yatmaktadır. Schmitz, Böhme'ye göre gerilim, genişleme veya baskı gibi mekânsal kuvvetlerin yaşayan beden üzerindeki etkilerini "yerleşmemiş, mekândan taşan atmosfer" olarak yorumlamayarak özne-nesne dikotomisini reddeder. Ancak bu, atmosferik analize engel olmaz, söz konusu analiz de günlük deneyimlerin incelenmesiyle yapılabilir bir haldedir; açık ya da baskıcı alanlar fenomenolojik olarak

değerlendirilebilir (Böhme, 2016b, ss. 29-31). Bu hislerin somut çevresel faktörler olarak değerlendirilmesi ile Schmitz bu noktada mimari mekânın birey üzerinde nasıl fiziksel bir tahakküm kurduğunu da açıklamaktadır ki çalışmamızda da atmosferik bağlamda metaforun ölçülebilirliği için bu önemli bir adımdır.

Çalışmanın başarısı için bu bedenleşmiş fenomenoloji, üç lens için de çalışır halde olmalıdır. Böhme mimari estetiği bu noktada atmosfere entegre eder ki bu da sinestetik etkileri ve mekânsal varlığı vurgular haldedir. Böhme, ışık, materyal, renk ve ses gibi mimari elementlerin nesnel özellikler olmalarının yanında *duygusal yayılım* (İng. affective radiance) üreten ve mekânın deneyimlenmesini şekillendiren yapılar olduğunu belirtir (Böhme, 2016b, ss. 8-11, 140-143). Böylece mekân kurulumu ve dolayısıyla mimarideki metaforik ifade de tıpkı sahne kurulumu gibi davranır; bu kasti kurulum ile metaforik düzlem yaratılır ve atmosfer sağlanır. Bu bağlamda mimari anlam da daha önceden bahsedildiği üzere (bkz. 4. Bölüm) statik bir anlamdan dinamik bir anlam sürecine evrilir.

Bu noktada ünlü mimar Peter Zumthor da pratik anlamda çerçeveyi destekleyen bir kaynak olarak düşünülebilir. Atmosferi soyut bir kavramdan ziyade sürekli bir karşılaştırma sistemi içerisinde ele alan ve bunu yakınlık, sıcaklık ya da gerilim anlamında düşünen Zumthor da atmosferik özellikler *daha sıcak, daha yakın* gibi kavramların içerisinde karşılaştırmalı bir sistemi önceler ki bizim analitik çerçevemize de nitel anlamda Zumthor'un düşünceleri önemli bir katkı sağlamaktadır (2006). Zumthor'un tanımlamaları özellikle karşılaştırmalı sistem içerisinde incelendiğinde, her ne kadar eserde sistematik bir derecelendirme önerilmemiş olsa da atmosferik ve metaforik düşüncenin belirli duyguları ve bedensel tepkileri ortaya çıkarması için kasıtlı bir biçimde organize edilebilirliği de kanıtlanmış olur.

Bu özel fenomenolojik çerçevede mimari metafor, dilsel bir nesne gibi yorumlanabilir bir olgu olarak yer alır. Ancak bu minvalde bir düşünce, tam anlamıyla dilbilimsel bir aygıt gibi davranmaz. Atmosferin ve metaforun kurulabilirliği tartışmasında, sanatçının kasıtlı olarak vurguladığı olduğu atmosferik bağımlılık ve duygusal entegrasyon yorumsal düzeyde nitel bir analiz nesnesi olarak değerlendirilmelidir. Burada amaç bir algoritma oluşturma değil, tam aksine metodik bir yorum sistemi geliştirmektir. Öznel farklılıkların incelenmesi ile Creswell'in (2013) bahsettiği yorumsal derinlik yapılandırması ile kullanılan araçlar deneyimsel gözlemlerin sistematik ve iletişimde kullanılabilir bir hale gelmesini düzenlemektedir. Farklı vakalar üzerinde farklı yorumların geliştirilebilmesi de mimaride metafor gibi kompleks bir olgunun duygusal düzlemden analitik bir düzleme aktarılmasında bir araç olacaktır. Yani,

metaforu atmosferik bir lens ile incelemek dil bilimi ve mimari açısından nitel araştırmanın organizasyonu sayesinde mümkün kılınabilecektir.

Özetle metodolojik anlamda tekrarlanabilirliğin sağlanması için bu çerçevede yinelenebilir bir sekans izlenmesi gereklidir. Öncelikle mimari nesnenin tarihi, coğrafi ve tipolojik özellikleri bağlamın kurulabilmesi adına izlenecektir. İkincil olarak, metaforik yapılar analogik analiz yoluyla saptanacak, benzetmenin mimari eser özelinde nasıl bir sistem üzerine kurulduğu incelenecektir. Üçüncü sırada semantik etkileşim işlev, biçim ve kültürel sembolizm bağlamlarında açıklanacak ve etkileşimin sonucunda hangi anlamların üretildiği tartışılacaktır. Dördüncü olarak bedenleşmiş biliş özelinde mimarideki eserlerin nasıl bir metaforik yapıya sahip olduğu değerlendirilecek, bu bağlamda hareket, duyuşsal etkileşim ve mekânsal sağlamlık özelinde deneyimsel metaforların mimari pratik üzerindeki yansımaları ortaya çıkarılacaktır. Son olarak da ideolojik imaların ışığında eleştirel bir inceleme yapılacak, mimari metaforların sosyal anlam üretiminde rol alışı tartışılacaktır. Bu sekansın takibi ile metodolojinin sistematik olarak farklı mimari eserlere de uygulanabilmesi ve teorik bütünlüğü koruyabilmesi amaçlanmaktadır.

Epistemolojik sensörün operasyonel çerçevesine geçmeden önce, bu sensörün kurgulamış olduğumuz mimaride metafor makinesinin neresinde bulunduğu konusunda bazı açıklamalar yapmak yerinde olacaktır. Bu sensör esasında bir filtre olarak çalışmaktadır; bütün yapılmış binaları ölçmek için yetersizdir ve evrensel bir envanter çıkarması da imkansızdır. Metaforik makinenin bu bağlamda çalışabilmesi için yani retorik, etkileşimci ve bilişselci lenslerin mantıklı ve tutarlı bir imaj oluşturabilmesi için analiz objesinin bir *epistemik niyet* sahip olması gerekir. Bu mesele aslında “binayı” “mimari eserden” ayıran en önemli farkı açığa çıkarır. Bu metodolojide de öncelikle bu ayrımın analiz nesnesi üzerinde yapılması gereklidir.

Mimari teoride neyin bina neyin mimari eser olduğu konusu sıkça tartışılmış bir mevzudur. Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (1943) adlı eserinde bu ayrımı şöyle izah eder: “Bir bisiklet kulübesi binadır; Lincoln Katedrali bir mimari eserdir.” (Pevsner, 1943, s. 7). Yani, estetik niyet ve tam anlamıyla kullanım amacı güden iki farklı eserin ayrımı bu noktada önemlidir. Bina, insanı ve nesnelere kapsamak için inşa edilen bir alanken mimari mekânsal bir deneyim oluşturarak estetik ve ruhani bir etkileşim oluşturma niyetindedir.

Öte yandan bahsedilen ayrım estetik ile ilgili olduğu kadar epistemolojiktir de. Le Corbusier *Towards a New Architecture* (1923) adlı eserinde “plastik duygu” terimiyle bir kavram tanımlar ve ekler: “Taşı, ahşabı ve betonu işe koşarsınız, bu materyallerle evler ve saraylar inşa edersiniz.

Bu inşaattır. Ancak bir anda benim kalbime dokunursunuz, bana bir iyilik yaparsınız, mutlu olurum ve derim ki ‘Bu çok güzel.’ İşte tam olarak bu mimaridir.” (Le Corbusier, 1923/1986, s. 153). Le Corbusier böylece dokunulabilir duyguları anlatır ve ona göre inşaat stabilite için vardır, ancak mimari insan ruhuna dokunan bir olgudur.

Adolf Loos ise bu dikotomiye daha radikal bir noktada yaklaşır. *Architecture* (1910) adlı yazısında şöyle bir argüman sunar; mimarinin sanata ait olduğu alan çok küçüktür ve türbeler ve anıtlarla sınırlıdır (Loos, 1910/1982, s. 108). Loos için ev bir makine gibi çalışır ve konfor ve işlev tarafından yönetilir. Mimari eserlerin ise gerçek dünyanın günlük varlığının ötesinde başka bir derdi vardır; bu anısal, erksel ya da metafiziksel şeyler olabilir (Loos, 1910/1982). Loos’a ek olarak Louis Kahn da aynı şekilde düşünür; ölçülebilir olan ve ölçülemeyen arasındaki ayrım Kahn için önemlidir ki ona göre tuğlalar, bütçeler ve boyutlar gibi ölçülebilenin üzerine çıkan nitelikleri içeren binalar mimari eser olarak adlandırılır ve ölçülemeyen ruhani boyut da burada ortaya çıkar (Kahn, 1979). Benzer şekilde John Ruskin de *The Seven Lamps of Architecture* (1849/1989) adlı eserinde *fedakârlık* ve *kullanışsızlık* kavramları üzerinden mimarinin özelliklerini irdeler. Ruskin, Ricœur’ün de sonradan bahsedeceği *anlam fazlalığı* kavramı ile mimari eser mertebesine yükselmenin mümkün olabileceğini söyler ki süslemeler ve biçimsel kararlar da bu konuda kesinkes gerekli şeyler değildir. Önemli olan bir fikri anlatma dürtüsüdür (Ruskin, 1849/1989).

Tartışmaya Martin Heidegger de katılır. *Bauen Wohnen Denken* (1951/1971) adlı eserinde Heidegger gerçek bir inşa etme eyleminin yapılar kurmaktan çok *yaşam alanı* inşa etmek üzerine kurulu olduğunu söyler ve buna köprüleri örnek verir. Köprüler bir mimari eser olarak ele alındığında, nehrin iki yakasını bir araya getirme işlevinin yanında manzarayı *toparlar* ve bir *konum* yaratır (Heidegger, 1951/1971). Böylelikle mimari eser aslında dünyayı yeniden şekillendirir ve yaratır ancak binalar yalnızca işlevseldir.

Bu kalibrasyondan sonra epistemolojik sensör literatürdeki mimari fikirler çerçevesinde bir eserin mimari eser mi yoksa inşaat mı olduğunu fark edecek bir sistem yaratmaya muktedir olacaktır. Epistemolojik sensör sıradan bir apartmana baktığında yalnızca pragmatik katmanda *işlev* gören, Ruskin’in estetik için kullanışlılıktan *fedakârlık* etme (1849/1989) nosyonuna uymayan bir veri ile karşılaşır ki bu noktada sensör epistemik bir *sessizlik* saptayacaktır. Bir anlam üretimi, metaforik fazlalık ya da plastik duygu olmadığı için sistem inaktif kalacaktır. Öte yandan, bir mimari esere bakan sensör, metaforik katmanı analiz etmeden önce *epistemik bir sinyal alacak* ve mimari eserin arkasındaki niyeti tarihi, teolojik ya da politik bir hakikat

çerçevesinde değerlendirecektir. Tıpkı Heidegger’in köprüsü ya da Loos’un anıtları gibi bu eserler makineyi aktif hale getirerek metaforik analize hazırlayacaklardır.

Analiz Nesnesi	Epistemik Niyet (İddia)	Sensör Verisi	Makine Durumu
Bina	Yok-Az / Pragmatik-Fonksiyonel (Tam kullanılabilirlik, barınma, ekonomik maksimizasyon...)	Sinyal gürültüsü (Sadece ölçülebilir veriler, fiziksel nicelikler [büyüklük, bütçe, planlılık...])	İnaktif Analiz yapılamaz
Mimari Eser	Aktif / Sembolik-Metaforik (Güç, teoloji, yaşam alanı, politiklik...)	Aktif Sinyal (Ölçülemeyenin tespiti, multimedial metaforik yapı)	Aktif Lensler kullanılabilir

Tablo 1: Epistemolojik sensörün bina ve mimari esere yöneltildiğindeki durumunun özeti

Sonuç olarak, bu analiz yukarıda tanımladığımız bağlamda mimari bir epistemik sinyal aldığında metaforik lenslerin kullanımına hazır hale gelmesi için bir zemin hazırlama amacıyla yaratılmıştır. İlerleyen bölümlerde epistemolojik sensör dahil olmak üzere diğer üç lensin de nasıl çalıştığı ve metaforik imaj ürettiği üzerinde durulacaktır.

Aşağıdaki numaralandırma konusunda ufak bir not düşmek burada elzemdir. Yukarıda açıkladığımız üzere epistemolojik sensör, tanımı gereği metaforik katmanın dışında yer almak zorundadır çünkü metaforik analize uygunluğu seçecek yetkinliğe sahip olacak bir sistem düzenlendiğinde, çalışmada kullanılan lenslerin çalışabilirliğini temelde sorgulayan yapı budur. Sözün özü, bu katman çalışmadan metafor makinesinin çalışması olanaksızdır ancak bu katman doğası gereği metaforun dışında yer alır. Bu yüzden aşağıdaki numaralandırmada sıfırıncı katmana (zemin kata) yerleştirilmiştir.

6.2.0. Epistemolojik Sensör Operasyonel Çerçevesi

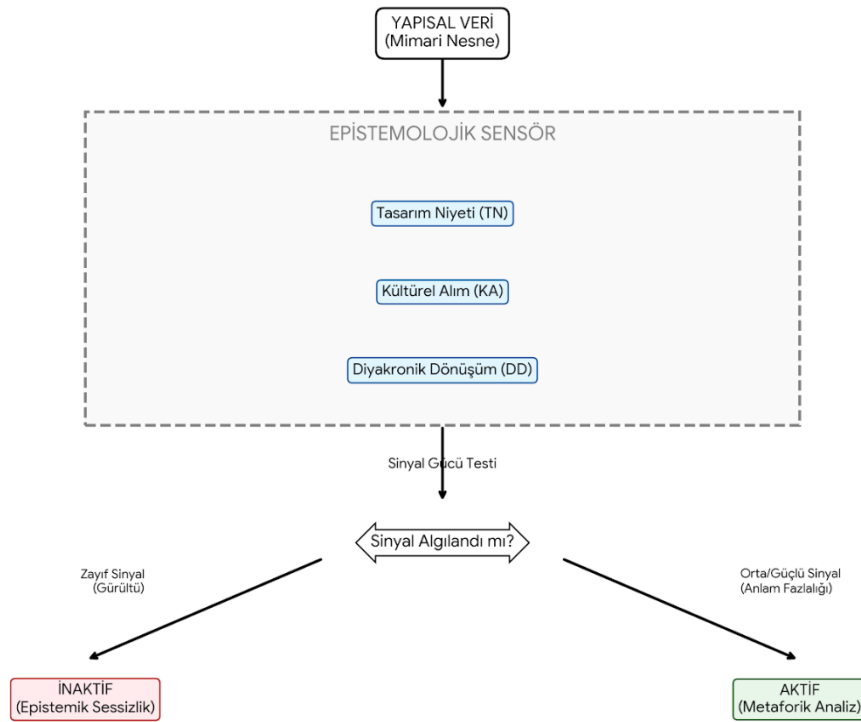
Epistemolojik sensör, halihazırda metaforik analiz makinesinin ön filtresi olarak çalışır. Ancak bu filtre, mimari nesnelere “eser” ve “bina” şeklinde ikili bir ayrıma tabi tutan normatif bir kategorizasyon değil, üç boyutlu bir spektral analiz aracıdır. Söz konusu üç parametre aşağıdaki gibidir:

Parametre	Tanım	Analiz Nesnesi
Tasarım Niyeti (TN)	Mimarın/programın açıkladığı hedef, manifesto, ideolojik pozisyon	Tasarım süreci, program, mimarın metinleri
Kültürel Alım (KA)	Eserin üretildiği dönemde eleştirmenler ve kullanıcılar tarafından nasıl karşılandığı	Çağdaş eleştiriler, kullanım pratikleri, medya temsilleri
Diya kronik Dönüşüm (DD)	Eserin orijinal işlevinden/anlamından bugünkü durumuna kadar geçirdiği semantik değişim	Tarihsel belgeler, günümüz deneyimleri, koruma/restorasyon pratikleri

Tablo 2- Epistemolojik sensörün filtre parametreleri

Bu üç parametrenin kesişimi, epistemik sinyalin gücünü ve niteliğini belirler. Tekil bir parametrenin varlığı *zayıf sinyal*, ikisinin kesişimi *orta sinyal*, üçünün tutarlı kesişimi ise *güçlü sinyal* üretir. Parametreler arası çelişki veya gerilim tespit edilirse, bu durumun kendisi de bir analiz nesnesi olacaktır ki netice mimari nesnenin çok anlamlı (polisemik) karakterini göstermektedir.

Bu çerçeve, yukarıda bahsedilen Gadamer'in *ufukların birleşmesi* kavramından hareketle anlamın tek bir noktada, yani tasarım anında sabitlenmediğini, tarihsel süreç içerisinde sürekli yeniden üretildiğini kabul eder. Ancak Gadamer'in hermenötik iyimserliğine karşın Jürgen Habermas'ın eleştirel teorisini de entegre etmemiz, sağlıklı bir çalışma alanı üretmek için elzemdir; mimari nesnelere hiçbir zaman ideolojik olarak nötr değildirlere, sosyal güç ilişkilerini doğallaştırma, maskeleye veya normalleştirme işlevleri de olabilir (Habermas, 1984; 1987). Dolayısıyla epistemik sensör, sadece *anlamın var olup olmaması* durumunu değil, bu anlamın nasıl bir *dünya* kurulumuna hizmet ettiğini de tespit etmektedir.



Şekil 2- Epistemolojik sensörün işleyiş şeması

6.2.0.1. Sinyal Türleri

Bu sistemin çalışabilirliğini metodolojik bir hale getirmek adına sinyal türleri açısından operasyonel çerçeveyi güçlü, orta ve zayıf sinyali tespit edecek ve tanımlayacak şekilde düzenlemek gereklidir demiştik. Şimdi bu tayftaki sinyal türlerine bakılacaktır.

Güçlü epistemik sinyal, tasarım niyeti, kültürel alım ve diyakronik dönüşüm *tutarlı* bir anlam çerçevesi oluşturduğunda ortaya çıkar. Mimari nesne bu noktada tutarlı bir sembolik sistem oluşturmaktadır. Örnek olarak Tac Mahal'in tasarım niyeti, yani Şah Cihan'ın anıtsal mezar ve imparatorluk gücü gösterisi, kültürel alım açısından dönemin Şahname'si ve büyük kutlamaları, Avrupalı seyyahların hayranlığı ve diyakronik dönüşüm özelinde de bugün *aşk* ve *yüce* sembolü olarak küresel bir ikon haline gelmesi parametreleri genel olarak tutarlıdır, bu yüzden eser güçlü bir epistemik sinyal üretir. Tac Mahal uzmanlarından Ebba Koch'un detaylı tarihsel analizi bu üç parametrenin XVII. yüzyıldan beri nasıl işlediğini ayrıntılı anlatmaktadır (Koch, 2006).

Orta seviyedeki bir epistemik sinyal, iki parametrenin kesişmesi, üçüncünün de bir gerilim ya da dönüşüm yaşaması durumunu ifade etmektedir. Bu durum, mimari nesnenin katmanlı veya çatışmalı anlamlarını göstermektedir. Örneğin Sidney Opera Binası özelinde tasarım niyeti mimarın kendisinin *yelken/deniz kabuğu* analogisi ve kültürel alım açısından Avustralya'nın modernize edilmiş ulusal kimliği bu noktada tutarlı bir ikilidir. Ancak diyakronik dönüşüm epistemik bir kırılmayı içerir; inşaat sürecindeki *başarısızlık* örneği, yani eskizlerde ve projede ilk tasarım sırasında ortaya çıkan parabolik formların matematiksel imkansızlığı, sonradan bina tamamlandığında bir *mühendislik zaferine* dönüşmüştür. (Arup ve Zunz, 1973; Watson, 2006). Bu noktada küresel sembol haline gelen bu binadaki *başarısızlık* ve *başarı* dikotomik gerilimi mimari nesnenin canlı epistemik statüsünü gösterir.

Epistemolojik sensörün zayıf sinyal aldığı durumlarda ise parametreler sınırlı, tektipleştirici veya ideolojik olarak doyurucu ama estetik olarak yoksul bir çerçeve oluşturur. Bu tam anlamıyla bir sessizlik değildir, *gürültü vardır ama monoton bir sinyaldir*. Bu noktada örnek olarak sıradan bir sosyal konut projesini düşünebiliriz. Tasarım niyeti açıktır; sosyal konut, modern yaşam ve hatta devletin şefkatli eli gibi kavramlarla iç içedir. Kültürel alım anlamında da mahalle kültüründen kopuş, şehirleşme ve şehir düzeni gibi konular belirgindir. Ayrıca diyakronik dönüşüm de standartlaşma ve tekrarlanabilirlik anlamında izlenebilir. Ancak bu parametreler çeşitlilik veya çatışma üretmezler. Nesne ideolojik olarak yüklenmiş ama sembolik olarak tek tipleştirilmiş bir durumdadır. Metaforik analiz makinesi burada *zorlama* ile çalışmaktadır. Faydacı katmanın geniş olduğu bir durumda, yani binanın form ve fonksiyon

arasındaki spektrumdaki yeri fonksiyona daha yakın olduğunda eleştirel perspektif zorlanacaktır. Örneğin, sıradan bir TOKİ konutunda retorik lens *devlet : koruyucu* analogunu, etkileşimci lens *mahalle = kayıp çerçeve / apartman = yabancı odak* gerilimini, bilişselci lens ise *içerme = baskıcı güvenlik* şemasını gösterebilir. Bu noktada nesne kendini tam anlamıyla faydacı olarak, yani doğal ve kaçınılmaz olarak sunacağı için metaforik analiz sağlıklı görünmemektedir. Burada Henri Lefebvre'nin *mekânın üretimi* kavramındaki *mekân temsili* (İng. space representations) ve *temsili mekânın* (İng. representational space) ayrımı ile de örtüşür. Mekânın temsili bu noktada tek tipleştirilmiş bir temsil mekânının izdüşümü gibi görülebilir (Lefebvre, 1974/1991, s. 38-46).

Burada, parametreler arasında çıkabilecek olası bir kriz durumundan bahsetmek yerinde olacaktır. Bu durum mimari nesnenin analiz parametrelerinin üçünün çelişmesi sonucunda ortaya çıkabilir. Mimari nesne rastlantısallık içeren ve tarihsel olarak belirlenmiş doğasını bu şekilde açığa vurabilir. Örneğin Habitat 67 mimari nesnesini ele aldığımızda tasarım niyeti olarak sosyal ütopya ve yoğunluğun demokratikleştirilmesi gibi parametreler ortaya çıkar (Safdie, 1967, ss. 24-31). Kültürel alım anlamında dönemin *büyük yapı* (İng. megastructure) coşkusu (Banham, 1976, ss. 78-95) ve diyakronik dönüşüm özelinde de günümüzün *elit konut anlayışı, sosyal medya estetiği* ve özgün sosyal konut işlevinin kaybı (Safdie, 2011, ss. 45-52) arasında derin bir uçurum sezilir. Bu çelişki nesnenin tarihsel olarak yeniden üretilebilir anlamını göstermekle kalmaz, metaforik analiz için zengin bir malzeme sunar.

6.2.0.2. Epistemolojik Sensörün Operasyonel Uygulama Aşamaları

Mimari nesne üzerinde metaforik analiz yapılabilmesi için aşamaların düzenlenmesi bu noktada gerekli görülmektedir. Toplamda üç ana aşamadan oluşan bu sensör, sistemik olarak aşağıdaki aşamaları takip etmektedir.

a. Tasarım Niyeti (TN): Birinci aşamada tasarım niyeti izole edilir. Mimarın (varsa) manifestoları, proje raporları, programatik metinler ve yapının üretim koşulları (sponsor, politik bağlam, teknik kısıtlar) incelenir. Burada *söylenen* ve *yapılabilen* arasındaki gerilim de önemlidir, metaforik analiz için önemli ipuçları sunabilir.

b. Kültürel Alım (KA): Eserin üretildiği dönemdeki mimarlık eleştirmenlerinin yazıları, popüler medya temsilleri, kullanıcı mektupları/görüşleri ve gündelik pratikler (nasıl ve ne için kullanıldığı) derlenir. *Resmi* alım ile *faydacı* yani gündelik alım arasındaki farklar not edilir. Burada örneğin Tony Bennett'in *The Birth of Museum* (1995) adlı eseri kültürel kurumların nasıl kullanıldığını tarihsel olarak inceleyerek önemli veriler sunmaktadır (Bennett, 1995).

c. Diyakronik Dönüşüm (DD): Eserin orijinal işlevinin ne ölçüde sürdüğü, ne ölçüde değiştiği, koruma/restorasyon kararlarının hangi *hafıza* anlayışını yansıttığı ve günümüz kullanıcılarının deneyiminin tarihsel katmanlarla ilişkisi analiz edilir. Alois Riegl’in *yaş değeri* (İng. age value) ve *anıtısal değer* (İng. monumental value) kavramları bu aşamada operasyonelleştirilir (Riegl 1903/1982).

Bu üç kriterin sağlanabilirliği ölçüldükten sonra metaforik analiz için diğer lensler aktif hale gelir.

6.2.0.3. Sensörün Sınırları ve Eleştirisi

Sensör, metafor analizi için gerekli ortamı sağlamak gayretinde çalışmasını sürdürürken teknik bir kusura düşmekten kendini alamaz; yorumlayıcının kendi yorumunu hesaba katmaz. Gadamer’in *önyargı* (Alm. Vorurteil) kavramı (Gadamer, 2013, s. 279) ile düşünüldüğünde analizi yapan özne, kendi tarihsel-kültürel ufkunu görünmez kılamaz. Bu yüzden sensörün çıktısı, geçici, müzakereye açık ve revize edilebilir olarak sunulmalıdır.

Burada bahsedilmesi gereken bir başka nokta da *ön anlayışın* (Alm. Vorverständnis) Gadamer özelinde bir kusur olmamasıdır. Hermenötik çember genel olarak döngüsel bir yapıya sahiptir; bir şeyi anlayan öznenin gerçekten de ön anlayışa sahip olması gereklidir (Gadamer, 1960/2004). Epistemolojik sensör de doğası gereği bu yapıyı içselleştirmiştir ve sensörü çalıştıran kişinin mimari nesne hakkında halihazırda bir ön anlayışa sahip olması beklenir. Bu ön anlayış sensörün çalışmasını olumsuz yönde etkilemez, aksine bu ön anlayışın sistematikliğine ve izlenebilirliğine katkı sunar.

Ayrıca, sensör güç ilişkilerini doğal olarak *görmezden gelebilir*. Örneğin Tac Mahal’in epistemik sinyali güçlü görünebilir ancak bu sinyalin *emek tarihi*, *ekonomik sömürü* veya *kolonyal bağlam* içerisindeki yerini sormaz. Bu yüzden sensör, eleştirel bir filtre ile tamamlanırsa çok daha sağlıklı bir metaforik analiz gerçekleştirmek mümkündür, ancak bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılması anlaşılabilir olmalıdır. Habermas’ın ideoloji eleştirisi de burada devreye girer; sinyalin gücü, hangi seslerin susturulması pahasına elde edilmiştir? Şüphesiz ki bu durum, çok daha kapsamlı başka bir araştırmanın konusu olabilecektir.

6.2.1. Retorik Lens Operasyonel Çerçevesi

Epistemolojik sensörün aktif sinyal, ya da mimetik benzerlik saptadığı bir noktada, ilk lens olan retorik lens, mimari formun dışsal bir göstergeye, örneğin idealize edilmiş bir kavram, metin, doğal form ya da kültürel arketip gibi unsurlara nasıl taşındığını incelemek için kullanılabilir.

Bu taşıma, Aristoteles'in analogi kavramıyla temellenir: "A, B'ye göre C'nin D'ye göre olduğu gibidir." (*Poetika*, 1457b). Ancak bu matematiksel orantıdan farklı olarak mimari analogide algısal kuvvetlerin analogisi bu lensin önemli bir parçasını oluşturur.

Aristoteles için metafor, kelime düzeyinde işler ve bir şeyin adının başka bir şeye aktarılmasıdır (*Retorik*, 1405a). Bu aktarım $\acute{\omicron}\mu\iota\acute{\omicron}\tau\eta\varsigma$ (A. Yun. benzerlik) üzerine kurulur. Bu noktada, mimari gibi uzamsal ve çok duyusal bir sistemin ya da olgunun metaforik olarak incelenmesi için genişletilmesi gereklidir. Böylece, Rudolf Arnheim'in mimari form olarak görsel düşünce sistemi tatbik edilebilir bir hal alır.

Aşama	İşlem	Çıktı
Morfolojik İzolasyon	Simetri, merkezîyet, yükseklik, kapalılık, eksenlilik durumu ve süslemelerin belirlenmesi	Biçimsel özellikler listesi
Analojik Eşleme	A : B :: C : D formülünün uygulanması	Yapısal benzerlik haritası
İkonolojik Derinleme	Kültürel tema ve dünya görüşü bağlantısı	Sembolik anlam katmanı
Bedensel Doğrulama	Algısal kuvvetlerin fenomenolojik olarak test edilmesi	Duygusal-etkisel çıktı

Tablo 3: Retorik lens operasyonel aşamaları

Arnheim'a göre mimari form *görsel düşünce* (İng. visual thinking) ürünüdür, yani, sembolik içerik, yapısal özelliklerden doğar. Ona ait *The Dynamics of Architectural Form* (1977) adlı çalışmada geliştirilen *yapısal kuvvetler* (İng. structural forces) teorisi, fiziksel denge ile algısal denge arasındaki ilişkiyi kurmaktadır. Dikeylik, yataylık, merkezîyet, simetri gibi özellikler görsel alanda vektörler olarak işler ve duygusal-anlamsal etkiler yaratır (Arnheim, 1977, ss. 11-28). Burada matematikte genel geçer analogik formülden bahsetmek yerinde olacaktır. [A : B :: C : D] şeklinde formülize edilebilecek bir yapı olan bu matris, Aristoteles'in analogik açıklaması ile örtüşür, böylece mimari eserin analogik görünümü de en azından tekil açılardan oluşturulabilir hale gelir. Böylece Arnheim'in yapısal kuvvetler teorisinden beslenerek bir analogik formül geliştirilebilir ve mimari esere tatbik edilebilir hale getirilebilir.

Örneğin, [Dikey kuvvet : Yerçekimi :: İnsan arzusu : Sınırlılıklar] gibi bir analogik formül, özellikle dikey mimarili eserlerde ve kubbeli eserlerde çalışabilen bir örnek olarak karşımıza çıkar. Bir kubbeye baktığımız zaman yukarıya doğru olan kavis yerçekimine karşı fiziksel direncin, ruhsal aşkınlığa karşı insani sınırlılıkların bir zaferi olarak algılanabilir. Bu algı, salt görsel benzerlikten değil, yapısal benzerlikten de kaynaklanır.

6.2.1.1. İkonolojik Boyutta Metafor

Erwin Panofsky'nin *ikonoloji* yöntemi, retorik lensin tarihsel derinliğini öne çıkaran bir etmen olarak bu lenste yerini alır. Panofsky'e göre mimari formların anlamı üç düzeyde incelenebilir. Birinci düzey *ön-ikonografik* (İng. pre-iconographic) denilen ve saf formu, rengi ve malzemeyi inceleyen bir sistemdir. Burada sütunlar, kemerler veya kubbelerin kendi formları, renkleri ve malzeme çeşitliliği izlenir. İkinci düzeyde ise *ikonografik* (İng. iconographic) katman bulunur ve bu katman kültürel tema ya da konsept gibi geleneksel ikon öğelerini incelemektedir. Örnek olarak bu katmanda sütunlar erkek gücüne, kubbe gökyüzüne *taşınabilir*. Üçüncü katman ise *ikonolojik* (İng. iconologic) katmandır ve mimari anlamın incelendiği en derin katman burasıdır. Bu katmanda mimarın ve toplumun tutumu, dünya görüşleri de çerçevenin bir parçasıdır ve genel mimari özellikler bu katmanda kavramsallaştırılır. Örneğin Gotik mimarinin dikeyliği, skolastik rasyonaliteyle bu katmanda eşitlenebilir. (Panofsky, 1939, ss. 14-31; Panofsky, 1955, ss. 26-54). Yine Panofsky'e ait *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951) adlı eser, üçüncü düzeyin gerçekte nasıl işlediğini örneklemektedir; Gotik katedrallerin *yapısal rasyonalitesi*, yani dişli girişler, payandalar ve sivri kemerler bütünü, skolastik düşüncenin entelektüel rasyonalitesi ile homolojik bir ilişki içerisindedir (Panofsky, 1951, ss. 42-65).

Ernst Gombrich ise *Art and Illusion* (1960) adlı çalışmasında *şema ve düzeltme* sürecini tanımlar. Mimar bu noktada daha önceden elde ettiği görsel şemaları yeni koşullara uygular ve düzenlemeler yapar. Yani oran ve düzen gibi şemaları, yeni eserlere tatbik eder. (Gombrich, 1960, ss. 73-98). Bu retorik lensin tarihsel değişkenliğini de göstermektedir, aynı kubbe, farklı dönemlerde farklı şemalar olarak işleyebilir. Böylece metaforik yapı, Panofsky ve Gombrich'in ikonolojik sistemleri özelinde de retorik lensin bir çıktısı olarak görülebilecektir.

6.2.1.2. Semiyotik Eklemlenme ve Transfigürasyon

Umberto Eco'nun *A Theory of Semiotics* (1976) adlı çalışmasında bahsedildiği üzere kod temelli mimari işleyişinin analizi mümkündür. Kemerler, sütunlar ve hatta simetri gibi mimari elemanlar bu noktada ikonik kodlar olarak işlerler ve bunların anlamı kültürel konvansiyonlara bağlıdır (Eco, 1976, ss. 205-227). Eco, mimari semiyotik özelinde mimari kodların işlevsel ve sembolik düzlemler arasında sürekli olarak kaydığını da vurgulamaktadır (Eco, 1980). Bu durumda, semiyotik bağlamda kültürel kodların standart bir anlam içermeyerek zamana ve mekâna göre değişebilen olgular olduğundan hareketle, metafor ve semiyotik arasındaki doğal bağ özelinde retorik lens de zaman ve mekân çerçevesinde değerlendirilebilen çıktılar üretmektedir. Genel bağlamın veya çerçevenin değiştiği durumlarda ise farklı çıktılar üretebilecektir.

6.2.1.3. Fenomenolojik Derinleme

La Poétique de l'espace (1958) adlı eserinde Gaston Bachelard, retorik analojiyi duygusal ve imgesel alana taşıırken merdiven, dolap ve çekmece gibi mimari elemanları *devinim imgeleri* (Fr. images du mouvement) olarak tanıtır ve böyle işlev gördüklerini söyler. Bunlar bedensel deneyimin analogik katmandaki poetik yansımalarıdır (Bachelard, 1958/1994, ss. 3-18). Bu durumda, mekânın poetiği bağlamında da metaforik bir açılım yapılacaksa, analogik bir temelden beslenmelidir. Analogik temel sonrasında özellikle bilişsel temelde de fenomenoloji sistemik bir rol üstlenmektedir, fakat retorik lens, metaforik analize somut bir bedensel temel oluşturacaktır.

Daha öncesinde Merleau-Ponty'nin *Phénoménologie de la perception* (1945) çalışması ile şekillenmiş olan algının *enkarne* (Fr. incarné – bedenleşmiş) doğası, mimari formun dışarıda bir nesneden daha ötede, bedenin *yaşadığı uzam* (Fr. l'espace vécu) olarak görülebilmesini sağlar (Merleau-Ponty, 1945, ss. 203-230). Bu, retorik analogideki somut bedensel temeli ortaya çıkarır; *yükseklik* metaforu, görsel benzetme olmasının yanı sıra bedenin yerçekimine karşı deneyiminin de bir yansımasıdır ve analogik temelde incelenebilir bir haldedir.

6.2.1.4. Retorik Lensin Sınırlılıkları

Retorik lens, temel olarak ahenk, orantı ve benzerlik ölçütlerini ele alır. Geleneksel mimari için bu sistem sağlıklı çalışabilir olsa da modern ve çağdaş mimaride bu ahenk bilerek bozulabilir. Bu durumda retorik lensin çıktıları, retorik temelli metafor teorilerinin doğası gereği metaforu anlamlandırmada yetersiz kalacaktır. Ayrıca, retorik lens, yukarıda bahsedildiği üzere, semiyotik sistemden beslendiğinden, kültürel kodların tarihsel olarak değişkenliğinden kaynaklı olarak stabil olmayan bir sisteme sahiptir. Yani, aynı form, farklı dönemlerde farklı analogiler üretebilir. Bu da retorik anlamda zamansal kesinliği saptanamayan durumlar ortaya çıkarabilir.

6.2.2. Etkileşimci Lens Operasyonel Çerçevesi

Etkileşimci lens, mimari formun çatışma, gerilim ve uyumsuzluk üzerinden nasıl yeni anlamlar ürettiğini inceler. Bu lens, retorik lensin ahenk ve benzerlik odaklı çerçevesinin tam karşısında durur ve temel kaynağı I.A Richards'ın ortaya attığı, daha sonrasında da Max Black'in geliştirdiği metaforun etkileşim teorisidir.

Etkileşim teorisinin genel özellikleri, bu çalışmanın 1. Bölümü'nde bahsedildiği üzere *çerçeve* ve *odak* arasındaki sistematik etkileşimin doğurduğu sonuçlar ile belirlenir. Odak, genel çerçevenin normal işleyişini bozan yabancı bir elementtir ve bu etkileşim, metaforik ifadeye

konu olan iki terimin de anlamını dönüştürür (Black, 1962, ss. 39-41). Black'in ünlü örneği "İnsan insanın kurdudur." (İng. Man is wolf to man./Lat. Homo homini lupus est.) önermesinde insan da kurt da gerçek anlamlarının dışında, etkileşime girmiş bir halde bulunur ki böylece etkileşim sistemi hem çerçeveyi, yani *tenoru*, hem de odağı, yani *vehikeli* anlamsal olarak değişime uğratır ve üçüncü, farklı bir anlamı ortaya çıkarır.

Mimari bağlamda ise bu etkileşim, form ve işlev, materyal ve temsil, tipoloji ve yabancı element arasındaki çatışmalarda görülür. Örneğin bir konutun üzerindeki endüstriyel baca, tipolojik beklentiyi bozar ve konut (çerçeve/tenor) ve baca (odak/vehikel) arasında gerilim yaratır. Buradaki sorun, Richards ve Black'in teorisinin dilsel düzlemde kalmasıdır. Bu konuyu mimaride metafor özeline tatbik edebilmek için çok kipli bir metaforik sistem üretilmek zorundadır.

Bu noktada, Paul Ricœur'ün cümle ve metin düzeyine bu etkileşimi genişlettiği teorik katkı önemli olacaktır. Ricœur'e göre metafor *yaşayan* bir varlıktır; tarihsel olarak değişir, yoruma açıktır ve bir tür *anlam fazlalığı* içerir (Ricœur, 1977, ss. 247-257). Bu anlam fazlalığı, etkileşim teorisinde de bahsedilen metaforun (sistemik olarak etkileşimde bulunduğu *tenor* ve *vehikel* aracılığıyla ortaya çıkan) yeni anlamını da tanımlar. Böylece, Ricœur'ün üzerinde durduğu *önermesel küstahlık* (Fr. *prédicationnal impertinence*) kavramı da bu noktada gerilimin semantik bir şok olarak incelenebilmesini sağlamaktadır. Önermesel küstahlıktan kasıt ise önermenin doğru olmadığını bilerek literal anlamın dışına sapma *cüretini* göstermesidir. Beklenmeyen bir birleşim de yine, zihindeki etkileşimi yeniden yapılandırmaya zorlar ki burada Kittay'ın içeriğin ikiye katlanması teorisindeki perspektifsel yeniden düzenleme kavramı kilit bir nokta haline gelir.

6.2.2.1. Perspektifsel Yeniden Düzenleme

Eva Feder Kittay, etkileşimci süreci *alanlar* (İng. *fields*) arasındaki ilişkiyel yapı olarak tanımlamaktadır. Kittay'e göre metafor kaynak alanın sahip olduğu ilişkiyel yapıyı hedef alana aktararak hedef alanın mevcut kavramsal ilişkisini bozar ve onu yeni bir perspektiften görülecek şekilde *yeniden düzenler* (Kittay, 1987, ss. 22-36).

Mimari analiz bağlamında ise bu durum, yapının sadece başka bir nesneye benzemesi değil; o nesneye ait anlamsal ilişkilerin mimari mekâna transfer edilmesi anlamına gelir. Örneğin Le Corbusier'in ünlü "Ev, içinde yaşanacak bir makinedir" metaforunda (Le Corbusier, 1923, s. 73) makinenin verimlilik, fonksiyonellik ve endüstriyellik ilişkiyel yapısı ev kavramına aktarılır ve *evin ontolojisi kalıcı olarak yeniden düzenlenmiş olur*.

Mimari sistemlerin etkileşimsel olarak yeniden düzenlenmesi ise metaforik analizdeki özel sistemlerin poetik bir gerilim geçirmesi ile mümkündür. Yani, mimari nesne, çarpıcı bir biçimde muhatabını ister bilinçli ister bilinçsiz olsun, zihninde bir yeniden programlamaya mecbur bırakmalıdır ve böylece literal ve figüratif anlatı bakımından bir gerilim yaratmaya muktedir olmalıdır. Bu gerilim ise etkileşimci lensin ölçmeye çalıştığı metaforik düzlemin boyutunu gözler önüne sermektedir.

6.2.2.2. Poetik Gerilim ve Mekansal Olay

Architecture and Disjunction (1996) adlı eserinde Bernard Tschumi, mimari hazzın mekân, eylem ve kavram arasındaki kopukluktan doğduğunu savunmaktadır (Tschumi, 1996). Bu kopukluk, aslında yukarıda bahsettiğimiz poetik gerilimin bir yansımasıdır ve mimari pratikteki radikal uygulamalardan birisidir. Programlanmış mekân ile gerçekleşen eylem arasındaki çatışma, böylelikle bir tür metaforik potansiyel taşımaktadır. Mekân ve eylem arasındaki bu kopukluk, mimari özelinde anlatının da metaforik bir hal almasını sağlar.

Tschumi'nin *Parc de la Villette* (Paris, 1982-1998) projesi bu prensibin somut bir örneği olarak verilebilir; kırmızı, basit makinelerle benzeyen fuayeler, düzenli bir ızgara sistemi üzerine yerleştirilmiş rastgele yapılardır ve işlevleri belirsizdir. Neden orada olduğu bilinmemekle birlikte bu yapıların Viktor Shklovski'nin *sanat tekniği olarak yabancılaştırma* kavramıyla bağlantılıdır. (Shklovski, 1917/1965, ss. 3-24). Yabancılaştırma bu noktada tıpkı metaforik bir ifadenin etkileşimsel gerilimi gibi çalışmaktadır ve zihinde yeniden yapılandırmayı tetiklemektedir. Kavramsal anlatı bağlamında somut bir şekil olan bu kırmızı fuayeler, aslında bir poetik gerilimi de tetikler. Etkileşimci lens de bu yabancılaştırma olgusunu mimari ölçekte inceleyerek metaforik analize katkı sunmaktadır.

6.2.2.3. Fenomenolojik Etkileşim

Bachelard'ın fenomenolojik katkıları, retorik lensin yanı sıra metafor makinesinin diğer lenslerinde de kendine yer bulur. Etkileşimci gerilim için, aslında retorik lenste bahsedilen devinim imgeleri, tavan araları veya merdivenler gibi mekânsal tipler özelinde incelenebilir. Aynı zamanda etkileşimci gerilim duygusal ve imgelem düzeyinde de tetkik edilebilir hale gelir. Bachelard'a göre duygusal olarak mekânın *içsellik/yakınlık* (Fr. intimité) ve *büyüklik/uçsuzluk* (Fr. immensité) kavramları arasında genel olarak bir diyalektik zaten bulunur. Örneğin bir merdiven yukarı çıkış ve aşağı iniş arasındaki gerilimi somutlar. Yukarı *yüceliği* (Fr. élévation) ve aşağı da *gizlenmeyi* (Fr. repli) gerektirmektedir. Bu dikeylik, fiziksel hareket ve ruhsal devinim arasında etkileşimci bir köprü kurarak mekânın yeni anlam inşasında rol alır

(Bachelard, 1958/1994). Aynı zamanda Bachelard'a ait bir kavram olan *düşü barındırmak* (Fr. héberger le rêve) ile de mekân saf işlevsel kullanıma karşı direnir ve fazlalık üretir. Bu *fazlalık* etkileşimci lensin Ricœur özelinde çalışan anlam fazlalığını da destekler, fakat Bachelard bunu bilinçdışı ve imgelem düzeyinde incelemektedir (Bachelard, 1960, ss. 15-28). Yine de bu ortaklık, sistemsiz olarak etkileşimci lensin çalışmasını kolaylaştırmaktadır.

Öte yandan, mekânsal diyalektik bağlamında Christian Norberg-Schulz'un *Genius Loci* (1979) adlı çalışması da bu çalışmada daha önce bahsedildiği üzere (bkz. 4. Bölüm) mekânın *ruhunu* fenomenolojik karakter olarak tanımlamaktadır. Işık-gölge, açık-kapalı, büyük-küçük ve yatay-dikey gibi çelişkiler veya diyalektik çiftler bu fenomenolojik karakteri oluşturur (Norberg-Schulz, 1979, ss. 23-45). Ayrıca Norberg-Schulz, tanımladığı mekân türlerinde üç mekânı özellikle ayırır. İlk olarak romantik mekanlar uçsuzluk, ışık, yataylık gibi öğeleri barındırır. Japon bahçeleri bu noktada romantik mekanlara iyi bir örnektir. Klasik mekanlar ise merkezîyet, sınır ve dikeylik gibi özellikleri ele alır. Bu mekanlara da Yunan tapınakları örnek verilebilir. Ancak üçüncü tür mekân olan dramatik mekanlar bu iki kutup arasındaki gerilim ve çatışmadan beslenir. (Norberg-Schulz, 1979). Etkileşimci lens ise bu dramatik mekân tipolojisinde en sağlıklı sonuçları verir, bir barok kilise örneğinde bu gerilim çözülemeyecek düzeydedir ve bu sürtüşmeden etkileşimci gerilim ve yeni anlamlar doğar.

Bu iki düşünürden başka Merleau-Ponty de algının fenomenolojisi bağlamında somut temelleri dünya ile kurduğumuzu gösterir. Mimari mekân bağlamında ise bu sistem *algı alanı* (Fr. champ perceptif) olarak deneyimlenir ve bu alan figür ve arka plan arasındaki sürekli gerilim üzerine kuruludur. Mimari form bu gerilimi düzenler, şiddetlendirir ya da bozar (Merleau-Ponty, 1964, ss. 31-55). Örneğin beyaz bir arka plandaki mavi bir nokta, dikkati çekmesi bakımından basit bir örnektir, mimari form da aslında bunun üç boyutlu halinden başka bir şey değildir.

6.2.2.4. Etkileşimci Lensin Sınırlılıkları ve Kriz Yönetimi

Sınırlarından bahsederken etkileşimci lensin aslında kriz anında bir dönüşüm geçirdiğini söylemek de mümkündür. Poetik anlamda aşırı gerilim durumlarında mimari nesnenin anlamsızlaşabileceği ve bu lensin çalışmayabileceği düşüncesi metaforun muhatabında bir tahakküm kurabilir. Ancak bu durum, lensin sınırlılığından ziyade etkileşimsel metaforun absürt doğasından kaynaklanmaktadır.

Etkileşimci lens, metaforun etkileşimsel anlamını ölçerken yüksek gerilim ile karşılaşırsa mimari nesneyi anlamsızlaştırmaz, absürt metaforu devreye sokar. Bu durum Monroe C. Beardsley'nin *metaforik absürtlük* (bkz. 1. Bölüm) kavramıyla açıklanabilir. Beardsley'e göre

metafor *çelişki* (İng. controversion) prensibiyle çalışır; tenor ve vehikel arasındaki mantıksal çelişki, anlamın yeniden üretilmesini zorunlu kılar (Beardsley, 1958, ss. 138-142). Ancak bu çelişki aşırı derecede güçlendiğinde, metaforik kuvvet de aradaki düz anlamlılık yok eder. Bu durum poetik olarak çok üretkendir. Yaratıcı anlamlar bu şekilde ortaya çıkar ki bu absürtlüğe Beardsley *bilişsel şok* adını verir (Beardsley, 1962, ss. 293-307).

Bu duruma Paul Henle de ikili ayrımıyla katkı sağlar. Henle'ye göre metaforik absürtlüğün bu iki türü standart metaforlarda (zayıf absürtlük) çelişkinin çözülebilirliği ve yeni anlam üretilebilirliği ile poetik ve hatta ontolojik metaforlarda (güçlü absürtlük) çelişkinin çözülemezliği, ancak bu durumun kendisinin anlamlı olduğu şeklinde gösterilebilir (Henle, 1958, ss. 173-179). Mimari bağlamda ise zayıf absürtlüğe örnek standart süslemeler, geometrik şekiller ve diğer analogik öğeler verilebilir. Güçlü absürtlük ise gerçekten form ve fonksiyon arasındaki çelişkinin çok yüksek olduğu bir durumda, örneğin Tschumi'nin *Parc de la Villette* eserindeki kırmızı fuayeler örneğinde görülebilir. Bu fuayeler ne barınma alanı, ne de sembolik birer anıttır ve böylece bu durum mekânın saf potansiyelini ve dahi Tschumi'nin kendi deyimiyle *saf olayı* (İng. pure event) ortaya çıkarır (Tschumi, 1981; Tschumi, 1996, ss. 108-127).

Son olarak Eco da *açık yapıt* (İta. opera aperta) kavramı ile bu krizin fırsata dönüşmesini destekler. Eco'ya göre absürtlük veya metaforik aşırılık kapalı anlamı reddeder, kapalı anlam aslında yorumun bir tür sonsuz açılımını desteklemektedir. Döngüsel olarak yorum bu noktada *sonsuz bir semiosis* (İng. infinite semiosis) tabii tutulacak ve anlam sürekli yeniden şekillenecektir (Eco, 1989, ss. 1-23). Böylece mimari bağlamda da form ve fonksiyon gerilimi, döngüsel bir anlam çemberine tabii tutulabilecektir. Dolayısıyla etkileşimci lensin bu kriz anları metaforik işlevin kaybı değil, metaforik yoğunlaşmanın zirvesidir.

6.2.3. Bilişselci Lens Operasyonel Çerçevesi

Üçüncü lens olarak metafor makinesinin son ayağını bilişselci lens oluşturur. Bu lens, bilişselci düşünce özelindeki metafor sistemlerinin temelde mimaride metaforda nasıl işlediğini tespit ve analiz etmek görevini üstlenmiştir. Temel kaynağı, George Lakoff ve Mark Johnson'm (1980) *Kavramsal Metafor Teorisi*'dir. Bu teorinin temel özellikleri 1. Bölüm'de bulunabilir, fakat aşağıda kısa bir özet vermek faydalı olacaktır.

Lakoff ve Johnson'a göre metafor sadece dilsel bir süsleme değil, bilişin temel mekanizmasıdır. Soyut kavramlar, somut bedensel deneyimlerden kaynaklanan *kaynak alanlardan hedef alanlara* olan *eşleme* yoluyla anlaşılır (Lakoff ve Johnson, 1980, ss. 3-6; 14-21). Bu teorinin

temel tezi, düşüncelerimizin çoğunun doğası gereği metaforik olduğudur (Lakoff ve Johnson, 1980, s. 3). Bu tez mimari bağlamda mekânın soyut kavramların (güç, özgürlük, aşkınlık, vb.) somutlaştığı bir kaynak alan olarak işlev görmesi ile çalışır.

Mark Johnson, *The Body in the Mind* (1987) adlı eserinde *imge şemaları* kavramını geliştirdiğinde tekrarlayan bedensel etkileşim kalıplarından doğan, dil-öncesi, yani dil özellikleri olmadan da var olan yapısal anlama biçimlerini tanımlamıştır (Johnson, 1987). Bu noktada temel imge şemalarını örneklendirmek adına da aşağıdaki tabloda mimari karşılıkları ile birlikte örnekler verilmiştir.

İmge Şeması	Bedensel Köken	Mimari Karşılık
CONTAINER (içerme)	Beden sınırları, iç ve dış ayrımı	Odalar, duvarlar, kapılar
PATH (yol)	Yürüme, hareket, yön	Koridorlar, merdivenler, geçitler
SOURCE-PATH-GOAL (kaynak-yol-hedef)	Amaçlı hareket	Eksenler, perspektif, ulaşım
UP-DOWN (yukarı-aşağı)	Yerçekimi, dikeylik	Kuleler, zemin kat, teraslar
CENTER-PERIPHERY (merkez-çevre)	Beden merkezi, odaklanma	Avlu, kubbe, ana mekan
BALANCE (denge)	Dengede durma, iki ayak üzerinde durabilme	Simetri, ağırlık merkezi
FORCE (kuvvet)	İtme, çekme, direnç	Yapısal elemanlar, malzeme çeşitliliği

Tablo 4-Bazı imge şemalarının bedensel ve mimari karşılıkları

Johnson'a göre bu şemalar *bedenleşmiş anlamı* (İng. embodied meaning) üretir ve anlamın zihinde değil, beden ile dünya etkileşiminde şekillendiğini kanıtlar (Johnson, 1987, ss. 207-226). Böylece, bedenleşmiş biliş mimari içerisinde sağlamlık ve çok duyuşal mimari gibi özel durumlarda kullanılabilir bir aygıt haline gelir. Şimdi bedenleşmiş bilişin bu anlamda nasıl kullanılabildiği konusuna geçilebilir.

6.2.3.1. Sağlamlık ve Mimari

James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979) adlı çalışmasında *sağlamlık* (İng. affordance) kavramından bahseder. Bu kavram, nesnenin fiziksel özellikleri ile canlının yetenekleri arasındaki ilişkiden doğmaktadır ve genel olarak bir nesnenin muhatabına ne sağladığı ile ilgilidir. Bilişselci lens, bu noktada eylemsel bir boyut kazanmaktadır ve Gibson'a göre çevre pasif bir uyarıcı değildir, aktif olarak davranış olanakları sunmaktadır (Gibson, 1979, ss. 127-143). Mimari bağlamda sağlamlık kavramı ise mimari nesnenin kullanıcıya ya da muhatabına ne sağladığı ile ilgilidir. Bu durum ne salt öznel, yani psikolojik, ne de salt nesnel, yani fizikseldir. İkisinin ortasında bir spektrum içerisinde yer alır. Örneğin bir merdiven *tırmanabilirlik*, bir kapı *geçilebilirlik*, ya da bir duvar *destekleyebilirlik* sağlar. Böylece mimari form ve işlev arasındaki köprü bilişsel bağlamda da sağlanmış olur ve bu

önemli eşikten sonra çok duyusallık bağlamında mimari metaforun işleyişi ve lensin genel operasyonel katkısı derinleştirilebilir.

6.2.3.2. Çok Duyusallık

The Eyes of the Skin (1996) ve *The Thinking Hand* (2009) adlı iki eserinde ünlü Fin mimar Juhani Pallasmaa, fenomenolojik bağlamda sistemsal bir eleştiri sunmaktadır. Özellikle modern mimarinin *okülosantrizm* adı verilen ve görme duyusunu merkeze alan estetik kaygısı, Pallasmaa için yetersizdir ve Pallasmaa genel olarak bunu bir hastalık olarak görür (Pallasmaa, 1996/2005, ss. 10-18). Bu durumda, bu tahakkümü yenecek farklı bir sistemin oluşturulması ve düşünülmesi elzemdir ki böylece mimarinin bilişsel anlamda sistematik bir estetik analizi yapılabilir hale gelir.

Pallasmaa'nın, *dokunsal imgelem* (İng. haptic imagination) adını verdiği kavram, bilişselci lens için oldukça operasyoneldir. Dokunma, fiziksel temasın ötesinde tüm duyuları bütünleştirir ve genel bir bilişsel zemin oluşturur. Pallasmaa'ya göre görme dahi temelinde dokunsal olarak işlemektedir; nesnelere uzaktan algılansa bile onların ağırlığına, sertliğine ve dokusuna zihinsel olarak temas edilebilir (Pallasmaa, 2009). Aslında *düşünen el* nosyonunu mimaride metafora uyguladığımızda da bilişselci bir operasyonel çerçeve açılması kaçınılmazdır ve binanın temelde insanın gerçel (sanal olmayan) deneyimini değiştirdiği ve şartlandığı düşüncesi (Pallasmaa, 2014) ile birleştiğinde bu olgu, mimarinin metaforik analizinin bir parçası olacaktır.

6.2.3.3. Dokunsal Tasarım Parametreleri

Pallasmaa'nın düşünen eli ve bedenleşmiş bilişin deneyimi etkilediği yönündeki fenomenolojik görüşleri, bilişselci lensin kuramsal temelini oluştursa da bu çerçevenin bir analiz aracına dönüştürülebilmesi için operasyonel parametreler gereklidir. Herssens ve Heylighen (2011) ile Wastiels vd. (2012) tarafından geliştirilen dokunsal tasarım parametreleri ile bu boşluğu doldurması ve bilişselci lensin operasyonel çerçevesinin tamamlanması böylece mümkün olacaktır.

Herssens ve Heylighen (2011), görme engelli kullanıcıların mekânsal deneyimini inceleyerek *dokunsal tasarım parametreleri* (İng. haptic design parameters) kavramını ortaya koyduklarında, dokunsallığın yüzey dokusunun ötesinde kinestetik hareket, yön bulabilirlik ve özduyumsal etkileşim gibi çok boyutlu bir olgu olduğunu göstermişlerdir (Herssens ve Heylighen, 2011, ss. 1-10). Özellikle kinestetik hareket bağlamında bedenin mekân içindeki hareketinin yani örneğin zemin dokusu temelindeki hareket özgürlüğü, kapıların ve geçitlerin

çokluğu, geçitlerin darlığı gibi unsurların oryantasyonu nasıl şekillendirdiği analiz edilmektedir.

Wastiels vd. (2012) ise bu çerçeveyi malzeme deneyimi özelinde daraltır ve görsel-dokunsal sıcaklık algısını teknik parametrelere bağlar. Çalışmalarında mimari malzemelerin algılanan sıcaklığı, termal yayılım, yüzey parlaklığı ve renk doygunluğu gibi ölçülebilir parametrelerle ilişkilidir (Wastiels vd., 2012, ss. 359-367). Çalışmadaki kritik bulgu, görsel sıcaklık ve dokunsal sıcaklık arasındaki ayırmadır; gerçek dokunma, termal özellikleri doğrudan algılarken; görerek *dokunma* renk ve parlaklık üzerinden bilişsel bir yorum üretmektedir (Wastiels vd., 2012, ss. 362-364). Böylece bu iki çalışmanın sentezi ile bilişselci lens için üç adet operasyonel boyut oluşturulmuş olur.

Kuramsal bilgi ve metodoloji bağlamında yukarıdaki veriler incelendiğinde aşağıdaki gibi bir tablo ile bilişselci lens operasyonel parametrelerini tanımlamak mümkündür.

Boyut	Ölçülen Parametreler	Metaforik-Bedenleşmiş Bağlantı
Kinestetik Skala (KS)	Direnç gradyanı ve yön bulunabilirlik	Johnson (1987): kaynak-yol-hedef ve kuvvet şemalarının kinestetik somutlaştırılması; beden in mekânda hareketi ve karşılaştığı direnç
Termal-Atmosferik Skala (TAS)	Haptik sıcaklık ve görsel sıcaklık	Lakoff ve Johnson (1980): “Yakınlık sıcaklıktır.” metaforunun materyal somutlaşması, Pallasmaa (2005) beden-mekan termal arayüzü
Yüzey Etkileşim Skalası (YES)	Makro-doku, mikro-uyum, yüzey sürtünmesi	Gibson (1979): sağlamlık ile birlikte yüzeyin eylemsel olanakları

Tablo 5-Bilişselci lens operasyonel çerçevesi

Bu sistem analizi ile birlikte, mimari nesnelere metaforik analizinin metodolojik temelleri tanımlanmış olacaktır. Böylece aşağıdaki mimari vakaların incelenmesi bir sensör ve üç lens vasıtasıyla gerçekleştirilebilecektir.

Ancak belirtmek gerekir ki, vakaların incelenmesinden önce bilişselci lensin sınırlılıklarından bahsetmek burada gerekli olacaktır.

6.2.3.4. Bilişselci Lensin Sınırlılıkları

Bilişselci lens, bedenleşmiş biliş ve imge şemaları üzerinden güçlü bir analize çerçevesi sunar ancak bu çerçeve temel epistemolojik ve metodolojik sorunlar da içerir. Bu noktada, bilişselci lensin temel aldığı metafor teorisinin genel eleştirilerine bakarak yola çıkmak aydınlatıcı olacaktır.

Lakoff ve Johnson'ın (1980) ortaya koyduğu kavramsal metafor teorisi özelinde bedenleşmiş deneyimlerin evrensel olduğu iddiası antropolojik ve dilbilimsel çalışmalarla sorgulanmıştır. Raymond Gibbs Jr. kavramsal metafor teorisini psikodilbilimsel bağlamda desteklese de kültürel değişkenliğin göz ardı edilemez olduğunu kabul etmektedir ve metaforik eşlemelerin evrensel olmadığını, genellikle kültürel bilgi ve uygulamalara bağlı olduğunu öne sürmüştür (Gibbs, 1994, s. 207). Buna örnek olarak Kövecses'in çalışmalarındaki "Sinir ısıdır." metaforunun İngilizce gibi dillerde yaygın olması, fakat Çince gibi doğu dillerinde "Sinir Qi'dir." (气) şeklinde somutlaşması gösterilebilir (Kövecses, 2005, ss. 68-89).

Mimari bağlamda ise bu eleştiri evrensel imge şemalarının evrenselliğinin yanı sıra, özel kavramların farklı kültürlerde farklı ritüel anlamlarını taşıması konusunda yapılabilir. Örneğin Japon *torii* (鳥居) kapıları ile Batı'daki *geleneksel kapılar* arasında ciddi bir kültürel farklılık vardır (Bocking, 1996/2016; Nelson, 1996; Rykwert, 1991; Eliade, 1959). Bilişselci lens bu kültürel somutlaşma farklılıklarını göz ardı edebilir ve bağlamı ve evrensellik iddiası götüğünden kültürel kodları hiçe sayabilir.

Metaforun dil-öncesi durumu ve bedenleşmişlik olgusu Alan Cienki (1997) ve Joseph Grady (1997) gibi araştırmacılar açısından bir modülerlik sorgulamasına tabi tutulmuştur. Bu noktada *birincil metaforlar* (İng. primary metaphors) ve *karmaşık metaforlar* (İng. complex metaphors) arasındaki ayrım net değildir; karmaşık metaforlar birincil metaforların kültürel ve dilsel süreçlerle birleşimiyle oluşur, bu süreçte de dil bedenden önce gelmez; ancak birlikte çalışarak eş yapılandırıcı bir rol oynar (Grady, 1997, ss. 101-124; Cienki, 1997, ss. 3-28). Bu durumda şu soru sorulabilir: "Mimari metafor genel bağlamda beden mi yoksa kültürel kodların mı bir ürünüdür?" Örneğin Zumthor'un Therme Vals'indeki *mağara* deneyimi, evrensel "içerme" şemasının mı, yoksa alman romantizminin *mağara* estetiğinin mi bir sonucudur?

Bilişselci lensin bir başka sınırı da multimodal (çok kipli) metafor sistemlerindeki modlar arası entegrasyonda ortaya çıkmaktadır. 1996 yılında ortaya attığı bu kavramın üzerine Charles Forceville, 2006 ve 2009 yıllarında yayınladığı iki eser ile bu alanı kurumsallaştırmıştır. 4. Bölüm'de bahsettiğimiz multimodal metafor kavramının üzerine Lakoff ve Johnson çerçevesinin görsel ve dilsel önceliğinin eleştirilmesi gereklidir. Forceville'e göre metafor yalnızca dilsel veya kavramsal değil, modlar arası bir olgudur. *Multimodal Metaphor* (2009) adlı çalışmada da derinleştirilen çok kipli metafor sisteminde mimari gibi plastik bir alan da eşzamanlı çok modlu bir deneyim olarak düşünülmelidir (Forceville ve Urios-Aparisi, 2009, ss. 3-17). Böylece, bilişselci lensin sorunu da görsel, işitsel, dokunsal veya hareketsetel modların

eşzamanlı olarak incelenememesi açısından görülebilir. Örneğin Sagrada Familia'nın “orman” metaforu sadece görsel olarak (sütunların dallanması) veya dokunsal (taşın pürüzlülüğü) değil, aynı zamanda işitsel (yankı, sessizlik) kinestetik (başı yukarı kaldırma) veya termal (gölgenin serinliği) modlarının eşzamanlı entegrasyonunu gerektirmektedir. Johnson'ın imge şemaları bu noktada bahsedilebilecek bir modüler zenginliği tek bir şemaya (örneğin, yukarı-aşağı) indirger.

6.3. Vaka Çalışmaları

Yukarıda açıklanan ve çerçevesi çizilen metodolojinin, mimari eserler üzerinde deneysel olarak uygulanması bu tez çalışmasının sistemik özelliklerinin çalışabilirliğinin görülebilmesi adına önemli bir yere sahiptir. Bu minvalde, epistemolojik sensörün çalıştırılması, öncelikle binanın metaforik analize uygunluğunu tespit etmek, yani sanatsal sinyalin alınabilmesi için gereklidir. Aşağıda on farklı vaka üzerinde yukarıda tanımlanan epistemolojik sensör ile birlikte üç farklı lensin tatbiki gerçekleştirilmiştir. Epistemolojik sensörün gürültü ya da sessizlik algıladığı durumlarda, yani binanın tasarım niyeti, kültürel alımı ve diyakronik dönüşümü anlamında herhangi bir veri alınmadığı durumlarda ise metafor makinesi aktif olamayacak ve doğal olarak lensler çalışmayacaktır.

6.3.1. Tac Mahal

XVII. yüzyılda Babür İmparatoru Şah Cihan tarafından inşa ettirilen Tac Mahal, sadece anıtsal bir mezar değil, aynı zamanda imparatorluk gücünün ve teolojik bir hakikat iddiasının mimari dışavurumudur. Ebba Koch (2006) gibi uzmanların ayrıntılı tarihsel analizleri, yapının XVII. yüzyıldan bu yana koruduğu sembolik bütünlüğü ve tasarımındaki titiz niyetleri belgelerle ortaya koymaktadır. Günümüzde *aşk ve yüce* kavramlarının küresel bir ikon haline gelen bu eser, mimari tarihindeki merkezi konumunu tutarlı bir anlam çerçevesiyle sürdürmektedir.



Resim 6-Tac Mahal ve Mehman Khana (Misafir Evi). Antrix3. (2016, Ağustos). *Aks the reflection Taj Mahal* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.1.1. Epistemolojik Sensör Çıktısı

Tac Mahal, metafor makinesinin ön filtresinden geçerken pragmatik bir binadan öte, anlam fazlalığı barındıran mimari bir eser olarak tanımlanır. Epistemolojik sensörü binaya doğrulttuğumuzda yapının altındaki *epistemik niyet* aşağıdaki üç parametrenin spektral analizle belirlenmesini öngörür.

Parametre	Tanımlanmış Veri	Dayanak
Tasarım Niyeti (TN)	Şah Cihan'ın anıtsal mezar ve mutlak imparatorluk gücü gösterisi; teolojik bir hakikat iddiası.	Begley (1979); Koch (2006); Moynihan (1979).
Kültürel Alım (KA)	Dönemin resmi kronikleri (Şahname), büyük kutlamalar ve Avrupalı seyyahların hayranlık dolu anlatıları.	Koch (2006); Carroll (2004).
Diyakronik Dönüşüm (DD)	Orijinal anlamının korunmasıyla birlikte, "aşk" ve "yüce" sembolü olarak küresel bir ikona dönüşmesi.	Koch (2006); Carroll (2004).

Tablo 6-Tac Mahal Epistemolojik Sensör Çıktısı

Bu tablodan hareketle genel olarak güçlü epistemik sinyal saptandığı söylenebilir. Tac Mahal, tasarım niyeti, kültürel alım ve tarihsel süreçteki anlam dönüşümleri ile tam bir tutarlılık içerisindedir. Böylelikle Tac Mahal'in mimari bir eser olduğu sonucuna varılabilir ve estetik bir niyetin *ölçülemeyen* bir ruhani boyutla birlikte yaratıldığını kanıtlar. Analitik çıktı olarak sinyalin orta veya güçlü seviyede olması ile metafor makinesi aktifleşecektir ve diğer metaforik lensler kullanıma açılacaktır.

6.3.1.2. Retorik Lens Çıktısı

Retorik lens, Tac Mahal'in mimari formunun idealize edilmiş kavramlara, örneğin cennet, ebediyet veya güç gibi nosyonlara nasıl dönüştüğünü inceler. Bu inceleme, 6.2.1'de tanımlandığı gibi Aristoteles'in *benzerlik* ilkesine dayanarak çalışır ve Arnheim'in analojik formülünün mimari eserde nasıl bir izdüşüm yarattığını ortaya koyar.

Aşama	İşlem (Tac Mahal Verisi)	Çıktı
Morfolojik İzolasyon	Tam aksiyal simetri, merkezi kubbe yapısı, dört minareli dengeleme, yüksek bir podyum üzerinde konumlanma ve beyaz mermer kullanımı.	Mutlak düzen ve saflık.
Analojik Eşleme	[Kavisli Kubbe : Yerçekimi :: İlahi Aşknlık : İnsani Sınırlılıklar] formülünün uygulanması.	Yerçekimine karşı kazanılan ruhsal zafer göstergesi.
İkonolojik Derinleme	Mermerin saflığı (ön-ikonografik), kubbenin gökyüzü/arş temsili (ikonografik) ve imparatorluk rasyonalitesinin ilahi düzenle eşitlenmesi (ikonolojik).	Kozmik ve siyasi düzen katmanı.
Bedensel Doğrulama	Dikeylik ve yüksekliğin, bedenin yerçekimi deneyimi üzerinden "yücelik" olarak algılanması.	Huşu ve aşknlık hissi.

Tablo 7-Tac Mahal Retorik Lens Çıktısı

Tac Mahal'in merkezi kubbesi, Arnheim'ın yapısal kuvvetler teorisi bağlamında fiziksel bir dengeden öte görsel bir düşünce ürünüdür. Kubbenin yukarı doğru olan kavis, yerçekimine karşı gösterilen fiziksel direncin, ruhsal bir aşkınlığa dönüştüğü bir analogi alanı yaratır. Bu



Resim 7- Tac Mahal'in ön havuz ile birlikte bir görüntüsü. LBM1948. (2002, Ekim). Agra, Taj Mahal (2002) 14 [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

yapısal benzerlik, izleyicide estetik duyguların yanı sıra ontolojik bir yükselme algısı da oluşturur.

Panofsky'nin (1939) ikonolojik yöntemi ile yapıdaki derin anlam katmanları da bu yapıda incelenebilir durumdadır. Üç düzeyden oluşan bu katmanlar sisteminde birinci düzeyde ön-

ikonografik katman bulunur. Tac Mahal özelinde burada beyaz mermerin pürüzsüz dokusu, sütunların ritmik dizilimi ve geometrik bezemeler saf form olarak izlenir. İkincil düzey katmanda ise ikonografik olarak Tac Mahal'de yer alan formların kültürel kodlarla birleşerek mermerin *saflığı*, kubbenin ise *cennetin kubbesi* olarak temsil edilmesi analogik düzlemde sağlanır. En derin katmanda ise ikonolojik olarak Babür toplumunun dünya görüşü ve Şah Cihan'ın *yeryüzündeki ilahi düzen* iddiası, yapının matematiksel rasyonalitesiyle uyumlu bir biçimde izlenir.

Fenomenolojik olarak retorik lens, Merleau-Ponty'nin *bedenleşmiş algı* kavramı çerçevesinde Tac Mahal'deki yükseklik metaforunun sadece bir ölçü birimi olmadığını, aynı zamanda bedenin yaşadığı uzamın yerçekimine karşı verdiği tepkinin bir yansıması olduğunu ön görür. Buradaki *yükseklik*, algısal olarak *yücelik* ile metaforik olarak ikame edilir.

6.3.1.3. Etkileşimci Lens Çıktısı



Resim 8- Tac Mahal'in güney kapısından bir işleme detayı. Vengolis. (2018, 8 Eylül). Agra, Taj Mahal, south gate [Fotoğraf]. Wikimedia Commons

Etkileşimci lens, Tac Mahal'deki mimari unsurların geleneksel bağlamlarından koparak nasıl bir *anlam fazlalığı* yarattığını inceler. Buradaki analiz ile Black'in *çerçeve* (tenor) ve *odak* (vehikel) arasındaki etkileşim birlikte düşünülerek üzerine Ricœur'ün *önermesel küstahlık* görüşü eklenir. Ayrıca sonrasında Kittay'ın

perspektifsel yeniden düzenleme sistemi ile birlikte etkileşimci lensin görüşü tanımlanır. Eğer poetik gerilimden ya da semantik şoktan kaynaklı bir gerilim durumu olursa, buradaki kriz de metaforun absürtlük teorisi marifetiyle metaforik çözüme ulaştırılır.

Kavram	Tac Mahal Uygulaması	Teorik Dayanak
Çerçeve (Tenor / İnşa)	Ölüm ve Yas (Anıtsal Mezar/Türbe), tuğla ve harçtan oluşan ağır ve dünyevi kabuk	Black (1962); Begley (1979); Harries (1997)
Odak (Vehikel / Maske)	Ebedi Yaşam ve İhtişam (Cennet Bahçesi/İlahi Arş), idealize edilmiş hakikat, beyaz mermer ışıltısı, ışık ve cennet temsili	Black (1962); Begley (1979); Harries (1997)
Önermesel Küstahlık	"Bu mezar, cennetin kendisidir" iddiasındaki literal imkânsızlık.	Ricœur (1977)
Fenomenolojik Diyalektik ve Dramatik Mekan	İçsellik-uçsuzluk çelişkisi, dramatik mekan sınıflaması	Bachelard (1958); Norberg-Schulz (1979)

Kavram	Tac Mahal Uygulaması	Teorik Dayanak
Perspektifsel Düzenleme	Yeniden Ölümün "yok oluş" ontolojisinin, "ebedi güzellik" perspektifiyle yeniden kurgulanması.	Kittay (1987)

Tablo 8-Tac-Mahal Etkileşimci Lens Çıktısı

Tac Mahal’de etkileşimci süreç, yapının tipolojik beklentilerinin bozulması ile başlar. Bir türbe, yani çerçeve, doğası gereği sessizliği ve ölümü çağrıştırmaları gerekirken; beyaz mermerin ışıltısı, geometrik estetik ve cennet bahçesi, yani odak, metaforu ile birleşerek bu *ölüm* anlatısını dönüştürür. Önermesel küstahlık da tam burada yatmaktadır; yapı, fiziksel olarak bir mezar olmasına rağmen semantik olarak *ölümsüzlüğü* ve *saflığı* anlatmaktadır ki bu da bir semantik şoka sebep olur. Burada ağır ve kaba tuğlalar tenor, mermer maskeler (vehikel) ile etkileşime girdiğinde yapının maddi ağırlığı anlam fazlalığı ile *ilahi bir hafifliğe dönüşür*. Ayrıca, Harries’in maskesi, Ricœur’ün yaşayan metaforu olarak işlev görür ve mermer yüzey, altındaki ölümü ve mezar işlevini inkâr etmeden onunla çatışarak *ölümsüzlük* kavramını bu gerilim üzerinden yeniden düzenler.

Fenomenolojik bağlamda ise Bachelard’ın mekânsal diyalektiği Tac Mahal’de yine maske kavramı üzerinden incelenebilir. İçsellik ve uçsuzluk bağlamında ana kubbenin altındaki cenaze odasının yarattığı *mahremiyet*, dışarıdaki maskenin yani mermer kaplamanın gökyüzüyle kurduğu *uçsuzluk* ile etkileşime girer. Dramatik mekân bağlamında ise Norberg-Schulz’un sınıflaması temel alınabilir. Buna göre Tac Mahal, romantik bir bahçe olmanın çok ötesinde dramatik bir mekandır ve beyaz mermer maske ile kırmızı kum taşının dünyevi maddi inşası arasındaki diyalektik gerilim ile mekânın ruhu oluşturulmuş olur.

6.3.1.4. Bilişselci Lens Çıktısı



Resim 9- Tac Mahal'in yan binalarından birinin kemer görüntüsü. Ninara. (2005, 10 Eylül). Taj Mahal [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

Tac Mahal'in metaforik çözümlemesindeki son aşama olarak zihin ve bedenin mekânı nasıl kodladığını inceleyen bilişselci lense geçilebilir. Bu aşamada, yapının neye benzediği (retorik) veya çelişkilerin ne anlam ürettiği (etkileşimci) olgularının ötesinde deneyimlerin bu mekânı hangi temel şemalarla anlamlandırıldığı analiz edilecektir. Bedenleşmiş anlam bağlamında Kavramsal Metafor Teorisi (Lakoff ve Johnson, 1980) ve imge şemalarını

(Johnson, 1987) temel alarak Tac Mahal özelinde aşağıdaki gibi bir mimari-bedensel karşılık tablosu oluşturulabilir.

İmge Şeması	Mimari Karşılık (Tac Mahal)	Bedensel/Bilişsel Köken
CONTAINER (İçerme)	Ana mezar odası ve yapının sınırları.	Bedensel sınırların ve koruma içgüdüsünün mekânsal yansıması.
PATH (Yol)	Giriş kapısından ana anıta uzanan Charbagh (cennet bahçesi) aksı.	Amaca yönelik hareket ve sürecin bedensel deneyimi.
UP-DOWN (Yukarı-Aşağı)	Dev merkezi kubbe ve göğe yükselen minareler.	Yerçekimine karşı duruş; "Yukarı iyidir/aşkındır" bilişsel eşlemesi.
BALANCE (Denge)	Katı aksiyal simetri ve kütleli dağılım.	İki ayak üzerinde durabilme ve denge hissi
CENTER-PERIPHERY (Merkez-Dış)	Odak noktasındaki anıt mezar ve çevresindeki simetrik düzen.	Beden merkezli algı ve odaklanma yeteneği.

Tablo 9-Tac Mahal'de Bilişselci Lensin Mimari-Bedensel Karşılık Eşleşmesi

Şimdi, bilişselci lens operasyonel çerçevesinde yer alan kinestetik skala, termal-atmosferik skala ve yüzey etkileşim skalası parametrelerini kullanarak aşağıdaki gibi bir bilişselci lens çıktısı alınabilir.

Boyut	Tac Mahal Uygulaması	Metaforik-Bedenleşmiş Bağlantı
Kinestetik Skala (KS)	Uzun bahçe aksı boyunca ilerleme ve yükseltilmiş platforma çıkış.	"Kaynak-yol-hedef" şeması; hedefe ulaşma ve direnç gradyanı (yükselti).
Termal-Atmosferik Skala (TAS)	Beyaz mermerin "görsel soğukluğu" ile kırmızı kum taşının "sıcaklığı" arasındaki kontrast.	"Yakınlık/Saflik sıcaklıktır (veya ışıklıktır)" metaforunun materyal somutlaşması.
Yüzey Etkileşim Skalası (YES)	Mermer üzerindeki pürüzsüz yüzeyler ve ince değerli taş işlemleri.	Haptik sağlarlık; yüzeyin eylemsel olanakları ve dokunma daveti.

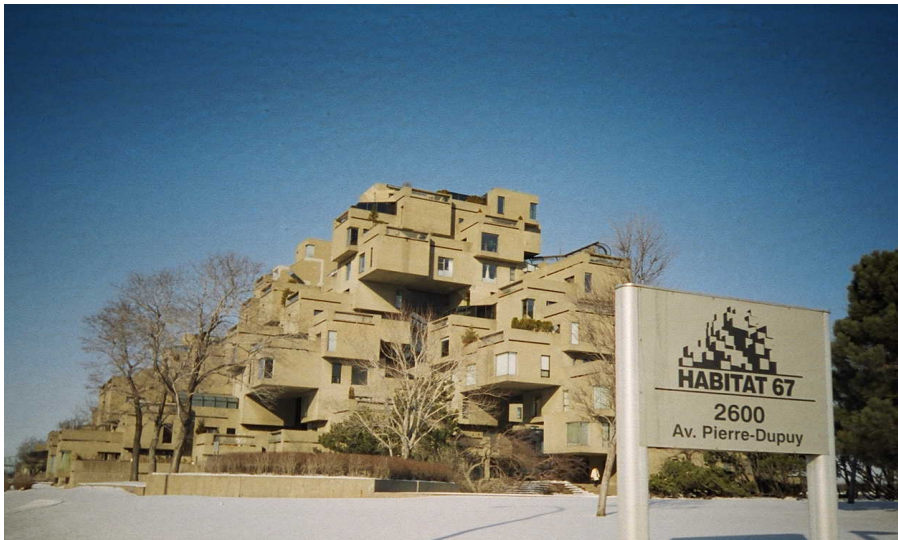
Tablo 10-Tac Mahal Bilişselci Lens Çıktısı

Pallasmaa'nın dokunsal tasarım nosyonu bağlamında Tac Mahal özelinde beyaz mermerin pürüzsüz dokusu, Gibson'un sağlarlık kavramı çerçevesinde ziyaretçiyi yüzeye dokunmaya ve yapının *pürüzsüzlüğünü* hissetmeye davet eder. İşitsel ve kinestetik bağlamda ise kubbe içindeki yankı ve başın yukarıya kaldırılmaya zorlanması ile Johnson'ın "yukarı-aşağı" imge şeması kuvvetlendirilerek huşu duygusunu bedensel bir tepkiye dönüştürür.

Tüm kriterlere uyan yapı metaforik analizden başarıyla geçmiştir ve sanat eseri olduğu tasdik edilmiştir.

6.3.2. Habitat 67

1967 yılında Montreal'de düzenlenen Expo 67 için Moshe Safdie tarafından tasarlanan Habitat 67, Brütalizm akımının örneklerinden biridir. Proje, prefabrik yapı modüllerini kullanarak kentsel konut sorununa sosyal bir ütopya çerçevesinde çözüm üretmeyi hedeflemiştir.



Resim 10-Habitat 67'nin genel görünümü. Alain V. (2005, 8 Mart). *Habitat 67 by Moshe Safdie in Montreal winter* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.2.1.

Epistemolojik

Sensör Çıktısı

Habitat 67, metodolojide tanımlanan parametreler arası kriz durumunun en net örneği olarak karşımıza çıkar. Epistemolojik sensör,

yapının üç parametresi arasındaki derin uçurumu saptayarak metaforik analiz için aktif ancak çatışmalı bir sinyal üretir.

Parametre	Tanımlanmış Veri	Dayanak
Tasarım Niyeti (TN)	Sosyal ütopya, yoğunluğun demokratikleştirilmesi ve her birime bahçe/açık alan sağlama ideali.	Safdie (1967)
Kültürel Alım (KA)	Dönemin <i>büyük yapı</i> (İng. megastructure) coşkusu ve teknolojik iyimserlik	Banham (1976)
Diyakronik Dönüşüm (DD)	Sosyal konut işlevini kaybı; günümüz elit konut anlayışı ve sosyal medya estetiği nesnesine dönüşmesi	Safdie (2011)

Tablo 11-Habitat 67 Epistemolojik Sensör Çıktısı

Bu tablodan hareketle, Habitat 67'nin mimari bir eser olduğu ve metaforik bağlamda analize hazır olduğu görülebilir. Sinyal türü güçlü bir sinyaldir; tasarımın orijinalindeki ütopyik vaad ve bugünkü elit statüsü arasındaki uçurum diyakronik dönüşümü, büyük yapı akımına da uyarak sosyal medya estetiğine uyması da kültürel alım noktasında sensörün veri almasını sağlamıştır.



Resim 11- Habitat 67'deki kübik tasarım detayına bir örnek. Baltimore, B. (2013, Haziran). *Habitat 67 in Montreal, Quebec*. [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.2.2. Retorik Lens Çıktısı

Retorik lens Habitat 67'nin morfolojik birimlerini biyolojik ve toplumsal arketiplere eşleyerek formun dışsal bir göstergeye nasıl taşındığını inceleyecektir. Yapısal bağlamda benzerlik, aşağıdaki tabloda analogi ve ikame teorisi bağlamında incelenmiştir.

Aşama	Habitat 67 verisi	Çıktı
Morfolojik İzolasyon	Kübik prefabrik modüller, düzensiz gibi görünen yığınsal düzen, brütalist beton yüzeyler ve teraslar	Modülerlik ve yapısal dürüstlük listesi
Analojik Eşleme	[Birim : Bütün :: Hücre : Organizma]	Biyomorfolojik ve toplumsal yapı haritası
İkonolojik Derinleme	Modernist rasyonalitenin (küp gibi) organik bir yaşam formu (dağ evi) olarak kurgulanması	Modernin organiteyle sentezi katmanı
Bedensel Doğrulama	Tekrar eden birimlerin bedende yarattığı <i>parça-bütün</i> algısı ve ritmik sürekliliğin test edilmesi	Dinamik bütünlük ve ritm hissi

Tablo 12-Habitat 67 Retorik Lens Çıktısı



Resim 12-Gün batımında Habitat 67'nin genel görünümü. Cricu. (2007, Ekim). *Habitat 67 at sunset* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

Habitat 67'nin mimari dili, Arnheim'in yapısal kuvvetleri bağlamında incelendiğinde kübik birimlerin statik rasyonalitesi ile yığınsal formun dinamik organikliği arasında bir denge görülür. Bu yapısal benzerlik, muhatapta sadece bir konut bloğu değil, yaşayan bir organizma algısı oluşturur.

Panofsky'nin ikonolojik yöntemi ile incelendiğinde ise yapının anlam katmanları ortaya çıkmaktadır. Birinci düzeyde çıplak beton yüzeyler, birbirine eklenmiş kübik hacimler ve bu hacimler arasındaki boşluklar saf form olarak izlenir. İkincil katman olan ikonografik katmanda ise formların *endüstriyel üretim ve standartlaşma* kültürel kodlarıyla birleşerek modern dönemin teknolojik iyimserliğini temsil ettiği görülür. En derin katman olan üçüncü (ikonolojik) katmanda ise Safdie'nin (1967) “herkes için bir bahçe” ideali ve yoğun kentsel dokuda müstakil yaşam arayışı, brütalist estetiğin arkasındaki toplumsal ütopya ile eşitlenir.

Öte yandan fenomenolojik boyutta ise Habitat 67'deki dışa taşan terasların ve karmaşık geçiş yollarının bedenleşmiş algı nosyonuna göre modüllerin tekrarı ve yerçekimine karşı duruş ile ikame edildiği görülebilir. Böylece görsel bir şemanın ötesinde bedenin yaşadığı uzam içerisindeki denge arayışının bir ifadesi olarak retorik lensin fenomenolojik boyutu ele alınabilir.

Retorik lens analizi ile Habitat 67'nin endüstriyel rasyonalite ve organik yaşam formları arasında analogik anlamda güçlü bir bağ olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

6.3.2.3 Etkileşimci Lens Çıktısı

Etkileşimci lens Habitat 67'deki mimari unsurların geleneksel bağlamlarından (toplu konut) koparak nasıl bir anlam fazlalığı ve semantik şok yarattığını inceler. Çerçeve ve odak etkileşimi ile Harries'in maske kavramını da denkleme eklediğimizde yapının maddi gerçekliği ile sembolik iddiası arasındaki diyalektik görünür hale gelir.

Kavram	Habitat 67 Verisi
Çerçeve (Tenor/İnşa)	Maddi gerçeklik: standartlaşmış, kaba ve ağır betonarme prefabrik modüller
Odak (Vehikel/Maske)	İdealize edilmiş hakikat: “herkes için bir bahçe”, sosyal eşitlik ve organik “geleceğin köyü” vaadi (Safdie, 1970)
Önermesel Küstahlık	“Bu endüstriyel beton yığını bir dağ köyüdür.” semantik şoku
Perspektifsel Yeniden Düzenleme	Yoğun kentsel yerleşimin (tenor), müstakil yaşam (odak) perspektifiyle yeniden kurgulanması

Tablo 13-Habitat 67 Etkileşimci Lens Çıktısı

Habitat 67'deki etkileşimci süreç, Harries'in tanımladığı anlamda maske ile, yani ütöpik köy ideali ile, yapının inşası, yani brütalist beton modüller arasındaki sürtünme ile karakterize edilir. Bu noktada semantik şok olarak ağır ve kaba beton bloklar organik yaşam maskesi ile etkileşime girdiğinde yapının endüstriyel soğukluğu anlam fazlalığı içerisinde eriyerek bir tür toplumsal manifestoya dönüşmektedir. Ayrıca, Tschumi'nin (1996) *kopukluk* kavramı

bağlamında da standartlaşmış üretim ile rastlantısal gibi görünen yığımsal form arasındaki çatışma mekânı bir barınma alanı olmaktan çıkarıp bir *olay* haline getirir.

Bunların ötesinde, Norberg-Schulz'un sınıflandırmasına göre Habitat 67 rasyonel düzen ile organik kaosun birleştiği dramatik bir mekandır ve hem Bachelard'ın diyalektiğinde hem de absürtlük teorisi özelinde mekânın sosyal konut niyetinin bugün elit statü sembolüne dönüşmesi, bilişsel şoku tetiklemiştir. Böylece Habitat 67 metaforik doygunluğun yüksek olduğu bir mimari eser olarak görülebilir.



Resim 13-Habitat 67'nin dairelerin üst üste bindiği karmaşık görünümüne bir örnek. Garabedian, M. (2012, Ekim). *Habitat 67* (8126445672). [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.2.4. Bilişselci Lens Çıktısı

Bilişselci lens Habitat 67'nin modüler ve labirentvari yapısını Kavramsal Metafor Teorisi ışığında değerlendirirken yapının soyut *toplumsal düzen* ve *bireysel özgürlük* kavramlarını somut bedensel deneyimler üzerinden yeniden kurgulayan bir kaynak alan işlevi görür.



Resim 14-Habitat 67'nin iç avlusundan bir görüntü. Stilfehler (2015, Ağustos). *Habitat 67, view from inner court* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

İmge Şeması	Mimari Karşılık (Habitat 67)	Bedensel/Bilişsel Köken
CONTAINER (içerme)	Birbirinden bağımsız, prefabrik kübik yaşam üniteleri	Bedensel sınırların ve mahremiyet içgüdüsünün mekânsal yansıması
PATH (yol)	Modülleri birbirine bağlayan karmaşık yürüme yolları, köprüler ve asenkron asansör çekirdekleri	Amaca yönelik hareketin ve labirentvari keşif sürecinin bedensel deneyimi
BALANCE (denge)	Modüllerin dışa taşan ve birbiri üzerine yığılan dengeli kütle dağılımı.	Yerçekimine karşı fiziksel stabilite ve iki ayak üzerinde durabilme hissi
PART-WHOLE (parça-bütün)	Tekil modüllerin birleşerek devasa bir yapı oluşturması	Bireyin toplum içindeki konumuna dair bilişsel algı şeması

Tablo 14-Habitat 67'de Bilişselci Lensin Mimari-Bedensel Karşılık Eşlemesi

Yukarıda belirlenen üçlü skala özelinde metodoloji, kinestetik, termal-atmosferik ve yüzey etkileşimi skalası bağlamında bilişselci lensin aşağıdaki gibi bir çıktı vermesini sağlar.

Boyut	Habitat 67 Uygulaması	Metaforik-Bedenleşmiş Bağlantı
Kinestetik Skala (KS)	Modüller arasındaki karmaşık ve çok katmanlı köprü sistemi; labirentvari hareket akışı	“Kaynak-yol-hedef” ve “kuvvet” şemalarının kinestetik somutlaştırılması
Termal-Atmosferik Skala (TAS)	Brütalist betonun <i>görsel soğukluğu</i> işle ütopik <i>sosyal yakınlık</i> vaadi arasındaki atmosferik kontrast	“Yakınlık sıcaklığı” metaforunun materyal düzeyde test edilmesi

Yüze-Etkileşim Skalası (YES)	Brütalist betonun pürüzlü makro-dokusu ve malzemenin doğrudan algılanan <i>dürüstlüğü</i>	Sağlarlık ile birlikte yüzeyin eylemsel olanakları ve dokunma daveti
-------------------------------------	---	--

Tablo 15-Habitat 67 Bilişselci Lens Çıktısı

Pallasmaa'nın dokunsal imgelem nosyonu ile birlikte gözle algılanan betonun sertliği ve ağırlığı, zihinsel olarak dokunulabilir bir nitelik taşır ve Pallasmaa'nın okülosantrizm eleştirisine karşı dokunsal bir zemin oluşmuş olur. Bunun yanında Forceville'in çok kipli metafor yaklaşımı ile bilişselci lensten dikkatle bakılırsa "organik köy" metaforunun yalnızca görsel ve dokunsal değil, farklı katmanlardaki verilerle işlediğini de görebiliriz; rüzgarın sesi, betonun kokusu veya terasların açık hava deneyimleri birlikte çalışarak genel bir metaforik atmosfer yaratır.

6.3.3. The Basket Building

Longaberger Basket Building (Longaberger Sepet Bina), ABD'nin Ohio eyaletinin Newark şehrinde bulunan yedi katlı ve sepeti andıran büyük bir binadır. 1997 yılında 30 milyon dolar maliyetle üretilen Longaberger Basket Building, 2016 yılında Longaberger şirketinin iflasına kadar olan sürede şirketin ana binası olarak hizmet vermiştir. Binanın yapısı Longaberger şirketinin marketlerinde kullandığı orta boyutlu market sepetinin birebir aynısıdır ve ölçek olarak 160 kat büyütülmüştür. Bina şu an genel olarak boştur ve yalnızca turistik bir merkez olarak yol kenarında bulunmaktadır.



Resim 15-Longaberger Headquarters binasının ön görünümü. Jensen, D. (2005, Kasım). *Longaberger headquarters in Newark Ohio* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.3.1. Epistemolojik Sensör Çıktısı

Longaberger Sepet Bina, tasarım niyetinin pazarlama olarak görülmesi ile tek düzlemli bir görünüm sunmaktadır. Epistemik niyet olarak anlam fazlalığının yetersizdir; kültürel alım anlamında da mimarın bir popüler kültür nesnesi olarak

kullanılması durumu gerçekleşmiştir. Ayrıca, diyakronik dönüşüm anlamında da binanın işlevsel halinden, yani şirket ana binası olarak kullanılma durumundan salt turistik bir nesneye dönüşmesi söz konusudur.

Parametre	Tanımlanmış Veri	Dayanaklar
Tasarım Niyeti (TN)	Şirket sahibi Dave Longaberger'in "dünyanın en büyük sepeti" olarak pazarlama aracı, marka kimliğinin mimariye aktarılması ve çalışanlarda "sepet ailesi" hissiyatı yaratma	Venturi, Scott Brown ve Izenour (1972) - "decorated shed" kavramı üzerinden
Kültürel Alım (KA)	Popüler kültürde "gimmick" mimarisi olarak karikatürize edilme, mimarlık eleştirmenleri tarafından "kitsch" olarak adlandırılma.	Jencks (1977)
Diyakronik Dönüşüm (DD)	Orijinal işlevin kaybı, 2016'da şirketin iflası ve binanın boş kalması, 2017'den sonra yıkım tehdidi ve sonrasında otel dönüşümü projeleri, yol kenarı turistik binası statüsüne indirgenme	Sudjic (2005)

Tablo 16-Longaberger Binası Epistemolojik Sensör Çıktısı

Yukarıdaki tablo incelendiğinde epistemolojik sensörün zayıf bir sinyal aldığı görülebilir. Tasarım niyeti bu noktada pazarlama düzeyinde bahsedildiği üzere net olmasına rağmen ciddi bir mimari eser statüsünü kazanamamış olan bu eser de popüler kültür nesnesi olarak görülmek ile birlikte yalnızca bir süs nesnesine indirgenmiştir.

Mimari nesnenin bu noktada Pevsner'in mimari eser-bina ayrımındaki bina tanımına yakın bir noktada konumlandığı düşünülebilir. Estetik niyetin var olması, ancak bu niyetin tamamen pragmatik bir düzlemde ortaya çıkması ile birlikte Le Corbusier'in *ev makinedir* söyleminin tersine bu binanın bir *reklam panosu* olduğu söylenebilir.



Resim 16- Longaberger Headquarters'in bir başka görünümü. DogsRNice. (2022, Nisan). *The unoccupied headquarters of The Longaberger Company, also known as the basket building* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.



Resim 17-Longaberger Headquarters'in sepet sapları detayı. DogsRNice. (2022, Nisan). *The large handles on the basket building showing signs of deterioration, building sign shown below* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

Epistemolojik sensörün zayıf sinyal vermesi nedeniyle metafor makinesi bu mimari nesne için aktive olmamaktadır. Retorik lens yalnızca leksikal düzeyde bir analogi saptayabilmekle birlikte bu analogi metaforik değil benzeşim temelli kalmaktadır. Etkileşimci lenste tenor ile vehikel arasında semantik çarpışma oluşmadığından anlam fazlalığı üretilemez. Öte yandan bilişselci lenste ise kavramsal metafor teorisinin gerektirdiği çapraz-alan eşlemesi (Lakoff ve Johnson, 1980) bu yapıda kurulamaz; kaynak alan ile hedef alan arasındaki kavramsal mesafenin yokluğu, anlamlı bir eşleme için zorunlu olan bilişsel köprüyü işlevsiz kılmaktadır.

Mimetik süreçte benzeyen ve kendisine benzetenin aynı olması yani bir nevi *kopyalama* sanat eseri algısını ve bakışını daha en başta sorgulanabilir kılsa da bu nesne tanım itibarıyla retorik lensin önünde durabilir niteliktedir. Aşağıda, yapısal özelliklere odaklanacak şekilde retorik lensin bu bina özelindeki çıktısı bulunabilir.

6.3.3.2. Retorik Lens Çıktısı

Retorik lens mimetik temsili de kapsayacak genişlikte tasarlandığından Basket Building bu düzlemde sınırlı biçimde incelenebilir. Aristoteles'in analogik formülü yapısal benzerliği yeterli kabul etmekte olup kaynak ve hedef alanın semantik dönüşüme uğraması ve bilişsel şemaları oturtması bu lensin çalışması için zorunlu değildir.

Aşama	Basket Building Verisi	Çıktı
Morfolojik İzolasyon	Dokuma örüntüsünü taklit eden cephe yüzeyi; iki yanında simetrik yerleştirilen büyük kulplar; dikdörtgen kütle üzerine monte edilmiş sepet sapı detayları; yedi katlı ofis hacmi.	Görsel özdeşlik: form ile referans arasında birebir ikonik eşleşme.
Analojik Eşleme [A:B::C:D]	[Sepet Formu : Ofis Binası Normu :: Şirket Kimliği : Kurumsal Anonimlik] — Arnheim'in (1977) yapısal kuvvetler teorisinde bağlamında: yatay dokuma örüntüsü dikeyin baskın olduğu ofis tipolojisine karşı görsel bir alçakgönüllülük vektörü üretir.	Yapısal benzerlik haritası: marka kimliğinin hacimsel dile çevrilmesi.
İkonolojik Derinleme	Ön-ikonografik: Dokuma yüzey, kulp detayı, ölçek orantısızlığı. İkonografik: El işçiliği geleneği ve yerel zanaatkarlık kodu. İkonolojik: Longaberger şirketinin "el yapımı/otantik" marka söyleminin kurumsal mimariye aktarılması; ticari kimliğin mimari form aracılığıyla sabitlenmesi.	Marka ideolojisinin tek katmanlı ve kapalı kodlaması.
Bedensel Doğrulama	Kulpların ölçek dışı büyüklüğü beden yapıyla kurduğu oransal ilişkiyi bozar; yaya ölçeğinde yapı bir nesne olarak algılanır, bir mekân olarak deneyimlenmez.	Mekânsal deneyimin yerini nesne tanımının aldığı kinestetik kopukluk.

Tablo 17-The Longaberger Binası Retorik Lens Çıktısı

6.3.4. The Elephant Building

The Elephant Building/Chang Building (Fil Bina), Tayland'ın Bangkok şehrinde yapımı 1997 yılında tamamlanan ve şekli file benzeyen bir binadır. Mimar Ong-ard Satrabhandhu tarafından tasarlanmış ve Tayland'ın sembollerinden olan filin mimetik bir biçimde binaya benzetilmesiyle inşa edilmiştir.

Bu binada metaforik incelemenin yapılabilmesi adına öncelikle epistemolojik sensörü çalıştırarak tasarım niyeti, kültürel alım ve diyakronik dönüşüm incelenecektir.



Resim 18-Chang Building'in önden görünümü. Yu tptw. (2024, Temmuz). 中文 (臺灣) : 位於泰國曼谷的大象塔建築. (Çin [Tayvan]: Bangkok'daki Elephant Tower, Tayland) [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.4.1. Epistemolojik Sensör Çıktısı

Lensler metaforik analize ulaşmadan önce yapının bilgi kuramsal koordinatları bu sensör tarafından taranır. Elephant Building özelinde epistemolojik sensör, aşağıdaki verileri işler.

Parametre	Açıklama	Dayanak
Tasarım Niyeti (TN)	Mimar Ong-ard Satrabhandhu'nun tasarımı, Tayland kültüründe kutsal sayılan ve ulusal kimliğin bir parçası olan <i>fil</i> figürünü modern mimariye ekleme niyetini taşır. Ancak bu niyet mimari elemanların kavramsal bir soyutlamaya tabi tutulması yerine nesnenin fiziksel formuna (mimesis) sadık kalınarak gerçekleştirilir. Sensör burada metaforik açılamdan ziyade ikonik bir temsil saptar.	Sudjic (2005)
Kültürel Alım (KA)	Yapı Bangkok silüetinde kendine yer bulmuş ve ünlü mimari dergisi <i>Architectural Digest</i> (2017) tarafından dünyanın en <i>çirkin</i> gökdelenlerinden	Mafi (2017)

	birisi olarak değerlendirilmiştir. Yapının ikonik görüntüsünün ötesinde bir estetik tartışma sorunu olduğu açıktır.	
Diyakronik Dönüşüm (DD)	Yapı, Sudjic'in (2005) bu tür figüratif yapıların mimari bir derinlikten ziyade göz alıcı birer nesne olduğu konusundaki algısı ile ve anlamsal olarak diyakronik bağlamda herhangi bir anlam kaymasına uğramaması düşüncesinden hareketle gelişim gösterememiş ve bir dönemin anısı olarak sabitlenmiştir (Sudjic, 2005).	Sudjic (2005)

Tablo 18-Chang Building Epistemolojik Sensör Çıktısı



Resim 19-Chang Building'in bir başka görünümü. Rizzardi, P. A. (2016, Haziran). *The Elephant building in Bangkok* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

Nesnenin fiziksel anatomisini kopyalama odaklı (fil-bina benzerliği) mimetik yaklaşım, ikonik bir imge olarak tanınmasına rağmen estetik derinlikteki kopuş, anlamın zamanla zenginleşmesi ya da kaymaya uğramasından ziyade metaforik *akışkanlığın* sağlanamamış olması ile epistemolojik sensör bu bina özelinde metaforik ifadenin incelenemeyeceği, incelendiği takdirde de zorlama bir yorum ortaya çıkaracağını saptamıştır.

Bu bina özelinde, yukarıda

metaforik incelemesi yapılan The Basket Building ile aynı özelliklerin geçerli olduğu söylenebilir. Retorik lensin çalışmasının sınırlı olabileceği göz önünde bulundurulması şartı ile aşağıda bir inceleme yer alacaktır. Etkileşimci lens ve bilişselci lens ise sırasıyla semantik çarpışmanın ve imge eşlemelerinin yokluğu ya da sığılığı ile birlikte çalışamaz durumdadır.

6.3.4.2. Retorik Lens Çıktısı

Mimetik bir eser olarak düşünebileceğimiz The Elephant Building, yukarıda incelenen The Basket Building ile bir noktada ayrılmaktadır. Tayland kültüründe filin taşıdığı güçlü kültürel

yük ile birlikte retorik lens bu bina özelinde daha katmanlı bir analogik okumanın kapılarını aralamaktadır.

Aşama	Elephant Building Verisi	Çıktı
Morfolojik İzolasyon	İki kule gövdesi fil bacaklarını, aralarındaki bağlantı kütlesi fil gövdesini, tepe yapısı ise başı temsil eder. Cephe yüzeyleri fildişi tonlarında, giriş fil ağzı formunda.	Mimetik kopyalama: hayvanın anatomik yapısının hacimsel çevirisi.
Analojik eşleme [A : B :: C : D]	[Fil Formu : Nötr Gökdelen Normu :: Tayland Ulusal Kimliği : Küresel Sermayenin Anonim Dili] Arnheim'in (1977) yapısal kuvvetler teorisi bağlamında düşünüldüğünde filin ağır ve tabana basan kütlesi gökdelenin dikey itişine karşı yatay bir yerleşiklik vektörü üretir.	Yapısal benzerlik haritası: ulusal sembolün küresel mimari tipolojiye dayatılması.
İkonolojik Derinleme	<i>Ön-ikonografik:</i> Fil anatomisinin hacimsel izdüşümü, bej/gri cephe rengi. <i>İkonografik:</i> Fil kodları, Tayland'da kraliyet gücü, uğur ve ulusal kimlik; Budist gelenekte bilgelik ve dayanıklılık. <i>İkonolojik:</i> Bangkok'un hızlı modernleşme sürecinde yerel kimliğin küresel gayrimenkul diline direnişi ya da bu dile teslimiyeti.	Ulusal sembolün mimari forma aktarılması: kimlik iddiası ile estetik araçsallaştırma arasındaki gerilim.
Bedensel Doğrulama	Filin bacaklarını oluşturan iki kule arasındaki geçitten girildiğinde beden hayvanın altında yürüme hissini deneyimler; bu his ölçek baskısını ve hayvansal tahakkümü bedensel olarak tetikler.	Ölçek baskısı: filin kültürel otoritesinin kinestetik karşılığı.

Tablo 19-Chang Building Retorik Lens Çıktısı

Tablodan hareketle, Elephant Building'in retorik lens çıktısı, Basket Building'den önemli ölçüde ayrılmaktadır. İkonolojik katmanda tek anlamlı bir marka söylemi değil, Bangkok'un modernleşme gerilimini de içeren daha zengin bir okuma mümkündür. Bununla birlikte bu zenginlik etkileşimci veya bilişselci düzleme taşınmamaktadır. Filin kültürel anlamsal ilişkisel yapısı binaya *aktarılmamakta*, yalnızca filin görsel formu binaya *kopyalanmaktadır*. Kittay'ın (1987) perspektifsel yeniden düzenleme kavramının gerektirdiği hedef alanın ontolojik dönüşümü bu yapıda gerçekleşmemektedir. Dolayısıyla Elephant Building, retorik düzlemde okunabilir ancak etkileşimci ve bilişselci düzlemde işlevsel olmayan bir vaka olma özelliğini korumaktadır.

6.3.5. Centre Pompidou

Geleneksel ve anıtsal müze mimarisinin ötesinde bir *bilgi makinesi* ya da *sokak üniversitesi* olarak tasarlanan ve 1977 yılında yüksek teknoloji mimari üslubu kullanılarak inşası

tamamlanmış olan Centre Pompidou (Silver, 1994), Renzo Piano ve Richard Rogers tarafından bir müze olarak dizayn edilmiştir. Fransa’da halk arasında *Beauborg* olarak da bilinen bina 2025-2030 yılları arasında bir tadilata girmiştir ve şu anda ziyarete kapalıdır.

Aşağıda, çalışmanın bundan sonraki vakalarında da kullanacağımız sistem ile Centre Pompidou’nun epistemolojik sensör ve üç ayrı metafor lensi ile incelenmiş bir analizi bulunabilir.



Resim 20-Centre Pompidou binasının renk kodlu tesisatını da içeren uzaktan bir görüntüsü. Zairon (2017, Nisan). *Blick vom Montmartre auf das Centre Georges-Pompidou, Paris, Region Île-de-France, Frankreich* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.5.1. EPİSTEMOLOJİK SENSÖR ÇIKTISI

Parametre	Tanımlanmış Veri	Dayanak	Sinyal
TN — Tasarım Niyeti	Piano & Rogers'ın manifestosu: müzeyi demokratikleştirmek, bilgi makinesi / sokak üniversitesi yaratmak. Tüm servis sistemleri dışa alınarak iç mekân tamamen serbest bırakılmıştır. Yapı, işlevinin kendisini görünür kılar.	Silver (1994); Piano & Rogers (1978); Buchanan (1993)	GÜÇLÜ
KA — Kültürel Ahm	1977 açılışında kamuoyu ikiye bölünmüştür; eleştirmenler devrimci/provokasyon olarak nitelendirirken yerel halk 'Notre-Dame'ı mahvettiniz' demiştir. İlk yıl 6 milyon ziyaretçi, beklentinin iki katı. Mimarlık çevrelerinde en prestijli ödüllere layık görülmüştür.	Jencks (1977); Frampton (1980); Silver (1994)	GÜÇLÜ
DD — Diyakronik Dönüşüm	1977→2025: salt sanat müzesinden kamusal plaza-kütüphane-sinema kompleksine dönüşüm. 'Çirkin endüstriyel makine' söylemi zamanla 'ikonik Paris silüeti' ve Post-Modern mimarinin referans noktasına evrildi. 2025–2030 tadilat kararı Riegl'in ant değeri tartışmasını yeniden gündeme taşımaktadır.	Sudjic (2005); Riegl (1903/1982); Centre Pompidou (2025)	GÜÇLÜ



Resim 21-Centre Pompidou binasında dış merdivenlerin bir görünümü. Joybot (2010, Ekim). *Centre Pompidou* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.5.2. RETORİK LENS

Aşama	Centre Pompidou Verisi	Çıktı
Morfolojik İzolasyon	Dışa alınmış boru/kablo sistemleri, renk kodlu servis katmanları (kırmızı=taşıma, mavi=hava, yeşil=su, sarı=elektrik), açık çelik kafes yapı, cam tünel yürüyen merdivenler, brütalist yüzey.	Endüstriyel şeffaflık ve işlev-akış estetiği.
Analojik Eşleme [A:B :: C:D]	[Dışa Taşan Boru/İskelet : Saklı Yapı Normları :: Açık İçsel Mekanizma : Kurumsal Opak'lık] — Müze = şeffaf bilgi dağıtım makinesi analogisi (Silver, 1994; Arnheim, 1977).	Yapısal benzerlik haritası: şeffaflık ↔ demokratikleşme.
İkonolojik Derinleme (Panofsky, 1939; 1951)	Ön-ikonografik: Renkli borular, çelik kafes, cam yüzey — saf form. İkonografik: Endüstriyel/fabrika kodu → üretim, emek, modernizm. İkonolojik: Fransız Cumhuriyetçiliği — kültürün tüm halka ait olduğu dünya görüşü; Pompidou'nun 'kamuculuk' siyaseti.	Demokratikleşme ideolojisinin materyal kodlaması.
Bedensel Doğrulama (Merleau-Ponty, 1945)	Dışarıdan görülen iç mekân — cam tünel içinde şehri yukarıdan izleme; bedeninin hem içeride hem dışarıda olduğu eşik-belirsizliği hissi (l'espace vécu).	Huşu + eşik deneyimi; yükseklik ↔ yücelik ikamesi.



Resim 22-Centre Pompidou binasının genel bir görünümü. RG72 (2013, Temmuz). *Centre Georges-Pompidou. Parizo, Francio* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.5.3. ETKİLEŞİMCİ LENS

Kavram	Centre Pompidou Uygulaması
Çerçeve / Tenor (İnşa)	Kültürel Saray beklentisi: anıtsal, taşlı, hiyerarşik, saygın — geleneksel müze tipolojisi (Louvre, Beaux-Arts normu).
Odak / Vehikel (Maske)	Petrokimya rafinerisi / fabrika estetiği: kırmızı çelik kirişler, sarı vinçler, cam borular — endüstriyel görünür makine dili.
Önermesel Küstahlık (Ricœur, 1977)	'Bu müze bir fabrikadır' semantik şoku. Sanatın ve bilginin ağır sanayi mekanizması gibi sunulması; sanat ve fabrika ontolojik olarak uyumsuz iki alan.
Perspektifsel Yeniden Düzenleme (Kittay, 1987)	Fabrikanın ilişkisel yapısı (verimlilik, üretim, ulaşılabilirlik) müzeye aktarılır → müzenin 'seçkinci/kapalı' ontolojisi kalıcı olarak yeniden kurgulanır.
Dramatik Mekan (Norberg-Schulz, 1979)	Piazza Beaubourg: açık plazanın sonsuzluğu + binanın mekanik yoğunluğu → romantik ve klasik mekan arasında çözümsüz dramatik gerilim; şehirle sınır ortadan kalkar.
Absürtlük & Açık Yapıt (Eco, 1989; Beardsley, 1958)	Güçlü absürtlük: form/fonksiyon çelişkisi çözülemez ama anlamlıdır → sonsuz anlam üretimi (infinite semiosis). 1977'nin 'skandalı' → 2000'lerin 'ikonu'. Her kuşak yeni anlam üretir.

6.3.5.4. BİLİŞSEL LENS

İmge Şemaları — Mimari-Bedensel Karşılık Eşlemesi (Johnson, 1987; Lakoff ve Johnson, 1980)

İmge Şeması	Mimari Karşılık (Pompidou)	Bedensel/Bilişsel Köken
CONTAINER (İçerme)	Serbest plan iç mekân — geleneksel kap şeması bozular; sınırsız, esnek açık sistem.	Beden sınırları ve mahremiyet içgüdüünün reddi → açık sistem metaforu.
PATH (Yol)	Dış yüzeydeki cam tünel yürüyen merdiven: giriş-deneyim-çıkış akışı; Paris manzarasıyla ödüllendirilmiş yolculuk.	Amaca yönelik hareket; kaynak-yol-hedef şeması.
UP-DOWN (Dikeylik)	Yükselen tüp yürüyen merdiven: 'yukarı = kamusal erişim = demokratikleşme' eşlemesi. Kule değil, kaldıraç şeması.	Yerçekimine karşı duruş; 'yukarı iyidir/aşkındır' bilişsel eşlemesi.
FORCE (Kuvvet)	Dışa taşan yapısal çelik ve boruların görsel kuvveti: gerilim, baskı, akış — bedenın yapısal direnci bedenleşmiş olarak algılanır.	İtme/çekme/direnç deneyiminin mekânsal yansıması.
PART-WHOLE (Parça-Bütün)	Renk kodlu servis sistemleri → her biri okunabilir, bütün anlaşılabilir: 'bina, anatomisi görünür bir organizmadır.'	Bireyin toplum içindeki konumuna dair bilişsel algı şeması.

Operasyonel Skalalar — KS / TAS / YES (Herssens & Heylighen, 2011; Wastiels vd., 2012)

Boyut	Centre Pompidou Uygulaması	Metaforik-Bedenleşmiş Bağlantı
KS — Kinestetik Skala	Cam tünel yürüyen merdiven: bedenın şehre dik açıyla hareketi; her katta değişen perspektif — hareket ve bilgi edinimi eş zamanlı gerçekleşir.	Kaynak-yol-hedef ve kuvvet şemalarının kinestetik somutlaştırılması (Johnson, 1987).
TAS — Termal-Atmosferik Skala	Cam ve çeliğin görsel soğukluğu ↔ içerideki sıcak ahşap/insani ölçek: soğuk dış kabuk / sıcak topluluk çekirdeği kontrastı.	'Yakınlık sıcaklıktır' metaforunun (Lakoff ve Johnson, 1980) materyal somutlaşması; Pallasmaa (2005) beden-mekan termal arayüzü.
YES — Yüzey Etkileşim Skalası	Paslanmaz çelik ve boyalı boruların pürüzsüz/soğuk yüzeyi; uzaktan metalin sertliği haptik olarak algılanır (dokunsal imgelem).	Gibson (1979) sağlamlık: yüzeyin eylemsel olanakları; Pallasmaa (2009) düşünen el nosyonu.



Resim 23-24-Centre Pompidou binasının iç mekanından görüntüler. DiscoA340 (2022, Temmuz). *Intérieur du Centre Pompidou à Paris, France.* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

Centre Pompidou, üç parametrede de güçlü epistemik sinyal üretir ve metafor makinesi tam kapasiteyle çalışır. Retorik lenste 'endüstriyel fabrika :: kültür sarayı analogisi'; etkileşimci lenste 'müze ≠ fabrika' semantik şokuyla üretilen anlam fazlalığı ve açık yapıt karakteri; bilişselci lenste anatomisi görünür organizma imge şeması birlikte tutarlı ve çok katmanlı bir metaforik yapı oluşturur. Basket Building veya Elephant Building gibi mimetik benzeşimden farklı olarak Pompidou'nun metaforu yapısal benzerliğe değil, kavramsal çatışmaya dayalıdır ki bu da eseri retorik anlamda güçlü, etkileşimci anlamda üretken ve bilişsel anlamda analize uygun kılar.

Fiziksel *çirkinliğine* rağmen bu mimari eser metaforik analiz sonucunda sanat eseri kriterlerini karşıladığı görülmüştür.

6.3.6. Therme Vals

Therme Vals, İsviçre Alplerinin Graubünden kantonundaki küçük Vals köyünde, bölgenin tek termal kaynağı üzerine inşa edilmiş bir otel ve termal komplekstir. Peter Zumthor, 1996 yılında tamamlanan bu yapıyı dağın içine kazınmış bir mağara ya da taş ocağı gibi tasarlamış; yerel Valser kuvarsitini hem yapısal hem de kavramsal temel malzeme olarak kullanmıştır. Tasarım sürecinde Zumthor kendine şu soruyu sormuştur: “Dağ, taş, su — taşın içinde, taşla, dağa doğru, dağdan dışarı, dağın içinde olmak: bu sözcük birlikteliğinin mekânsal ve duyuşsal çağrışımları

mimari olarak nasıl yorumlanabilir?" (Zumthor, 2007, ss. 23-25). Yapı 2009 Pritzker Mimarlık Ödülü'ne giden süreçte Zumthor'un küresel tanınırlığının mihenk taşı hâline gelmiştir.



Resim 25-Therme Vals binasının önden görünümü. Rieser, M., L. (2009, Ağustos). *Therme Vals / Hauptgebäude Hotel* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.6.1. EPİSTEMOLOJİK SENSÖR ÇIKTISI

Parametre	Tanımlanmış Veri	Dayanak	Sinyal
TN — Tasarım Niyeti	Zumthor'un manifestosu: yapıyı dağa dayatmak değil, dağdan çıkarmak. Yerel Valser kuvarsitinin 60.000 tabaka hâlinde kullanımı; mağara/taş ocağı atmosferi yaratmak. Banyo ritüelini —arınma, sessizlik, element deneyimi— mimari olarak kurgulamak. Tasarım niyeti hem mimari manifestolarda (Zumthor, 1998; 2006) hem de yapının her detayında okunabilir.	<i>Zumthor (1996/2007); Zumthor (1998); Hauser ve Zumthor (2007)</i>	GÜÇLÜ
KA — Kültürel Alım	Açılışında (1996) mimarlık eleştirmenleri tarafından 'fenomenolojik mimarinin cisimleşmesi' olarak karşılandı (Frampton, 1995; Sharr, 2007). Hélène Binet'in fotoğrafları ve mimarlık dergilerindeki kapsamlı yer ile kısa sürede küresel ilgi odağına girdi. Zumthor'un Pritzker Ödülü (2009) jürisi Therme Vals'i belirleyici yapı olarak tanımladı. Ancak sonraki yıllarda özel mülkiyete geçiş ve yeni otel eklemeleri Zumthor'un tepkisini çekti.	<i>Hauser ve Zumthor (2007); Pritzker (2009); Sharr (2007); Frampton (1995)</i>	GÜÇLÜ
DD — Diyakronik Dönüşüm	1996'dan bu yana belediyeye ait kamu tesisinden özel işletmeye geçiş; yerel köylünün banyo mekânından küresel mimarlık hac destinasyonuna dönüşüm. Riegl'in yaş değeri bağlamında taş yüzeylerin ve su izlerinin zamanla kazandığı <i>patina</i> anlam katmanı. Zumthor'un kendi söylemiyle özgün niyetin bozulduğu endişesi (Zumthor, 2017) ise diyakronik gerilimi derinleştirmeye devam etmektedir.	<i>Riegl (1903/1982); Hauser ve Zumthor (2007); Zumthor (2010)</i>	GÜÇLÜ

TN - Güçlü

→

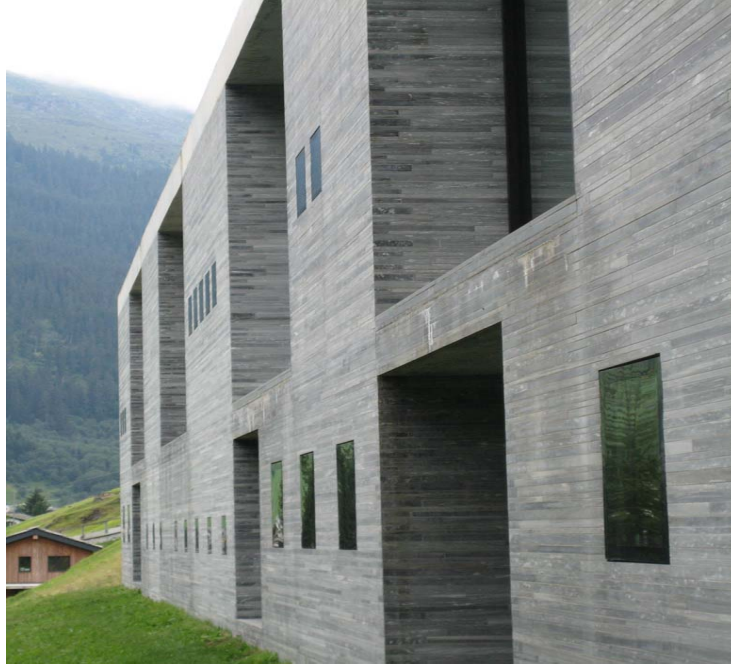
KA - Güçlü

→

DD - Güçlü

→

EPİSTEMİK SİNYAL: GÜÇLÜ — Makine AKTİF, lensler çalışıyor



Resim 26-Therme Vals'in duvarlarından bir kesit. Sanchrts (2006, Ağustos). *Therme Vals wall structure, Vals, Graubünden, Switzerland* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.6.2. RETORİK LENS

Aşama	Therme Vals Verisi	Çıktı
Morfolojik İzolasyon	Yatay kuvarsit taş tabakaları (60.000 dilim); dağa gömülü kütle, çim kaplı düz çatı (İsviçre çayını ile süreklilik); dar ışık yarıkları, suyun yansıttığı ışık, 8 cm'lik taş bloklar arası boşluklar; doğrusal/kübik odalar.	Taş, su ve ışığın üç temel malzeme olarak yalın ama çok duyuşsal bir mekân dili.
Analojik Eşleme [A:B :: C:D]	[Dağa Gömülü Yapı : Yüzey Üstü Yapı Normları :: İnsanın Doğaya Teslimiyeti : Mimarının Doğaya Tahakkümü] Zumthor'un sorusu: 'Dağın içinde olmak mimari olarak nasıl hissettirilebilir?' (Zumthor, 2007). Arnheim'in yapısal kuvvetler teorisiyle: yataylık/ağırlık yerçekimiyle uyumu, dikey ışık yarığı ise direnç/aşkınlık gerilimini somutlaştırır.	Yapısal benzerlik haritası: gömülme ↔ arınma/yeniden doğuş.
İkonolojik Derinleme	<i>Ön-ikonografik:</i> Kuvarsit taş yüzeyler, su, buhar, gölge, ışık sızıntısı — saf malzeme ve form. <i>İkonografik:</i> Mağara/taş ocağı kodu → antik Roma hamamı, Yunan loutron geleneği; arınma ve ritüel banyo kültürü. <i>İkonolojik:</i> Alp köyünün kadim jeolojik hafızası, 'yerin ruhu' (genius loci) — modern insanın doğayla yeniden sözleşmesi.	Antik arınma ritüelinin çağdaş fenomenolojik yeniden yazımı.
Bedensel Doğrulama	Karanlık tünel girişinden aydınlık banyo mekânına geçiş; taşın termal sıcaklığı ile suyun ısısının beden üzerindeki etkisi; başın zorunlu olarak tavadaki ışık yarığına yönelmesi — l'espace vécu olarak mağara deneyimi.	İşsellik/korunma ile uçsuzluk/aşkınlık arasındaki bedenleşmiş gerilim.



Resim 27-Therme Vals binasının taş işçiliğini gösteren bir detay. Voyager (2005, Kasım). *Felsentherme in Vals*, 9 Oktober 2005 [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.6.3. ETKİLEŞİMCİ LENS

Kavram	Therme Vals Uygulaması
Çerçeve / Tenor (İnşa)	Modern spa/wellness merkezi beklentisi: açık, parlak, konforlu, teknoloji odaklı — çağdaş sağlıklı yaşam merkezlerinin tipolojik normu.
Odak / Vehikel (Maske)	Dağın içi: karanlık, ağır, taşlı, ıslak, buğulu mağara — antik ve arkaik bir uzam. Valser kuvarsitinin 'milyon yıllık' jeolojik hafızası.
Önermesel Küstahlık (Ricœur, 1977)	'Bu modern spa bir dağ mağarasıdır' — semantik şok. Modern konfor beklentisi ile arkaik ağırlık/karanlık/sessizliğin etkileşimi; iki ontoloji birbirini hem reddeder hem dönüştürür.
Perspektifsel Yeniden Düzenleme (Kittay, 1987)	Mağaranın ilişkisel yapısı (arınma, sığınak, ritüel, zaman-dışılık) modern bedenin 'sağlık tüketimi' ontolojisine aktarılır → ziyaretçi, tüketici olmaktan ayın katılımcısına dönüşür.
Dramatik Mekan (Norberg-Schulz, 1979)	İçsellik/mahremiyet (bireysel havuzlar, saunalar) ile uçsuzluk/açıklık (dağ manzarasına açılan dış havuz) arasındaki dramatik diyalektik. Bachelard'ın (1958) intimité-immensité gerilimi en saf hâliyle burada cisimleşir.
Absürtlük & Açık Yapıt (Eco, 1989; Beardsley, 1958)	Zayıf absürtlük: her bir taş blok 'spa' ile 'mağara' arasındaki gerilimi taşır; çözülebilir ama üretken. Açık yapıt: her ziyaretçi kendi 'ufku' ile yapının anlam katmanlarını yeniden düzenler (Gadamer, 1960/2004). Bu nedenle Therme Vals, ziyaret sayısı arttıkça derinleşen bir metaforik yapıya sahiptir.

6.3.6.4. BİLİŞSEL LENS

İmge Şemaları — Mimari-Bedensel Karşılık Eşlemesi (Johnson, 1987; Lakoff ve Johnson, 1980)

İmge Şeması	Mimari Karşılık (Therme Vals)	Bedensel/Bilişsel Köken
CONTAINER (İçerme)	Dağa gömülü kapalı taş odalar; kuvarsit duvarların ağır kapaticılığı; dar geçitler ve eşikler. Beden tam anlamıyla taş içinde 'kapsanır'.	Beden sınırları ve korunma içgüdüünün yoğunlaştırılmış hâli; rahim metaforu.
PATH (Yol)	Zumthor'un 'meander' (dolambaçlı yol) kavramı: 'Herkes kendi yolunu arar, tıpkı ormanda gibi' (Zumthor, 2007). Havuzlar arası dolambaçlı dolaşım; keşif odaklı yol deneyimi.	Kaynak-yol-hedef şeması; doğrusal olmayan keşif yolculuğu.
UP-DOWN (Dikeylik)	Tavandaki dar ışık yarıklarından süzülen düşey ışık; başın zorunlu olarak yukarıya yönelmesi. Yeraltı mekânından göğe uzanma — 'aşağı=arınma, yukarı=aşkınlık' eşlemesi.	Yerçekimi ve dikeylik deneyimi; 'yukarı iyidir' bilişsel eşlemesi.
FORCE (Kuvvet)	60.000 kuvarsit tabakanın görsel ve dokunsal ağırlığı; suyun direnci; buharın baskısı; sıcak-soğuk havuzlar arasında geçişte bedenin termal direnç gradyanı.	İtme/çekme/direnç/kuvvet şemalarının eş zamanlı mimari somutlaşması.
CENTER-PERIPHERY (Merkez-Çevre)	Ana büyük banyo havuzu merkez olarak; etrafındaki özel odalar, saunalar ve geçitler çevre katmanı. Merkezden uzaklaştıkça mahremiyetin arttığı konsantrik düzen.	Beden merkezli odaklanma ve konsantrik mekânsal algı şeması.
BALANCE (Denge)	Sıcak/soğuk, karanlık/aydınlık, içerisi/dışarı, taş/su — Zumthor'un bilinçli olarak kurguladığı zıtlık dengesi. Bedenin termal dengesini ve mekânsal dengeyi iç içe geçirir.	Stabilite ve iki kutup arasında denge hissi; homeostasis şeması.

Operasyonel Skalalar — KS / TAS / YES (Herssens ve Heylighen, 2011; Wastiels vd., 2012)

Boyut	Therme Vals Uygulaması	Metaforik-Bedenleşmiş Bağlantı
KS — Kinestetik Skala	Dolambaçlı 'meander' dolaşımı: beden hep yeni bir mekânla karşılaşır, yön bulma güçleşir. Havuzdan havuza geçişte basamaklar ve eşikler; dağın yamaç eğimine paralel zemin değişimleri ve kuvarsit yüzeylerin pürüzlü kılavuzluğu.	Kaynak-yol-hedef ve kuvvet şemalarının kinestetik somutlaştırılması; Herssens & Heylighen (2011) kinestetik hareket parametresi.
TAS — Termal-Atmosferik Skala	Sıcak banyo havuzu (32–36°C) ile açık hava soğuk havuzunun (-5°C kış atmosferi) kontrastı; taşın termal kütlesi — gün boyu ısı biriktirip geceye salması; buharın görsel ve haptik sıcaklığı. Böhme'nin (2016) 'duygusal yayılım' (affective radiance) kavramının mimari örneği.	'Yakınlık sıcaklıktır' (Lakoff ve Johnson, 1980) + Schmitz'in bedenleşmiş atmosfer fenomenolojisi; termal kütlenin metaforik yükü.
YES — Yüzey Etkileşim Skalası	Valsler kuvarsitinin makro-pürüzlü, yosun izli, yaşlı yüzeyi; suyun kaygan taş üzerindeki sesi ve görüntüsü; taşa dokunulduğunda hissedilen jeotermal hafıza. Pallasmaa'nın haptic imagination kavramının zirvesi: yüzey görsel değil, bedensel bir anlam taşıyıcısıdır.	Gibson (1979) sağlamlık: taşın 'dayanılabilirlik/dokunulabilirlik' sağlamlığı; Pallasmaa (2009) düşünen el; Wastiels vd. (2012) görsel-dokunsal sıcaklık ayırımı.



Resim 28-Therme Vals binasının imal edildiği kuvarsit taşlarından bir kesit. Rieser, M., L. (2009, Ağustos). *Gneisstele des Bildhauers Markus Casanova beim Hof Zerfreila in Vals, Schweiz* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

Therme Vals, metafor makinesinin en verimli çalıştığı vakalardan biridir. Tasarım niyeti, kültürel alım ve diyakronik dönüşüm üç parametresi tam bir tutarlılık içinde güçlü epistemik sinyal üretir. Retorik lenste “modern spa :: antik mağara/taş ocağı” analogisi Arnheim'in yapısal kuvvetler teorisiyle ve Panofsky'nin üç katmanlı ikonolojisiyle derinleşmektedir. Etkileşimci lenste 'konfor beklentisi :: arkaik ağırlık/sessizlik' gerilimi zayıf ama üretken bir absürtlük içerir; Bachelard'ın intimité-immensité diyalektiği bu gerilimi fenomenolojik olarak besler. Bilişselci lenste ise Therme Vals istisnai bir vaka sunar: Zumthor'un *Atmospheres* (2006) manifestosu, bilinçli olarak bedenleşmiş bilişin mimari diline çevrilmiş bir tasarım protokolüdür. Yapının metaforik gücü, Zumthor'un kasıtlı atmosfer kurgusu ile ziyaretçinin bedenleşmiş bilişinin kesişiminde doğmaktadır. Centre Pompidou'nun kavramsal çatışmaya

dayanan metaforundan farklı olarak Therme Vals'in metaforu sessiz, yavaş ve kümülatif bir anlam birikimi üzerine kuruludur.

6.3.7. Sydney Opera Binası

Sydney Opera Binası, 1957 yılında açılan uluslararası bir yarışmayı Danimarkalı mimar Jørn Utzon'un kazanmasıyla tarihe geçmiş; inşaatı 1959'da başlayıp 1973'te ancak tamamlanabilmiş, 14 yıl süren ve tartışmalarla dolu bir yapım sürecinin ürünüdür. Utzon, 1966'da hükümetle yaşanan çatışma sonucunda projeyi terk etmek zorunda kalmış ve inşaatı Peter Hall tamamlamıştır. Avustralya'ya bir daha hiç gelmeyen Utzon, yapının tamamlanmış halini göremeden 2008'de hayatını kaybetmiştir. Yapı, 2007'de UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne alınmış; bugün Sydney Liman Köprüsü ile birlikte Avustralya'nın küresel kimliğinin simgesi hâline gelmiştir. Çatı formları yelken, deniz kabuğu ya da portakal dilimi olarak farklı zamanlarda farklı şekillerde yorumlanan mimarlık tarihinin en tartışmalı ve en ikonik metaforlarından birini oluşturmaktadır.



Resim 29-Sydney Opera Binası'nın gece görünümü. Spragg, B. (2004, Haziran). *The Sydney Opera House-Shaded by The Harbour Bridge* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.7.1. EPİSTEMOLOJİK SENSÖR ÇIKTISI

Parametre

Tanımlanmış Veri

Dayanak

Sinyal

TN — Tasarım Niyeti	Utzon'un tasarım motivasyonu çok katmanlıdır: Mayan/Aztek ziguratlarından esinlenen yükseltilmiş platform (Monumental Steps) ile kültürün gündelik hayattan ayrıştırılması; limanın deniz ve yelken imgeleriyle uyumlu organik kabuk formları; Utzon'un 'Additive Architecture' manifestosu — 'doğa gibi büyüyen, kendiliğinden şekillenen mimari'. Yarışma jürisi raporunda (1957): 'Bu yapı dünyanın büyük binalarından biri olabilir.' Tasarım niyeti birden fazla metaforik kaynak içerir: yelken, deniz kabuğu ve portakal kabuğu birbirini dışlamaz, zenginleştirir.	<i>Utzon (1965); Fromonot (1998); Weston (2002); Jury Report (1957)</i>	GÜÇLÜ
KA — Kültürel Alın	1957-1973 arası: kamuoyu derin biçimde bölünmüştür. Basın 'mimari çılgınlık' (architectural folly) derken Louis Kahn "güneş ışığı bu binaya yansıyana kadar ne kadar güzel olduğunu bilmiyordu" demiştir; Mies van der Rohe "şeytan işi", Frank Lloyd Wright ise "sirk çadırı" nitelendirmesi yapmıştır. Utzon'un istifası (1966) uluslararası kamuoyunda Avustralya hükümetine yönelik sert eleştirilere yol açtı ve yapı henüz tamamlanmadan sembolik bir 'şehit yapı' statüsü kazanmıştır. 1973 açılışı Kraliçe II. Elizabeth tarafından yapılmıştır.	<i>Weston (2002); Fromonot (1998); Messent (1997); Drew (1995)</i>	GÜÇLÜ
DD — Diyakronik Dönüşüm	1973→2007→günümüz: 'Utzon'un Çılgınlığı'ndan Avustralya kimliğinin küresel simgesine dönüşüm. 2003 Pritzker Ödülü ile Utzon'un tarihsel rehabilitasyonu; 2007 UNESCO Dünya Mirası kaydı (35 yaşında listelenen en genç yapı). 1999'da Utzon'un yeniden devreye alınması ve Utzon Tasarım İlkeleri'nin oluşturulması. Bir yapının kendi mimarının gözaltında 'restore' edilmesi tarihsel olarak benzersiz bir diyakronik katman. Utzon'un hayatını kaybettiğinde (2008) yapıyı hiç görmemiş olması da bu anlam dönüşümüne trajik bir derinlik katmaktadır.	<i>Pritzker (2003); UNESCO (2007); Turnbull (2009); Drew (1995)</i>	GÜÇLÜ





Resim 30-Sydney Opera Binası'nın yandan görünümü. Field, M. (2005, Temmuz). *Sydney Opera House viewed from the side* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.7.2. RETORİK LENS

Aşama	Sydney Opera Binası Verisi	Çıktı
Morfolojik İzolasyon	Üç grupta toplanan birbirine kenetlenmiş kabuk formları; 75,2 m yarıçaplı tek bir küreden türetilmiş küresel üçgenler; granit kaplı yükseltilmiş platform (podyum) ve Monumental Steps; parlak beyaz fayans kaplı çatı; camla kaplı alın duvarları; limanla diyalog kuran yönlendirme.	Organik/biyomorfik dilden türeyen çok katmanlı doğal form repertuarı.
Analojik Eşleme [A:B :: C:D] — Çok Kaynaklı Analoji	[Kabarık Kabuk Formları : Statik Beton Beklentisi :: Doğanın Devinimi : Mimarının Donukluğu] — Arnheim'in yapısal kuvvetler teorisi: yatay limana karşı dikey kabukların yarattığı görsel gerilim. Birden fazla analogi eş zamanlı çalışır: yelken (rüzgâr/hareket), deniz kabuğu (doğal büyüme), portakal dilimi (geometrik çözüm), güvercin kanatları (Utzon'un erken eskizleri). Bu çok kaynaklı retorik lensin en zengin metaforik çıktısını ürettiği vakadır.	Çok kaynaklı analogi haritası: retorik zenginlik ama anlam belirsizliği riski.
İkonolojik Derinleme (Panofsky, 1939; 1951)	<i>Ön-ikonografik:</i> Beyaz seramik yüzeyler, güneş ışığının titreyişi, limanın yansımaları — saf form ve malzeme deneyimi. <i>İkonografik:</i> Yelken/kanat kodu → hareket, özgürlük, deniz macerası; Mayan podyum kodu → yüceltme, törensellik. <i>İkonolojik:</i> Avustralya'nın Britanya kolonyal kimliğinden çıkıp küresel kültürel özne olma arzusu; 'taşra'nın 'merkez' olma iddiası.	Postkolonyal kimlik inşasının mimari kodlaması.
Bedensel Doğrulama (Merleau-Ponty, 1945)	Monumental Steps'i tırmanırken gündelik şehir dokusundan kopuş ve yükselen kabukların altına girişte bedeninin 'kuşatılmış ama açık' hissi;	Törenselleşmiş kopuş + deniz/açıklık ufuklarıyla temas.

limanın sonsuzluğu ile kabukların kapatıcılığı arasında yaşanan eşik deneyimi (l'espace vécu).



Resim 31-Sydney Opera Binası'nın çatısına yansıtılan kelebek görseli. Kealey, M. D. (2016, Haziran). *Sydney Opera House 20160610 212743* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.7.3. ETKİLEŞİMCİ LENS

Kavram	Sydney Opera Binası Uygulaması
Çerçeve / Tenor (İnşa)	Opera binası tipolojik beklentisi: ağır, taşlı, dikdörtgen, Avrupa kökenli Beaux-Arts ya da Modernist kutu formu. Sydney bağlamında ise: kolonyal taşra şehri mimarisinin alçakgönüllülüğü.
Odak / Vehikel (Maske)	Limanın üzerinde kabaran kabuk/yelken formları — doğal organik büyüme, hareket, hafiflik, denizcilik kültürü. Beton ve seramiğin doğanın imgesiyle örtüştürülmesi.
Önermesel Küstahlık (Ricœur, 1977)	'Bu opera binası bir yelkendir / bir deniz kabuğudur / bir portakal kabuğudur' — üç eş zamanlı semantik şok. Literal imkânsızlık üç katmanlıdır: beton ne yelken ne kabuk ne meyve kabuğudur. Ancak her üç metafor ile birlikte yeni ve daha zengin bir anlam uzayı açar.
Perspektifsel Yeniden Düzenleme (Kittay, 1987)	Yelkenin ilişkisel yapısı (rüzgâr, serbestlik, yolculuk, macera) opera binasına aktarılır → opera izleme eylemi 'yolculuğa çıkma' ontolojisiyle yeniden düzenlenir. Kültür tüketimi bir macera kazanır.
Dramatik Mekan & Kopukluk (Norberg-Schulz, 1979; Tschumi, 1996)	Bennelong Point'in su ortasında yalıtılmış konumu + Monumental Steps'in kenti bitiş çizgisi olarak kesmesi: şehir ile liman, kültür ile doğa, gündelik ile törensel arasında dramatik kopukluk. Tschumi'nin 'mekân ve eylem arası gerilim' kavramı: merdiveni tırmanmak performansın parçasıdır.
Tarihsel Gerilim & Açık Yapıt (Eco, 1989; Ricœur, 1977)	Yapının en derin etkileşimci gerilimi mimari değil tarihseldir: Utzon'un istifası ve hiç görmeden ölümü 'tamamlanmamış deha' metaforunu yapıya kazımıştır. Her ziyaretçi bu trajik anlatıyı da taşır. Eco'nun sonsuz anlam üretimi: 1957'deki 'çılgınlık' → 1973'teki 'zafer' → 2007'deki 'insanlığın mirası' — anlam hâlâ kapanmamıştır.



Resim 32-Tan vaktinde Harbour Köprüsü ve Sydney Opera Binası'nın bir görünümü. Lieu Song, B. (2019, Haziran). *Sydney Opera House and Harbour Bridge Dusk (3) 2019-06-21* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.7.4. BİLİŞSEL LENS

İmge Şemaları — Mimari-Bedensel Karşılık Eşlemesi (Johnson, 1987; Lakoff ve Johnson, 1980)

İmge Şeması	Mimari Karşılık (Sydney Opera Binası)	Bedensel/Bilişsel Köken
CONTAINER (İçerme)	Kabuk formları altındaki kapalı performans salonları — beden hem korunmuş hem de limanla görsel temas hâlinindedir. İçerme şeması paradoksal: kabuk hem örter hem açar.	Beden sınırları ve koruma içgüdüğü; kapalılık içinde açıklık paradoksu.
PATH (Yol)	Monumental Steps'i tırmanma — Utzon'un bilinçli tasarımı: 'ziyaretçi adım adım gündelik hayattan ayrışır ve performans mekânına hazırlanır.' Basamak ritmi ve yükseklik kademeli bir beden-bilinç kopuşunu kinestetik olarak destekler.	Kaynak-yol-hedef şeması; törensel geçiş ritüelinin bedensel somutlaşması.
UP-DOWN (Dikey)	Podyumdan yükselen kabuklar: 'yukarı = kültürel yücelik' eşlemesi. Utzon'un Mayan zigurat etkisi: platform insanı bulutların ve gökyüzünün altına taşır. Kahn'ın 'ölçülemeyen' boyutu burada dikeyle cisimleşir.	'Yukarı iyidir/yüceliktir' bilişsel eşlemesi; yerçekimine karşı kültürel niyet.
FORCE (Kuvvet)	Kabukların görsel gerilimi — beton kabuğun ağırlığı ile kabarma hareketinin çatışması; rüzgârın yelken üzerindeki kuvveti ile statik yapının yarattığı donmuş hareket imgesi.	İtme/kaldırma/direnç şemalarının görsel-kinestetik somutlaşması.
CENTER-PERIPHERY (Merkez-Çevre)	Bennelong Point'in limandaki yahtılımış konumu — yapı adanın ucunda, her yönden görünür ve her yönden limanla çevrili. Merkez-çevre şeması ters çalışır: çevre (liman, şehir) binanın çerçevesidir.	Bedenin mekânda oryantasyonu; 360° algı alanı şeması.
PART-WHOLE (Parça-Bütün)	Tek bir küreden türetilen birbirinden bağımsız gibi görünen ama geometrik olarak birbirine bağlı kabuk grupları — Utzon'un portakal keşfi: parçalar ayrı, bütün tek bir küre. Ziyaretçi yaklaştıkça parçaları, uzaklaştıkça bütünü görür.	Bireyin kolektife bağlılığı; parçanın bütüne ait olduğu bilişsel şema.

Operasyonel Skalalar — KS / TAS / YES (Herssens & Heylighen, 2011; Wastiels vd., 2012)

Boyut	Sydney Opera Binası Uygulaması	Metaforik-Bedenleşmiş Bağlantı
KS — Kinestetik Skala	Monumental Steps'in ~100 m genişliğindeki tırmanışı: basamak ritmi, beden yükseldikçe şehrin ve limanın açılan panoraması, her adımda değişen perspektif. Performans öncesi kinestetik hazırlık ritüeli — beden sahneye girmeden sahnelenir.	Kaynak-yol-hedef şemasının törensel kinestetik somutlaşması; Utzon'un bilinçli 'yürüyüş koreografisi'.
TAS — Termal-Atmosferik Skala	Sydney limanının güneş ışığının seramik yüzeylerde parlaması — Kahn'ın 'güneş bu binaya yansıyana kadar ne kadar güzel olduğunu bilmiyordum' sözü tam da bu termal-optik etkileşimi tanımlar. Kabukların gölgesindeki serin tünel geçişleri ile açık alandaki güneş kontrastı.	'Işık/sıcaklık = ilahi/yüce' bilişsel eşlemesi; Böhme'nin duygusal yayılım kavramı.
YES — Yüzey Etkileşim Skalası	Seramik fayansların pürüzsüz-parlak yüzeyi dokunma davet etmez, uzaktan izletir — Pallasmaa'nın okülosantrizm eleştirisine en uygun vaka. Haptic imagination: zihinsel dokunuş yüzeyin 'soğukluğu ve kayganlığını' mesafeden hisseder. Granit podyumun kaba dokusu ise tam tersi bir haptik davet sunar.	Gibson sağlamlık: seramiğin 'dokunulmaz ama izlenebilir' sağlamlığı; görsel ve dokunsal modların ayrışması.



Resim 33-Sydney Opera Binası'nın merdivenlerinden bir kesit. Rabich, D. (2019, Ekim). "Sydney (AU), Opera House -- 2019 -- 2983" [Fotoğraf]. Wikimedia Commons (CC BY-SA 4.0)

Sydney Opera Binası, metafor makinesinin güçlü ama içsel olarak gerilimli çalıştığı istisnai bir vakadır. Epistemolojik sensör güçlü sinyal üretir ancak bu sinyalin kendisi çok katmanlı bir polisemi içerir: tasarım niyeti tek bir metafor değil, eş zamanlı birden fazla doğal analogi (yelken, kabuk, portakal) üzerine kuruludur ve bu çok kaynaklılık hem retorik lensi zenginleştirir hem de anlam belirsizliği riskini taşır. Etkileşimci lens bu vakada en derin ve en

özgün çıktıyı üretir: yapının metaforik gücü yalnızca formundan değil, Utzon'un istifası ve ölümüyle kazınan tarihsel trajedi anlatısından da beslenmektedir. Bu bağlamda Sydney Opera Binası, mimaride metaforun yalnızca bina üzerinde değil, binanın etrafında dönen insan hikâyelerinde de inşa edilebileceğini gösteren metodoloji içindeki en önemli karşı-örnektir. Bilişselci lenste ise yapı, küresel dolaşımı nedeniyle bedenleşmiş deneyimden uzaklaşmış, öncelikle görsel bir metafora dönüşmüş olması açısından Pallasmaa'nın okülosantrizm eleştirisinin mimari örneği hâline gelmiştir.

6.3.8. Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası

Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, Anadolu Selçuklu dönemi mimarisinin olağanüstü ve tekrarlanamaz örneklerinden biridir. Mengücekli beyi Ahmed Şah tarafından inşa ettirilen cami ile eşi Melike Turan Melek tarafından yaptırılan darüşşifadan oluşan külliye, 1985 yılında Türkiye'nin UNESCO Dünya Miras Listesi'ne alınan ilk yapısı olmuştur. Yapının en çarpıcı özelliği, birbirinden tamamen farklı üsluplardaki üç taç kapısı ve bu kapılardaki hiçbirini birbirini tekrar etmeyen on binlerce taş motiftir. Doğan Kuban'ın ifadesiyle yapı, Ermeni, Pers, Suriyeli ve yerel Anadolulu görsel dillerin sentezinden doğan, doğrudan bir örneği ya da devamı olmayan mimari tarihinin tekil bir olayıdır (Kuban, 1999). Bu tekil karakter, metodolojimizin Batı merkezli teorik çerçevesini doğrudan sorgulayan ve zenginleştiren bir test vakası sunmaktadır.



Resim 34-Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nın kaleden görünümü. Bertramz (2011, Eylül). *Divriği, Nordseite Moschee vom Festungshügel* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.8.1. EPİSTEMOLOJİK SENSÖR ÇIKTISI

Parametre	Tanımlanmış Veri	Dayanak	Sinyal
TN — Tasarım Niyeti	Ahmed Şah'ın kuzey kapısındaki kitabesi: 'Bu caminin yapılışını 1228 yılında emretti, Allah mülkünü daim etsin' — güç ve ilahi meşruiyet ilanı. Cami ve Darüşşifa birlikteliği: ibadet mekânı ile şifa mekânının tek külliye de birleşmesi, İslam'ın bütüncül dünya görüşünün (din ve tıp) mimari temsili. Mimar Hürrem Şah'ın taç kapılarda Ermeni, Pers ve Suriye görsel dillerini kasıtlı olarak iç içe geçirmesi, beylerin kültürel çoğulculuğunu ve bölgesel üstünlük iddiasını aynı anda dışa vurur. Taşın 'cennet bahçesi' metaforuna çevrilmesi tezyinat programının temel ilkesidir.	<i>Kuban (1999; 2010); Peker (2013); Pancaroğlu (2012); Ülgen (1962)</i>	GÜÇLÜ
KA — Kültürel Alım	XIII. yy. çağdaşları: Yapı, dönemin koşullarında sanatçıların bir daha aynı patronaj çevresinde buluşamaması nedeniyle taklit edilememiştir — kültürel alım, hayret içinde suskunlukla başlamıştır. XIX. yy. Batılı seyyahlar ve Avrupalı sanat tarihçileri yapıyı keşfedip 'Anadolu'nun El-Hamrası' olarak nitelendirilmiştir. Kuban'ın 1999'daki monografisi yapıyı uluslararası düzeyde sanat tarihi gündemine taşımıştır. Yapı günümüzde hem arkeoloji/sanat tarihi hem de İslam mimarisi literatüründe referans noktasıdır.	<i>Kuban (1999); Illustrarch (2025); UNESCO (1985); Gabriel (1931)</i>	GÜÇLÜ
DD — Diyakronik Dönüşüm	1228'den günümüze: Mengüceklî siyasi niyetinin taşıyıcısından Selçuklu-sonrası karanlık döneminde unutulmuş esere; Osmanlı döneminde Mimar Sinan'ın müdahalesiyle onarılan yapıya; XX. yy. ulusal sanat tarihi söyleminde 'Türk-İslam sentezinin zirvesi'ne; 1985'te UNESCO mirası ve uluslararası kanonun parçasına dönüşüm. Riegl'in yaş değeri: motiflerdeki XIII. yy. taş işçiliğinin günümüze ulaşmış patinası anlam katmanı ekliyor. Restorasyon politikaları 'hangisi orijinal?' sorusunu açık tutmaktadır.	<i>Riegl (1903/1982); Önge vd. (1978); UNESCO (1985); Kuban (1999)</i>	GÜÇLÜ

TN - Güçlü

KA - Güçlü

DD - Güçlü

EPISTEMİK SİNYAL: GÜÇLÜ — Makine AKTİF, lensler çalışıyor



Resim 35-Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası güneybatı kapısından bir görünüm. Dosseman (2020, Ağustos). *Divriği mosque SW gate021* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.8.2. RETORİK LENS

Aşama	Divriği Verisi	Çıktı
Morfolojik İzolasyon	Üç tamamen farklı üsluptaki taç kapı (Kuzey/Barok Kapı, Batı/Tekstil Kapı, Darüşşifa Kapısı); taşkın bitkisel ve geometrik yüzey bezemesi; hiçbirinin diğerini tekrar etmediği on binlerce motif; içi görece sade, dışı aşırı yüklü zıtlık; palmet, rumi, geometrik yıldız, çift başlı kartal, doğan figürleri; mukarnas ve stalaktit öğeler.	Dışavurumsal taşkınlık: yüzey, içerik taşımaz — yüzeyin kendisi içeriktir.
Analojik Eşleme [A:B :: C:D]	[Taçkapının Aşırı Bezeli Yüzeyi : Sade İç Mekân :: Cennetin Kapısı : Dünyanın Günahkârlığı] — Peker'in (2013) 'Cennet Kapısı' (Gates of Paradise) teziyle örtüşür: taç kapılar gerçek kapı değil, eşik metaforudur; Kuran'ın cennet tasvirinin taşta yazılması. [Çift Başlı Kartal : Dörtgen Tekrar : Selçuklu Kozmolojik Hâkimiyeti : Sonsuz Yayılma] — Öney (1969) ve Ögel'in (1972) kozmolojik okumalarıyla.	Çok katmanlı eşik ve kozmoloji analoji haritası.
İkonolojik Derinleme (Panofsky, 1939) — Grabar (1992) ile uyarlanmış	Ön-ikonografik: Taşın plastik kütlesi, ışık-gölge oyunları, bitkisel ve geometrik soyutlama — saf form ve malzeme.	Siyasi meşruiyet + teolojik evren tasavvurunun taşta kazınması.

		İkonografik: Arabesk = sonsuz büyüme; geometrik yıldız = ilahi düzen (tevhid); çift başlı kartal = Selçuklu kozmik hâkimiyeti; lale = Allah'ın teklifi (ebced 66). İkonolojik: Mengüceklilerin Selçuklu egemenliğine bağlılığı (boyun eğik doğan) ile bölgesel özerklik iddiasının (yüksek pençe) eş zamanlı dışavurumu; İslam dünya görüşünde bilgi ve şifanın tevhidi.		
Bedensel (Merleau-Ponty, 1945)	Doğrulama	Taçkapının önünde durulduğunda beyin motif yoğunluğunu işleyemez ve beden 'yutulma' hisseder — bu kasıtlıdır: eşiğin kendisi aşılması güç bir zihinsel deneyim olarak tasarlanmıştır. İçeriye girildiğinde sadeliğin yarattığı ani boşalma, eşiğin metaforik gücünü bedensel olarak onaylar.	Yükleme-boşaltma deneyiminin doğrulaması.	döngüsü: eşik fenomenolojik

Retorik lens sınır notu: Panofsky'nin ikonoloji yöntemi Batı Hristiyan sanatı için geliştirilmiştir ve İslam sanatının tezyinat mantığını tam kapsayamaz. Grabar'ın (1992) 'ornament as meaning' yaklaşımı, İslam tezyinatını ikonografik içerik aktarımı olarak değil, ritimsel anlam üretimi olarak okur — bu iki yaklaşım arasındaki gerilim, retorik lensin bu vakadaki en önemli kısıtıdır.



Resim 36-Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nın kuzey kapısından bir tezyinat görünümü. Dosseman (2020, Ağustos). *Divriği mosque North gate020* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.8.3. ETKİLEŞİMCİ LENS

Kavram	Divriği Uygulaması
Çerçeve / Tenor (İnşa)	Selçuklu cami tipolojisi beklentisi: geometrik düzen, simetri, ölçülü bezeme, sade taçkapı. Anadolu'nun XIII. yy. dini yapı normları.
Odak / Vehikel (Maske)	Aşırı taşkın, simetrik görünüp asimetrik olan, her motifin tekil ve tekrarsız olduğu kozmik bahçe/cennet kapısı. Erken Gotik ve Barok özelliklerini 50 yıl önceden barındıran form dili.
Önermesel (1977)	Küstahlık (Ricoeur, 1977) 'Bu cami kapısı bir cennet bahçesidir / taştan yazılmış bir Kuran'dır' — semantik şok. Taş ve bitki, ağır ve hafif, kalıcı ve büyüyen ontolojik olarak uyumsuz; bu uyumsuzluk bilerek kurulmuştur.

Perspektifsel Yeniden Düzenleme (Kittay, 1987)	Cennet bahçesinin ilişkişel yapısı (sonsuz bereket, ilahi düzen, ölümsüzlük) taş kütleyle aktarılır → taşın 'ölü mineral' ontolojisi 'yaşayan kozmos' perspektifiyle kalıcı olarak yeniden düzenlenir.
Tekrarsızlık Gerilimi & Açık Yapıt (Eco, 1989)	On binlerce motifin hiçbirinin bir diğeriğini tekrar etmemesi Eco'nun açık yapıt kavramıyla örtüşür, ancak kendi mantığını da göz ardı etmez. İslam sanatında tekrarsızlık Tanrı'nın her an yeni yarattığını (tecdid) metaforudur. Anlam kapanmaz çünkü yaratım kapanmaz. Bu, Eco'nun 'yorumcuya açık' anlamından farklı; 'Tanrıya açık' bir semiosis.
Dramatik Mekan (Norberg-Schulz, 1979)	Dış yüzeyin aşırı yoğunluğu ile iç mekânın kasıtlı sadeliği arasındaki dramatik geçiş; bu yapı dramatik mekân kategorisinin en saf İslami örneğidir. Gerilim dışarıdan içeriye değil, kapı eşliğinde tam olarak patlak verir — eşik hem mekânsal hem metaforik olarak en yüklü noktadır.



Resim 37-Divriği Cami ve Darüşşifası'nın orta kapısından bir tezyinat detayı. Dosseman (2020, Ağustos). *Divriği mosque middle gate013* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons

6.3.8.4. BİLİŞSEL LENS

İmge Şemaları — Mimari-Bedensel Karşılık Eşleşmesi (Johnson, 1987; Lakoff ve Johnson, 1980)

İmge Şeması	Mimari Karşılık (Divriği)	Bedensel/Bilişsel Köken — İslami Diyalog
CONTAINER (İçerme)	Külliyenin ortak duvara sahip iki yapısı: cami ve darüşşifa. Beden hem ibadet hem şifa için tek bir 'kap' içinde tutulur. Darüşşifanın dört eyvanlı kapalı avlusu: iyileşme mekânı olarak korunaklı içerme.	Koruma içgüdüğü + İslam'ın bütüncül insan anlayışı (ruh-beden bütünlüğü). Batılı 'container' şemasına ek olarak İslami 'ihata' (kuşatma/koruma) kavramı.
PATH (Yol)	Taçkapıdan harimi geçerek mihraba uzanan güzergâh: kiblelin yönlendiriciliği. Darüşşifada giriş→avlusu→eyvan→oda silsilesi: iyileşme yolculuğu.	Kaynak-yol-hedef şeması; İslam'da 'sırat' (doğru yol) metaforunun mekânsal cisimleşmesi.

CENTER-PERIPHERY (Merkez-Çevre)	Mihrap merkez; beş sahnin ve tonozlar çevre katmanları. Darüşşifanın sekizgen havuzu merkez; dört eyvan çevre. Her iki yapıda da merkez 'kutsal'a işaret eder.	Beden-merkezli oryantasyon + İslam kozmolojisinde Kâbe merkezli evren tasavvuru (Nasr, 1987).
FORCE (Kuvvet)	Taçkapının taşkın plastik kütesinin görsel ve dokunsal baskısı; mukarnas öğelerin yerçekimiyle oyunu; yıldız tonozların görsel kuvvet vektörleri.	İtme/çekme/direnç şemalarının taş kütlede yoğunlaşması; Arnheim'ın yapısal kuvvetler teorisi.
BALANCE (Denge)	Görünürde simetrik, özünde asimetrik bezeme düzeni 'uzaktan bakıldığında simetrik sanılır (Kuban, 1999). Denge sütunları yapının fiziksel dengesini ölçen mekanik aletler olarak mimariye entegre edilmiş.	Stabilite şeması + İslam sanatının 'zahir/batın' (görünür/gizil) diyalektiği.
PART-WHOLE (Parça-Bütün)	On binlerce tekrarsız motif → tek bir külliye. Her parça tekil, bütün kozmik. Bu, Batılı 'parça-bütün' şemasının tam tersi yönde çalışır: bütün parçaların toplamı değil; parçalar bütünü tüketmez yansımalarıdır.	Tevhid ilkesi: teklikte sonsuz çokluk. Johnson'ın parça-bütün şemasının İslami versiyonu olarak değerlendirilebilir.



Resim 38-Divriği Darüşşifası'nın iç mekanından bir görüntü. R Prazeres (2014, Haziran). *Interior of the hospital section of the Divriği Great Mosque and Hospital. View towards the east side.* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons

Operasyonel Skalalar — KS / TAS / YES (Herssens & Heylighen, 2011; Wastiels vd., 2012)

Boyut	Divriği Uygulaması	Metaforik-Bedenleşmiş Bağlantı
KS — Kinestetik Skala	Kale yamacına inşa edilmiş külliye ulaşmak için şehirden tırmanış; taçkapı önünde zorunlu duraksama ve yavaşlama; içeriye girişte sade harimin geniş ve sakin kinestetik ortamı. Eşikte beden durur; geçiş bilinçli ve yavaş olmalıdır.	Kaynak-yol-hedef şemasının törensel kinestetik versiyonu; Herssens & Heylighen'in yön bulma parametresi: yüklü taçkapı, beden için 'dur ve dikkat et' sinyali.
TAS — Termal-Atmosferik Skala	Divriği'nin sert Anadolu iklimi: yapının içe dönük, avlusuz cami tasarımı (UNESCO Kriteri IV) iklimsel zorunluluktan kaynaklanır. Kış soğuşundan korunma ile iç mekânın	'Yakınlık sıcaklıktır' eşlemesi iklimsel gerçeklikle örtüşür; taşın termal kütleli metaforik ve fiziksel olarak birleşir.

	'sıcak/güvenli' atmosferi — Böhme'nin duygusal yayılım kavramı: taşın termal kütlesi ısıyı depolar.			
YES — Yüzeysel Etkileşim Skalası	Taç kapı yüzeylerindeki derin kabartmaların yarattığı güçlü gölge/ışık oyunu, göz ile dokunma arasında sürekli geçiş yaratır. Pallasmaa'nın haptic imagination: motif yoğunluğu elle izlemeyi, parmakla takip etmeyi davet eder. Sade iç mekânın düz taş yüzeyi ise tam tersi: dokunsal suskunluk.	Gibson	sağlarlık: 'dokunulabilirlik/izlenebilirlik'	taçkapının sağlarlığı; termal-dokunsal kontrast; Pallasmaa düşünen el.

Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası, metafor makinesinin güçlü ama en çok zorlandığı vakadır. Epistemolojik sensör güçlü sinyal üretir; ancak bu sinyal, Batılı teorik çerçevelerin yeterliliğini doğrudan sorgulamaktadır. Retorik lenste taç kapıların 'cennet kapısı' analogisi güçlü çalışır; ancak İslam tezyinatının arabesk mantığı Panofsky'nin ikonoloji yöntemini zorlayarak Grabar'ın *süslemenin anlamı* yaklaşımına başvurulmasını zorunlu kılar. Etkileşimci lenste dış yüzeyin aşırı yoğunluğu ile iç mekânın kasıtlı sadeliği arasındaki dramatik gerilim lensin en verimli çalıştığı noktadır; 'taştan yazılmış Kuran' semantik şoku Ricœur'ün önermesel küstahlığının güçlü bir İslami örneğini sunar. Bilişselci lenste ise yapı, metodolojinin evrensellik iddiasını en sert biçimde yüzleştiren vakadır; tevhid ilkesine dayalı tekrarsızlık, Johnson'ın parça-bütün şemasının tam tersi yönde işler. Bu gerilim bir hata değil metodolojinin Batı dışı bağlamlara uygulanabilirliğinin sınırlarını ve bu sınırların nasıl üretken bir anlam uzayı açtığını gösteren en değerli bulgudur.

6.3.9. Taipei 101

Taipei 101, 2004–2010 yılları arasında dünyanın en yüksek binası unvanını taşıyan ve bugün hâlâ Tayvan'ın en yüksek yapısı olan 508 metrelik bir gökdeldir. C.Y. Lee & Partners tarafından tasarlanan yapı, Doğu-Batı ekseninde metaforik analiz için eşsiz bir vaka sunar: Batı kökenli uzun gökdelen tipolojisi ve küresel finans mimarisinin dili ile Çin/Tayvan kültürel sembolüğü, *feng shui* felsefesi ve pagoda/bambu imgelemleri tek bir yapıda iç içe geçirilmiştir.



Resim 39-Taipei 101 binasının bulunduğu muhitte uzaktan bir görünümü. AngMoKio (2009, Ağustos). *Taipei 101 as seen from Sun Yat Sen Memorial Hall* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.9.1. EPİSTEMOLOJİK SENSÖR ÇIKTISI

Parametre	Tanımlanmış Veri	Dayanak	Sinyal
TN — Tasarım Niyeti	C.Y. Lee'nin çok katmanlı ve bilinçli sembolik programı: (1) Bambu gövdesi — esneklik, direnç, büyüme; (2) Pagoda formunun sekizli tekrarı — uğur sayısı 8, zenginlik/refah; (3) Ruyi motifi — koruma ve bereket; (4) 101 katın sembolizmi — 100'ü aşmak (mükemmeliyeti geride bırakmak) + ikili sistem (dijital çağ). Feng shui ustasına danışılması ve ana girişe ç'i (qi) akışını düzenleyen granit çeşmenin eklenmesi tasarım niyetinin epistemolojik değil, kozmolojik bir temele oturduğunu gösterir. Paralel olarak Batılı tasarım kararları: RWDI Kanada'da rüzgar tüneli testleri, Thornton Tomasetti yapısal mühendisliği, LEED sürdürülebilirlik hedefi.	<i>Huang ve Huang (2004); CTBUH (2004); Poon vd. (2004)</i>	GÜÇLÜ
KA — Kültürel Alım	2004 açılışında Tayvan'da: ulusal gurur ve ekonomik güç sembolü olarak benimsenmiştir. Uluslararası mimarlık çevrelerinde tartışmalı: eleştirmenler bir bölümü "Oriental Revivalism" etiketiyle 'kültürel kostüm giydirme' olarak nitelendirdi, diğerleri Doğu-Batı sentezinin özgün bir örneği olarak övülmüştür. CTBUH 2004 Genius Loci	<i>CTBUH (2004); Jencks (2002); Frampton (1980); Taipei Times (2004)</i>	GÜÇLÜ

	Ödülü yapıyı kültürel kimliğiyle bütünlük bir başarı olarak tanımlamıştır. Sivil toplumda ise Tayvan kimliği tartışmasının (Çin mi, Tayvan mı, küresel mi?) mimari arenasına taşındı.		
DD — Diyakronik Dönüşüm	2004→2010→günümüz: 'Dünyanın en yüksek' prestijinden Burj Khalifa'nın yükselişiyle 'tarihsel bir kilometre taşı'na geçiş; bu statü kaybının yapının kimliğini nasıl etkilediği sorgulanmaktadır. 2011 LEED Platin belgesi ile 'yükseklik yarışı' söyleminden 'yeşil sürdürülebilirlik' söylemine geçiş yeni bir diyakronik katman ekler. 660 tonluk damper küresinin 'Damper Baby' maskotuna dönüşerek popüler kültürde özerk bir anlam kazanması Eco'nun sonsuz anlam üretimi kavramını somutlaştırır. 2024 depremi sonrası 'hasarsız kalan kule' söylemi yapıya yeni bir mitolojik dayanıklılık anlatısı katar.	LEED/USGBC (2011); CNN (2024); Eco (1989); Riegl (1903/1982)	GÜÇLÜ



Resim 40-Taipei 101 binasının ön cepheden yakın çekilmiş bir görünümü. Greyjoy B. (2019, Nisan). *The Taipei 101 building in Taipei, Taiwan*. [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.9.2. RETORİK LENS

Aşama	Taipei 101 Verisi	Çıktı
Morfolojik İzolasyon	Sekiz eşit segment (her biri 8 katlı); her segmentin hafifçe dışa doğru genişleyen tabanı; yeşil tonlu çift camlı dış cephe; altın renkli çelik kule; köşelerde çift basamaklı aerodinamik profil; ruyi motifli köşe konsolları; 26. kattaki antik madeni para kabartmaları; tabanda dışa açılan lotus benzeri taban.	Çok katmanlı sembolik referans repertuarı: hem doğal hem sayısal hem kültürel.
Analojik Eşleme [A:B :: C:D] — Çok Kaynaklı Analoji	[Sekizli Segment Yığını : Tek Düz Cam Kutu Normu :: Bambu Eklemleri/Pagoda Katı : Modernist Nötr Dikey] — Arnheim: sekizli tekrar görsel bir ritim ve büyüme vektörü yaratır; düz kutuya karşı biyomorfik ivme. Eş zamanlı çalışan dört analogi: (1) Bambu gövdesi — esneklik ve büyüme; (2) Çin pagodası — yerden göğe ruhsal hiyerarşi; (3) Altın külçe/para kutusu yığını — maddi refah; (4) Lotus kökü — toprağa bağlılık ve saflık. Bu dört analogi birbiriyle çelişmez; Çin sembolik geleneğinde katmanlı anlam normaldir.	Dört kaynaklı analogi haritası: anlam katmanlaması Batılı 'tek doğru analogi' normunu aşıyor.
İkonolojik Derinleme (Panofsky, 1939; 1951)	Ön-ikonografik: Yeşil cam yüzey, altın kule, köşe konsolları, düşey ritim — saf form ve renk. İkonografik: Bambu = büyüme/direnç; pagoda = ruhsal hiyerarşi; 8 = bereket; ruyi = koruma; lotus = saflık. Tüm bu kodlar Çin kültürel sözlüğünde okunabilir. İkonolojik: Tayvan'ın 2000'li yıllarda küresel bir aktör olma arzusu; kendi kültürel kimliğini küresel finans diline çevirmek — 'Çin mirası + Batı teknolojisi = Tayvan özgünlüğü' dünya görüşü.	Postkolonyal kimlik müzakeresi: ne tam Çin ne tam Batı, yeni bir özgünlük iddiası.
Bedensel Doğrulama (Merleau-Ponty, 1945)	Tabandan bakıldığında sekizli yığının yarattığı görsel ritim bedenine 'nefes alıp veriyor' hissiyle uyumludur — her segment biraz genişler, biraz daralır. 508 metrelik boyun başı zorunlu olarak yukarıya çekmesi ile 'yukarı = büyüme = ilahi' eşlemesi aynı anda cisimleşir. Çeşmedeki dönen granit top ise feng shui'nin bedensel korelasyonu: çi akışı, görsel ve dokunsal ritim yoluyla algılanır.	Biyomorfik ritim + dikey aşkınlık + çi akışının bedensel karşılıkları.



Resim 41-Taipei 101 binasının içerisinde bulunan damperin bir görüntüsü. Plessis, Armand du (2010, Haziran). *Tuned mass damper on display in Taipei 101*. [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.9.3. ETKİLEŞİMCİ LENS

Kavram	Taipei 101 Uygulaması
Çerçeve / Tenor (İnşa)	Küresel finans gökdeleni tipolojisi: yüksek, cam/çelik, nötr, uluslararası stil — Batı modernizminin 'evrensel' dikey mekan normu. Burj Khalifa, Empire State veya Petronas Towers ile aynı tipolojik kategoride.
Odak / Vehikel (Maske)	Çin/Tayvan kozmolojik sembolizmi: bambu esnekliği, pagoda hiyerarşisi, feng shui enerji akışı, uğurlu sayılar, ruyi koruma motifleri — doğaya ve kültüre gömülü anlam sistemi. Bu vehikel Batılı tenoru bilinçli olarak <i>giydirmektedir</i> .
Önermesel Küstahlık (Ricœur, 1977)	'Bu küresel finans gökdeleni bir bambu gövdesidir / bir pagodadır / çi akışını düzenler' — üç eş zamanlı semantik şok. Cam-çelik ve bambu, küresel sermaye ve feng shui kozmolojisi ontolojik olarak uyumsuz; ancak bu uyumsuzluk Taipei 101'in kimliğinin tam merkezindedir.
Perspektifsel Yeniden Düzenleme (Kittay, 1987)	Bambu'nun ilişkisel yapısı (esneklik, direnç, büyüme, ritim) küresel finans kulesine aktarılır → Batılı kapitalist mimari 'Çin dayanıklılık felsefesi' perspektifiyle yeniden düzenlenir. Sonuç: küresel sermaye artık Çin kozmolojisinin sözcülüğünü yapmaktadır — ya da yapıyor görünmektedir. Bu ilişki Taipei 101'in en derin metaforik gerilimini taşır.
Doğu-Batı Dramatik Gerilimi (Norberg-Schulz, 1979; Jencks, 2002)	Yapı Norberg-Schulz'un <i>dramatik mekan</i> kategorisine girer: iki zıt semiyotik sistemin çözümsüz ama verimli gerilimi. Jencks'in Post-Modern mimari kuramında çift kodlama olarak tanımladığı bu yapı, bir anlamda tezin başlığının mimari somutlaşmasıdır: Batı diliyle konuşan, Doğu'nun anlam sistemini taşıyan bir yapı.

Damper Küresinin Absürtlüğü & Açık Yapıt (Eco, 1989; Beardsley, 1958)	660 tonluk altın renkli çelik küre: yapının içinde görünür ama 'dışarıdan göçtürülen' bir nesne. Bambu metaforunun esnekliği ile bu devasa sarkaç arasındaki gerilim kuvvetli absürtlük üretir: bina bambu gibi esnerse de esnemesi için çiy'e değil 660 tonluk Batı mühendisliğine ihtiyacı vardır. Damper Baby maskotuna dönüşmesi Eco'nun sonsuz anlam üretiminin popüler kültür versiyonudur.
---	---



Resim 42- Taipei 101 binasının girişinden bir görünüm. Nacor, R., N. (2024, Aralık). *Taipei 101 Front, Dec 2024* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.9.4. BİLİŞSEL LENS

İmge Şemaları — Mimari-Bedensel Karşılık Eşleşmesi (Johnson, 1987; Lakoff ve Johnson, 1980)

İmge Şeması	Mimari Karşılık (Taipei 101)	Bedensel/Bilişsel Köken — Doğu-Batı Diyalogu
CONTAINER (İçerme)	101 katlı ofis+alışveriş kompleksi: beden düşey bir konteyner içinde farklı işlevsel katmanlara dağıtılır. Feng shui ilkesiyle T-kavşağına karşı eklenen çeşme, negatif çiy'in konteynerden dışarı akmasını engeller — İçerme şeması kozmolojik olarak aktif.	Batılı 'container' şeması + Çin feng shui geleneğindeki çiy akış kontrolü: iki farklı 'içerme' anlayışı aynı yapıda.
PATH (Yol)	89. kattan gözlem güvertesine çıkış: 37 saniyede 5. kattan 89. kata asansörle yolculuk, şehrin üzerinde yükselen perspektif değişimi. Feng shui'de ana girişten merkeze akan çiy yolu.	Kaynak-yol-hedef şeması; Çin'de 'yol' (Tao) kavramının bedenleşmiş karşılığı: hem fiziksel hem kozmolojik güzergah.
UP-DOWN (Dikey)	508 metrelik yükseklik: 'yukarı = başarı/refah' Batılı eşleşmesi ile pagodada 'yukarı = spiritüel yükseliş' Doğu deneyim; ancak 'yukarının anlamı' kültürel olarak	Yerçekimine karşı duruş — evrensel bedensel deneyim; ancak 'yukarının anlamı' kültürel olarak

	eşlemesi aynı anda aktif. İki kültürel sistemde de 'yukarı iyidir' ama gerekçeleri farklıdır.	farklılaşır: Johnson'ın evrensellik iddiası burada sınırlıdır.
FORCE (Kuvvet)	Sekizli segmentlerin dışa açılan köşeleri: rüzgar yükünü dağıtmak için aerodinamik çift basamak. Ruyi konsolları yalnızca dekoratif değil; cephedeki rüzgar basıncını fiilen azaltır. Form ve kuvvet şeması birebir örtüşür: 'süsleme mühendisliktir'.	İtme/çekme/direnç şemalarının form dilinde somutlaşması; Batılı yapısal mühendislik + Çin dekoratif geleneğinin birleşik kuvvet çıktısı.
BALANCE (Denge)	660 tonluk damper: yapı sallandıkça küre ters yönde sallanır. Yin-Yang ilkesinin mühendislik versiyonu — denge, bir karşı-hareketle sağlanır. Sekizli segmentlerin görsel simetri + hafif asimetrisi de denge şemasını görsel olarak sunar.	Stabilite şeması + Yin-Yang kozmolojik dengesi: Batı mühendisliği ve Çin felsefesinin aynı fiziksel çözümde buluşması metodoloji içinde en güçlü bilişsel köprüdür.
PART-WHOLE (Parça-Bütün)	Sekiz segment → tek kule. Her segment bağımsız bir 'bambu eklemi' gibi okunabilir; bütün ise tek ve tutarlı bir gökdelendir. Bu, bambu metaforunun parça-bütün mantığını birebir mimari yapıya çevirir.	Bireyin kolektife ait olma şeması; Çin Konfüçyen etiğindeki 'birey toplumun parçasıdır' anlayışının mimari cisimleşmesi.

Operasyonel Skalalar — KS / TAS / YES (Herssens & Heylighen, 2011; Wastiels vd., 2012)

Boyut	Taipei 101 Uygulaması	Metaforik-Bedenleşmiş Bağlantı
KS — Kinestetik Skala	Asansörde 37 saniyede 5. kattan 89. kata çıkış: bedeninin basınç ve ivme hissiyle doğrudan buluşması. 88. katta damper küresinin görülmesi: Batı mühendisliğinin görünür kılındığı kinestetik 'aha anı'. Dış gözlem terasında (91. kat) rüzgar ve yükseklik tepkisi.	Kaynak-yol-hedef şemasının teknolojik ivme versiyonu; Herssens & Heylighen (2011) kinestetik parametre: asansör hızı kinestetik metaforun kendisidir — 'Tayvan hızı'.
TAS — Termal-Atmosferik Skala	Yeşil tonlu camın güneş ısıısını %50 azaltması: görsel 'bambu serinliği' ile gerçek termal performansın örtüşmesi. 89. kattaki gözlem alanında dağ/şehir panoramasının açılmasıyla Böhme'nin duygusal yayılım anı. Dış terasta Tayvan ikliminin tropik nemi ve rüzgarı.	'Yakınlık sıcaklıktır' (Lakoff ve Johnson, 1980): yeşil cam rengi ve bambu metaforu hem görsel hem termal 'serin/doğal' eşlemesi üretir; Wastiels vd. görsel-termal sıcaklık ayrımı.
YES — Yüzey Etkileşim Skalası	Düzgün, soğuk cam cephe: uzaktan bakışı davet eder, dokunmaya kapatır — Pallasmaa'nın okülosantrizm eleştirisinin bir diğer örneği. Ancak ruyi konsollarının altın çelik yüzeyi yakından pürüzlü ve sıcak haptik davet sunar. 26. kattaki madeni para kabartmaları dokunulabilir niteliktedir.	Gibson (1979) sağlamlık: cam 'izleme' sağlamlığı, kabartmalar 'dokunma' sağlamlığı. Multimodal geçiş: uzaktan görsel modda Batılı gökdelen, yakında dokunsal modda Çin kültürel nesnesi.



Resim 43-Taipei 101 binasının içeriden bir görünümü. Nacor, R., N. (2024, Kasım). *Taipei 101 Interior*; Nov 2024 (2) [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

Taipei 101, tezin Doğu-Batı eksenli analiz iddiasının en doğrudan mimari karşılığıdır ve metodoloji burada maksimum kapasiteyle çalışmaktadır. Retorik lenste dört eş zamanlı analogi (bambu, pagoda, altın külçe, lotus) tek bir formda katmanlanmış olup bu çok kaynaklılık Batılı 'tek doğru analogi' normunun ötesinde bir semiyotik zenginlik sergiler. Etkileşimci lenste yapının temel gerilimi Divriği gibi form/fonksiyon değil, iki semiyotik sistemin (Batı finans mimarisi / Çin kozmolojisi) aynı fiziksel kütlede karşılaşmasından doğmaktadır. Jencks'in 'çift kodlama' kavramı bu gerilimi tanımlar, ancak açıklamaz; asıl metaforik üretkenlik bu karşılaşmanın çözümsüzlüğünden gelir. Bilişselci lenste ise yapı Lakoff ve Johnson'ın evrensellik iddiasına hem destek hem itiraz sunan nadir bir vaka olarak öne çıkar: 'yukarı iyidir' şeması her iki kültürde de aktif olmakla birlikte anlam zincirleri farklıdır ve bu fark yapının metaforik derinliğinin kaynağıdır. 660 tonluk damper küresinin Yin-Yang ilkesinin mühendislik

versiyonu olarak işleme ise metodoloji içindeki en şaşırtıcı bilişsel köprüdür: Doğu felsefesi ve Batı mühendisliği denge şemasında birleşir.

6.3.10. Oslo Opera Binası

Oslo Opera Binası, 1999 yılında başlatılan ulusal tartışma ve uluslararası mimari yarışmanın ardından Norveçli firma Snøhetta'nın tasarımıyla 2008'de açılmıştır. 700 yılın en büyük kültür yapısı olarak nitelendirilen bina, bütçesinin 300 milyon Norveç Kronu altında ve zamanından önce tamamlanmış; 2008 Dünya Mimarlık Festivali Kültür Ödülü ve 2009 Mies van der Rohe Ödülü'nü kazanmıştır. Oslofjord'dan yükselen bir buzdağını ya da sahile kayan bir buzulu anımsatan beyaz mermer formu ve üzerinde yürünebilen çatısıyla yapı hem opera ve bale mekânı hem de kamusal alan olarak işlev görmektedir. Mimarın kendi manifestosu üç kavramsal unsurdan oluşur: halı, dalga duvarı ve fabrika. Bu üçlü kavramsal çerçeve, metodolojimizin metaforik katmanlarıyla doğrudan örtüşen nadir bir tasarım dilidir.



Resim 44-Oslo Opera Binası'nın ön cepheden görünümü. kallerna (2023, Mart). *Oslo Opera House* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.10.1. EPİSTEMOLOJİK SENSÖR ÇIKTISI

Parametre	Tanımlanmış Veri	Dayanak	Sinyal
TN — Tasarım Niyeti	Snøhetta'nın manifesto düzeyindeki üç kavramsal unsuru: (1) Halı — anıtsallığı dikey değil yatay kurma; ortak mülkiyet, herkese açık erişim; (2) Dalga Duvarı— kara ile deniz, gündelik hayat ile sanat arasındaki eşik; (3) Fabrika—opera üretiminin şeffaf, rasyonel ve esnek çekirdeği. Kjetil Trædal Thorsen'in yarı-manifestosu: 'Bina ikon değildir. İkon, halkın binayı kullanmasıyla oluşur.' Norveç peyzajının (buzul, fiyort) yapıya doğrudan çevrilmesi. Bjørvika'nın tarihi sanayi limanını kültür merkezine dönüştürme niyeti.	<i>Snøhetta (2008); Frearson (2025); Thorsen (2008)</i>	GÜÇLÜ
KA — Kültürel Alım	Açılış yılında (2008) 1,3 milyon ziyaretçi — opera biletlisi olmayanlar dahil; Norveçlilerin 'ulusal mülk' olarak benimsemesi. Mimarlık dünyasında Mies van der Rohe jürisi başkanı Francis Rambert: 'Bu sadece bir bina değil, şehre bir armağan.'	<i>Rambert (2009); Frearson (2025)</i>	GÜÇLÜ

	Eleştirel sesler de çıkmıştır: bazı mimarlık yazarları yapının buzul/buzdağı benzetmesini iklim değişikliği bağlamında 'geri dönüşü olmayan kayıp' imgesiyle ilişkilendirirken, Snøhetta bu okumayı ısrarla reddetmiştir. Skateboardcu, yüzücü, kayakçı kullanıcılarla yapının kamusal kimliği çoğullaşmıştır.		
DD — Diyakronik Dönüşüm	2008→günümüz: Bjørvika limanından Deichman kütüphanesi ve Munch Müzesi'ni de içeren yeni bir kültür vahasına dönüşüm ki Opera Binası bu dönüşümün katalizörüdür ve bu rol yapının anlamına yeni bir katman eklemektedir. Riegl'ın yaş değeri bağlamında: Carrara mermeri Norveç ikliminin (-30°C) etkisiyle yıllara göre değişen bir patina kazanmaktadır. 2024'te Norveç Kültürel Miras Müdürlüğü tarafından tescil edilmesi diyakronik kapanışın erken bir işareti olarak okunabilir.	Riegl (1903/1982); Frearson, (2025); Norwegian Directorate for Cultural Heritage (2024)	GÜÇLÜ



Resim 45-Oslo Opera Binası'nın önündeki açıklıktan bir görünüm. Lascar, J. (2014, Ekim). *Climbing the Oslo Opera House (Operahuset)* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.10.2. RETORİK LENS

Aşama	Oslo Opera Binası Verisi	Çıktı
Morfolojik İzolasyon	Fiyorttan yükselen beyaz Carrara mermeri eğimli çatı; zemin kotundan çatıya kesintisiz devam eden yürünebilir yüzey; Norveç graniti kaplı podyum; büyük cam cepheler; Olafur Eliasson'ın eriyen buz izlenimi veren altıgen delikli alüminyum panel; içerde amonyakla karartılmış meşe 'dalga duvarı'; gece aydınlatmasında suyun yüzeyindeki yansımalar.	Doğa-mimari süreği: bina peyzajın parçası, peyzaj binanın formu.
Analojik Eşleme [A:B :: C:D]	[Eğimli Beyaz Mermer Çatı : Düz Sert Kentsel Zemin Normu :: Buzul/Buzdağı : Statik Kara] — Arnheim'in yapısal kuvvetler teorisi: eğim vektörü dinginliği değil hareketi gösterir; yapı sahile kayan değil, denizden yükselen bir küttedir. İkincil analoji: [Yürünebilir Çatı : Kapalı Anıt :: Halkın Mülkü : Seçkinlerin Kurumu] — Bu analoji Centre Pompidou'nun 'fabrika ↔ müze' geriliminin yatay ve İskandinav versiyonudur; dikey değil yatay demokratikleşme.	Buzdağı + demokratik yatay anıt: iki katmanlı analoji haritası.
İkonolojik Derinleme (Panofsky, 1939) — İskandinav Doğa Estetiği ile	Ön-ikonografik: Beyaz mermer yüzey, su yansımaları, cam şeffaflığı, ahşabın sıcaklığı — saf malzeme ve ışık. İkonografik: Buz/buzul = Kuzey doğası, saflık, kalıcılık; meşe ahşap = Norveç'in inşa geleneği ve gemi yapımıcılığı; Carrara mermeri = Akdeniz uygarlığıyla ittifak. İkonolojik: Norveç'in kendini hem kuzey doğasıyla hem Avrupa kültürüyle tanımlaması; eşitlikçi İskandinav refah devleti anlayışının 'herkese açık kültür' ideolojisi.	İskandinav sosyal demokrasisinin mimari teolojisi.
Bedensel Doğrulama (Merleau-Ponty, 1945) — Sverre Fehn'in tektoniği ile	Mermer üzerinde yürürken ayak tabanının düz-eğimli geçişi ve yüzeyin kayganlaşabileceği kaygısı beden-dikkat ilişkisini aktif tutar. Çatının doruk noktasında tüm şehir ve fiyortun açılması Bachelard'ın <i>immensité</i> deneyimidir. Sverre Fehn'in Norveç Buzul Müzesi'ndeki (1990) tektoniğiyle soy bağı: taş ve buz metaforunu yapısal mantığa çeviren İskandinav geleneğinin devamı.	Kinestetik dikkat + uçsuzluk: birleşik bedensel doğrulama.



Resim 46-Oslo Opera Binası'nın üstten görünümü. Ngomoya (2011, Mart). *Oslo Opera house - panoramio (4)* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.10.3. ETKİLEŞİMCİ LENS

Kavram	Oslo Opera Binası Uygulaması
Çerçeve / Tenor (İnşa)	Opera binası tipolojik beklentisi: kapalı, dikey, anıtsal, seçkin — geleneksel Avrupa opera evi normu (La Scala, Palais Garnier, Viyana Devlet Operası). Kültürün 'korunaklı içerisi'nde yaşadığı kapalı kutu modeli.
Odak / Vehikel (Maske)	Yürünebilir çatı, yatay anıtsallık, buzul formu — kamuya ait açık peyzaj. Opera, kapalı bir kurumdan tüm kentin üzerinde kurulmuş bir temaşa alanına dönüşmektedir.
Önermesel Küstahlık (Ricœur, 1977)	'Bu opera binası bir buzuldur / bir kamusal meydandır / bir peyzajdır' — semantik şok. Opera ile buzul, seçkin kültür kurumu ile doğal coğrafya ontolojik olarak uyumsuz; yapı bu uyumsuzluğu bilerek ve programatik olarak kurmaktadır.
Halı/Dalga Duvarı/Fabrika Üçlüsünün Etkileşimci Gerilimi	Snøhetta'nın üç kavramsal unsuru eş zamanlı birbiriyle gerilim içindedir: Fabrika endüstriyel ve rasyonel; Dalga Duvarı organik ve törensel; Halı demokratik ve sınırsız. Bu üç unsurun bir arada olması Black'in çerçeve-odak etkileşiminin mimaride üç yönlü versiyonunu sunar. Üçü birden çalışırken yapı sahneleme makinesi, doğal peyzaj ve kamusal meydan olmak zorundadır.
Perspektifsel Yeniden Düzenleme (Kittay, 1987)	Buzulun ilişkisel yapısı (hareket, çözülme, doğanın zamanı) opera binasına aktarılır → kültürel kurumun 'ebedi/değişmez' ontolojisi 'akan/dönüşen' perspektifiyle yeniden düzenlenir. Bu dönüşüm bilinçli bir seçimdir: Snøhetta yapının ne olduğuna değil, halkın onu nasıl kullandığına odaklanır.
İklim Değişikliği Gerilimi & Açık Yapıt (Eco, 1989)	Buzul/buzdağı metaforunun 2008 sonrasında iklim krizi bağlamında kazandığı katman: buzulların erimesi bir kayıp imgesine dönüştüğünde yapının metaforu da bu yeni anlam çerçevesine çekilmektedir. Snøhetta bu okumayı reddetse de Eco'nun sonsuz semiosis ilkesi gereği anlam kapatılamaz. 2008 ile 2025 arasındaki bu diyakronik gerilim, metodoloji içinde en güncel ve en açık metaforik yarayı temsil etmektedir.



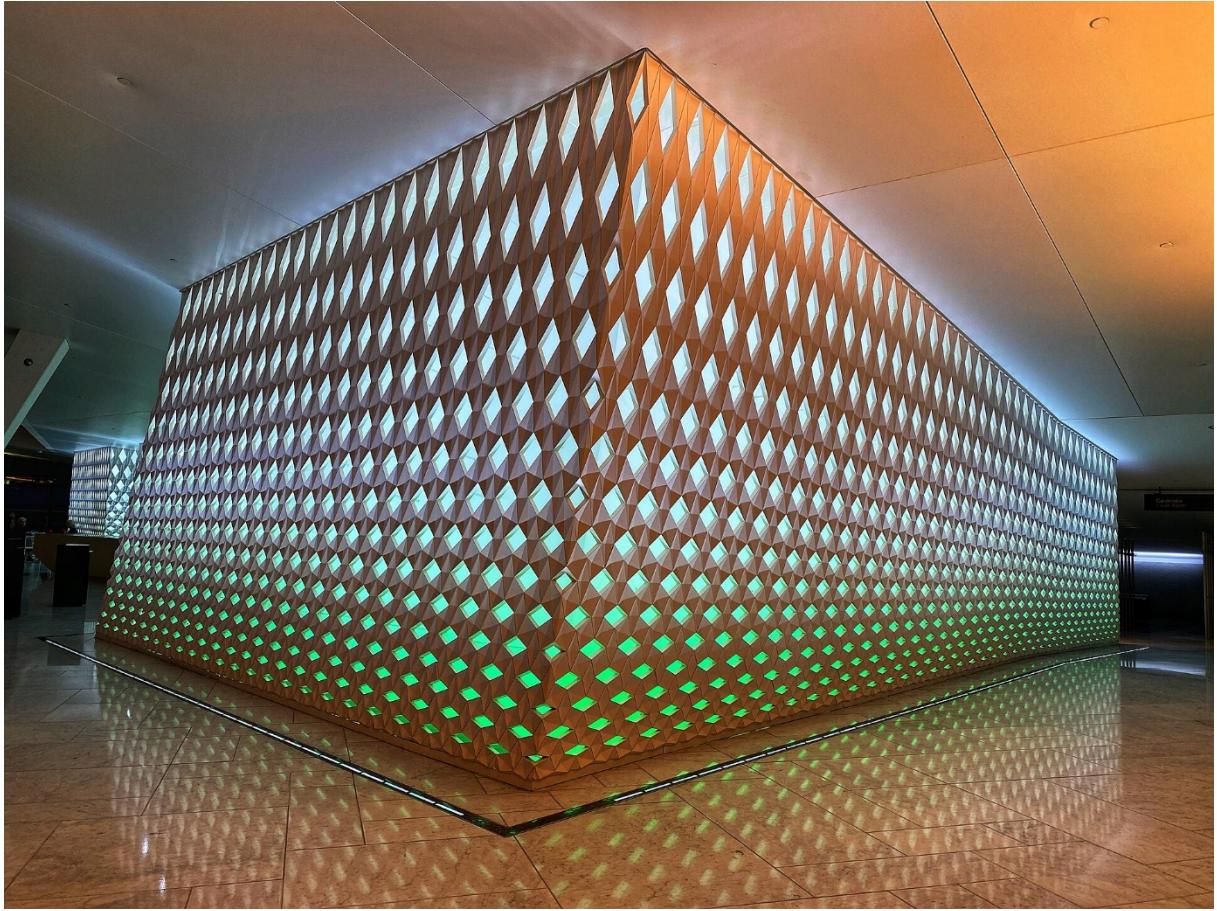
Resim 47-Oslo Opera Binası'nın yağmur altında bir görünümü. Syvertsen, T. (2019, Kasım). *Rainy reflections. Oslo Opera House. November*. [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

6.3.10.4. BİLİŞSEL LENS

İmge Şemaları — Mimari-Bedensel Karşılık Eşlemesi (Johnson, 1987; Lakoff ve Johnson, 1980)

İmge Şeması	Mimari Karşılık (Oslo Opera Binası)	Bedensel/Bilişsel Köken
CONTAINER (İçerme)	Kapalı daire şeklindeki salon, ahşap dalga duvarının sardığı kapalı iç mekan — opera deneyimi korunaklı bir 'kap' içinde. Dışarısı kamusal ve sınırsız; içerisi odaklanmış ve sarılmış. Bu iki 'içerme' arasındaki geçiş, yapının temel metaforik yönü.	Koruma içgüdüğü: dışın uçsuzluğu ile için mahremiyeti arasında bilinçli bir bilişsel gerilim.
PATH (Yol)	Zemin kotundan çatı tepesine kesintisiz devam eden yürüyüş güzergahı — eğim ne kadar artar, şehir manzarası o kadar açılır. Zirveye ulaşmak performans öncesi veya sonrası bir kinestetik tamamlanma hissi verir.	Kaynak-yol-hedef şeması; tırmanışın ödüllü bitiş noktası Bachelard'ın <i>uçsuzluk</i> kavramıyla örtüşür.
UP-DOWN (Dikey)	Yapı dikey değil yatay ilerler — 'yukarı' vektörü eğimli çatı üzerinde yürüyerek elde edilir, kulede otomatik olarak değil. Bu, 'yukarı = iyi/yüce' şemasının tırmanma pratiğiyle kazanıldığı nadir bir örnektir.	'Yukarı iyidir' şeması; ancak dikey yükselme değil yatay kıvrınmayla erişilen bir yücelik — İskandinav eşitliğinin kinestetik karşılığı.
FORCE (Kuvvet)	Eğimli çatı yüzeyinin yerçekimiyle ilişkisi: mermer kaygan olabilir, beden dikkatli olmak zorundadır. Bu yüzey bir kuvveti davet eder, pasif değildir. Olafur Eliasson'ın eriyen	İtme/direnç/akış şemalarının görsel ve kinestetik somutlaşması.

	buz paneli de kuvvet şemasını görsel olarak aktifleştirir: form değişim halindedir.
CENTER-PERIPHERY (Merkez-Çevre)	Ana salon merkez; foye, çatı ve kıyı şeridi çevre. Ancak çevre (çatı) merkez (salon) kadar meşru ve yoğun kullanılmaktadır — merkez-çevre hiyerarşisi kasıtlı olarak eşitlenmektedir.
BALANCE (Denge)	Buzul-fiyort ilişkisi: yapının kütlesi su yüzeyindeki yansımalarıyla görsel denge üretir. Beyaz mermer ve koyu fiyort suyu; sıcak meşe ahşabı ve soğuk cam — tüm malzeme çiftleri bir denge ilişkisi içindedir.



Resim 48-Oslo Opera Binası'nın iç mekanından bir sütun süsleme detayı. DTankersley (WMF) (2020, Ocak). *Oslo, Norway Opera House (designed by Snohetta)* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

Operasyonel Skalalar — KS / TAS / YES (Herssens & Heylighen, 2011; Wastiels vd., 2012)

Boyut	Oslo Opera Binası Uygulaması	Metaforik-Bedenleşmiş Bağlantı
KS — Kinestetik Skala	Eğimli mermer yüzeyde yürüyüş: zemin kotundan çatı tepesine tırmanma; yüzeyin kayganlaşabileceği farkındalığı bedeninin her adımında dikkatini aktif tutar. Kış aylarında kar ve buzla kaplı çatıda kayak ve kızak aktiviteleri: beden ile yapı arasındaki kinestetik sözleşme mevsime göre köklü biçimde değişir.	Kaynak-yol-hedef şemasının kinestetik somutlaşması; Herssens & Heylighen (2011) zemin dokusu parametresi: mermerin kaygan/düzensiz makro-dokusu dikkat gerektiren bir kinestetik ortam kurar.

TAS — Termal-Atmosferik Skala	Norveç ikliminin (-30°C) mermer üzerindeki etkisi: soğuk taş yüzeyin güneşli bir günde giderek ısınması ve bu değişimin beden üzerinde hissedilmesi. Kış-yaz atmosfer kontrastı — aynı yapıda iki tamamen farklı termal deneyim. Böhme'nin (2016) duygusal yayılım kavramı: fiyortun sisi ve soğuk rüzgar yapının atmosferinin ayrılmaz parçasıdır.	'Yakınlık sıcaklıktır' eşlemesi: mermerin mevsimsel ısı değişimi 'canlı' ve 'duyarlı' bir yüzey metaforu üretir; Wastiels vd. görsel-termal kontrast.
YES — Yüzey Etkileşim Skalası	Mermer yüzeyin pürüzsüzlüğü ve hafif mikro-dokusu — zemin olarak ayak tabanına doğrudan mesaj verir. Sanatçıların tasarladığı çatı döşeme taşları kişisel alan ve kolektif akış arasında haptik bir yön sistemi kurar. Olafur Eliasson'ın iç mekan 'eriyecek buz' paneli: göz parmak hareketi yapar, zihin dokunur.	Gibson (1979) sağlamlık: çatının 'yürünebilirlik/kayabilirlik' sağlamlığı mevsime göre değişir; Pallasmaa (2009) düşünen el: Eliasson panelinde görsel-dokunsal geçiş.



Resim 49-Oslo Opera Binası'nın konser salonlarından birinin görünümü. DTankersley (WMF) (2020, Ocak). *Oslo opera house13* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.

Oslo Opera Binası, metodolojinin tüm lenslerinin güçlü çalıştığı ve mimarın kendi kavramsal çerçevesinin analize doğrudan diyalog kurduğu nadir bir vakadır. Retorik lenste buzul/buzdağı analogisi Arnheim'in yapısal kuvvetler teorisiyle ve İskandinav tektoniğinin (Sverre Fehn) soybağıyla derinleşmekte; 'demokratik yatay anıtsallık' ise Pompidou'dan farklı bir demokratikleşme metaforu olarak konumlanmaktadır. Etkileşimci lenste yapının en üretken noktası, opera geleneğinin seçkin/kapalı tipolojisiyle buzulun kamusal/açık ontolojisi arasındaki semantik şoktur. Snøhetta'nın Halı-Dalga-Fabrika üçlüsü bu şoku yönetilen ama çözülme bir gerilim olarak tutmaktadır. İklim krizinin buzul metaforuna yeniden anlam

yüklemesi ise yapının hem en açık hem de metodolojik açıdan en tartışmalı diyakronik katmanını oluşturmaktadır. Bilişselci lenste ise yapı, mimarın niyet ettiği şemalar yerine halkın pratiğiyle üretilen anlama yönelik güçlü bir argüman sunar. Bu, Lakoff ve Johnson'ın bedenleşmiş anlam modelini teyit ederken aynı zamanda genişleten bir bulgu olarak tezin teorik katkısına doğrudan malzeme sunar.

7. BÖLÜM - SONUÇ VE TARTIŞMA

7.1. Genel Değerlendirme

Bu çalışma dil bilimi ve mimarinin konsept bir arayüzü olarak doğmuştur ve en özgün sorusu da şudur: dilbilimsel teoriler kullanılarak mimariyi, yani doğasında çok kipli olmak olan bir olguyu incelemek için yeterli bir sistem inşa edilebilir mi? Bu beş bölümde ve birçok katman içerisinde bunun cevabını vermeye çalıştık. Cevabın hem evet hem de hayır olduğunu göz önüne aldığımızda, teorik olarak akademik sorgulamanın aslında tam olarak bu olduğu üzerine bir varsayım çıkmaktadır. Bu soruya kesin ve tek yönlü bir cevap vermenin zorluğu da çalışmanın içerisinde görülebilmektedir.

Çalışma genel olarak mimarinin barınak üretiminden çok daha ötesinde anlamı üreten, ileten ve dönüştüren bir yapıya sahip olduğu öngörüsünden yola çıkarak başlamıştır. Her ne kadar bu gözlem mimari disiplinin içerisinde doğmuş olsa da bu çalışmanın özgünlüğü bu sistemi dilbilimsel sahaya taşımasında yatmaktadır. Özellikle dilbilimsel metafor teorilerini bu sahada kullanma fikri ile birlikte, 2500 yıllık metafor serüveninin de oldukça iptidai (çalışmanın selameti açısından) bir görünümü de elde edilmiştir. Metaforun dilsel süsten insan bilişinin temel taşlarından birisine evrildiği bu maceranın içerisinde mimari nesneye uygulanan bir metafor analizinin gerçekleştirilmesi de yolculuğun doğal bir durağıdır. Çalışmanın genel hatları incelendiğinde, metodik bir analiz, yönlemselliği de öne alarak gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bir binaya ne yaptığını değil ne demeye çalıştığını sormak bize göre de bu çalışmanın entelektüel geriliminin ve doğal olarak potansiyel gücünün ortaya çıkmasını sağlamak demektir ki çalışmanın yapısal mantığı ve anlam üretimini sorgulama noktasındaki en önemli katkısı da bizce budur.

7.2. Teorik Çerçevenin Katmanları

Çalışmanın alan yazına birinci katkısı, her ne kadar eksiksiz olma iddiası gütmese de 2500 yıllık metafor teorisi külliyatını biriktirerek sistemik bir derlem oluşturma çabasıdır. Bu derlemenin Aristoteles'ten Quintillian'a, Jakobson'dan Black'e ve hatta Blumenberg ve Debatin gibi

felsefe kuramsallığının içerisine girmiş olması tesadüf değildir, zira metafor, birçok disiplinin üzerine titrediği ve düşündüğü bir alandır. Bu derlemenin, daha önce de bahsedildiği üzere amacı, genel olarak analiz bağlamında kullanılmak üzere bir envanter çıkarmak olduğundan, metaforun detaylı özelliklerine ve önemli örneklerine giriş yapmadan böyle bir hazırlık yapmanın doğru olacağını düşündük. Bu noktada varılmak istenen amacın mimaride metaforun görünümüleri olması hasebiyle böyle bir karar alınmıştır. Aynı zamanda metafor makinemizin üçlü (epistemolojik sensör de hesaba katıldığında dördü) lens ve sensör sisteminin temeli, metafor teorileri derlemi hazırlanırken atılmıştır. Farklı paradigmalardan gelen düşünürlerin metafor üzerine olan düşüncelerinin tek bir çatı altında toplanması, tekil metafor teorilerinin senteze uygunluğunu ve tasnif edilebilirliğini de göstermiştir. Böylece ilk bölüm bir referans noktası olarak tezin teorik ayaklarından birini oluşturmak üzere tasarlanmıştır.

İkinci önemli teorik altyapı da metafor ve semiyotik arasındaki arayüzün incelenmesinden doğmuştur. Bu arayüzün Saussure'den Bhabha'ya uzanan geniş bir skalada olması ile düşünürlerin metafor fikirleri üzerine yazdıklarından yola çıkarak göstergenin ve semiyotiğin metafor üzerindeki etkisi ve dil dışı yapıların semiyotik üzerinden metaforik olarak nasıl incelenebileceği konusunda detaylı bir analiz hedeflenmiştir. Mimari gibi çok kipli bir yapının incelenebilmesi için de hem semiyotiğin hem de metaforun bir kesişiminin bulunarak simgenin ve sembolün incelenebilmesinin mümkün kılınması gereklidir ve gereken teorik çerçeve de ikisinin birleşiminden ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın üçüncü ayağını resim ve müzikte metafor oluşturmaktadır ki bu konu, bu çalışmanın içerisinde tamamlanabilecek bir konu değildir. Mimarinin komşu kardeşleri olarak genel bir sanat geçkisini yapmak, metaforik görünümün resim ve müzikte nasıl işlediğini görmek, özellikle de resim ve müziğin mimari ile kesiştiği noktalarda, örneğin bina resimlerinde ya da oda müziği gibi mimari ile iç içe olan konseptlerde mimaride metaforun çok kipliliğini anlamaya yardımcı olacaktır. Müzikal zaman ve mimari deneyim arasındaki ilişki, müzikal deneyim ve bedenleşmiş biliş arasındaki bağıntı ve görsel metafor ve mimari form arasındaki eşlemeler de bu bölümün konusu olmuştur. Böylece, yani mimetik ve metaforik bir sanatın ontolojisinin açığa çıkarılması ile metaforun izole bir nesnenin çok daha ötesinde daha geniş bir estetik ve semiyotik sistemin parçası olduğu olgusu vurgulanmıştır. Sanatlar arasındaki bu karşılıklı metaforik ilişki de mimarinin salt fonksiyona dayalı görünümünü kırarak anlam üretimine nasıl katkı sağladığını görmek adına önemli bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır.

7.3. Mimaride Metaforik Bir Taksonomi Denemesi

Çalışmanın dördüncü katmanında artık mimaride metafora hazırlık tamamlanmıştır. Mimari yazında metafor belirli binalar özelinde konuşulmuş ya da genel estetik kategoriler etrafında tartışılmıştır, fakat bu alanda literatürdeki eksikliklerden biri de sistematik ve çok boyutlu bir tipolojinin geliştirilmemiş olmasıdır. Beş kategoriden oluşan bu taksonomik açılım ile birlikte bu boşluğun doldurulmasına bir katkı sağlanmak amaçlanmıştır.

Bahsedilen beş kategorinin ilki olan mimaride bedensel metaforlar mimarinin kaynak alan olarak insan bedensel oranlarının ve organikliğin mimari düzleme nasıl iletildiğini inceler. Vitruvius'dan bu yana olan tarihi genişleme, bu noktada insan bedeni ile mimari arasındaki metaforik köprünün kurulabilmesini amaçlamaktadır. İkincil olarak doğa metaforları, dalga, ağaç, kristaller, dağlar gibi doğal şekillerin mimariye metaforik düzlemde nasıl eklenildiğini araştırabilmek için oluşturulmuştur. Bu kategori, biçimsel mimari dilin doğa ile olan metaforik bağını inceler. Üçüncü kategori olan makine metaforları sınıflandırması da Le Corbusier'in evi "yaşamak için bir makine" olarak addetmesi düsturunu şiar edinir ki Centre Pompidou gibi örneklerde bunun açıklaması görülebilir. Geometrik metaforlar küre, küp, piramit ve sarmal biçimler saf formun somut örneklerini metaforik düzlemde analiz etmek için kategorize edilmiştir. Son olarak kültürel ve tarihi metaforlar da mimarinin kültürel hafızayı nasıl öne çıkardığını, yeniden yorumladığını ve zamanla yeniden inşa ettiğini inceleyen bir kategori olarak tasarlanmıştır. Farklı bağlamlarda, örneğin Divriği Ulu Camii ve Taipei 101 gibi binalarda mimari formun kültürel kimliği nasıl anlattığını incelemek, bu kategorinin amaçlarındandır.

Bu taksonomi elbette kapalı ve sabit sınırlara sahip değildir. Çalışmanın en önemli epistemolojik varsayımlarından bir tanesi de aslında budur: mimaride metafor, sınırları kesin ve net bir biçimde belli olan ve tam anlamıyla sınırlara kategorize edilebilecek ve tamamlanacak bir yapı sunmaz. Bu yüzden çoğu eser, birçok parçası ile birden fazla sınıfa girebilir. Bu yüzden vaka çalışmalarının incelenmesinde eserler tek bir kategoriye dahil edilmemiştir, taksonomik fikir, yalnızca bir envanter görevindedir. Bu envanteri doldurmak da birden fazla araştırmacının yüksek eforla gerçekleştirebileceği ve hatta envanteri genişletebileceği bir sistemi gerektirmektedir. Ancak analitik çalışma alanını metodolojik olarak tasvir ettiğimizde, en azından maceranın nereden başlaması gerektiği de tespit edilebilir hale gelecektir ki çalışmanın ana amaçlarından birisi de budur.

7.4. Analiz Metodolojisi: Metafor Makinesi

Bu çalışmanın bize göre alan yazına en özgün ve en kapsamlı katkısı da şüphesiz *metafor makinesi* adı verilen, ilkel bir fotoğraf makinesi analogisi ile çalışan sistemdir. Bu sistem, mimaride metaforun analizi için geliştirilmiştir ve dört ana parçadan oluşur. Epistemolojik bir sensör ve üç farklı metafor lensi, bu makineyi çalışır kılar. Bu analoginin seçilmesinin nedeni anlatıyı rahatlatmanın yanı sıra metodolojinin metaforik yapısını öne çıkarmak ve çıktıları tasnif edebilme becerisi kazandırmaktır. Bu yüzden, bu seçimi yalnızca pedagojik bir kolaylığa indirgemek yanlış olacaktır. Şimdi makinenin parçalarının metaforik gözlem sırasında nasıl çalıştığının bir özetine bakalım.

Sözü edilen metafor makinesinin epistemolojik sensörü, mimari esere çevrildiğinde onu bir filtreleme sistemine sokar. Mimari nesnenin metaforik olarak incelenip incelenemeyeceği bu filtreden geçebilmesine bağlıdır: tasarım niyeti, kültürel alım ve yorumsal tarihi, binayı epistemolojik bir sınava tabi tutarak metaforik potansiyelini ölçer. Aynı zamanda bu sensör ile birlikte, eğer sensör metaforik sinyal alırsa, diğer üç lens de aktif hale gelir ki böylece metaforik analiz üç alanda yapılabilir. Bu mekanizmanın tasarlanma amacı ise herhangi bir mimari nesnenin metaforik anlamda değerlendirilebilmesinin mümkün olup olmadığını anlamaktır ve böylece metodolojik anlamda da bir tutarlılık yakalanmaya çalışılmıştır.

Epistemolojik sensörün filtresinden geçen mimari eserler öncelikle retorik lensin görüşüne tabi tutulur. Bu lens analogik anlamda mimari yapının bütününe ya da parçalarını görünüm bazında ele alır. Metaforik taşımanın başladığı kaynak alanın ve taşımanın gerçekleştirildiği hedef alanın mimari nesne üzerindeki tanımlaması bu lensin ana görevlerinden biridir. Bu lens aslında mimari formun neye benzediğinden daha çok neyi temsil ettiği ya da neyi ikame ettiği ile ilgilenir ve böylece analogik bir bağıntı kurmayı amaçlar. Örneğin Centre Pompidou'daki endüstriyel görünümün kültürel bir *sarayla* ikame edilmesi ya da buzul ile opera binası arasındaki analogik bağıntı, retorik lensin ortaya çıkardığı önemli metaforik bulgular olarak değerlendirilebilir. Retorik lens metodolojinin halihazırda mimaride metafor üzerine yazılmış olan literatürüne en bağlı olan ve teorik anlamda da bu alan yazına en bağlı olan parçası olarak karşımıza çıkar.

İkinci lens ise Richards ve Black'in metaforun etkileşim teorisini temel alan etkileşimci lenstir. Bu lens mimari nesnenin iki farklı anlam alanında ortaya çıkardığı semantik şok, gerilim ya da anlam artığını inceleyerek metaforik bir analizini yapmayı amaçlar. Lensin ana sorusu şudur: muhatap olunan mimari nesnenin anlam alanı içerisinde hangi iki kavramsal alan birbirleriyle

çarpışmaktadır ve bu çelişkiden nasıl bir anlam fazlalığı doğmaktadır? Therme Vals binasının özelindeki rahatlık ve ıkkelliğin çarpışması, Divriği Ulu Camii'ndeki dış süslemelerin karmaşıklığı ve içerideki sadeliğin çelişkisi, Taipei 101'deki Batı finansal dünyası ile Çin kozmolojisinin çarpışması bu lensin ortaya çıkardığı analitik sonuçları göstermektedir. Özetle bu lens metodolojik bağlamda anlamın taşınmaktan ziyade *üretildiğini* gösteren bir parça olarak düşünülebilir.

Üçüncü ve son lensimiz ise bilişselci lens olarak Lakoff ve Johnson'ın kavramsal metafor teorisini ve bu teorinin içerisindeki imge şemalarını temel alarak geliştirilen bir parçadır. Bu lens mimari deneyimle bedenleşmiş biliş arasındaki ilişkiyi incelerken, binanın zihinsel anlaşılmaktan çok bedensel deneyim ile nasıl anlamlandırıldığını sorgular: yukarı/aşağı, içeri/dışarı, merkez/dış, güç/zayıflık gibi imge şemalarının mimari nesnede nasıl somutlaştığını gözlemler. Bu lensin içerisinde fenomenolojiden beslenen ve somut anlamda mimari materyal deneyimlerini de ölçen parçalar ile birlikte metodolojik bir bilişsel metafor sistemi oluşturulması amaçlanmıştır.

Metodolojinin en önemli kararlarından bir tanesi de bu üç lensin çıktısının sentezlenmeyerek olduğu gibi bırakılması meselesidir. Bu seçim bilinçli bir tercihtir ve genel olarak araştırmanın sınırlılıklarından doğmaktadır, her ne kadar bu üç lens birbirini tamamlayabilecek ve tek bir metaforik düzleme indirgenerek incelenebilecek görünüme sahip olsa da teorik varsayımları açısından birbirlerinden farklı seviyededir. Her vakanın sonunda sunulan bütünleşik okuma, lenslerin bulgularını tek bir metaforik yargıya indirgemez, yalnızca analistin o yapı üzerindeki yorumsal ufkunun üç farklı lens tarafından nasıl biçimlendirildiğini gösterir. Bu okuma da Gadamer'in ufukların birleşmesi kavramı çerçevesinde yorumsal bir eylem olarak konumlandırılmalıdır.

7.5. Vaka Çalışmalarındaki Anahtar Bulgular

On farklı vaka çalışması bir bütün olarak incelendiğinde, metodolojik perspektifte birden fazla önemli gözlem yapılabilir. İlk metafor makinesinin, genel terimlerle konuşacak olursak, analitik fonksiyonunu yerine getirdiği söylenebilir; seçilen on farklı mimari nesnenin sekiz tanesinde önemli bir metaforik potansiyel tespit edilmiş, ikisinde ise aşırı-görünürlük ya da analogik yoruma kapalılık gibi metaforu baskılayan etmenlerden dolayı metaforik potansiyelin zayıf olduğu görülmüştür. Aynı zamanda üç lensin her bir mimari nesne için aynı üretkenlikte çalışmadığı da vaka çalışmalarında not edilmiştir: bu durum eksiklikten ziyade metodolojik bir bilgi olarak not edilmelidir ki bir mimari nesnenin metaforik yoğunluğunun hangi alanda

olduğunu ölçmek bu lenslerin görevlerinden biri değildir. Yani, binanın anlam ekonomisinin hangi lense yakın olduğu bu lensin çalışma alanı olarak tasarlanmamıştır.

İkincil önemli husus da evrensellik iddiasının özellikle doğu eserlerinde (Divriği Ulu Camii ve Taipei 101) zorlanmasıdır. Metodolojimizin batı kökenli teorik kökleri bu binaları incelerken uyumsuzluk sorunu yaşamıştır; Divriği’de retorik lens İslami sanat teorisinin anlam üretimi ile çelişmeye girmiş, Panofsky’nin ikonolojik metodunu kullanırken çatışmalar yaşanmıştır. Taipei 101 binasının incelenmesinde ise bilişsel lensin “yukarı iyidir” imge şeması her ne kadar hem Batı hem de Çin-Tayvan geleneğinde aktif olsa da farklı anlam zincirlerine yol açabilmiştir. Bir noktada Bhabha'nın (1994) melezlik ve üçüncü uzam kavramları bu sürtüşmeyi teorik olarak açıklayabilmektedir. Batı kökenli metodoloji ile Doğu mimari nesnesi karşılaştığında üretilen anlam ne saf bir Batı okuması ne de özgün bir Doğu yorumu olabilir; her ikisinin de dönüşüme uğradığı geçici bir semiyotik, ve dolayısıyla metaforik bir bölge olarak değerlendirilmelidir. Bu durum, yine metodolojinin entelektüel bir eksiği değildir, analitik araçların kültürel çeşitlilik karşısında yaşadığı bu çelişkiler batı kaynaklı metodolojinin doğal eksiklerinden meydana gelir. Daha doğru saptamalar ve analiz için çok daha kapsamlı ve sentez gücü yüksek yöntemlerin geliştirilmesi gerekliliği de bu noktada açıktır.

7.5.1. Metodolojinin Kendi Kendini Test Etmesi: Dönüştürücü Bir Değerlendirme

Her metodoloji, analitik çerçevenin teknikliğinin yanı sıra bir sınırlılık da geliştirmek zorundadır ve bu bilinçli bir tercih olmalıdır. Bu çalışmada geliştirilen metafor makinesi de bu genel kuraldan azade değildir ki metodolojinin bu noktada kendi kendini sınırlaması da çalışmanın selameti açısından önemlidir.

Metodolojinin ana sınırlılığı nesneyi analizin başlangıcında kullanılan sensörün yazılı kaynaklara çok bağlı olmasında yatmaktadır, mimarın kendi söylemleri, eleştirel değerlendirmeler ve tarihi belgeler bu noktada önemli yazılı kaynaklar olarak düşünülmüştür. Bu bahsettiğimiz şey, aslında pek çok analitik çerçevenin de ortak bir noktasıdır, alan yazına bağlı kalmak bu noktada önemlidir ve gereklidir. Fakat mimari gibi bedensel ve deneyimsel bir olguyu ele aldığımızda yazılı kaynakların özellikle yetersiz kaldığı söylenebilir. Bir binanın anlatısının deneyimler ve yayımlar arasındaki uçurumda kaldığı düşünülürse, oluşturduğumuz metodolojinin en kör noktalarından birisi ortaya çıkmaktadır ve uygulamada dikkat edilmelidir. Ancak bu sınırı kabullenmek, metodolojiyi sistematik bir analiz nesnesi olmaktan ya da inanırlığından alıkoymaz, aksine hangi sorulara cevap verdiğini ve hangilerini cevaplamakta yetersiz kaldığını açıklamak için bu sınırın kabullenilmesi zorunludur.

İkincil bir husus da metodolojinin test edilmesi için seçilen örnekleme incelemekte yatmaktadır. Seçilen on farklı mimari nesne, özellikle metaforik bağlamda alan yazında kendine yer bulmuş binalardan seçilmiştir ve bu seçim de kasıtlıdır. Metaforik potansiyelin düşük olduğu iki bina dışında, ki bu binalar da negatif anlamda metodolojinin çalışıp çalışmadığını görmek için iyi bir fırsattır, geriye kalan sekiz bina, metodolojinin doğru kulvarlarda, tabiri caizse laboratuvar ortamında çalışıp çalışmayacağını görmek adına seçilmiştir. Bir ofis bloğunu ya da standart bir meskeni incelemek, ilerleyen çalışmalarda metafor makinesinin limitlerini zorlamak adına yapılabilecek mükemmel çalışmalar olarak burada anılacaktır.

Dördüncü ve en önemli sınırlılık da metaforik yapının yorumsal düzleminin oldukça kaygan olmasıdır. Metafor analizi, doğası gereği yorumsal bir uygulama olduğundan buradaki analizlerin de yazarın dilbilimsel, kültürel ve estetik yargılarından bağımsız olamayacaktır. Analitik operasyonel çerçevelerin tanımlanması ve en ince ayrıntılarına kadar şekillendirilmesi de bu özneliği yok etmeye yetmez, yalnızca analizi daha şeffaf getirmeye yarar. Dilbilimsel metafor teorisi perspektifinden bu şeffaflığın akademik bir katkı için gerekli olduğunu düşünüyoruz ki böylelikle metodolojinin kendisi akademik bir katkı olacaktır, yani burada hedef, analitik bir yorum çerçevesi oluşturmaktır, yorumun kendisi değildir.

Son sınırlılık ise mimarinin diyakronik boyut ile çalışmanın bağının zayıf olmasında yatmaktadır. Bir binanın tarihsel süreçte anlam üretiminin nasıl etkilendiği, yaşlandığı ya da kültürü nasıl etkilediği konusu, bu araştırmanın kapsamının dışında kalacağından bu çalışmanın içerisindeki on farklı mimari nesne diyakronik ve senkronik bağlamları yan yana olacak şekilde incelenmiştir.

Birlikte düşünüldüğünde bu sınırlılıklar genel anlamda çalışmanın metodolojisinin tamamlanmış bir mimaride metafor analizi değil bir başlangıç olduğunu yansıtmaktadır. Bu başlangıç da bu çalışmanın yapmaya çalıştığı şeyin özü olarak düşünülmelidir.

7.6. Çalışmanın Bütüncül Pozisyonunun Akademik Katkısı Üzerine

Bu çalışmanın akademik katkısı birkaç farklı düzlemde incelenebilir. Birincil olarak kapsayıcı ve karşılaştırmacı bir envanter metafor teorisi alan yazınına sunulmuştur. İkinci olarak mimari metaforun orijinal bir taksonomisi önerilmiş ve teorik ve uygulamalı çerçevelerde bu çalışma içerisinde örneklenmiştir. Üçüncül olarak mimarinin sistematik bir biçimde metafor bakımından incelenmesinin dilbilimsel bir metodoloji kullanılarak mümkün olduğuna dair kanıtlar bir epistemolojik sensör ve üç farklı lens analogisi üzerinden detaylandırılmıştır. Dördüncü ve son olarak da metodolojinin on farklı binada incelenmesi ile birlikte farklı

coğrafyalar, periyotlar ve kültürel bağlamların çalışmanın bir zenginliği olarak görülmesi amaçlanmıştır.

Dil bilimi ve mimari arasındaki ilişki daha önceden sıkça tartışılmasına rağmen analogik düzlemde ya da tek bir teorik çerçeveden öteye geçememiştir. Bu çalışma genel olarak hem bu iki farklı disiplinin aynı terminolojik düzlemde işleyebildiğine hem de belirli bilişsel ve semiyotik süreçlerin, metaforu temel alacak şekilde bir perspektif ile bakıldığında derin bir ilişki içerisinde olduğunu öne sürmektedir. Yukarıda söylediğimiz gibi, bir binanın ne yaptığı değil ne söylediği ile ilgilendiğimizde ve bunu bütün kapsam ve olabilecek sınırlılıklarıyla ele aldığımızda ortaya çıkan sonuç, dilbilimsel bir perspektifte bu çalışmanın temel iddiasını da öne çıkaracaktır.

Çalışmanın sonunda, bize göre yapılabilecek en kapsamlı gözlem de şöyle olacaktır; metafor anlam üretimi bakımından insanlığın sahip olduğu en ekonomik ve en güçlü mekanizmalardan birisidir. Mimari de metaforun somut bir hal aldığı bir mecra olarak en geçerli metaforik ortamlardan biri olarak görülmelidir. Taşın, granitin, cam ve çeliğin anıtsallık, şeffaflık, güç, zayıflık, zamansızlık gibi alabildiğine geniş kavramları taşıyabiliyor oluşunun en önemli sebebi metaforik güçtür. Dilbilimsel bağlamda da bu durum estetik bir kaygı olmanın çok daha ötesinde, semantiğin de temel sorularından birisidir. Özetle, bu çalışmanın ortaya koymaya çalıştığı şey, bu soruyu sistematik bir biçimde sorarak limitleri dahilinde cevabını arayabilmektir.

7.7. Gelecek Çalışmalar İçin Notlar

Bu çalışmanın sonunda, çalışmanın içerisinde değinilen ancak detaylandırılmayan birçok alan da yine bakir birer saha olarak alan yazında yerini korumaktadır. Aşağıdaki notlar da bu alanların neler olabileceği ve bu toprakların nasıl fethedileceği konusunda bir fikir vermesi adına yazılmıştır.

-Kültürler arası metodolojik genişleme: Bu çalışmada geliştirilen metodoloji teorik kökenini Batı kaynaklı metafor çalışmalarından elde etmiştir. Batılı olmayan mimari nesnelere incelenmesinde söz konusu metodoloji her ne kadar bir sonuç verse de doğu-batı gerilimini tam anlamıyla kapsayacak genişliğe sahip değildir. Gelecek çalışmalarda kültürel bağlamda hassas bir metodolojinin geliştirilmesi ile (ya da tam anlamıyla Doğu kaynaklı metafor çalışmalarını önceleyerek çalışılması ile) bilişsel evrensellik ve kültürel hassaslık konularındaki tartışmalara daha güçlü bir ışık tutulabilecektir.

-Üç lensin bir sentezinin gerçekleştirilmesi için çerçeve çalışması: Metafor makinesinin üç lensli sisteminin kasıtlı bir biçimde ayrı ayrı çıktılar ürettiği bu çalışmanın ötesine geçebilmek adına, bu üç lensin (ya da sonradan önerilebilecek farklı lenslerin, ya da analogik yapıların) bir sentezinin de yapılması ve bunun üzerine çalışılması alan yazın için şüphesiz önemli bir çalışma alanı olacaktır. Böyle bir çerçevenin Fauconnier ve Turner'ın kavramsal harmanlamasını ya da Kress ve van Leeuwen'in çok kipli diskur analizini kullanması, ya da yeni bir epistemolojik koordinasyon mekanizmasına sahip olması beklenebilir. Bu şekilde yapılacak bir çalışma mimaride anlamın ve metaforun üretilmesi için tam anlamıyla bir metodolojik sistem oluşturulabilmesinin de önünü açacaktır.

-Diyakronik metafor analizi: Bu çalışmadaki vaka analizleri senkronik bir perspektifte yapılmıştır ve anlam katmanları mimari nesnelere tarihi bağlamlarının yanı sıra çağdaş bağlamlarda da aynı anda gerçekleştirilmiştir. Bu noktada mimari metaforun zaman içerisinde nasıl değiştiği ya da anlamın nasıl taşındığı sorusu cevapsız kalmıştır. Farklı metaforik bağlamların farklı zamanlarda farklı biçimlerde tezahür etmesi ve kültür periyotlarından sürekli olarak etkilenmesi olgusu göz önüne alındığında bu yönde bir çalışmanın, örneğin Blumenberg'in ve Haverkamp'ın metaforun tarihselliği üzerine çalışmaları temelli bir araştırmanın alan yazına katkıları olacağı konusunda pek az şüpheye mahal vardır.

-Kullanıcı deneyimi ve etnografik boyut: Yapısalcılık sonrası sınırlar göz önüne alındığında, örneğin Oslo Opera Binası'nda mimarın niyetinden çok mimari nesne kullanıcısının deneyimlerinden şekillenen bir metafor anlayışının varlığı durumu, bu çalışmada kullanılan yazı ve nesne tabanlı metodolojinin sınırlarını aşarak başka bir düzleme taşıyacaktır. Gelecek çalışmalar sistematik anlamda etnografik yöntemleri de metodolojilerine ekleyerek aynı düzeyde analitik olacak şekilde bir yöntem geliştirme konusunda hem kullanıcı deneyimini hem de fenomenolojik saha çalışmaları adına daha kapsamlı araştırmalar yürütebilecektir.

-Hesaplama ve dijital mimari metafor analizleri: Doğal dil işlemedeki ve büyük veri analizlerindeki gelişmeler sonucunda mimari yazılardan, eleştirilerden ve kullanıcı yorumlarından büyük miktarlarda metaforik örüntüler elde edilebilmektedir. Derlem dil bilimi aracılığıyla burada oluşturulan metodolojinin gerekli adaptasyonlardan sonra bu noktada nitel veri analizinden nicel veri analizine dönüştürülebilmesi de mümkündür. Hangi metafor kategorilerinin ne kadar sıklıkla kullanıldığı, hangi zaman periyotlarında hangi metaforların daha sık olduğu ve hangi coğrafyaların hangi metaforik açımları desteklediğini incelemek, bu alandaki gelecek çalışmaların konusu olabilecektir.

Bu çalışma dil bilimi, semiyotik, bilişsel bilimler ve mimarlığın kesişim noktasında bir arayüz olarak ortaya çıkmıştır. Bize göre ortaya çıkardığı sorular, sorunlar ve limitler, cevapladığı sorular kadar değerlidir. Mimari, insanlığın kendini anlatabildiği en önemli, büyük ve etkili mecralardan biri olduğuna göre bu anlatının mekanizmalarını çözümlene gayreti de hep olmak zorundadır. Bu iki alanın kesişimi, dileriz ki önümüzdeki dönemde de dil biliminin en üretken ve en orijinal çalışma alanlarından biri olarak kalabilsin.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic theory* (R. Hullot-Kentor, Çev.). University of Minnesota Press. (Orijinal eser 1970'de yayımlanmıştır).
- Al, S. (2022). *Supertall: How the world's tallest buildings are reshaping our cities and our lives*. W. W. Norton & Company.
- Alexander, C., Ishikawa, S., & Silverstein, M. (1977). *A pattern language: Towns, buildings, construction*. Oxford University Press.
- Altun, A. O., & Duman, M. A. (2025a). Metafor teorileri I. 5. *ISARC Uluslararası Üsküdar Bilimsel Araştırmalar Kongresi Kongre Kitabı*.
- Altun, A. O., & Duman, M. A. (2025b). Metafor teorileri II. 5. *ISARC Uluslararası Üsküdar Bilimsel Araştırmalar Kongresi Kongre Kitabı*.
- Altun, A. O., & Duman, M. A. (2025c). Metafor teorileri III. 8. *ISARC International Scientific Research Congress Congress Book*.
- Altun, A. O., & Duman, M. A. (2025d). Metafor teorileri IV. 8. *ISARC International Scientific Research Congress Congress Book*.
- Aristoteles. (2007a). *Poetics* (S. H. Butcher, Çev.). (Orijinal eser M.Ö. yaklaşık 320'de yazılmıştır.)
- Aristoteles. (2007b). *Rhetoric* (W. R. Roberts, Çev.). (Orijinal eser M.Ö. yaklaşık 320'de yazılmıştır.)
- Arnheim, R. (1977). *The dynamics of architectural form*. University of California Press.
- Arup, O., ve Zunz, J. (1973). Sydney Opera House. *The Arup Journal*, 8(3), 4–21.
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Clarendon Press.
- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. José Corti.
- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space* (M. Jolas, Çev.). Beacon Press. (Orijinal eser 1958'de yayımlanmıştır)
- Bachelard, G. (1960). *La poétique de la rêverie*. Presses Universitaires de France.
- Banham, R. (1976). *Megastructure: Urban futures of the recent past*. Thames and Hudson.
- Barthes, R. (1967). *Elements of semiology* (A. Lavers & C. Smith, Çev.). Cape. (Orijinal eser 1964'de yayımlanmıştır)
- Barthes, R. (1972). *Mythologies* (A. Lavers, Çev.). Hill and Wang. (Orijinal eser 1957'de yayımlanmıştır)
- Barthes, R. (1974). *S/Z* (R. Miller, Çev.). Hill and Wang. (Orijinal eser 1970'te yayımlanmıştır)

- Barthes, R. (1977). *Image–music–text* (S. Heath, Çev.). Hill and Wang.
- Beardsley, M. C. (1958). *Aesthetics: Problems in the philosophy of criticism*. Harcourt, Brace
- Beardsley, M. C. (1962). The metaphorical twist. *Philosophy and Phenomenological Research*, 22(3), 293–307. <https://doi.org/10.2307/2104415>
- Beardsley, M. C. (1982). *The aesthetic point of view: Selected essays*. Cornell University Press.
- Begley, W. E. (1979). The myth of the Taj Mahal and a new theory of its symbolic meaning. *The Art Bulletin*, 61(1), 7–37. <https://doi.org/10.1080/00043079.1979.10787632>
- Beistegui, M. de. (2012). *Aesthetics After Metaphysics: From Mimesis to Metaphor*. Routledge.
- Bell, C. (1914). *Art*. Chatto and Windus.
- Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of its technological reproducibility, and other writings on media* (E. F. N. Jephcott, R. Livingstone, H. Eiland, vd., Çev.). Harvard University Press.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge.
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale (Vol. 1)*. Gallimard.
- Bergen, B. K. (2012). *Louder than words: The new science of how the mind makes meaning*. Basic Books.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
- Black, M. (1954). Metaphor. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 55, 273–294.
- Black, M. (1962). *Models and metaphors: Studies in language and philosophy*. Cornell University Press.
- Blier, S. P. (1983). Houses are human: Architectural self-images of Africa's Tamberma. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 42(4), 371–382. <https://doi.org/10.2307/989923>
- Blumenberg, H. (1960). Paradigmen zu einer Metaphorologie. *Archiv für Begriffsgeschichte*, 6, 7–142.
- Blumenberg, H. (1979). *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*. Suhrkamp
- Blumenberg, H. (2007). *Theorie der Unbegrifflichkeit* (A. Haverkamp, Ed.). Suhrkamp.
- Bocking, B. (2016). *A popular dictionary of Shinto* (rev. ed.). Routledge. (Orijinal eser 1997'de yayımlanmıştır)
- Bonta, J. P. (1979). *Architecture and its interpretation: A study of expressive systems in architecture*. Rizzoli.

- Böhme, G. (2016a). *Atmospheric architectures: The aesthetics of felt spaces* (A.-C. Engels-Schwarzpaul, Çev.). Bloomsbury Academic.
- Böhme, G. (2016b). *The aesthetics of atmospheres* (J. P. Thibaud, Ed.). Routledge.
- Brandl, M. S. (2023). *A Philosophy of Visual Metaphor in Contemporary Art*. Bloomsbury Academic.
- Buchanan, P. (1993). *Renzo Piano Building Workshop: Complete works (Vol. 1)*. Phaidon Press.
- Bühler, K. (1990). *Theory of language: The representational function of language* (D. F. Goodwin, Çev.). John Benjamins. (Orijinal eser 1934'te yayımlanmıştır)
- C.Y. Lee & Partners Architects. (2004). *Taipei 101: Design concept and documentation*. Taipei Financial Center Corporation.
- Capanna, A. (2009). Music and architecture: A cross between inspiration and method. *Nexus Network Journal*, 11(2), 257–271. <https://doi.org/10.1007/s00004-008-0092-z>
- Carroll, D. (2004). The Taj Mahal and the garden of desire. *Parabola*, 29(2), 20-25.
- Carston, R. (2002). *Thoughts and utterances: The pragmatics of explicit communication*. Blackwell.
- Carston, R. (2010). Metaphor: Ad hoc concepts, literal meaning and mental images. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 110(3), 295–321.
- Centre Pompidou. (2025). Centre Pompidou is transforming itself. <https://www.centrepompidou.fr/en/the-centre-pompidou-is-transforming-itself/renovation-project-centre-pompidou-2030>
- Charteris-Black, J. (2006). *The Communication of Leadership: The Design of Leadership Style* (1. bs.). Routledge.
- Ching, F. D. K. (2014). *Architecture: Form, space, and order* (4. bs.). Wiley.
- Choay, F. (1997). *The rule and the model: On the theory of architecture and urbanism* (D. Bratton, Ed.). MIT Press. (Orijinal eser 1980'de yayımlanmıştır)
- Cicero, M. T. (2001). *De Oratore* (James M. May ve Jakob Wisse, Çev.). Oxford University Press. (Orijinal eser yaklaşık M.Ö. 55 yılında yazılmıştır.)
- Cienki, A. (1997). Some properties and groupings of image schemas. M. Verspoor, K. Lee, & E. Sweetser (Edler.) içinde, *Lexical and syntactical constructions and the construction of meaning* (ss. 3-15). John Benjamins.
- Coenen, H. G. (2002). *Analogie und Metapher: Grundlegung einer Theorie der bildlichen Rede*. De Gruyter.
- Cohen, T. (1979). Metaphor and the cultivation of intimacy. S. Sacks (Ed.) içinde, *On metaphor* (ss. 1–10). University of Chicago Press.

- Colomina, B. (1994). *Privacy and publicity: Modern architecture as mass media*. MIT Press.
- Coëgnarts, M., & Kravanja, P. (2012). Embodied visual meaning: Image schemas in film. *Projections*, 6(2). <https://doi.org/10.3167/proj.2012.060206>
- Coseriu, E. (1967). Lexikalische Solidaritäten. *Poetica*, 1, 293–303.
- Coseriu, E. (1973). *Sincronía, diacronía e historia: El problema del cambio lingüístico* (2. bs.). Gredos.
- Coseriu, E. (1988). *Sprachkompetenz: Grundzüge der Theorie des Sprechens* (H. Weber, Ed.). Francke Verlag.
- Council on Tall Buildings and Urban Habitat. (2004). *Taipei 101: 2004 Genius Loci Award citation*. CTBUH. <https://www.ctbuh.org>
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches* (3. bs.). SAGE.
- Danto, A. C. (1981). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art*. Harvard University Press.
- Danto, A. C. (1994). *Embodied meanings: Critical essays and aesthetic meditations*. Farrar, Straus and Giroux.
- Davidson, D. (1978). What metaphors mean. *Critical Inquiry*, 5(1), 31–47. <https://doi.org/10.1086/447971>
- Davidson, D. (1984). *Inquiries into truth and interpretation*. Clarendon Press.
- De Fusco, R. (2020). *Kitle İletişim Aracı Olarak Mimarlık* (F. Erkman Akerson, Çev.). YEM Kitabevi. (Orijinal eser 1967'de yayımlanmıştır)
- Debatin, B. (1995). *Die Rationalität der Metapher: Eine sprachphilosophische und kommunikationstheoretische Untersuchung*. De Gruyter.
- Dell'Anna, A., Leman, M., & Berti, A. (2021). Musical interaction reveals music as embodied language. *Frontiers in Neuroscience*, 15, Article 667838. <https://doi.org/10.3389/fnins.2021.667838>
- Derrida, J. (1978). *Writing and difference* (A. Bass, Çev.). University of Chicago Press. (Orijinal eser 1967'de yayınlandı)
- Derrida, J. (1982). *White mythology: Metaphor in the text of philosophy*. In *Margins of philosophy* (A. Bass, Çev.). University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1998). *Of grammatology* (G. C. Spivak, Çev.). Johns Hopkins University Press. (Orijinal eser 1967'de yayınlandı)
- Doğan, F., Taneri, B., & Erbil, L. (2018). Use of analogies, metaphors, and similes by students and reviewers at an undergraduate architectural design review. *Artificial Intelligence for*

- Drew, P. (1995). *Sydney Opera House: Jørn Utzon*. Phaidon Press.
- Duman, M. A. (2019). *Retorikten belagate mecazdan metafora*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Indiana University Press.
- Eco, U. (1980). Function and sign: The semiotics of architecture. G. Broadbent, R. Bunt, ve C. Jencks (Edler.) içinde, *Signs, symbols, and architecture* (ss. 11–69). Wiley.
- Eco, U. (1986). *Semiotics and the philosophy of language*. Indiana University Press.
- Eco, U. (1989). *The open work* (A. Cancogni, Çev.). Harvard University Press. (Orijinal eser 1962’de yayımlandı)
- Eco, U. (2024). *Yapının yokluğu* (L. T. Basmacı, Çev.). Alfa Yayınevi. (Orijinal eser 1968’de yayımlanmıştır.)
- Eick, M. H. (1996). *Eine sprachanalytische Theorie der Metapher* [Yayımlanmamış seminer bildirisi]. Institut für deutsche Sprache und Literatur, Universität zu Köln.
- Elgin, C. Z. (1993). Understanding: Art and science. *Synthese*, 95(1), 13–28.
<https://doi.org/10.1007/BF01064665>
- Eliade, M. (1959). *The sacred and the profane: The nature of religion* (W. R. Trask, Çev.). Harcourt, Brace & World. (Orijinal eser 1957’de yayımlanmıştır)
- Elkins, J. (1999). *The domain of images*. Cornell University Press.
- Erkman Akerson, F. (2005). *Göstergebilime giriş*. Multilingual
- Fauconnier, G. (1997). *Mappings in thought and language*. Cambridge University Press.
- Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Basic Books.
- Feldman, J. A. (2006). *From molecule to metaphor: A neural theory of language*. MIT Press.
- Feldman, J. A., & Narayanan, S. (2004). Embodied meaning in a neural theory of language. *Brain and Language*, 89(2), 385–392. <https://doi.org/10.1016/j.bandl.2003.10.011>
- Feuerstein, G. (2002). *Biomorphic architecture: Human and animal forms in architecture*. Edition Axel Menges.
- Fez-Barrington, B. (2012). *Architecture: The making of metaphors* (E. Hart, Ed.). Cambridge Scholars Publishing. (Orijinal eser 1997’de yayımlanmıştır).
- Forceville, C. (1996). *Pictorial metaphor in advertising*. Routledge.
- Forceville, C. (2002). The identification of target and source in pictorial metaphors. *Journal of Pragmatics*, 34(1), 1–14. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(01\)00007-8](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(01)00007-8)

- Forceville, C. (2006). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research. G. Kristiansen, M. Achard, R. Dirven, & F. J. Ruiz de Mendoza Ibáñez (Edler.) içinde, *Cognitive linguistics: Current applications and future perspectives* (ss. 379-402). Mouton de Gruyter.
- Forceville, C. (2009). Multimodal metaphor. C. Forceville & E. Urios-Aparisi (Edler.) içinde, *Multimodal metaphor* (ss. 19-42). Mouton de Gruyter.
- Forceville, C., & Urios-Aparisi, E. (Edler.). (2009). *Multimodal metaphor*. Mouton de Gruyter.
- Forty, A. (2000). *Words and buildings: A vocabulary of modern architecture*. Thames and Hudson.
- Fowler, M. (2010). The ephemeral architecture of Stockhausen's *Pole für 2*. *Organised Sound*, 15(3), 185–197. <https://doi.org/10.1017/s1355771810000269>
- Frampton, K. (1980). *Modern architecture: A critical history*. Thames and Hudson.
- Frampton, K. (1983). Towards a critical regionalism: Six points for an architecture of resistance. H. Foster (Ed.) içinde, *The anti-aesthetic: Essays on postmodern culture* (ss. 16-30). Bay Press.
- Frampton, K. (1995). *Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. MIT Press.
- Frearson, A. (2025). Snøhetta's Oslo Opera House was the most significant building of 2007. *Dezeen* içinde. <https://www.dezeen.com/2025/01/13/oslo-opera-house-snohetta-21st-century-architecture/>
- Freedberg, D., & Gallese, V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Sciences*, 11(5), 197–203. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.02.003>
- Fromont, F. (1998). *Jørn Utzon: The Sydney Opera House* (C. Thompson, Çev.). Electa/Gingko.
- Gabriel, A. (1931). *Monuments Turcs d'Anatolie: Kayseri-Niğde (Vol. 2)*. De Boccard.
- Gadamer, H. G. (2004). *Truth and method* (J. Weinsheimer & D. G. Marshall, Çev.; 2. rev. bs.). Continuum. (Orijinal eser 1960'da yayınlandı)
- Gadamer, H. G. (2013). *Hermeneutics between history and philosophy: The selected writings of Hans-Georg Gadamer* (P. Grondin, Ed. ve Çev.). Bloomsbury Academic.
- Gallese, V., & Lakoff, G. (2005). The brain's concepts: The role of the sensory-motor system in conceptual knowledge. *Cognitive Neuropsychology*, 22(3–4), 455-479. <https://doi.org/10.1080/02643290442000310>
- Garver, N. (1986). Structuralism and the challenge of metaphor. *The Monist*, 69(1), 68–86. <https://doi.org/10.5840/monist19866912>

- Gerber, A., ve Patterson, B. (Edler.). (2013). *Metaphors in architecture and urbanism: An introduction*. Transcript Verlag.
- Gibbs, R. W. (1994). *The poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding*. Cambridge University Press.
- Gibbs, R. W. (2005). *Embodiment and cognitive science*. Cambridge University Press.
- Gibbs, R. W. (Ed.). (2008). *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. Cambridge University Press.
- Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Houghton Mifflin.
- Glebin, V. (2013). A sociocultural history of the machine metaphor. *Review of Cognitive Linguistics*, 11(1), 145–162. <https://doi.org/10.1075/rcl.11.1.04gle>
- Glucksberg, S., ve Keysar, B. (1990). Understanding metaphorical comparisons: Beyond similarity. *Psychological Review*, 97(1), 3–18. <https://doi.org/10.1037/0033-295x.97.1.3>
- Glucksberg, S. (1999). Beyond literal meanings: The psychology of allusion. *Psychological Science*, 10(3), 146–150.
- Glucksberg, S. (2001). *Understanding figurative language: From metaphors to idioms*. Oxford University Press.
- Glucksberg, S. (2008). How metaphors create categories — quickly. R. W. Gibbs (Ed.) içinde, *The Cambridge handbook of metaphor and thought* (ss. 67–83). Cambridge University Press.
- Glucksberg, S., ve Haught, C. (2006). On the relation between metaphor and simile: When comparison fails. *Mind & Language*, 21(3), 360–378. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0017.2006.00282.x>
- Glucksberg, S., ve McGlone, M. S. (1999). When love is not a journey: What metaphors mean. *Journal of Pragmatics*, 31(12), 1541–1558. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(99\)00003-X](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(99)00003-X)
- Gombrich, E. H. (1960). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. Princeton University Press.
- Goodman, N. (1968). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Bobbs-Merrill.
- Grabar, O. (1992). *The mediation of ornament*. Princeton University Press.
- Grady, J. (1997). Foundations of conceptual metaphor: What does it take to motivate embodied mappings? M. Verspoor, K. Lee, & E. Sweetser (Edler.) içinde, *Lexical and syntactical constructions and the construction of meaning* (S. 101-124). John Benjamins.
- Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. In P. Cole & J. L. Morgan (Eds.), *Syntax and semantics: Vol. 3. Speech acts* (ss. 41–58). Academic Press.

- Grice, H. P. (1989). *Studies in the way of words*. Harvard University Press.
- Guerrieri, A., Ervas, F., & Gola, E. (2023). Multimodal artistic metaphors: Research on a corpus of Sardinian art. *Frontiers in Psychology*, *14*, Article 1146639. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1146639>
- Habermas, J. (1984). *The theory of communicative action: Vol. 1. Reason and the rationalization of society* (T. McCarthy, Çev.). Beacon Press.
- Habermas, J. (2001). *On the pragmatics of social interaction: Preliminary studies in the theory of communicative action* (B. Fultner, Çev.). MIT Press.
- Haley, M. C. (1988). *The semeiosis of poetic metaphor*. Indiana University Press.
- Harries, K. (1997). *The ethical function of architecture*. MIT Press.
- Hauser, S., ve Zumthor, P. (Edler.). (2007). *Peter Zumthor Therme Vals*. Scheidegger & Spiess.
- Haverkamp, A. (2007). *Metapher: Die Ästhetik in der Rhetorik*. Suhrkamp.
- Haverkamp, A. (2018). *Figura cryptica: Theorie der literarischen Latenz* (2. genişletilmiş bs.). Suhrkamp.
- Heidegger, M. (1971). Building dwelling thinking. A. Hofstadter (Çev.) içinde, *Poetry, language, thought* (ss. 143–161). Harper & Row. (Orijinal ders 1951’de gerçekleştirildi)
- Henle, P. (1958). Metaphor. P. Henle (Ed.) içinde, *Language, thought, and culture* (ss. 173–195). University of Michigan Press.
- Hersey, G. L. (1988). *The lost meaning of classical architecture: Speculations on ornament from Vitruvius to Venturi*. MIT Press.
- Herssens, J., & Heylighen, A. (2011). Haptic design parameters: From architecture for the blind to universal design. *Disability and Rehabilitation: Assistive Technology*, *6*(2), 1–10. <https://doi.org/10.3109/17483107.2010.523576>
- Hillier, B. (2007). *Space is the machine: A configurational theory of architecture*. Space Syntax Laboratory.
- Huang, J., & Huang, T. (2004). Taipei 101 earns highest compliment. *Taipei Times*. <https://www.taipeitimes.com/News/taiwan/archives/2004/10/09/2003206143>
- Huyssen, A. (2003). *Present pasts: Urban palimpsests and the politics of memory*. Stanford University Press.
- Indurkha, B. (1992). *Metaphor and cognition: An interactionist approach*. Kluwer Academic Publishers. (Orijinal eser 1988’de yayımlanmıştır)
- Jakobson, R. (1956). Two aspects of language and two types of aphasic disturbances. R. Jakobson & M. Halle (Edler.) içinde, *Fundamentals of language* (ss. 55–82). Mouton.
- Jakobson, R. (1960). Closing statement: Linguistics and poetics. T. A. Sebeok (Ed.) içinde, *Style in language* (ss. 350–377). MIT Press.

- Jakobson, R. (1971). *Selected writings: Vol. 2. Word and language*. Mouton.
- Jakobson, R. (1990). *On language* (L. R. Waugh & M. Monville-Burston, Edler.). Harvard University Press.
- Jencks, C. (1977). *The language of post-modern architecture*. Academy Editions.
- Jencks, C. (2002). *The new paradigm in architecture: The language of post-modernism* (7. bs). Yale University Press.
- Jiang, Y. (2018). A Peircean epistemology of metaphor. *Semiotica*, 2018(347-363). <https://doi.org/10.1515/sem-2015-0154>
- Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. University of Chicago Press.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body: Aesthetics of human understanding*. University of Chicago Press.
- Jury Report (Jüri Raporu). (1957). *Assessment report on the Sydney Opera House international design competition*. New South Wales Government.
- Kahn, L. I. (1979). *Writings, lectures, interviews* (A. Latour, Ed.). Rizzoli.
- Kaplan, D. (1989). Demonstratives: An Essay on semantics, logic, metaphysics, and epistemology of demonstratives and other indexicals. J. Almog, J. Perry, & H. Wettstein (Edler.) içinde, *Themes from Kaplan* (ss. 481–563). Oxford University Press.
- Karatani, K. (1995). *Architecture as metaphor: Language, number, money* (S. Kohso, Çev.). MIT Press. (Orijinal eser 1983'te yayımlanmıştır.)
- Kayalar, R., ve Uluğ, E. (2024). A semiotic model to investigate sensory metaphors by comparing architectural photorealistic rendered images and actual constructed buildings. *SAGE Open*, 14(4). <https://doi.org/10.1177/21582440241307796>
- Kittay, E. F. (1987). *Metaphor: Its cognitive force and linguistic structure*. Clarendon Press.
- Koch, E. (2006). *The complete Taj Mahal and the riverfront gardens of Agra*. Thames and Hudson.
- Kolarevic, B. (Ed.). (2003). *Architecture in the digital age: Design and manufacturing*. Spon Press.
- Kövecses, Z. (2005). *Metaphor in culture: Universality and variation*. Cambridge University Press.
- Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A practical introduction* (2. bs.). Oxford University Press.
- Kralemann, B., ve Lattmann, C. (2013). Models as icons: Modeling models in the semiotic framework of Peirce's theory of signs. *Synthese*, 190(16), 3397–3420. <https://doi.org/10.1007/s11229-012-0176-x>

- Kress, G., ve van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design* (2. bs.). Routledge.
- Kuban, D. (1968). The mosque and hospital at Divriği and the origin of Anatolian-Turkish architecture. *Anatolica: Annuaire International pour les Civilisations de l'Asie Antérieure*, 2, 122–129.
- Kuban, D. (1999). *Divriği mucizesi: Selçuklular çağında İslam bezeme sanatı üzerine bir deneme*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kuban, D. (2010). *Gates of Paradise: The sculpture of Hürremşah at Divriği Ulucami and Şifahane*. Yapı Kredi Yayınları.
- Lacan, J. (1957). L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud. *La Psychanalyse*, 3, 47–81.
- Lacan, J. (1977). *Écrits: A selection* (A. Sheridan, Çev.). Norton. (Orijinal eser 1966'da yayımlanmıştır.)
- Lakoff, G. (1996). *Moral politics: What conservatives know that liberals don't*. University of Chicago Press.
- Lakoff, G., ve Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Lakoff, G., ve Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. Basic Books.
- Lakoff, G., ve Núñez, R. E. (2000). *Where mathematics comes from: How the embodied mind brings mathematics into being*. Basic Books.
- Lakoff, G., & Turner, M. (1989). *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. University of Chicago Press.
- Le Corbusier. (1923). *Vers une architecture*. Éditions Crès.
- Le Guin, E. (2006). *Boccherini's body: An essay in carnal musicology*. University of California Press.
- LEED/USGBC. (2011). *Taipei 101 LEED Platinum certification documentation*. U.S. Green Building Council. <https://www.usgbc.org>
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Çev.). Blackwell. (Orijinal eser 1974'te yayımlanmıştır)
- Levin, S. R. (1977). *The semantics of metaphor*. Johns Hopkins University Press.
- Levin, S. R. (1982). Aristotle's theory of metaphor. *Philosophy & Rhetoric*, 15(1), 24–46.
- Libeskind, D. (2004). *Breaking ground: Adventures in life and architecture*. Riverhead Books.
- Loos, A. (1982). Architecture. B. Rukschcio ve R. Schachel (Edler.) içinde, *Adolf Loos: Leben und Werk* (ss. 108–112). Residenz Verlag. (Orijinal eser 1910 yılında yayımlanmıştır.)

- Lotman, Y. M. (1990). *Universe of the mind: A semiotic theory of culture* (A. Shukman, Çev.). Indiana University Press.
- Lucchini, M. (2023). The actuality of the metaphor in architectural design. *Rocznik Filozoficzny Ignatianum*, 29(3), 111–130. <https://doi.org/10.35765/rfi.2023.2903.8>
- Lyotard, J.-F. (1991). *The inhuman: Reflections on time* (G. Bennington ve R. Bowlby, Çev.). Stanford University Press
- Mac Cormac, E. R. (1985). *A cognitive theory of metaphor*. MIT Press.
- Macedo, F. (2015). Investigating sound in space: Five meanings of space in music and sound art. *Organised Sound*, 20(2), 241–248. <https://doi.org/10.1017/s1355771815000126>
- Mafi, N. (2017). The world's ugliest skyscrapers. *Architectural Digest*. <https://www.architecturaldigest.com/gallery/worlds-ugliest-skyscrapers>
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Messent, D. (1997). *Opera House act one*. David Messent Photography.
- Mio, J. S. (1997). Metaphors and Politics. *Metaphor and Symbol*, 12, 113-133. https://doi.org/10.1207/s15327868ms1202_2
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: Image, text, ideology*. University of Chicago Press.
- Monelle, R. (2000). *The sense of music: Semiotic essays*. Princeton University Press.
- Monelle, R. (2006). *The musical topic: Hunt, military and pastoral*. Indiana University Press.
- Moynihan, E. B. (1979). *Paradise as a garden: In Persia and Mughal India*. George Braziller.
- Narayanan, S. (1997). *Embodiment in language understanding: Sensory-motor representations for metaphoric reasoning about event descriptions* [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of California, Berkeley.
- Nasr, S. H. (1987). *Islamic art and spirituality*. Golgonooza Press.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music* (C. Abbate, Çev.). Princeton University Press.
- Neary, C. (2019). 'Please could you stop the noise': The grammar of multimodal meaning-making in Radiohead's 'Paranoid Android'. *Language and Literature*, 28(1), 41–60. <https://doi.org/10.1177/0963947019827073>
- Nelson, J. K. (1996). *A year in the life of a Shinto shrine*. University of Washington Press.
- Nietzsche, F. (2001). On truth and lying in a non-moral sense. V. B. Leitch (Ed.), *The Norton anthology of theory and criticism* (ss. 870–884). W. W. Norton & Company. (Orijinal eser 1873'de yayımlanmıştır).
- Nogales, P. D. (1999). *Metaphorically speaking*. CSLI Publications.

- Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture*. Rizzoli.
- Norwegian Directorate for Cultural Heritage. (2024). *Oslo Opera House: Listed building decision*. Riksantikvaren.
- Ögel, B. (1972). Türklerde kartal ve kartal arması. *Türk Kültürü*, 118, 208–226.
- Öney, G. (1969). Anadolu Selçuklu mimarisinde avcı kuşlar, tek ve çift başlı kartal. *Malazgirt Armağanı*. Türk Tarih Kurumu.
- Öney, G. (1969–1970). Sun and moon rosettes in the shape of human heads in Anatolian Seljuk architecture. *Anatolica*, III, 195–203.
- Önge, Y., Ateş, İ., & Bayram, S. (Eds.). (1978). *Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası*. Vakıflar Genel Müdürlüğü.
- Pallasmaa, J. (2005). *The eyes of the skin: Architecture and the senses*. John Wiley & Sons. (Orijinal eser 1996’da yayınlandı)
- Pallasmaa, J. (2009). *The thinking hand: Existential and embodied wisdom in architecture*. John Wiley & Sons.
- Pallasmaa, J. (2011). *The embodied image: Imagination and imagery in architecture*. John Wiley & Sons.
- Pancaroglu, O. (2012). The house of Mengüjek in Divriği: Constructions of dynastic identity in the late twelfth century. A. C. S. Peacock & S. N. Yıldız (Edler.) içinde, *The Seljuks of Anatolia: Court and society in the Medieval Middle East* (ss. 25–67). I. B. Tauris.
- Panofsky, E. (1939). *Studies in iconology: Humanistic themes in the art of the Renaissance*. Oxford University Press.
- Panofsky, E. (1951). *Gothic architecture and scholasticism*. Archabbey Press.
- Panofsky, E. (1957). *Meaning in the visual arts*. University of Chicago Press.
- Peirce, C. S. (1931). *Collected papers of Charles Sanders Peirce: Vol. 1. Principles of philosophy* (C. Hartshorne & P. Weiss, Edler.). Harvard University Press.
- Peker, A. U. (2013). Imprisoned pearls: The long-forgotten symbolism of the Great Mosque and Dar al-Shifa at Divriği. In D. Shankland (Ed.), *Archaeology, anthropology and heritage in the Balkans and Anatolia* (Vol. 3, pp. 315–345). Isis Press.
- Petrenko, V. F., & Korotchenko, E. A. (2012). Metaphor as a basic mechanism of art (painting). *Psychology in Russia: State of Art*, 5, 531–552. <https://doi.org/10.11621/pir.2012.0033>
- Pevsner, N. (1943). *An outline of European architecture*. Penguin Books.
- Piano, R., ve Rogers, R. (1978). *Centre Georges Pompidou*. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou.
- Plato. (2000). *Timaeus* (D. J. Zeyl, Çev.). Hackett. (Orijinal eser M.Ö. 360'da yazılmıştır)

- Politakis, C. (2018). *Architectural colossi and the human body: Buildings and metaphors*. Routledge.
- Poon, D., Shieh, S.-S., Joseph, L., ve Chang, C.-C. (2004). Structural design of Taipei 101, the world's tallest building. *Proceedings of the CTBUH 2004 Seoul Conference* içinde. Council on Tall Buildings and Urban Habitat.
- Porzig, W. (1950). *Das Wunder der Sprache: Probleme, Methoden und Ergebnisse der modernen Sprachwissenschaft*. Francke Verlag.
- Preziosi, D. (1979). *Architecture, language, and meaning*. Mouton Publishers.
- Pritzker Architecture Prize. (2003). *Jørn Utzon: Laureate citation*. The Hyatt Foundation. <https://www.pritzkerprize.com/laureates/2003>
- Pritzker Architecture Prize. (2009). *Peter Zumthor: Laureate biography*. The Hyatt Foundation. <https://www.pritzkerprize.com/biography-peter-zumthor>
- Pulvermüller, F. (2005). *The neuroscience of language: On brain circuits of words and serial order*. Cambridge University Press.
- Purdy, A. (2011). *On the ruins of Babel: Architectural metaphor in German thought*. Cornell University Press.
- Quintilian, M. F. (1921). *Institutio Oratoria* (H. E. Butler, Çev.). Harvard University Press. (Orijinal eser yaklaşık M.S. 95 yılında yazılmıştır.)
- Rambert, F. (2009). *Mies van der Rohe Award 2009: Jury statement for the Norwegian National Opera and Ballet*. European Union Mies van der Rohe Foundation.
- Rapoport, A. (1982). *The meaning of the built environment: A nonverbal communication approach*. Sage.
- Rasmussen, S. E. (2003). *Experiencing architecture* (2. bs.). MIT Press. (Orijinal eser 1959'da yayınlandı)
- Ratner, L. G. (1980). *Classic music: Expression, form, and style*. Schirmer Books.
- Richards, I. A. (1936). *The philosophy of rhetoric*. Oxford University Press.
- Ricœur, P. (1977). *The rule of metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language* (R. Czerny, Çev.). University of Toronto Press. (Orijinal eser 1975'de yayımlanmıştır).
- Riegl, A. (1982). The modern cult of monuments: Its character and its origin (K. W. Forster & D. Ghirardo, Çev.). *Oppositions*, 25, 21–51. (Orijinal eser 1903'de yayımlanmıştır).
- Robinson, S., ve Pallasmaa, J. (Edler.). (2015). *Mind in architecture: Neuroscience, embodiment, and the future of design*. MIT Press.
- Roesner, D. (2014). *Theatre noise: The sound of performance*. Cambridge Scholars Publishing.
- Rolf, E. (2005). *Metaphertheorien: Typologie, Darstellung, Bibliographie*. De Gruyter.

- Rose, G. (2001). *Visual methodologies: An introduction to the interpretation of visual materials*. Sage.
- Rousseau, J.-J. (1966). *Essay on the origin of languages* (J. H. Moran & A. Gode, Çev.). University of Chicago Press. (Orijinal eser 1781'de yayımlanmıştır).
- Ruskin, J. (1989). *The seven lamps of architecture*. Smith, Elder, and Co. (Orijinal eser 1849'da yayınlandı)
- Rykwert, J. (1991). *The idea of a town: The anthropology of urban form in Rome, Italy and the ancient world*. MIT Press. (Orijinal eser 1976'da yayımlanmıştır).
- Safdie, M. (1970). *Beyond habitat*. MIT Press.
- Safdie, M. (2011). *If walls could speak: My life in architecture*. Grove Press.
- Santa Ana, O. (1999) 'Like an animal I was treated': Anti-immigrant metaphor in US public discourse. *Discourse & Society*, 10(2), 191–224 <https://10.1177/0957926599010002004>
- Scruton, R. (1997). *The aesthetics of music*. Oxford University Press.
- Semino, E. (2008). *Metaphor in discourse*. Cambridge University Press.
- de Saussure, F. (1959). *Course in general linguistics* (W. Baskin, Çev.). Philosophical Library. (Orijinal eser 1916'da yayımlanmıştır).
- Schmitz, H. (1964). *System der Philosophie, Bd. II: Der Leib*. Bouvier.
- Schmitz, H. (1969). *System der Philosophie: Vol. 3. Part 2. Der Gefühlsraum*. Bouvier.
- Searle, J. R. (1979). *Expression and meaning: Studies in the theory of speech acts*. Cambridge University Press.
- Searle, J. R. (1982). Metaphor. A. Ortony (Ed.) içinde, *Metaphor and thought* (2. bs., ss. 83–111). Cambridge University Press.
- Sharr, A. (2007). *Heidegger for architects*. Routledge.
- Shklovski, V. (1965). Art as technique. L. T. Lemon & M. J. Reis (Çevler. ve Edler.) içinde, *Russian formalist criticism: Four essays* (ss. 3–24). University of Nebraska Press. (Orijinal eser 1917'de yayımlanmıştır)
- Silver, N. (1994). *The making of Beaubourg: A building biography of the Centre Pompidou, Paris*. MIT Press.
- Snøhetta. (2008). Oslo Opera House: Project description and design concept. *ArchDaily* içinde. <https://www.archdaily.com/440/oslo-opera-house-snohetta>
- Sørensen, B., ve Thellefsen, T. (2017). Umberto Eco and metaphor. T. Thellefsen & B. Sørensen (Edler.) içinde, *Umberto Eco in his own words* (ss. 104–111). De Gruyter Mouton.

- Sperber, D., & Wilson, D. (1995). *Relevance: Communication and cognition* (2. bs.). Blackwell. (Orijinal eser 1986'da yayımlanmıştır)
- Sperber, D., & Wilson, D. (2008). A deflationary account of metaphors. R. W. Gibbs (Ed.) içinde, *The Cambridge handbook of metaphor and thought* (ss. 84–105). Cambridge University Press.
- Stainton, R. J. (2003). Speaker meaning and Davidson on metaphor: A reply to McGuire. *Dialogue: Canadian Philosophical Review*, 42(2), 345–354.
- Stern, J. (2000). *Metaphor in context*. MIT Press.
- Strub, C. (1991). *Kalkulierte Absurditäten: Versuch einer historisch reflektierten sprachanalytischen Metaphorologie*. Alber.
- Sudjic, D. (2005). *The edifice complex: How the rich and powerful shape the world*. Penguin Press.
- Tamm, M., & Torop, P. (Eds.). (2022). *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomsbury Academic.
- Terzoglou, N.-I. (2018). Architecture as meaningful language: Space, place and narrativity. *Linguistics and Literature Studies*, 6(3), 120–132. <https://doi.org/10.13189/lls.2018.060303>
- Thorsen, K. T. (2008). Interview on the Norwegian National Opera and Ballet. *Dezeen* içinde. <https://www.dezeen.com/2008/04/09/opera-house-oslo-by-snohetta-2/>
- Tirrell, L. (1989). Extending: The structure of metaphor. *Noûs*, 23(1), 17-34.
- Tirrell, L. (1991). Reductive and nonreductive simile theories of metaphor. *The Journal of Philosophy*, 88(7), 337–358.
- Tschumi, B. (1981). The violence of architecture. *Artforum*, 20(1), 44–47.
- Tschumi, B. (1996). *Architecture and disjunction*. MIT Press.
- Turbayne, C. M. (1970). *The myth of metaphor* (Gözden geçirilmiş bs.). University of South Carolina Press. (Orijinal eser 1962 yılında yayımlanmıştır)
- Turnbull, J. (2009). *The Sydney Opera House*. Powerhouse Museum.
- Ulrich, R. S. (1984). View through a window may influence recovery from surgery. *Science*, 224(4647), 420–421.
- UNESCO World Heritage Committee. (1985). *Report on the inscription of the Great Mosque and Hospital of Divriği on the World Heritage List*. UNESCO. <https://whc.unesco.org/en/list/358/>
- UNESCO World Heritage Committee. (2007). *Report on the inscription of the Sydney Opera House on the World Heritage List*. UNESCO. <https://whc.unesco.org/en/list/166>
- Utzon, J. (1965). Platforms and plateaus: Ideas of a Danish architect. *Zodiac*, 14, 112–140.

- Utzon, J. (2002). *Utzon design principles: Sydney Opera House*. Sydney Opera House Trust.
- Ülgen, A. S. (1962). Divriği Ulu Camii ve Darüüşşifası. *Vakıflar Dergisi*, 5, 93–98.
- Vale, L. J. (2008). *Architecture, power, and national identity* (2nd ed.). Routledge.
- Venturi, R., Scott Brown, D., ve Izenour, S. (1972). *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*. MIT Press.
- Vidler, A. (1992). *The architectural uncanny: Essays in the modern unhomely*. MIT Press.
- Virilio, P. (1991). *The aesthetics of disappearance* (P. Beitchman, Çev.). Semiotext(e). (Orijinal eser 1980'de yayımlanmıştır)
- Vitale, F. (2018). *The last fortress of metaphysics: Jacques Derrida and the deconstruction of architecture* (M. Senatore, Çev.). SUNY Press.
- Vitruvius. (1960). *The ten books on architecture* (M. H. Morgan, Çev.). Dover Publications. (Özgün eser M.Ö. yak. 25'te yazılmıştır)
- von Ehrenfels, C. (1890). *Über Gestaltqualitäten*. *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 14, 249–292.
- Walton, K. (1990). *Mimesis as make-believe: On the foundations of the representational arts*. Harvard University Press.
- Wastiels, L., Schifferstein, H. N. J., Heylighen, A., ve Wouters, I. (2012). Relating material experience to technical parameters: A case study on visual and tactile warmth perception of indoor wall materials. *Building and Environment*, 49, 359–367. <https://doi.org/10.1016/j.buildenv.2011.08.009>
- Watson, A. (2006). *Building a masterpiece: The Sydney Opera House*. Powerhouse Publishing.
- Weinrich, H. (1963). Semantik der kühnen Metapher. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 37(3), 325–344.
- Weston, R. (2002). *Utzon: Inspiration, vision, architecture*. Edition Blondal.
- Wheelwright, P. (1962). *Metaphor and reality*. Indiana University Press.
- Wilson, D. (2008). Relevance and lexical pragmatics. *Italian Journal of Linguistics*, 20(1), 11–36.
- Wilson, D. (2011). Parallels and differences in the treatment of metaphor in relevance theory and cognitive linguistics. *Intercultural Pragmatics*, 8(2), 177–196.
- Wilson, D., & Carston, R. (2007). A unitary approach to lexical pragmatics: Relevance, inference and ad hoc concepts. N. Burton-Roberts (Ed.) içinde, *Pragmatics* (ss. 230–259). Palgrave Macmil
- Wilson, D., & Sperber, D. (2012). *Meaning and relevance*. Cambridge University Press.

- Zbikowski, L. M. (2002). *Conceptualizing music: Cognitive structure, theory, and analysis*. Oxford University Press.
- Zevi, B. (1978). *The modern language of architecture*. University of Washington Press.
- Zöllner, F. (2011). *Vitruvius' Proportionsfigur: Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur im 15. und 16. Jahrhundert*. Dr. Ludwig Reichert Verlag.
- Zuckerlandl, V. (1956). *Sound and symbol: Music and the external world* (W. R. Trask, Çev.). Princeton University Press.
- Zumthor, P. (1998). *Thinking architecture*. Birkhäuser.
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres: Architectural environments – Surrounding objects*. Birkhäuser.
- Zumthor, P. (2010). *Peter Zumthor works: Buildings and projects 1979–1997*. Lars Müller Publishers.
- Zumthor, P. (2017). Therme Vals spa has been destroyed, says Peter Zumthor [Röportaj]. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2017/05/11/peter-zumthor-vals-therme-spa-switzerland-destroyed-news/>

EKLER

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1-J.S. Bach'a ait BWV 1080 eserindeki kontrapunktik diyalog örneği. Kaynak: <https://www.teoria.com/en/articles/kdf/XIII/> **Hata! Yer işareti tanımlanmamış.**
- Resim 2. Giorgio de Chirico. (1914). *Mystery and Melancholy of a Street*. [Kanvas üzerine yağlı boya]. Özel koleksiyon. Kaynak: Wikimedia Commons 86
- Resim 3- Edward Hopper. (1925). *House by the Railroad*. [Kanvas üzerine yağlı boya]. Museum of Modern Art, New York. Kaynak: Wikimedia Commons 87
- Resim 4. Luc Tuymans. (1993). *Silent Music*. [Kanvas üzerine yağlı boya]. Stedelijk Museum, Amsterdam. Kaynak: Wikimedia Commons..... 89
- Resim 5. Anselm Kiefer. (1983). Sülamith. [Kanvas üzerine, yağlı boya, emülsiyon, tahta baskı, şellak ve saman]. San Francisco Museum of Modern Art'da The Doris and Donald Fisher Collection içinde. Kaynak: Wikimedia Commons. 90
- Resim 6-Tac Mahal ve Mehman Khana (Misafir Evi). Antrix3. (2016, 21 Ağustos). Aks the reflection Taj Mahal [Fotoğraf]. Wikimedia Commons. 151
- Resim 7- Tac Mahal'in ön havuz ile birlikte bir görüntüsü. LBM1948. (2002, Ekim). Agra, Taj Mahal (2002) 14 [Fotoğraf]. Wikimedia Commons..... 153
- Resim 8- Tac Mahal'in güney kapısından bir işleme detayı. Vengolis. (2018, 8 Eylül). Agra, Taj Mahal, south gate [Fotoğraf]. Wikimedia Commons 154
- Resim 9- Tac Mahal'in yan binalarından birinin kemer görüntüsü. Ninara. (2005, 10 Eylül). Taj Mahal [Fotoğraf]. Wikimedia Commons. 156
- Resim 10-Habitat 67'nin genel görünümü. AlainV. (2005, 8 Mart). Habitat 67 by Moshe Safdie in Montreal winter [Fotoğraf]. Wikimedia Commons. 157
- Resim 11- Habitat 67'deki kübik tasarım detayına bir örnek. Baltimore, B. (2013, Haziran). *Habitat 67 in Montreal, Quebec*. [Fotoğraf]. Wikimedia Commons. 158
- Resim 12-Gün batımında Habitat 67'nin genel görünümü. Cricu. (2007, Ekim). *Habitat 67 at sunset* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons. 159
- Resim 13-Habitat 67'nin dairelerin üst üste bindiği karmaşık görünümüne bir örnek. Garabedian, M. (2012, Ekim). *Habitat 67 (8126445672)*. [Fotoğraf]. Wikimedia Commons. 161
- Resim 14-Habitat 67'nin iç avlusundan bir görüntü. Stilfehler (2015, Ağustos). *Habitat 67, view from inner court* [Fotoğraf]. Wikimedia Commons. 162

Resim 15-Longaberger Headquarters binasının ön görünümü. Jensen, D. (2005, Kasım). Longaberger headquarters in Newark Ohio [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	163
Resim 16- Longaberger Headquarters'ın bir başka görünümü. DogsRNice. (2022, Nisan). <i>The unoccupied headquarters of The Longaberger Company, also known as the basket building</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	165
Resim 17-Longaberger Headquarters'ın sepet sapları detayı. DogsRNice. (2022, Nisan). <i>The large handles on the basket building showing signs of deterioration, building sign shown below</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	165
Resim 18-Chang Building'in önden görünümü. Yu tptw. (2024, Temmuz). <i>中文 (臺灣) : 位於泰國曼谷的大象塔建築</i> . (Çin [Tayvan]: Bangkok'daki Elephant Tower, Tayland) [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	167
Resim 19-Chang Building'in bir başka görünümü. Rizzardi, P. A. (2016, Haziran). <i>The Elephant building in Bangkok</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.....	168
Resim 20-Centre Pompidou binasının renk kodlu tesisatını da içeren uzaktan bir görüntüsü. Zairon (2017, Nisan). <i>Blick vom Montmartre auf das Centre Georges-Pompidou, Paris, Region Île-de-France, Frankreich</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	170
Resim 21-Centre Pompidou binasında dış merdivenlerin bir görünümü. Joybot (2010, Ekim). <i>Centre Pompidou</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	171
Resim 22-Centre Pompidou binasının genel bir görünümü. RG72 (2013, Temmuz). <i>Centre Georges-Pompidou. Parizo, Francio</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.....	172
Resim 23-24-Centre Pompidou binasının iç mekanından görüntüler. DiscoA340 (2022, Temmuz). <i>Intérieur du Centre Pompidou à Paris, France</i> . [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	174
Resim 25-Therme Vals binasının önden görünümü. Rieser, M., L. (2009, Ağustos). <i>Therme Vals / Hauptgebäude Hotel</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.....	175
Resim 26-Therme Vals'in duvarlarından bir kesit. Sanchrts (2006, Ağustos). <i>Therme Vals wall structure, Vals, Graubünden, Switzerland</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	176
Resim 27-Therme Vals binasının taş işçiliğini gösteren bir detay. Voyager (2005, Kasım). <i>Felsentherme in Vals, 9 Oktober 2005</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.....	177
Resim 28-Therme Vals binasının imal edildiği kuvarsit taşlarından bir kesit. Rieser, M., L. (2009, Ağustos). <i>Gneisstele des Bildhauers Markus Casanova beim Hof Zerfreila in Vals, Schweiz</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.....	179

Resim 29-Sydney Opera Binası'nın gece görünümü. Spragg, B. (2004, Haziran). <i>The Sydney Opera House-Shaded by The Harbour Bridge</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	180
Resim 30-Sydney Opera Binası'nın yandan görünümü. Field, M. (2005, Temmuz). <i>Sydney Opera House viewed from the side</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	182
Resim 31-Sydney Opera Binası'nın çatısına yansıtılan kelebek görseli. Kealey, M. D. (2016, Haziran). <i>Sydney Opera House 20160610 212743</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.....	183
Resim 32-Tan vaktinde Harbour Köprüsü ve Sydney Opera Binası'nın bir görünümü. Lieu Song, B. (2019, Haziran). <i>Sydney Opera House and Harbour Bridge Dusk (3) 2019-06-21</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	184
Resim 33-Sydney Opera Binası'nın merdivenlerinden bir kesit. Rabich, D. (2019, Ekim). “ <i>Sydney (AU), Opera House -- 2019 -- 2983</i> ” [Fotoğraf]. Wikimedia Commons (CC BY-SA 4.0).....	185
Resim 34-Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası'nın kaleden görünümü. Bertramz (2011, Eylül). <i>Divriği, Nordseite Moschee vom Festungshügel</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	187
Resim 35-Divriği Ulu Camii ve Darüşşifası güneybatı kapısından bir görünüm. Dosseman (2020, Ağustos). <i>Divriği mosque SW gate021</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	188
Resim 36-Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nın kuzey kapısından bir tezyinat görünümü. Dosseman (2020, Ağustos). <i>Divriği mosque North gate020</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	189
Resim 37-Divriği Cami ve Darüşşifası'nın orta kapısından bir tezyinat detayı. Dosseman (2020, Ağustos). <i>Divriği mosque middle gate013</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	190
Resim 38-Divriği Darüşşifası'nın iç mekanından bir görüntü. R Prazeres (2014, Haziran). <i>Interior of the hospital section of the Divriği Great Mosque and Hospital. View towards the east side.</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	191
Resim 39-Taipei 101 binasının bulunduğu muhitte uzaktan bir görünümü. AngMoKio (2009, Ağustos). <i>Taipei 101 as seen from Sun Yat Sen Memorial Hall</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	193
Resim 40-Taipei 101 binasının ön cepheden yakın çekilmiş bir görünümü. Greyjoy B. (2019, Nisan). <i>The Taipei 101 building in Taipei, Taiwan.</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	194
Resim 41-Taipei 101 binasının içerisinde bulunan damperin bir görüntüsü. Plessis, Armand du (2010, Haziran). <i>Tuned mass damper on display in Taipei 101.</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	196
Resim 42- Taipei 101 binasının girişinden bir görünüm. Nacor, R., N. (2024, Aralık). <i>Taipei 101 Front, Dec 2024</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	197

Resim 43-Taipei 101 binasının içeriden bir görünümü. Nacor, R., N. (2024, Kasım). <i>Taipei 101 Interior, Nov 2024 (2)</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	199
Resim 44-Oslo Opera Binası'nın ön cepheden görünümü. kallerna (2023, Mart). <i>Oslo Opera House</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	200
Resim 45-Oslo Opera Binası'nın önündeki açıklıktan bir görünüm. Lascar, J. (2014, Ekim). <i>Climbing the Oslo Opera House (Operahuset)</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	201
Resim 46-Oslo Opera Binası'nın üstten görünümü. Ngomoya (2011, Mart). <i>Oslo Opera house - panoramio (4)</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	203
Resim 47-Oslo Opera Binası'nın yağmur altında bir görünümü. Syvertsen, T. (2019, Kasım). <i>Rainy reflections. Oslo Opera House. November.</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	204
Resim 48-Oslo Opera Binası'nın iç mekanından bir sütun süsleme detayı. DTankersley (WMF) (2020, Ocak). <i>Oslo, Norway Opera House (designed by Snøhetta)</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	205
Resim 49-Oslo Opera Binası'nın konser salonlarından birinin görünümü. DTankersley (WMF) (2020, Ocak). <i>Oslo opera house13</i> [Fotoğraf]. Wikimedia Commons.	206