



**EDEBİ METİNLER VE MEKÂN DENEYİMİ: MURATHAN MUNGAN'IN
OTOBİYOGRAFİK ANLATILARI ÜZERİNDEN MARDİN'İN MEKÂNSAL
İZLERİ**

Neslihan DEVRAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
MİMARLIK ANA BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

ŞUBAT 2022

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Neslihan DEVRAN

14/02/2022

EDEBİ METİNLER VE MEKÂN DENEYİMİ: MURATHAN MUNGAN'IN
OTOBİYOGRAFİK ANLATILARI ÜZERİNDEN MARDİN'İN MEKÂNSAL İZLERİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Neslihan DEVRAN

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Şubat 2022

ÖZET

Mimari mekân, fiziksel sınırları ve işlevi belirlenmiş, tanımlanabilir bir kavram olmanın dışında, kullanıcı ile duyuşsal ve duygusal etkileşimi olan, eylemleri organize eden; bu anlamda insanın yaşama biçimini yansıtan bir olgudur. Çıkış noktası mekân ile yaşamsal pratiklerin ilişkisini anlamak olan bu çalışmanın amacı, deneyim üzerinden mimari mekânın okunabilirliğini araştırmaktır. Bu doğrultuda mekânın multidisipliner yapısına dayanarak, Walter Benjamin'in deneyim söylemine ve deneyim anlatısı içeren edebi metinlere başvurulur. Çalışma kapsamında deneyim, belleği yaşantıya dâhil eden, anlatısallığı öne çıkaran, bireysel belleğin toplumsal ve kültürel yönlerini vurgulayan ve mekânın temsil gücünü kullanan bir kavram olarak alınırken; başvuru edebi metin, deneyimin mekânsal uzantılarını içeren bir otobiyografik anlatı olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda, çalışmanın inceleme nesnesi olarak Murathan Mungan'ın otobiyografik anlatıları seçilmiş, bu metinler üzerinden Mardin'in mekânsal izleri aranmıştır. Ortaya çıkan mekânsal izler, bir yandan mimari mekânın bireysel ve toplumsal deneyim bağlamında kazandığı anlamları yansıtırken öte yandan kent kültürü, tarihi ve insan-mekân ilişkilerini yansıtır. Bu noktada mekân, içinde geleceğin köklerini barındıran tarihsel bir nesne olarak anlaşılırken; tarihsel bilgi, enformasyondan farklı olarak deneyim ve mekân aracılığıyla edinilir. Sonuç olarak bu çalışma, disiplinler arası yaklaşımla deneyimin ve edebiyatın mimarlık söylemine katkısını vurgularken aynı zamanda kent tarihi ve kent kültürü çalışmalarına da katkıda bulunmayı hedefler.

Bilim Kodu : 80112
Anahtar Kelimeler : Kent, mekân, deneyim, bellek, anlatı, kent kültürü, edebiyat
Sayfa Adedi : 127
Danışman : Prof. Dr. Zeynep ULUDAĞ

LITERARY TEXTS AND SPACE EXPERIENCE: SPATIAL TRACES OF MARDIN
THROUGH MURATHAN MUNGAN'S AUTOBIOGRAPHICAL NARRATIVES

(M. Sc. Thesis)

Neslihan DEVRAN

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF NATURAL AND APPLIED SCIENCES

February 2022

ABSTRACT

Architectural space, in addition to being an identifiable concept with defined physical borders and function, is a phenomenon that has sensory and emotional interaction with the user, organises actions, and reflects the way of life of people. The aim of this study is to understand the relationship between space and vital practices as the starting point and to investigate the readability of architectural space through experience. Accordingly, based on the multidisciplinary structure of the space, Walter Benjamin's discourse of experience and literary texts which include the narrative of experience are referenced. Within the scope of the study, experience is taken as a concept that incorporates memory into life, highlights narrativity, emphasizes the social and cultural aspects of individual memory, and uses the power of representation of space and besides which, the referenced literary text is designated as an autobiographical narrative containing spatial extensions of experience. In this context, the autobiographical narratives of Murathan Mungan are intended for the object of the study, and spatial traces of Mardin were detected through these texts. The emergent spatial traces reflect not only the meanings of architectural space in the context of individual and social experience but also urban culture, history, and human-space relations. At this point, while space is considered as a historical object containing the roots of the future, historical knowledge, unlike information, is acquired through experience and space. As a result, this study emphasizes the contribution of experience and literature to architectural discourse through an interdisciplinary approach and also aims to contribute to urban history and urban cultural studies.

Science Code : 80112
Key Words : Urban, space, experience, memory, narrative, urban culture, literature
Page Number : 127
Supervisor : Prof. Dr. Zeynep ULUDAĞ

TEŞEKKÜR

İlk olarak, tez konusunun belirlenme aşaması dâhil olmak üzere, her görüşmemizde ufuk açıcı katkıları olan, teşvik edici ve güven verici tavrı sayesinde tez sürecini keyif alarak tamamlamamı sağlayan değerli danışmanım Prof. Dr. Zeynep ULUDAĞ’a desteği ve yol göstericiliği için çok teşekkür ederim.

Tez jüri üyeleri Prof. Dr. Esin BOYACIOĞLU, Prof. Dr. Hakan SAĞLAM, Prof. Dr. İnci BASA ve Doç. Dr. Semra ARSLAN SELÇUK’a değerlendirme ve yorumlarıyla sundukları katkıdan ötürü teşekkür ederim. Yüksek lisansa kabul aldığım da yaşadığım sevincimi, eğitim sürecindeki heyecanımı, fikirlerimi, kimi zaman yorgunluğumu paylaşabildiğim tüm arkadaşlarıma; hayatım boyunca sevgilerini eksik etmeyen ve her zaman yanımda olan aileme; tez süreci dâhil olmak üzere, birlikteliğimizin her anındaki sonsuz desteği ve sevgisi için, kendime inanmamı sağladığı ve yol arkadaşlığı için bu tez çalışmasına birçok şekilde katkısı olan sevgili eşime çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLERİN LİSTESİ.....	x
RESİMLERİN LİSTESİ	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xii
1. GİRİŞ.....	1
2. DENEYİM VE MEKÂN ÜZERİNE.....	5
2.1. Deneyim Kavramı	5
2.2. Walter Benjamin’de Deneyim.....	13
2.2.1. Hatıra.....	18
2.2.2. Hikâye anlatıcısı.....	21
2.2.3. Çocukluk	24
2.3. Deneyim ve Mekân İlişkisi	27
2.3.1. Mimarlıkta deneyim.....	28
2.3.2. Deneyimin yeniden inşasında mekânın yeri	31
2.4. Edebî Anlatıda Mekân.....	39
3. MURATHAN MUNGAN’IN OTOBİYOGRAFİK ESERLERİNDE MEKÂNSAL İZLER	47
3.1. Murathan Mungan’ın Hayatı ve Edebi Kişiliği.....	47
3.2. Deneyim Aktarıcısı Olarak Murathan Mungan ve Seçilen Eserler.....	48
3.3. Murathan Mungan’ın Deneyiminde Mardin’in Mekânsal İzleri.....	55
3.3.1. Konuta ait mekânsal izler.....	58

	Sayfa
3.3.2. Kente ait mekânsal izler	73
3.3.3. Bölüm sonucu	90
4. SONUÇ	95
KAYNAKLAR	99
EKLER	105
EK-1. Kuyuya ait alıntılar.....	106
EK-2. Duvara ait alıntılar.....	107
EK-3. Merdivene ait alıntılar	109
EK-4. Pencereye ait alıntılar	110
EK-5. Açık mekânlara ait alıntılar	111
EK-6. Kapalı mekânlara ait alıntılar	113
EK-7. Kamusal mekânlara ait alıntılar.....	115
EK-8. Ticari mekânlara ait alıntılar	117
EK-9. Eğlence mekânlarına ait alıntılar.....	119
EK-10. Tarihi mekânlara ait alıntılar	122
EK-11. Kamu mekânlarına ait alıntılar.....	123
EK-12. Peyzaja ait alıntılar	124
EK-13. Tematik kodların işaretlenmesi	126
ÖZGEÇMİŞ	127

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 3.1. Kesitleme örneği.....	56
Çizelge 3.2. Mekânsal kategoriler	56
Çizelge 3.3. Tematik kodlar.....	58
Çizelge 3.4. Kuyunun anlam analizi	59
Çizelge 3.5. Duvarın anlam analizi.....	62
Çizelge 3.6. Merdivenin anlam analizi	64
Çizelge 3.7. Pencerenin anlam analizi	66
Çizelge 3.8. Açık mekânların anlam analizi	69
Çizelge 3.9. Kapalı mekânların anlam analizi	72
Çizelge 3.10. Kamusal mekânların anlam analizi.....	78
Çizelge 3.11. Ticari mekânların anlam analizi	80
Çizelge 3.12. Eğlence mekânlarının anlam analizi	83
Çizelge 3.13. Tarihi mekânların anlam analizi	85
Çizelge 3.14. Kamu mekânlarının anlam analizi	87
Çizelge 3.15. Peyzaj öğelerinin anlam analizi	90

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 2.1. Deneyim ve düğüm noktaları.....	6
Şekil 2.2. Deneyimin değişim süreci	9
Şekil 2.3. Deneyimin yeniden inşası.....	17
Şekil 2.4. Deneyim ve zaman ilişkisi.....	18
Şekil 2.5. İmgesel döngü ve deneyim	32



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 2.1. “Angelus Novus”, Paul Klee, 1920	19
Resim 2.2. Simonides of Ceos	34



SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
Bkz.	Bakınız
HMD	Harita Metod Defteri
PC	Paranın Cinleri



1. GİRİŞ

Mekân, en saf haliyle insanın dünyadaki varoluş durumunu temsil eder. Bu temsil, mekânı disiplinler ötesi bir kavram yaparken; mekân üretimiyle sorumlu mimarlık alanında, mekânın anlaşılması için diğer disiplinlere başvurmak ayrıca önem kazanmaktadır. Mekân, çok yönlü yapısından dolayı mutlak bir şekilde tanımlanamaz; burada önemli olan mekânın belli bir yaklaşım biçimi doğrultusunda ortaya çıkan anlamıdır. Ayrıca mekân, mimarlığın hem nesnesi hem de öznesi olması bakımından, fiziksel özelliklerin yanı sıra yüklendiği anlamlarla birlikte tanımlanmaya ihtiyaç duyar. Bu çalışmada ise, farklı açılardan yaklaşılabilen dolayısıyla birçok farklı şekilde tanımlanabilen bir olgu olan mekânı anlamak için deneyim kavramına başvurulmaktadır. Mekânın fiziksel ve işlevsel özelliklerinin ötesinde zaman, aktör, algısal farklılık, mekânın kullanım pratiği gibi unsurları kapsayan mekânın yaşantısal uzantısının yani deneyiminin incelenmesi, mimari mekânın anlaşılması için yol gösterici bir alan açmaktadır.

Tez çalışmasında deneyimin konu alınması bakımından araştırmaya bu soruların sorulmasıyla başlanmıştır: Deneyimin anlaşılmasında, belleğe yerleşmesinde mekânın rolü nedir? Deneyim nasıl gerçekleşir ve ifade edilir? Bu soruların cevaplarına ulaştıran izlekler doğrultusunda çalışmanın belirleyici sorusu ortaya çıkarılmıştır: Mimari mekânı tartışma amacı olmayan bir deneyim anlatısı üzerinden mekânın anlamına ulaşılabilir mi? Tüm bu sorulara ve buna bağlı alt sorulara cevap aramayı amaçlayan bu çalışma, deneyim aracılığıyla yapılacak mekânsal bir okumanın kültürel ve toplumsal bilgileri yansıttığı ve mimarlık alanında yeni açılımlara olanak sağlayacağını ön görmektedir. Bu kapsama dayanarak deneyim ve mekân ilişkisini tartışmak üzere başlayan çalışmada, deneyim anlatısı üzerinden mekânsal izlerin bulunması, böylece hem konu alınan kentin ve mekânların anlaşılmasına hem de bu çalışma alanına katkıda bulunmak hedeflenmiştir. Bu anlamda çalışma, mekânsal bilgi açısından bir tür arşiv niteliği taşımasıyla; uyguladığı yöntem açısından ise, mimarlık alanında bilgiye farklı yollardan ulaşmaya dair bir örnek niteliği taşımasıyla önem kazanmaktadır.

Çalışmanın çerçevesini oluşturan deneyimin ne olduğu kendi tanımsızlığında saklıdır. Deneyimin her mutlak tanımı, kavramın öznel yapısının önüne geçememekle beraber deneyimin anlamını daraltmaktadır. Bu noktada deneyimi tanımlamaktansa deneyimin yapısını anlamaya çalışmak ve yorumlamak daha anlamlı bir tavidir; nitekim deneyimi

tanımlama çabası çoğu zaman birbirine zıt, kopuk ya da iç içe geçmiş ifadelerin karmaşıklığıyla ortaya çıkan muğlak bir sonuca bağlanmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada yol gösterici olabilecek deneyim anlatımları irdelenmiş; anlatımlardaki mekânsal vurgunun boyutu dikkate alınarak Walter Benjamin'in deneyim söylemi üzerine yoğunlaşmıştır. Benjamin'in söyleminde mekân, deneyimin izlerini taşıması bakımından deneyimin anlaşılmasında kurucu bir role sahiptir; aynı şekilde mimari mekânı tanımak için deneyime başvurmak, mekânı anlamının özel bir yoludur. Benjamin'in söylemi ayrıca, modernleşmeyle birlikte anlamını yitirdiği düşünülen deneyimi kurtarmaya çalışması bakımından da öne çıkmaktadır. Benjamin, deneyimin anlam kaybına uğradığını kabul etmekle beraber, yeni toplumsal gerçeklikler bağlamında yapay yoldan yeniden inşa edilebileceği söylemini üretmiştir. Deneyim bağlamında hiçbir şeyin yazıdan daha kalıcı olamayacağını öne süren bu söyleme göre, deneyimin anlam kaybına ancak edebiyatın sürekliliği engel olabilir; bu doğrultuda bellekte biriken bir kavram olarak anlaşılan deneyimin yeniden üretimi, anıların yazıda yeniden kurulmasıyla gerçekleşmektedir.

Çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşturulduğu bölümde, Benjamin'in deneyimi yeniden üretme girişimi hatıra, hikâye anlatıcısı ve çocukluk kavramları aracılığıyla açıklanmıştır. Bu kavramların rehberliğinde deneyime ulaşmak için izlenecek yolun belirlenmesinin ardından deneyim ve mekân ilişkisi irdelenmiştir. Çift yönlü olan bu ilişki, mimarlık söyleminde deneyimin karşılığı ve deneyimin yeniden üretiminde mekânın yeri olmak üzere iki uçlu biçimde incelenmiştir. Bölümün sonunda, deneyimin yeniden gerçekleştiği yer olan edebi anlatıda mekânın rolü ve anlatı üzerinden mekânın okunabilirliği açıklanmıştır.

Tezin alan çalışmasında inceleme nesnesi olarak bir tür deneyim anlatısı olan otobiyografik metinlere başvurulmuş; anlatı metninin seçiminde yazarın ve anlatının kavramsal çerçevede belirlenen unsurları taşıması ölçüt alınmıştır. Bu doğrultuda Murathan Mungan'ın "Paranın Cinleri" ve "Harita Metod Defteri" isimli otobiyografik anlatı kitapları başvuru kaynağı olarak belirlenmiştir. İnceleme aşamasında ilk olarak bu eserlerin seçilme nedeni ve Mungan'ın, deneyimi yazıda yeniden üretmeye çalıştığı çalışmanın kavramsal yaklaşımıyla karşılaştırmalı olarak açıklanmıştır. Seçilen metinler özelinde baktığımızda bu bölümün temel amacı, Mungan'ın deneyiminin kurucu mekânlarından olan Mardin'in mekânsal izlerini sürmek; bu mekânların deneyim bağlamında kazandığı anlamları ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda eserlerin içeriğine ve mekânların ele alınışına göre şekillenen

mekânsal analiz yöntemi uygulanmıştır. Analizin sonucunda ise, Mungan'ın deneyiminde Mardin'in hangi anlamlara sahip olduğu yorumlanmıştır.

Çalışmanın sonucunda, yapılan mekânsal analizle de örneklendiği üzere, deneyim aracılığıyla mekânsal bilgiye ulaşmanın sağladığı katkılar açıklanmıştır. Bu anlamda, belirli bir mekânın deneyim bağlamındaki anlamının her özneye birlikte farklı uzantıları olabileceği, Mardin özelinde düşünersek bu örnek alan araştırmasının da bu uzantılardan yalnızca biri olduğu vurgulanır. Özetle, deneyim ile ulaşılan mekânsal bilginin, bütünü temsil eden bir parça olarak kendinden öncesi ve sonrasına referans vermesi, bununla birlikte toplumsal ve kültürel izleri taşıması bakımından tarihsel olduğu; mimarlık alanından bakıldığında bu bilginin farklı katmanlardaki açılımlara olanak sağlayabileceği ortaya konmuştur.

Son olarak, deneyim, edebiyat ve mimarlık arakesitinde duran bu çalışmanın literatürdeki yerini belirtmek üzere bu konuları kapsayan çalışmalara bakıldığında; edebi metinleri araç olarak kullanan çalışmaların çoğunda temel sorunsalın, mimarlık ve edebiyat arasındaki ilişkiyi tartışmak; bu bağlamda farklı yaklaşım biçimleri ile inceleme yapmak olduğu görülmüştür. Öte yandan deneyim çerçevesindeki çalışmalar ise esasen, mekânsal deneyimi anlamayı ya da deneyimi kavramsal olarak anlamaya çalışarak deneyime ilişkin kavramların mimarlık söylemindeki karşılığını bulmayı konu aldığı görülmüştür. Deneyim ve edebiyatın kesişiminde yer alan çalışmalara baktığımızda ise, ilk olarak Bahar Ünlü'nün “*Kent mekânının dönüşümünde kullanıcı-kent etkileşiminin (deneyimin) edebi metinler üzerinden irdelenmesi (İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık, 2004)*” başlıklı yüksek lisans tezini görürüz; bu tezde Beyoğlu'nun 1870-2000 yılları arasındaki mekânsal dönüşümü, farklı yazarların kendi yaşadıkları dönemi ele aldıkları edebi metinleri üzerinden ortaya konmuştur. Yine bu kapsamda ele alınan Merve Yılmaz'ın “*Use of literature in understanding the transformation of domestic architecture: case of Istanbul between 1908 and 1950 (Izmir Institute of Technology, Architecture, 2018)*” başlıklı yüksek lisans tezinde ise, 1908-1950 yılları arasında İstanbul konut mimarisinin dönüşümü, belirlenen beş romandaki gündelik yaşam anlatıları üzerinden değerlendirilmiştir. Son olarak, Elif Cemre Çelikan'ın “*Otobiyografik bellekte mekânın kurulumu ve mekânsal durumlar: sinematografik ve edebi üretimler üzerinden bir inceleme (İstanbul Teknik Üniversitesi, 2017)*” başlıklı çalışmada ise otobiyografik anlatımlar üzerinden mekân ve bellek ilişkisi bağlamında mekân deneyimi tartışılmıştır.

Bu tez çalışmasının ayırıcı özelliği, deneyimin kavramsal boyutunu daha derinlikli tartışarak çalışmanın kurgusunun bu tartışma doğrultusunda uygulanmasıdır. Ayrıca bu tezde, seçilen bir mekânın bütünsel anlamına ulaşmak ya da mekânın dönüşümünü izlemek yerine, öznel bir deneyim bilgisine başvurarak mekânın izlerini sürmek; konu alınan mekânın anlamlandırılması için bir pencere açmak amaçlanır. Bu bağlamda çalışma, mekânın anlam çözümünü tamamlamadığını; yalnızca bu deneyimin bir parçası olduğunu ve başka çalışmalarla eklemlenebileceğini söyleyerek öteki çalışmalardan farklılaşır.



2. DENEYİM VE MEKÂN ÜZERİNE

2.1. Deneyim Kavramı

Deneyim, üzerinde yoğun olarak düşünölen ve hakkındaki söylemlerin çatıştığı bir tarihsel sürece sahiptir. Deneyimin anlamına yönelik fikirler oldukça çeşitlilik ve karşılıklık barındırdığından, deneyimin ne olduğuna dair bütöncöl bir açıklama yapılması oldukça zordur. Bu sebeple deneyim, sahip olunan en muğlak kavramlardan biri olarak nitelendirilir (Gadamer, 2008: 310). Bu muğlaklık aynı zamanda deneyimin öngörölemez olmasından da kaynaklıdır; çünkü deneyimin başı ve sonunun belirgin olmamasının yanı sıra, kişiyi veya toplumu nereye götüreceğini de bilmek olası değildir. Bu noktada deneyimi tanımlamaktan ziyade deneyim hakkında üretilen söylemleri ve deneyimin farklı tarihsel süreçlerde sahip olduğu anlamları kavramaya çalışmak daha anlamlı ve kabul edilebilir bir tutum olarak değeriendirilmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada da öncelikle deneyim söylemleri araştırılacak ve bu söylemlere yol gösterici bir kaynak olarak başvurulacaktır.

Deneyim söylemlerine geçmeden önce, söylemlere dair ipuçları barındıran etimolojik bir bilgiye başvurmak olacaktır. Martin Jay'in yaptığı etimolojik araştırmaya göre deneyimin Almanca karşılıkları olan *Erlebnis* ve *Erfahrung* kelimeleri, deneyimin anlamındaki iki uçluluğu temsil eder. *Erlebnis*, gündelik yaşam akışındaki ani bir kırılmaya işaret eden “yaşanan deneyim” olarak anlaşılırken; *Erfahrung*, kökenindeki *Fahrt* (yolculuk) kelimesine dayalı olarak, ilerleyen bir hareket anlamına gelir. *Erfahrung*, deneyim ve bellek arasında ilişki kurar ve deneyimin birikimiyle ulaşılan bilginin yüceliğine inancı ifade eder. *Erlebnis*, tek bir an'a indirgenmiş yaşantı olarak, kişisel ve aktarılamaz bir deneyime karşılık gelirken; *Erfahrung*, geçmişle alegorik bir bağ kuran, aktarılabilir ve kolektif bir deneyim anlayışına karşılık gelir. (Jay, 2012: 30).

Bu etimolojik ilişki, *Erlebnis* ve *Erfahrung* kelimelerinin kökenlerinde deneyimin farklı yansımalarının barındığını; deneyimin dağınık ve muğlak yapısının ise terimin kökenine kadar uzadığını gösterir. Böyle bakıldığında deneyim, çözölmesi zor bir ip yumağına benzerken (Bkz. Şekil 2.1.); çakışma ve çatışmaların yoğunlaştığı düğüm noktalarının deneyimin anlaşılmasında önemli olduğu ve deneyimin en çok bu düğüm noktalarından beslendiği söylenebilir.



Şekil 2.1. Deneyim ve düğüm noktaları (yazar tarafından hazırlanmıştır)

Deneyim yaklaşımları

On yedinci yüzyıl öncesine kadar deneyim, genellikle sıradan insanların sahip olabileceği bir durum olarak görülmezken yalnızca bilge kişilerin yaşayabildiği aşkın bir kavram olarak ve bu kişi ya da kurumların sahip olduğu otorite aracı olarak kabul görür. Deneyime yüklenen bu otoritenin, deneyimin din alanında da tartışılmaya başlanmasının ve tanrının bilgisine ulaşma aracı olarak görülmesinin yolunu açtığı söylenir. 17. Yüzyıla gelindiğinde bu kabuller hala benimsenirken, William Blake’in, hakim deneyim anlayışına karşı çıkarak bütün insanların deneyime sahip olabileceğini dile getirilmesiyle “deneyim kendi başına bir amaç haline gelerek özel bir yoğunluk ve derinlik taşıyan bir fenomen olarak yeni bir yan anlam” kazanır; ayrıca bu yan anlamla birlikte bireyin değer kazanması, Rönesans’ın kendi kendini şekillendiren “biricik” bireyinin gündeme gelmesiyle de bağdaşır (Jay, 2012: 43). Rönesans döneminin bireye ilişkin duyarlılığının en büyük sembolü olarak gösterilen Montaigne, deneyimi özündeki çelişkileriyle ele alır ve sıradan insan ve olayların deneyim söylemindeki yerini öne çıkarır. Montaigne, bu tavrıyla *Erfahrung* olarak deneyimin bir nevi sembolü haline gelir; özellikle modernleşme döneminde *Erfahrung*’u savunanlar tarafından sıkça refere edilir. Bu çalışmanın da *Erfahrung*’u öne çıkarması bakımından, bu aşamada Montaigne’in deneyim anlayışına ayrıca ışık tutmak faydalı olacaktır.

Montaigne’in “Denemeler” kitabı, kendi deneyiminin izlerini yansıttığı “Deneyim Üzerine” başlıklı bölümle sonlanır. Öncelikle kitap, anlatısal olarak dağınık bir yapıya sahiptir; bu dağınıklık Montaigne’in deneyim anlayışıyla doğrudan ilgilidir çünkü O’nun için deneyimde önemli olan, sistemli bir dizilimden ziyade organik şekilde bir araya gelen parçaların bütünüdür. “Deneyim Üzerine” metninde Montaigne, deneyimin mutlak bir tanımını yapmak yerine deneyimle ulaşılan bilginin özelliklerini ve deneyime giden yolların açıklar. Montaigne’e göre deneyimin en temel özelliği her farklı özneyle birlikte çeşitlenmesi ve sürekli değişim halinde olmasıyken, deneyimi değerli kılan şey ise,

öngörülemez bir bilgi üretim sürecine sahip olmasıdır; ancak kesin tanımlar ile mutlak gerçeğe ulaşma amacının bu sürece zarar verebileceğine dikkat edilmelidir (Montaigne, 2011).

“Gerçek öyle önemli bir şeydir ki, bizi ona götüren hiçbir yolu küçümsememeliyiz. Aklın o kadar çeşitli şekilleri vardır ki hangisini seçeceğimizi bilmeyiz; deneyimin şekilleri de ondan daha az değildir” (Montaigne, 2011). Montaigne, akli deneyimin karşısına koymak yerine her ikisini de taşıyan bedeni bütün olarak görmeyi önemser; dolayısıyla bilgiye ulaşırken duygu ve duyuların değerlendirilmesine ayrıcalık tanır. Montaigne’nin bu tutumu bir süreliğine geçerliliğini korur ancak kesin bilgiye ulaşma amacıyla olan modern bilim düşüncesinin karşısında sağlam duramaz. Bunun yanında, Montaigne’deki bir diğer yenilikçi bakış, geçmiş deneyimlerin şimdiki deneyimi etkilediğini ve geçmiş zamana sıkı sıkıya bağlanan içsel deneyimi kanıksamasıdır. Sonuç olarak, Montaigne’in duyumsamayı öne çıkaran ve geçmiş içeren deneyim anlayışı, akılcılık karşısında otoritesini yitirip Hegel zamanına kadar aktif olamazken, ilerleyen yüzyılda *Erfahrung* savunucularıyla tekrar öne çıkmıştır (Jay, 2012: 65-68).

Deneyim çoğunlukla olumlu anlamlarla yüklense de aşağı görüldüğü anlamlara da sahiptir. Deneyim ile elde edilen bilginin yanıltıcı olduğu ve bilimsel bilgi olmadığı savına dayanan bu fikirler, deneyimi şans ile özdeşleştirir. Platon’a göre deneyim geçmişe köle olmak demektir; deneyim, akıl ve idrake dayalı olması gerekirken, tekrarlayan ve körü körüne oluşan geleneklerle ilişkilidir (Dewey, 1920: 92). Deneyimin bu şekilde küçümsenmesi, bilimin nesnelliği karşısında öznel yargıların geçersiz görülmesiyle ilgilidir; deneyime yüklenen olumsuz anlamlar oldukça farklı temellere dayansa da, kavramın küçümsenmesinin asıl nedeni modern bilimin ortaya çıkışıyla deneyimin aklın ve bilimin karşısına konulmasına dayanır. Deneyimin güvenilirmez olduğu eleştirisini ilk kez net şekilde ortaya koyan düşünürler Francis Bacon ve Rene Descartes olmakla beraber, Platon, Leibniz ve Spinoza gibi rasyonalist olarak kabul edilen düşünürler için de deneyim, bilgiye ulaşmak için bir araç değildir.

Francis Bacon, “Novum Organum”da sistemsiz ve rastgele bulduğu deneyimin “kör” ve “aptalca” olduğunu öne sürer. Deneyimi, karanlıkta el yordamıyla yolunu bulma çabasına benzeten Bacon, bu çabayı nafile görür ve deneyimin ancak sıralı bir ışık yakıp, bu ışıklı yolu takip ederek gerçekleştirebileceğini söyler. Bacon’a göre düzensiz ve kendiliğinden

oluşan değil ancak her adımı planlanmış, özümsemiş bir deneyime güven duyulabilir (Bacon, 2012: 146-159). Bu noktada Bacon'un, deneyimin kabul edilebilirliği için yöntem zorunluluğu önermesi, deneyimi kesin bilgiye ulaşmanın aracı olan ve tekrarlanabilen deney kavramı ile aynılaştırdığı anlamına gelir. Bu tutum Montaigne'in her bir özneyle değişen deneyim anlayışının karşısında durur; çünkü deneyim artık özneler arasında aktarılabilir ve karşılaştırılabilir bir kavram olarak kabul görür.

Rasyonalist düşüncenin öncü isimlerinden olan Descartes ise, gerçekliğe ancak ölçülebilir fiziksel sınırları olan varlığın hareketiyle ulaşıldığını ve duysal izlenimlerin güvenilmez olduğu idealar dünyasını kabul eder ve deneyime farklı öznelerin de sahip olabileceği bir nesne olarak bakar (Jay, 2012: 56-59). Descartes, Bacon'da olduğu gibi kesinlik amacı taşıyan, duyumsamayla ulaşılan bilgiyi reddeden ve geçmiş göz ardı edip sıfırdan başlayan planlı deneyimi kabul eder. Sonuç olarak, Descartes ve Bacon deneyime mutlaklık ve yöntem dayatarak katı bir deneyim anlayışını ortaya koymuştur. Rasyonel düşünce, özneyi dışarıda bırakan mutlak deneyimi öne çıkarırken, Montaigne'nin öznenin yargısına ve duyularına dayanan içsel deneyim anlayışını bastırmıştır. Olasılığın ortaya çıkışıyla birlikte bilgiye ulaşma yollarının değişmiş, dolayısıyla katı deneyim anlayışı da yumuşamaya başlamıştır; ancak bu anlayışta en belirgin kırılma 18. Yüzyıl aydınlanma düşünürlerinin geleneksel olarak nitelendirdiği Montaigne'inin deneyim anlayışına geri dönmesiyle oluşmuştur.

Katı deneyim anlayışının hâkim olduğu süreç, deneyimin sürgün dönemi olarak değerlendirilir; çünkü bu sürecin sonunda, deney yapmak ile özdeşleştirilen deneyimle mutlak bilgiye ulaşma çabası anlamlı bulunmaz. Montaigne'inin anlayışına dönüşle biten sürgünün sonrasında, deneyimin, özü itibarıyla kesinliğin karşısında olduğu ve bu karşıtlığın da öznelliğe dayandığını destekleyen anlayışın tekrar öne çıkması bir kazanım olarak değerlendirilir. Ayrıca geleneksel deneyiminin tekrar öne çıkmasıyla birlikte ulaşılan bir diğer kazanım da güvenilmez görülen bedenin kaybettiği değere yeniden kavuşmasıdır. Bu bağlamda duyumsama, bilgiye ulaşmada bir araç olarak kabul görmeye başlamış; deneyim ise duyu temelli olmasından kaynaklı kusurlu görülse de dünyayı anlamak için başvuru bir kavram olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla bilgiye ulaşma sürecinde sıradan insana, gündeliğine dikkat çekilmesi ve deneyimin geçmiş bilgiye eklemlenerek anlamlandırılması kavramın gerçek anlamıyla meşruiyet kazanmasına neden olmuştur.

Modernleşme öncesine ait deneyim söylemlerinin Şekil 2.2.'de bütüncül olarak gördüğümüz değişim sürecinin incelenmesiyle deneyimin kimi zaman mistik bir anlamla yüklendiği, kimi zaman kişinin kendini anlama amacıyla benimsendiği, kimi zamansa kesinlik arayışında araç olduğu açıkça görülür. Bunun yanında deneyim, bir yandan öznenin yargısına dayalı, geçmişi dikkate alan, sıradan ve aktarılabilen bir kavramken, öte yandan yalnızca tek bir özneye ait olabilen, tekil bir zamana ve olaya indirgenen aşkın bir kavramdır. Bu bağlamda deneyimin, yüklendiği bu çeşitli anlamların ötesinde beden, geçmiş ve sıradanlık kavramlarının reddi veya kabulüne dayalı bir temelde okunduğunu söyleyebiliriz. Ancak deneyimin uğradığı en belirgin anlam değişikliği ve güçlü kavramsal tartışmaların yürütülmesi modernleşmeyle birlikte başladığından, takip eden bölümde modernleşme döneminde deneyimin nasıl ve neye dönüştüğü, ortaya çıkan yeni söylemler ve çalışmada benimsenen deneyim yaklaşımı tartışılacaktır.



Şekil 2.2. Deneyimin değişim süreci (yazar tarafından hazırlanmıştır)

Deneyim krizi

Modernleşmeyle birlikte deneyime yeni anlamlar yükleyen fikirlerin yanı sıra, geçmişe mesafeli davranan, tüm kabul ve sistemleri temelinden sarstığı düşünülen modernliğin, deneyimi yok ettiğini öne süren düşünce hâkim olmuştur. Marshall Berman, modernleşmenin bilinen ve sahip olunan her şeyin yok olma tehdidi altında olduğu bir ortam yarattığını söyler. Yazara göre tüm kabulleri, inançları, öğretileri ve mevcut düzeni bozguna uğratıp değiştiren modernlik, insanlığı bu dönüşüme karşı oluşan ortak bir kaygıda buluşturur ve birleştirir. Bu birliğin paradoksal olduğunu söyleyen Berman için modern olmak, bir yandan geleneksel olanın yok olmasına karşı duyulan öfkeyle, bir yandan yok oluş sonrası oluşan yeni dünyaya duyulan arzunun birlikte yaşandığı çelişkili bir konumda olmaktır (Berman, 2013: 24-27).

Modern dünyanın eskiyi yıkıma uğratan yapısı, geçmişe dayanarak kurulan deneyimin de temellerini sarsmıştır. Bunun yanı sıra anlamın da değersizleştiği modern yapıda, dünyayı anlamamanın yolu olarak görülen deneyim de anlamla birlikte değersizleşmeye başlamış, böylece deneyim söylemleri de bir tür buhrana sürüklenmiştir. Geçmişle ilişkili olarak anlam kazanan ve zamana yayılarak varlık gösteren deneyimin, her şeyin çok hızlı dönüştüğü modern dünyada gerçekleşebileceğine dair inanç, söylemlerin çoğunda yitirilmiştir.

Anlam yoksunluğu yaşayan modern insan açısından ise deneyim, gerçeklik arayışının cevabı olarak yeni bir anlam kazanmıştır. Yeni deneyim olarak nitelendirilen bu durum, aslında sıra dışı olanla ilişkili ve geçmişle bağlantısı olmayan *Erlebnis* olarak deneyime karşılık gelir. Yeni deneyim, dünyayı anlamamanın değil de dünyayı yaşamamanın özel bir yolu olarak görülür. Bu anlamda deneyim, gündelik olanın dışında, sadece şimdiki zamanla ilişkili ve ancak birebir yaşandığında anlamlanan geçici bir aşkınlık durumunu ifade eder ve böylece özellikle amaçlanan bir olguya dönüşür. Geçmişle bağların koparıldığı, bireyselliğin hâkim olduğu modern dünyada artık, yalnızca kendi bilgisiyle anlaşılabilen, aktarılamaz ve tarifsiz bir deneyim anlayışı ön plandadır; bu çerçevede deneyim, yalnızca bireyin kendi bilişinin öne çıktığı bir gerçekliği yaşamamanın yolu olarak kabul görür. Özellikle 20. Yüzyıl düşünürlerinin çoğu bu yeni deneyim anlayışını *Erlebnis* olarak değerlendirir ve bunun karşısında *Erfahrung* olarak deneyimi savunurlar.

John Dewey, modern dünyada hızın hâkim olduğunu ve böyle bir ortamda deneyimden deneyime geçildiğini, dolayısıyla deneyimin değersizleştiğini düşünür; çünkü asıl olan tarihsel olarak biriken, tümevarım şeklinde oluşan deneyimdir (Dewey, 1980: 45). Benzer bir yaklaşım da Thomas Hobbes'un "Leviathan" kitabında vardır; Hobbes, deneyimi çok fazla anı veya birçok şeyin anısı olarak tanımlar (Hobbes, 2007: 26). Benzer şekilde, deneyimin anlık bir gerçeklik olarak algılanmasını eleştiren bu gibi söylemler, kişinin geçmişteki gerçekliklerini çoğaltan, devamlı yenilik meydana getiren ve nasıl sonlanacağı öngörülemeyen deneyimi savunurlar.

Geçmişle ilişkilenen deneyim anlayışı esasen Aristoteles' e kadar dayanır. Aristoteles için deneyim, anılardan oluşur ve tüm anılar bütüncül olarak tek bir deneyimi oluşturur. Bu noktada geçmişe referans vererek bellekle ilişkili kuran deneyim, modern dünyanın geçmişi reddeden tavrı karşısında küçümsenir. Jay, deneyimin düştüğü bu pozisyonla aslında yeni bir anlam üstlendiğini şu sözleriyle ifade eder:

Geçmişin bir kalıntısından ziyade mevcut bir gerçeklik olarak anlaşıldığında, geçicilik ile faniliğin yeniden değer kazanmasından da faydalanan "deneyim", modernliğin eşiğinde, eskimiş ve artık gözden düşmüş meşruiyet zeminlerinin oynadığı rol için hiç değilse ciddi bir aday olarak ortaya çıkmıştı. (Jay, 2012: 41).

Modern dünyada deneyimin yok olduğunu savunan öncü düşünürlerden olan Giorgio Agamben için, deneyimi buhrana sürükleyen asıl olgu kazandığı bu yeni anlamdır. Agamben'e göre deneyim ancak sıradan olanla ilişkilidir; sıra dışı olan hiçbir şey deneyime dönüşemez. Gündelik yaşama dair herhangi bir olay, bir incinin oluşumu kadar sıradan ve önemsiz görünse de, deneyimin bütünselliği içerisinde bir toz zerresi niteliğindedir (Agamben, 2010: 17). Agamben, deneyimin sıradanla ilişkisine dair katı bir savunma gösterir. Onun için bir şeyi deneyimlemek, ancak o şeyin yeniliklerden arınmasıyla mümkündür. Bu perspektifte, modernle oluşan yeni deneyim anlayışı uzaklaşılması gereken sahte bir oluşumdur. Agamben deneyimin sahteliğini, modern hayatın anlam eksikliğiyle açıklamaz; onun esas eleştirisi, gündelik yaşamın, geçmişe oranla daha anlamlı olaylarla dolu olmasına rağmen deneyime dönüşememesidir (Agamben, 2010: 16).

Deneyimin artık insanların dışında gerçekleştiğini savunan bu anlayışa göre, deneyim her an gerçekleşir ancak modern insan buna seyirci kalarak deneyimin aktarılmasına olanak sağlamaz. Dilde karşılık bulamayan deneyim, varlığını devam ettiremez. Deneyimin,

atasözleri ve özdeyişler ile otorite kurduğunu söyleyen Agamben, modern dünyada deneyimin yitirilmesiyle atasözlerinin, yerini sloganlara bıraktığını öne sürer (Agamben, 2010: 17). Otoritesini kaybeden deneyim, artık farklı bir meşruiyet zemini arayışındayken geçmişine mesafe alarak, anlık ve aktarılamaz olanın ifadesinde otorite bulur.

Modernleşmeyle birlikte, geçmiş, dil ve sıradan olan ile bağını koparan deneyim, kaynağını aktarılamaz olanda bulur. Deneyim, bizzat sahip olunmadan anlaşılamayan ve çevrede olup bitenlerle ilişkisiz biçimde sadece kendine referans veren bir gerçeklik yaşantısı olarak anlaşıldığında, deneyimi önemli kılan şey, ancak öznesi tarafından hissedilen gerçeklik duygusudur. Bu bağlamda deneyimin bir arzu nesnesi haline geldiği, dolayısıyla geri dönülmez biçimde yıkıma uğradığı kabul edilir; böylece her türlü deneyim söyleminin reddedilmesiyle deneyimin anlamında bir tür kriz yaşanır.

Agamben, bu krizin çözümü için deneyimden tümüyle kurtulmayı önerir. Ancak bu öneri, deneyimin aslında her an gerçekleştiği düşüncesiyle çelişmesi bakımından sağlıklı görünmez. Öte yandan deneyim her ne kadar anlık bir olaya indirgense de öznenin bilişinin geçmişle ilişkili olmasından dolayı deneyim, geçmişten bağımsız düşünülemez. Bunun yanı sıra deneyimin gündelik hayattaki her anı ve her bireyi kapsayan yapısı düşünüldüğünde deneyimi inkâr etmek gerçekçi bir tavır olarak değerlendirilmez. Bu noktada modern deneyimin sonu olarak değerlendirip ardından yas tutmaktansa, yeni dünyanın ortaya çıkardığı dinamiklerle birlikte deneyimi yeniden düşünmek ve yeni söylemler üretmek daha anlamlı bir yaklaşımdır. Öyle ki geçmiş söylemler incelendiğinde deneyimin toplumsal ile öznel, anlık ve sıradan, aktarılabilir ve tarifsizlik çatışmalarından yeni anlamlar kazanarak çıktığı görülmüştür.

Çalışmanın bu noktasında, deneyim krizini gerçekçi bir şekilde teşhis ederek deneyimi yeniden düşünmeye çabalayan Walter Benjamin'in söylemleri bir adım öne çıkar. Modernliğin sonuçları ve bugüne dek taşınmış olan birtakım sorunlar üzerine düşünen Benjamin, modernliğin deneyimi yıkıma uğrattığını düşünür ancak bu yıkımı çaresizliğe sürüklemeyip, oluşan yeni durumun kurtarıcı potansiyelini görmeyi hedefler. Bu amaç doğrultusunda ortaya çıkardığı fikir ve teoriler hala güncelliğini korumakta ve tartışılmaktadır. Benjamin'in deneyimi kurtarmaya yönelik çabası, bu çalışmada benimsenen deneyim anlayışının Benjamin'in perspektifi üzerine kurulmasında etki olmuştur. Bir diğer önemli etken ise, Benjamin'in kente, mekâna ve edebiyata dair deneyim

içeren güçlü söylemleri olmasıdır. Bu bağlamda, bir ucu mimarlığa bir ucu edebiyata dokunan bu çalışma için yol gösterici olarak kabul edilen Benjamin'in fikirlerine ışık tutmak ve anlamak gerekli görülmüştür.

2.2. Walter Benjamin'de Deneyim

20. yüzyılın başlarında yaşayan Benjamin'in edebiyat, sanat, siyaset ve dil üzerine yoğunlaşmış düşünceleri, günümüzde dahi tartışılan birçok soruna ışık tutma potansiyeli taşır. Modern hayatın yol açtığı anlamsal yıkım, yabancılaşma, toplumsal çelişkiler ve başkalaşımalar yani modernliğin sonuçları üzerine düşünen ve çözümlemeler üreten Benjamin, yazılarının çoğunu deneyim temelinde ele alır. Modern dünyada deneyimin değer kaybettiğini, sahici deneyime ulaşmanın mümkün olmadığını düşünür. Ancak her çağın dönüştürücü potansiyeli olduğuna inanan Benjamin, yıkıma uğrayan deneyimi enkazından kalan artıkları ile yeniden canlandırmayı arzular. Bu arzu O'nun dünyaya büyük söylemlerin değil, gündelik yaşamdaki artıkların çerçevesinden baktığını gösterir. Öyle ki Benjamin'in deneyime verdiği önem, artıkları yaşamın ve insanın özü olarak görmesine dayanır.

“Eğer, bir yaz öğleden sonrasında uzanıp dinleniyorken ufuktaki bir dağ silsilesini ya da gölgesi üstünüze vuran bir dalı gözlerinizle takip ederseniz, o dağ silsilesinin, o dalın halesini deneyimliyorsunuz demektir” (Benjamin, 2013: 53). Benjamin'in deneyim anlayışında yaşamın içindeki sıradan ve basit olan ancak duyumsanan anlar ön plandadır. Bu, devamlılık gerektiren ve bellekte birbiriyle ilişkilenen anların birikimiyle oluşan *Erfahrung* olarak deneyimdir. Benjamin, modernliği anlarken bireysel olan *Erlebnis*'e değil de tarihsel olan *Erfahrung*'a başvurulması gerektiğini düşünür. David Frisby, modern anlamak için Benjamin'in bu konudaki bir metaforuna başvurur: toprağa iyice gömülmüş olan bir taşı kaldırıp yerde bıraktığı izi gün ışığına çıkarmaya çalışır (Frisby, 2012: 268). Ancak modern hayatın sarsıcı durumları hem metafordaki taşları hem de deneyimin halesini görünmez bir duruma getirir; dolayısıyla deneyimin varlığı da bir tür tehlikeye girer.

Benjamin, deneyimin yok olma tehlikesini öncelikli olarak yoksulluk kavramı üzerinden açıklar. Birinci Dünya Savaşı'nda cephelelerden dönen askerlerin anlatacakları deneyimler bakımından zenginleşmesi gerekirken aksine dilsizleşip susmaları örneğini, deneyimi paylaşma yeteneğinin kaybedilme sebeplerinden biri olarak gösterir (Benjamin, 1990: 18). Aktarılmayan deneyim ise yoksullaşır çünkü paylaşılmayan deneyim hem yaşayıp aktaran

için hem de dinleyici için değerini ve anlamını yitirir. Deneyim yoksullaşırken, bireyler anlam yoksunluğu yaşayarak kendini takvimden atılmış gibi hisseder (Benjamin, 2018: 235). Terry Eagleton, Benjamin'in bu söylemini ileri taşıyarak deneyimin tehlikede olmasının, bireyin kendisinden mahrum kalmasına neden olduğunu söyler (Eagleton, 2011: 28). Deneyim yoksulluğunun bir diğer nedeni de, savaş sonrası yazılan kitaplarda yer alan bilgilerin askerlerin deneyimleriyle örtüşmemesidir. İktidar, aktarılan deneyimi yalanlayarak kabul görmesini istediği bilgiyi dayatır, dolayısıyla deneyim burada da iktidar eliyle değersizleştirilir. Sonuç olarak, sıralanan nedenlerin ardındaki temel eleştiri, modern dünyada deneyimin yerine enformasyonun geçmesine yöneliktir. Eski haber etmenin yerini enformasyonun, enformasyonun yerini sansasyonun alması deneyimi gittikçe daha çok köreltir (Benjamin, 2018: 206). Dolayısıyla yalnızca sonuç odaklı hareket eden, bilgiyi paketlenmiş bir nesne haline getiren enformasyonun yaygınlaştığı modern dünyada, benliğin de inşasında rolü olan deneyimin kurtarılması bir tür öncelik haline gelir.

Deneyimin kurtarılması fikri, modern dünyada incelenecek hiçbir taşın toprakta iz bırakacak kadar uzun süre kalamamasından dolayı sekteye uğrar. Her şeyin hızla üretildiği ve anlık tüketildiği dünyada, deneyimin zamana yayılarak edinilen bilgisi değersiz görülür. Benjamin'e göre olaylar, eylemler ve an'lar bağlamından koparak deneyimi yoksulluğa sürüklese de bu, insanların yeni deneyim istediği anlamına gelmez; insanlar yoksulluklarının saygın bir şeye yol açacağı bir dünya isterler. "Deneyim ve Yoksulluk" metninde, deneyim yoksulluğunun bir tür barbarlık olduğunu söyleyen Benjamin, barbarı azla yetinen ve sadece inşa etmekle uğraşan kişi olarak tanımlarken aslında barbara pozitif bir anlam da yükler çünkü yeniyi inşa etme eğilimini, sıfır noktasına gelen deneyimin kurtulmasında bir etken olarak görür (Benjamin, 1990: 19-23).

Bu aşamada *Erfahrung* olarak deneyimi gerçek olarak nitelendirip modernin yeni deneyimini (*Erlebnis*) aldatıcı olarak gören Benjamin, son dönem yazılarında modernin yeni biçimlerinin dönüştürücü özelliği üzerine düşünür. *Erlebnis* ve *Erfahrung*'u zıt kutuplara yerleştirmektense, birlikte düşünmeyi tercih eder. Deneyimin en değerli aracı olarak gördüğü geleneğin, modern dünyada yok olmasına rağmen deneyimin, farklı biçimlere bürünerek hayatta kalacağına dair inancı önemser. Bu inancı paylaşan Eagleton modernin, spesifik olarak ilerleyen teknolojinin, baskılayıcı olduğu kadar özgürleştirici de olabileceğini ve deneyimi azaltabilen gücün aynı zamanda ona erişimi kolaylaştırabileceğini de söyleyerek deneyimin yeniden inşasına vurgu yapar (Eagleton, 2011: 32).

Benjamin'in deneyimi kurtarma teorisinin ipuçları ise, tiyatro ve sinemayı karşılaştırarak modern teknoloji ile çoğaltılabilir sanat eserini tartıştığı yazısında yer alır. Metinde, gelenekseli temsil eden tiyatronun şimdi ve buradalığı vurgulayan, oyuncu-izleyici-oyun etkileşimini içeren “aurasının”, sinemada mevcut olmamasından yakını; çünkü deneyim ile aynı düzlemde olan auranın eksikliğinden dolayı gerçeklik ve ilişkisellik sorunu ortaya çıkar. Diğer taraftan, sinemada kameranın hareketliliği ve montaj tekniği sayesinde bilinen nesnelerin saklı kalan yönlerinin, yaşamdaki sıradan olayların ve yaşamı yönlendiren detayların daha görünür kılınabileceği hatta bunun daha önce bilinmeyen “dev bir devinim” alanı sağladığını söyler. Ayrıca, modern teknolojinin zaman ve mekân algısında bir parçalanma meydana getirdiğini ancak sinemanın zamanı yavaşlatıp farklı bakış açılarının montajıyla yeni bir mekânsal düzenleme ortaya koyduğunu; böylece parçalanmış görüntülerin, an'ların veya nesnelerin yeni bir yöntemle bir araya getirilmesine olanak sağladığını söyler. (Benjamin, 2018: 63-71). Bu metindeki yaklaşımı deneyim bağlamında yorumladığımızda, eskinin yitirilen bağlamlarının yeninin içerisinde bulunabileceği; tekil olan *Erlebnis* aracılığı ile bütünsel olan *Erfahrung*'a ulaşmanın söz konusu olduğunu söylenebilir. Benjamin, deneyim teorisini üretirken bu yaklaşımını temel alarak, içinde bütünün izlerini taşıyan küçük parçalardan yola çıkar. Zira gözden kaçırılan ya da önemsiz görülen küçük anlar veya olaylar, üzerinde düşünüldüğünde yeni anlamlar kazanırlar.

Benjamin, deneyimi kurtarma amacıyla ortaya koyduğu fikirlerini yazılarında sadece açıklamakla kalmayıp yöntemsel olarak da inşa etmiştir. Nitekim bunun örneklerinden biri olan Pasajlar eserinde uyguladığı yöntemi şöyle belirtir: “Bu projenin yöntemi edebî montaj. Bir şey söylemem gerekmiyor. Yalnızca göstermeliyim. Ne parlak üslup oyunlarına başvuracağım ne de hazineden herhangi bir şey çalacağım. Yalnızca artıklar, yalnızca çöp; ki onları da tarif etmeyip yalnızca sergileyeceğim” (Benjamin, 1993).

Pasajlar'da 19. Yüzyıl ve öncesinin Paris'ine dair tarihsel, kültürel ve toplumsal durum saptamaları yer alır. Modern mimarının ilk kamusal yapısı olarak gösterilen pasajlar, Benjamin için modern toplumun yansımalarını barındıran özel bir mekândır. Benjamin için mimari, toplum ve kültürün izlerini taşıması bağlamında tarihseldir. “Nasıl ki insanın geleceği görmesini sağlama özelliğine sahip olduğu söylenen bitkiler varsa, aynı yetiye sahip yerler de vardır. ... Böyle yerlerde, aslında önümüzde olan her bir şey sanki geçmişe karışmış gibi görünür” (Benjamin, 2009: 47-48). Benjamin, hem geleceği öngörebilmek hem de şimdiyi anlamak adına taşların bıraktığı izlere bakarken, yani geçmişi açığa çıkarırken,

mekânı bir iz taşıyıcısı olarak ele alır. Mekânda barınan bu izleri anlamlandırmak içinse, mekâna farklı yönlerden ulaşmak, mekânın içinde kaybolmayı bilmek, aynı zamanda mekândan farklı yönlerden uzaklaşmak gerektiğini söyler (Benjamin, 2006: 43-45).

Geçmişin izlerini aydınlatmak için mekânı önceleyen Benjamin, modernliğin sonuçlarını anlamak için bakışını modernin ilklerine ev sahipliği yapan Paris’e çevirir. Kenti bir vitrin olarak gören Benjamin, bu vitrinin ardındakileri ve yanından geçildiğinde önemsiz görünen izleri aydınlatarak yitirilen deneyimi yeniden inşa etmek ister. Fotoğraf sanatçısı Eugene Atget’in, Paris’in gösterişli ve simgesel görüntülerini değil de sokakları, sıradan görünen nesneleri, avluları, bina cephelerini fotoğraflamasını övgüye değer bulan Benjamin, kendi çalışmasında da kente bakarken sıradan, görünmez ve yitirilenler şeylere yoğunlaşır. (Benjamin, 2013: 26-27). Bunları çözümlemek amacıyla harekete geçtiğindeyse, *flâneur* karakterini ortaya koyar. *Flâneur*, varlığı modern kente, özelde ise pasajların oluşumuna bağlı olan bir karakterdir. Benjamin, *flâneurün* kendini bulduğu pasajları *flâneurün* evi olarak gösterir. Bilinçli bir gözlemci olan *flâneur*, modern gündelik hayatın akışındaki bir nesne olarak inceler ve kentteki geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkiyi barındıran izleri arar. Bu yaklaşıma göre modernliğin bilgisi, bütünün arayışıyla değil izlerden oluşan bir kolaj ile ortaya çıkar. Bu izlerin keşfi ise kolektif deneyime referans veren *Erfahrung* aracılığıyla mümkündür. Dolayısıyla *flâneur*, aradığı izleri pasajların dünyasına ve gündeliğine gömülü şekilde deneyimleyerek bulur. Ayrıca, mimariyi toplumsal yapının ve kolektif bilincin bir ifadesi olarak gören Benjamin’e göre iz taşıyıcısı olan mekân, ancak deneyimlenerek anlaşılabilir çünkü deneyimlemek, bireyin mekânda var olmasıyla değil mekânın bireyin hayatında olmasıyla ilgilidir.

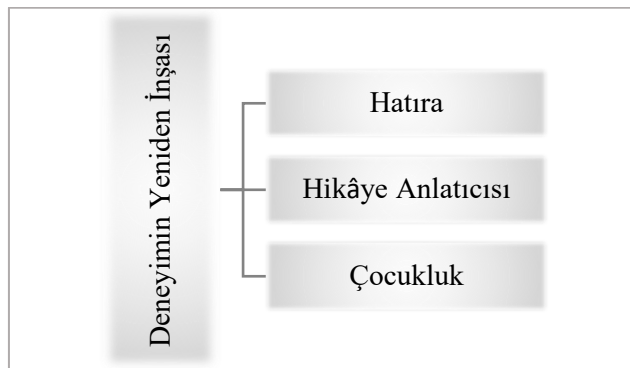
Benjamin, izleri ortaya çıkarma sürecinde *flâneurün* yanı sıra arkeolog ve koleksiyoncu karakterlerini kullanır. Arkeolog, enkaz ve artıkların altında kalan anlamları açığa çıkarmaya uğraşan kişidir. Arkeoloğun ortaya çıkarmaya çalıştığı katmanların sadece yerin altında değil yerin üstündeki mimari yapılarda, sokaklarda, iç mekânlarda da bulunduğunu söyleyen Frisby, arkeoloğun aynı zamanda insanın bilinçaltındakileri ortaya çıkarmakla da ilgilendiğini söyler (Frisby, 2012: 284). Bu anlamda arkeoloğun yaptığı şey, nesnelerin veya insanların hafızasındaki imgeleri bulup gün yüzüne çıkarmaktır. Ancak buradaki hafıza, başvurulacak bir kaynak olarak değil “yer” olarak ele alınır. Koleksiyoncu ise, ortaya çıkan imgeleri anlamlı şekilde bir araya getiren kişidir. Benjamin için koleksiyonculuk, hatırlamanın bir biçimidir ve geçmişin derinliklerinden çıkarılanların tanımlayıcı unsurudur

(Benjamin, 2018: 266). Koleksiyoncu, nesneleri veya imgeleri içinde bulunduğu zaman ve mekânın bilgisiyle değerlendirerek doğru yere yerleştirir. Koleksiyoncu tıpkı bir yapbozda olduğu gibi, elindeki parçaların birbiriyle ilişkisine dikkatine eder. Bu anlamda hem kendinden öncesine hem de sonrasına referans veren her bir parça, birbirinden ve bütünden bağımsız değildir. Söz konusu yaşam olduğunda ise deneyimin her bir anı, koleksiyoncunun bir parçası gibi diğerleriyle ilişkilidir ve içinde kendinden çok daha büyük anlamlar taşır.

Benjamin, Theodor Adorno'ya yazdığı bir mektupta, deneyimi yeniden inşa etmek için üreteceği, içinde bu karakterlerin de barındığı deneyim teorisinin unsurlarını, çocukluk hatıralarına dayandırıldığını söyler. Benjamin'in ölümü nedeniyle tamamlanamayan bu teorisinin unsurlarını Jay (2012: 387) şöyle sıralar:

- Ufak görünen ayrıntıların öneminde ısrar
- Keyifli çocukluk anılarının yaşatılması
- Sihirli anlamlar taşıyan yer adlarının aurasından büyülenme
- Koleksiyonculuk

Benjamin'in çalışmalarında doğrudan bu teoriye dair açıklamalar yer almasa da fikirleri, esasen bu unsurların izlerini taşır. Çalışma kapsamındaki araştırma neticesinde Benjamin'in deneyim teorisi üç temel noktaya dayandırılmıştır: bunlardan ilki, geçmişin açığa çıkarılması; ikincisi, halenin ya da auranın fark edilmesi için gerekli olan özel bakış; üçüncüsü ise deneyimin aktarılmasıdır. Bu üç nokta Şekil 2.3.'te gösterildiği üzere, Benjamin'in hatıra, hikâye anlatıcısı ve çocukluk kavramları üzerinden tartışılacak ve deneyimin yeniden inşası bu kavramlar çerçevesinde ele alınacaktır.

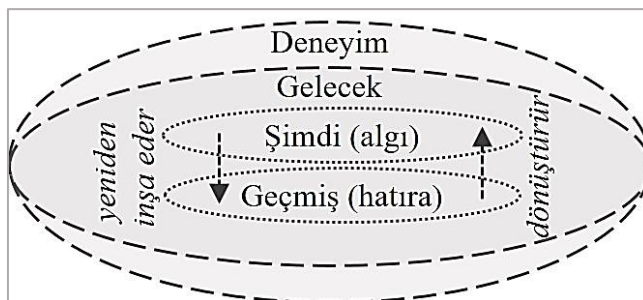


Şekil 2.3. Deneyimin yeniden inşası (yazar tarafından hazırlanmıştır)

2.2.1. Hatıra

Benjamin, deneyimi hem toplumsal hem de bireysel anlamda bir gelenek sorunu olarak tanımlarken deneyimin, tek ve ayrı anılardan ziyade bellekte birbirlerine eklenerek biriken ve çoğunlukla bilinçsizce yer edinen anılardan oluştuğunu söyler (Benjamin, 2018: 204). Yitirilen bir kavramın ya da durumun anlaşılmasının ise, ancak köklerinin açığa çıkarılmasıyla mümkün olduğu fikrini savunur. Dolayısıyla, deneyimin yeniden inşasında ilk olarak belleğe başvurur, ancak bu “kaynak olarak değil, ilham perisi olarak” bellektir. Burada belleğe başvurma, yani hatırlama, unutulmuş olanın yeniden duyumsanarak şimdiki zamanı etkilemesi anlamına gelirken, böylece koleksiyonculuğa işaret eden deneyim ise, hatıraların ördüğü bir doku olarak anlaşılır. Bu noktada deneyim, geçmişteki anların izlerini şimdiki zamanda kurucu olarak görmeyi gerektirir; nitekim şimdiki zaman, geçmişin bilgisine eklenerek oluşmasaydı zaman, sadece tekil anlardan oluşurdu. Bu bağlamda geçmiş i tici bir güç olarak gören Benjamin için, geçmiş hiçbir zaman geride değil şimdiki zamanın taşıyıcısı olarak derinlerde yer alır. Böyle bakıldığında geçmiş, deneyimin inşasında bir nevi temel görevini üstlenir.

Deneyimin zamanla ilişkisinde geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman ayrı ayrı değerlendirilmez; önemli olan aralarındaki ilişkinin kurulma biçimidir (Bkz. Şekil 2.4.). Bu ilişkide şimdiki zaman deneyiminin, gelecekte “geçmiş” olacağı düşünülerek, geçmiş ve gelecek arasındaki karşılıklı unutmak gerekir. Nitekim geçmiş, şimdiki zamana taşınan, taşınırken kolları, bacakları kopmuş güzel bir heykele benzerken; heykel ise geleceğin imgesinin yontulacağı bir kütledir (Benjamin, 2011: 48). Bu perspektifte deneyim geçmiş, şimdi ve geleceği aynı anda içerir. Ancak modern dünyanın geçmişi unutma refleksinin deneyimin içeriğini bozması, geçmişi özellikle önemli kılar. Bu nedenle Benjamin, deneyimin inşasında öncelikle geçmişin canlılığını korumayı amaçlar.



Şekil 2.4. Deneyim ve zaman ilişkisi (yazar tarafından hazırlanmıştır)

“Tarih Kavramı Üzerine” metninde “torunlarımızın kurtarılması” ideali kadar “köleleştirilmiş atalarımızın” kurtarılması idealinin de üzerinde durulması gerektiğini söyleyen Benjamin, içinde yaşadığımız yerin, bizden öncekilerinin soluduğu havanın esintisiyle, seslerinin yankısını barındırdığını ve bunları duyumsamanın öneminden bahseder (Benjamin, 2018: 38-45). Metindeki, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki ilişkiyi içeren tarih tezini ise şöyle açıklar:

Klee'nin Angelus Novus adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır. (Benjamin, 2018: 42).



Resim 2.1. “Angelus Novus”, Paul Klee, 1920 (URL-1)

Tarih meleği geleceğe doğru ilerlerken, şimdiki zaman da ellerinden kayıp yığıntı halindeki geçmişe dönüşür. Tüm bu yığıntıyı yani geçmişi kurtarmak isterken, ilerlemenin şiddeti geçmişin hatıralarını elinde tutmasına izin vermez. Benjamin, aynı yazısında geçmişin ancak bir daha geri gelmemek üzere sadece anlık görünüp, parlayan bir görüntü olarak yakalanabileceğini söyler (Benjamin, 2018: 42). Görüntülerin, yüzü geçmişe dönük tarih meleğinin hemen önünde yani şimdide parlayışı Benjamin’in parıltı fikrinin temelini

oluşturur. Parıltı, hatıraların şimdide aydınlanmasına olanak veren bir güce karşılık gelir; ancak bu sadece hatıraları aydınlatan değil şimdiki de inşa eden bir güçtür. Bu anlamda bir daha görünmemek üzere gelen bu parıltıların yakalanması, şimdi ve gelecek için yaşamsal öneme sahiptir çünkü geçmiş, tıpkı deneyimde olduğu gibi, yitirilmeden önce son bir kez parıldar ve bu parıltı, yitirilenin anlamını keşfetmenin yolunu açar. Benjamin, hatırlamanın, yaşanan olayın sınırlılığına karşı sınırsız bir durum yaşattığını ileri sürer çünkü kendinden önceki ve sonraki durumlar için düğüm noktası olan parıltılar, bellekte yarıklar açarak hatırlamayı genişletir.

Benjamin, Henri Bergson'un "Madde ve Bellek" kitabındaki, belleğin deneyimin anlamsal yapısında belirleyici olduğu fikrine dayanarak, deneyimin şimdide yaşanan durumlardan ziyade bellekte yuvalanan verilerden oluştuğunu söyler. Deneyimin öznesinin ise özel bir bakışa sahip olmasını gerektiğine inanır; yalnızca bir *şair* olabileceğini söylediği bu özneye örnek olarak Marcel Proust'u gösterir. Proust, "Kayıp Zamanın İzinde"de parıltıların açtığı yarıklardan topladığı hatıralarını kurgusal biçimde ortaya çıkarır. Proust, eserinde çayına bandığı bir madlen kekinin tadını aldığı anda, tıpkı bir tohumun toprağa düştüğünde "aşağıya" doğru kök salıp dallanması gibi, o tadın hatırlattığı deneyimlere döner. Sadece bu geri dönüş anını anlatmak için bile onlarca sayfayı kaleme alır. Benjamin için bu o kadar büyüleyicidir ki, "okurken hayal kuranın kendiniz olduğunu düşünürsünüz" der. Bu durumu deneyimin özü olarak gösteren Benjamin, asıl olanın "görünüşte bir iki sözcükle anlatılabilecek şeyleri öğrenmenin aslında ne kadar zor olduğunu anlamak" olduğunu söyler (Benjamin, 2018: 204-205).

Proust'un tamamen unutmuş olduğu hatıraları, hiç beklemediği bir anda karşısına çıkar ve Proust, eserlerinde, deneyimini olduğu gibi değil de şimdiki zamanına dâhil ederek canlandırır. Proust, ilk anda yalnızca görsel bir imge olarak anımsadığı hatıralarının üzerine eğildikçe imgenin anlamını çözmeye başlar ve deneyimin dünyasına girer. Proust'da olduğu gibi, bireysel geçmişin içeriklerinin kolektif geçmişle örtüştüğünü savunan Benjamin, Proust'un otobiyografik yazımını, deneyimi güncel toplumsal gerçeklikler çerçevesinde "yapay yoldan üretmeye yönelik bir deneme" olarak görür (Benjamin, 2018: 205-207). Hem arkeolog hem de koleksiyoncunun deneyimini içeren bu üretim, hatırlamanın ve anlatmanın deneyimi olarak da tanımlanabilir.

Özetlemek gerekirse, modern dünyada deneyime doğal yoldan ulaşmanın mümkün olmadığına inanan Benjamin için, deneyimi yapay yoldan bile olsa yeniden inşa etmek, onu krize sürükleyen durumların reddiyle mümkündür. Bu doğrultuda geçmişin reddine karşı hatırlamayı, enformasyonun karşısına ise anlatıyı yerleştirir çünkü geçmiş hem hatırlandığında hem de aktarıldığında, hatta okunduğunda ya da dinlenildiğinde şimdiki zamanın bilgisine karşı olarak yeniden üretilir. Bu noktada deneyimin yeniden üretecek olan kişi, hikâye anlatıcısıdır. Benjamin'e göre, deneyimi yazıda üretmeye çabalayan Proust, hikâye anlatıcılığını o günün koşullarına göre onarıp yaşatan kişidir. Bu bağlamda, takip eden başlıkta daha detaylı açıklanacak olan hem arkeolog hem de koleksiyoncu karakterlerini içeren aynı zamanda özel bir bakışa sahip olması beklenen hikâye anlatıcısı, deneyimin kurtarıcısı olarak kabul edilir.

2.2.2. Hikâye anlatıcısı

Deneyimin, aktararak gerçeklik ve devamlılık kazandığına, aksi durumda anlam bakımından yoksullaştığına önceki bölümde değindik. Bu bağlamda anlatısal yapısı öne çıkan deneyimin yeniden inşasında anlatısalılık, korunması gereken bir özellik ele alınır. Anlatıyı, tekrarlama sanatı olarak gösteren Benjamin, bu konuda ilk olarak belleğin gücüne dikkate çekmek ister. Anlatıcılıkta hikâye sona erse bile bir başka hikâyenin oluşumu tetikler ve her seferinde yeni bir deneyim haline gelen bu hikâyeler birbirine bağlanır. Benjamin'in "ilham perisi olarak bellek" söylemine dayanan bu işleyiş, deneyimin sürdürülebilir olmasının yolunu açar. Öte yandan Benjamin, anlatıyı modern hayatın krizinden çıkmak için önemli bir etken olarak görür çünkü modernin bireyselleştirici etkisinin karşısına ötekiyi içeren ve birlikte yaşamaya olanak sağlayan; yani kolektif olan deneyimi (*Erfahrung*) koyar. Benjamin, bu noktada hem deneyimin yeniden inşası hem de toplumsal yaşamın iyileşmesi bağlamında hikâye anlatıcılığına özel bir değer verir.

Hikâye, iletmenin en eski biçimlerinden biridir. Kendine iş edindiği şey, enformasyonun yaptığı gibi salt olup biteni kendi başına aktarmak değildir; hikâye onu anlatıcının hayatının içine gömer ki bir deneyim olarak dinleyenlere aktarabilsin. Böylece, çömlekçinin parmak izleri nasıl çömleğe yapışıp kalırsa, anlatıcı da hikâyesinde öyle iz bırakır. (Benjamin, 1993: 122).

Hikâye anlatıcısı, malzemesini kendi deneyiminde ya da ona aktarılan deneyimlerde bulur ve bu malzemeyi dinleyicilerin deneyimine dönüştürür. Benjamin'e göre anlatıcılık doğuştan gelen özel bir yetenek gerektirir. Ancak hikâye anlatıcılarının sayısı ve değeri,

enformasyonun baskınlığıyla giderek azalır. Enformasyon, sadece okuyucuya ulaştığı an parlarken hikâye, deneyim yaşatma özelliğiyle bellekte yer edinir ve yıllar sonra bile ansızın parıldayabilir. Hikâye anlatımında dinleyici kendini hikâyenin içinde bulur, hikâyeyi düşler ve yorumlar çünkü hikâye sadece sıralanmış bir olay örgüsü değil karakterlerin gündelik uğraşlarının yanı sıra dinlenme, uyku, hayal zamanlarını da içerir; böylece dinleyici, zamanın ve mekânın genişlediği bir anlatımın içine girer. Böyle bakıldığında hikâye, dinleyicinin hayatı anlama, yorumlama, hayal kurma ve deneyimleme olanaklarını zenginleştirir.

Benjamin, deneyimin sözlü tarihin parçası olan hikâye, atasözü gibi anlatımlarla aktarılmasını ayrıca önemli bulur. Anlatıcılığın dolaylı ya da dolaysız mutlaka yararlı bir mesaj içerdiğini belirtirken, ilk hikâye anlatıcısının da masal anlatıcısı olduğunu söyler (Benjamin, 1993: 95). Bu çerçevede hikâye anlatıcısı, sözünün kıymeti olan bir bilge olarak anlaşılır. Öte yandan halk arasında uzakların bilgisini getiren kişi olarak gösterilen anlatıcı, hikâyesini diğer nesillere aktararak toplumsal belleğin inşasında rol alır. Benjamin, hikâye anlatıcısını bu özelliğiyle kolektif deneyimin imgesi olarak görür. Bu bağlamda kolektif yaşamın iletişim aracı olarak yorumlanan hikâye anlatıcılığı, modernin yabancılaştırıcı etkisine karşı bir mücadele şekli olarak önem kazanır.

Enformasyonun karşısında değerini yitirmeye başlayan hikâye anlatıcısının, varlığını sürdürebilmesi için hikâyesini dinleyicinin belleğine işleyebilmesi; bunun içinse, anlatının içsel olarak duyumsanması gerekir. Benjamin anlatıcılığın kalıcılığını, dinleyicinin anlatı ile kurduğu içsel ilişkiye ve hikâyeyi kendi deneyimine ekleyebilmesine bağlar. Dinleyici, dinlerken ne kadar kendini unutup da hikâyenin içindeymiş gibi hissederse, hikâye de o kadar kalıcıdır (Benjamin, 1993: 84). Böylece kendini anlatının akışına bırakan dinleyici, bir zaman sonra ansızın kendini hikâyeyi anlatırken bulabilir. Bu noktada, hikâye anlatıcısının asıl özelliği, anlatısını dinleyicinin deneyimine dönüştürebilmesidir. Bu dönüşümle birlikte anlatı, salt bir enformasyon olmaktan çıkar ve dinleyicinin deneyimine dâhil olarak, belleğine yerleşir. Bu işleyiş sürecinde, Paul de Man'ın de değindiği üzere anlatı, deneyimi içermenin ötesinde onu inşa eder (Man, 2008: 232). Bu bağlamda deneyimin hem taşıyıcısı hem de kurucusu olmasının yanında toplumsal belleği koruyan kavramlardan olan hikâye anlatıcılığı, bir kültürel miras olarak değerlendirilebilir.

Hikâye anlatıcısı kavramı zihnimize ilk anda, uzakları keşfeden ve birçok yaşamın deneyimini özümsemiş yaşça ileri bir bilgenin, etrafına insanları toplayarak onlara öğretme içgüdüsüyle hikâyelerini anlattığı bir imge olarak yansır. Ancak günümüzde, nostaljik denilebilecek bu imgedeki gibi bir hikâye anlatıcısına rastlamak olası değildir. Bu noktada, tıpkı deneyimde olduğu gibi, değişen tarihsel dönemlerle birlikte hikâye anlatıcısının neye dönüştüğü sorusu ortaya çıkar. Bu sorunun cevabı, Benjamin'in hikâye anlatıcılığının modern dünyada devam ettirilmesine yönelik kaleme aldığı "Hikâye Anlatıcısı" metnidir. Benjamin bu metni Nikolay Leskov üzerinden ele alır: Leskov, hikâyelerindeki deneyimleri, açıklamaya başvurmadan olabildiğince doğal ve ayrıntılara fazlaca değinerek kurgusal bir şekilde anlatır. Hem olayları hem de karakterleri anlatırken kendi görüşlerini yansıtmayan Leskov, böylece okuyucunun yorumuna yer açmış olur. Dolayısıyla okuyucu da bir dikte amacı olmayan anlatıyı kendi birikimiyle yorumlayarak detayların arasından hikâyeye girer ve onu bir deneyim olarak belleğine işler. Hikâyeye açıklama katmadan anlatabilmeyi sanat olarak gören Benjamin, Leskov'u bu sanatın ustası olarak görür (Benjamin, 1993: 85). Benjamin'in deneyim anlamında incelediği iki önemli isimden biri olan Leskov, hikâye anlatıcılığının sözlü kültürünü yazıya geçiren kişiyken; bir diğeri Proust ise, hikâye anlatıcılığını deneyim bağlamında yeniden kuran kişidir. İkisinin ortak özelliği ise, hikâyede önemsiz görünen detayları ve gündeliğin sıradan durumlarını bütünsel bir kurguyla deneyim olarak aktarabilmeleridir.

Benjamin'e göre hikâye anlatıcısının asıl yeteneği, kendi hayatını baştan sona anlatabilmesidir: "O, hayatının fitilinin, hikâyesinin tatlı alevinde yanıp yok olmasına izin veren adamdır"(Benjamin, 1993: 102). Hikâye anlatıcısı, kendiyile yüzleşen ve kendi yaşamının toplumsal yaşamla etkileşim içinde olduğunun bilinciyle deneyim dünyasına giren kişidir. Öte yandan hikâye anlatıcısının öğretme ve aktarma içgüdüğü dikkate alındığında, her yönüyle hâkim olduğu öz yaşamının anlatıya dönüşmesi, deneyimin en öğretici biçimi olarak görülür. Bu çerçevede, çalışmada konu alınacak hikâye anlatıcısı aranırken, bu yetenek birincil unsur olarak belirlenmiştir. Bunun yanında bu arayışa, Benjamin'in deneyim teorisinin köklerinin dayandığı çocukluk kavramı da ayrıca yön vermiştir: bu nedenle çocukluk, takip eden bölümde çalışmanın deneyim yaklaşımının tamamlayıcısı olarak irdelenecektir.

2.2.3. Çocukluk

Modernleşme öncesinde çocukluk henüz tanımlanmamış bir kavramken, modernleşme ile özdeşleştirilen çekirdek aile yapısının ortaya çıkmasıyla çocukluk, yetişkinliğe geçiş sürecinin bir aşaması olarak tanımlanır. Bunun da ötesinde çocukluk, sadece zamansal olarak değil tür anlamında da yetişkinliğin bir aşaması olarak, tamamen bağımsız bir cins olarak ele alınır (Tan, 1989). Bu anlayışa göre çocukluk, bir yandan meleklerle özgü özelliklerle anılarak Tanrı'ya yakınlştırılırken öte yandan kişinin hayatında aşılması gereken bir dönem olarak önemsizleştirilir. Çocukluğa dair kabul gören temel yaklaşım ise, çocukluğun kişinin yaşamından soyutlanarak yetişkinliğin zıt kutbuna yerleştirilmesidir. Bu yaklaşım Sigmund Freud'un çocukluğun geride bırakılmayan ve yetişkinliğin kökeni ve parçası olduğunu benimseyen kuramları ile etkisini yitirmiştir (Kurtar, 2018). Bireyin kişisel gelişiminde cinsellik ve bilinçaltının öne çıktığını savunan Freud, çocukluk dönemini bu gelişim sürecinin temeli olarak alır. Freud'un kuramı çeşitli alanlarda tartışma konusu olsa da, çocukluğun yetişkinlikle ilişkisinin ortaya konulması açısından önemlidir.

Çocukluğu, kişinin yaşamına her an yansıyabilecek bir dönem olarak düşünmek ve kendi doğal atmosferi içerisinde anlamaya çalışmak, yetişkinin kendini ve çevresini anlamlandırması için etkili bir adımdır. Bu çerçevede saflaşma, özgürleşme, kabullenme, öğrenme gibi amaçlar doğrultusunda çocukluğa dönüşe dair söylemlerin olduğu görülmüştür. Friedrich Nietzsche, kişinin kendi gerçekliğini inşa etmesi için üç dönüşüme uğramasını gerektiğini söyler: tinin deveye, devenin aslana, aslanın çocuğa dönüşümü (Nietzsche, 2011). Bu dönüşüm sürecinde masumiyeti ve unutmayı simgeleyen çocuk, aslana zihnini temizleyerek kendi arzularını ve dünyasını inşa etmenin yolunu gösterir. Bu noktada Benjamin, çocukluğun ruhsal ve bedensel olanın arasındaki gerilimi yok eden, bütünleştirici bir tavrı olduğunu düşünür; bunun da ötesinde, çocukluğa dönüş isteğinin temel nedeninin, çocukluğun kendine has deneyimine ulaşma çabası olduğuna inanır.

Benjamin için çocukluk, deneyimin yeniden inşasında ilham vericidir. Benjamin yetişkinin her şeyi çoktan deneyimlediğini, deneyimi bir maske olarak kullandığını söyler (Benjamin, 2001: 17). Gerçek deneyime ulaşılması içinse maskenin düşürülmesi gerekir; bu da ancak çocukluğa dönüş ile gerçekleşebilir. Burada kullanılan maske aslında yetişkinin bakışıdır. Yetişkin nesneye dışarıdan edindiği yargılarla, nesneyi aurasından soyutlayarak bakar;

ancak çocuk, nesneyle arasına bir yargı sokmadan ilişki kurar ve nesnenin aurasının içine girer. Çocuğun bu bakışı aynı zamanda şair ve *flâneur*ün de bakışıdır.

Çocuğun, nesneye duygularını karıştırmadan olabilecek en saf gözle baktığını söyleyen Benjamin' e göre, çocuk için dünya özdeş, masum ve uyum halindeki renklerle doludur (Benjamin, 2005a: 51). Çocuk, nesnelerin biçiminden önce renklerini görür. Çocuğun dünyasında nesnenin biçimi, sınırları ve konumundan ziyade, renkler ve auranın birbiriyle olan ilişkisi önemlidir. Ve çocuk, bu dünyayı gözlemci olarak izleyip düşünmez; duyumsal olarak dünyanın içine girer. Benjamin' e göre bu dünya mutlak deneyimin dünyasıdır, çünkü çocuğun dünyayı düşünmeden sadece görmesi ve duyumsaması, dünyayı anlamının en iyi yoludur.

Çocuğun sahip olduğu saf bakış, henüz belleğinde yargı ve bilgilerin birikmemiş olmasıyla da ilgilidir. Dolayısıyla çocuk, belleğine başvuramadığı için, dünyayı sezgisel ve duyumsal olarak öğrenir. Bu öğrenme sürecinde nesneler veya olaylar, çocuğun belleğinde kendine özgü algılama şekliyle ve kurduğu ilişkilerle, imgesel olarak yer edinir. Çocuğun yaratıcı bir bakış gerektiren bu kendine özgü hareketi, kendi dünyasını inşa etmesinin yolunu açar. Bu yolla istemsiz şekilde bellekte biriken imgelerin bütünü ise, bize deneyimin en saf ve kalıcı halini sunar. Çocuk, Proust 'da olduğu gibi bu imgelerden birini anımsadığında, belleğindeki, işe yaramaz görünse bile, deneyim olarak yer edinen anlamlar birdenbire çözünmeye başlar. Bu anlamda Benjamin, çocukluğu hatırlamanın deneyimini oldukça önemli bulur.

Benjamin, Pasajlar'da deneyimi kurtarma girişimiyle çocukluğunu hatırlamaya başvurarak geçmiş, şimdiki zamanda yeniden üretir. Böylece modern, çocuk halinin “yeniye yeniden keşfettiği”, yetişkin halinin ise “eskiyi yeniden keşfettiği” bir dünya olarak görür (Morss, 2010: 305). Ayrıca Benjamin, çocukluk imgelerinin kolektif deneyimi içerdiğini düşünür çünkü çocuğun, nesneleri tarihsel anlamlarıyla imgeleştirdiğine inanır. Bu bağlamda çocukluk imgelerinin, tarihsel bilgi anlamında devrimci bir potansiyeli olduğunu düşünen Benjamin, bir mektubunda çocuğun özel bakışını şöyle açıklar: “Kapısının eşliğinde oynayan çocuğun bakışında yansıyan 19. yüzyılın kök-tarihi, tarihin haritasına kazınılan imgelerden tamamen farklı bir çehreye sahiptir” (Adorno & Scholem, 1994: 507). Nihayetinde deneyimin bir ifadesi olan çocukluk imgesi, bu noktada içinde şimdi ve geleceğin köklerini barındıran tarihsel nesne olarak göze çarpar.

Benjamin “Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin’de Çocukluk” eserinde, söylemlerini desteklemek üzere kendi çocukluk imgelerini ele almıştır. Bu imgeler, etrafındaki kişi ve olaylardan çok, çocukluk deneyiminin atmosferini kuran mekânlara, özellikle kentsel mekânlara, ilişkindir. Benjamin, kitapta bir yandan kentin kendi belleğinde nasıl iz bıraktığını ve onu nasıl dönüştürdüğünü anlamaya çalışırken, bir yandan da belleğindeki mekânsal imgelerin anlamlarını kolektif deneyim bağlamında yorumlar. Benjamin özünde, hatıralarını yazarak çocukluğunu ve deneyimi yeniden inşa etmeye çalışır. Çocukluğunu Berlin’de geçirmiş olan Scholem, kitabın kendisini çocukluğuna götürdüğünü belirtir; bu da Benjamin’in amacına ulaştığına işaret eder (Morss, 2010: 57). Öte yandan okuyucu olarak bizler ise, kitap üzerinden Berlin’in 1900’lü yıllarının tarihsel bilgisini, enformasyonundan farklı olarak, deneyim ve deneyimin kentsel mekânla ilişkisi üzerinden ediniriz. Bu anlamda Benjamin, yazdığı metinlerin yalnızca kişisel bir deneyim anlatısı olmanın ötesinde, toplumsal belleğin bir parçası olduğunu ortaya koyar.

Deneyim söz konusu olduğunda hiçbir şeyin yazıdan daha kalıcı olamayacağına inanan Benjamin’e göre, deneyimin yıkımına ancak edebiyatın sürekliliği engel olabilir. Bu anlamda yazmak, deneyimin hem bir yolu hem de bir parçasıdır. Benjamin, Franz Hessel’in “Berlin’de Gezinmek” kitabında okuyucunun, karşısına çıkan sokaklar boyunca ilerlediğini ve her sokağın bir deneyim olduğunu söyler (Benjamin, 2005b: 262-267). Paris bağlamında bakarsak; Proust ve Benjamin eserlerinde de benzer bir durum vardır: Proust’da iç mekân deneyimlenirken, Benjamin’de ise kentsel mekân deneyimlenir. Elbette kendisi de hikâye anlatıcısı olan Benjamin, *flâneur*’ün deneyimiyle Paris’in, çocukluk deneyimini anlatırken Berlin’in ve günlük olarak ele aldığı bir dönem yazılarında da Moskova’nın imgeleriyle anlatımını deneyime dönüştürür. Söz konusu kentler bu eserlerde, deneyimi hem etkileyen hem de ondan etkilenen ana karakterlerden biri olarak yer alır. Ayrıca Benjamin’in bu eserleri farklı zaman dilimlerini imlese de, anlatılar deneyim bağlamında birbirinden ayrı değildir çünkü Benjamin’in belleğindeki bir kente ait imgeler, ancak bir diğer kentin deneyimiyle etkileşime geçtiğinde anlam kazanır. Bundan dolayı, çocukluk deneyimlerini aktardığı “Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin’de Çocukluk”u, ancak Moskova ve Paris’te yaşadından sonra kaleme alır; böylece, koleksiyoncunun biriktirdiği kaybolmak üzere olan anılar, arkeoloğun açığa çıkarmasıyla şimdiki zamanda parıldayarak yeni bir deneyime dönüşür.

Sonuç olarak, deneyim üzerinden mekânsal bir okuma yapmayı amaçlayan bu çalışmada, öncelikli olarak deneyimin ne olduğuna dair yapılan araştırma neticesinde, tanımlama yapmaktansa deneyime nasıl yaklaşılabileceği üzerinde durulmuştur. Bu noktada mekân ile ilişkisi de düşünülerek, bu ilişkiyi daha kalıcı kılan ve yaşamın bir parçası haline getiren, aynı zamanda toplumsal olana referans veren, *Erfahrung* olan ancak *Erlebnis*'i de dışlamayan bir deneyim anlayışı temel alınmıştır. Nitekim toplumsal bilinçaltını yansıtmaları bağlamında mekânın, tekil bir durumdaysa zamana yayılarak oluşan deneyim aracılığıyla anlamlandırılması daha sağlıklı bir yaklaşımdır. Bu kabulden hareketle ve Benjamin'in yol göstericiliğiyle hatıra, hikâye anlatıcısı ve çocukluk olarak belirlenen deneyim unsurları çalışmanın yönteminde belirleyici olmuştur. Bu çerçevede deneyim, çalışma kapsamında hikâye anlatıcısı olarak değerlendirilebilecek bir yazarın, kendi çocukluk anılarını da içeren otobiyografik anlatısı özelinde araştıracaktır. Son olarak, inceleme aşamasına geçmeden önce, ilerleyen başlıkta deneyim ve mekân ilişkisinin açıklanmasıyla yöntemin desteklenmesi amaçlanmaktadır.

2.3. Deneyim ve Mekân İlişkisi

Geçmişten günümüze mekânın kavranışıyla ilgili farklılıklar, toplumsal dönüşümlere bağlı olarak gelişmiştir. Mekân üretme sanatı olduğu söylenen mimarlıkta ise, modernizm sonrası multidisipliner anlayışın gelişmesiyle mekân, birçok uzantısı olan bir olgu olarak tartışılır. Bu uzantılardan biri olan deneyim, mekânın anlaşılması açısından önemli bir başvuru kaynağıdır çünkü deneyim, dünyayı anlamayı; mekân ise dünyada olmayı temsil eder. Dolayısıyla mekân üretimiyle sorumlu mimarlık alanında deneyimi tartışmak ayrıca önem kazanır. Nitekim mimari mekânın anlaşılması hatta tanımlanması için nesnel bilgilerin yanı sıra öznenin bilişini önceleyen deneyime dair bilgilere de ihtiyaç duyulur. Örnek olarak, kent içerisindeki bir mimari mekânın zamanla kentlinin buluşma mekânı haline gelmesi veya gecekondulaşma gibi durumlar sadece mimarlığın bilgisiyle değil, kentlinin deneyimi bağlamında kazandığı anlamlarla birlikte açıklanır. Bu noktada, ne mimarlık yalnızca fiziki mekânın bilgisiyle ne de mekân salt mimarlık ile açıklanabilir; mimarlık, mekânı tanımlarken duyumsal ve yaşantısal bilgiye, yani deneyime başvurur. Bu doğrultuda, mekân ve deneyim ilişkisinin irdeleneceği bu başlıkta, öncelikli olarak mimarlık alanında deneyim söylemini tartışan kuramcılarının görüşleri, çalışmada esas alınan deneyim bağlamında değerlendirilecek; devamında deneyimin yeniden üretiminde mekânın rolünün ne olduğu açıklanacaktır.

2.3.1. Mimarlıkta deneyim

Önceki bölümde ele alınan deneyimin tarihsel süreciyle ilişkili olarak, 20. yüzyılın mekân tartışmaları da rasyonel düşünceye dayanan kartezyen mekân kavramına eleştirel bakar. Bu yüzyılın hâkim düşüncesi, görme duyusu ile yüzey ve hacimlerin bütünselliğine dayanan kartezyen mekân kavramını sorgulayarak mekânı, yüklendiği anlamlarla ilişkili olarak tanımlamayı benimser. Christian Norberg-Schulz, mekânın anlamla yüklenmesinin ancak “yer” olmasıyla mümkün olduğunu söyler (Norberg-Schulz, 2001). Heidegger’ in “öz”e dair sorgulamaları ve varoluşçu düşüncelerinden etkilenen Schulz, mekânın hatta insanın kimliğinde yerin özelliklerinin önemli etkisi olduğunu; yerin özünün ise, mekânın “atmosferine” bağlı olduğunu söyler. Burada atmosfer, Benjamin’in kuramındaki deneyimin oluşması için gerekli olan “auradır”. Buna ilişkin olarak, yere özgü ve biricik olan atmosfer, mekâna ve deneyime anlamını verir; mekânlar birebir aynı görüntüye sahip olsalar dahi yerin kendine özgülüğü, bu aynılığı bozar.

Evrensel bir eylem olarak uykunun, farklı gelenek ve mekânsal durumlarda yerin atmosferine bağlı olarak farklı deneyimlere dönüştüğünü söyleyen Schulz, yerin aidiyet duygusunu oluşturduğuna vurgu yapar (Norberg-Schulz, 1979: 8). Bu anlamda, yerin atmosferinin anlaşılması, mekânla ilişki kuran, bütünsel ve duyusal bir deneyimi gerektirir. Bu noktada yeri tanımak için başvurulacak deneyim, mimarlıkta mekânın tanımlanması için bir araca dönüşür. Ancak mekânın anlaşılmasında atmosferi önceleyen bu anlayışta, deneyimin bir unsuru olan öznenin algısı yeteri kadar öne çıkmaz. Öyle ki, deneyimin gerçekleşmesi için atmosfer ya da aura ne kadar gerekliyse, anlamlandırılması için de özneye göre değişen algı göz önünde bulundurulmalıdır. Zira her bir öznenin algısındaki farklılık, deneyimin dolayısıyla yerin anlamını bütünüyle değiştirir. Nihayetinde mekânın bütünsel anlamı sadece yerin atmosferini değil, öznenin de “atmosferini” tanımayı gerektirir.

Schulz’dan farklı olarak Peter Zumthor, atmosferin, mimari mekân tarafından oluşturulduğunu düşünür. Mimari mekân üzerinde düşünürken mekânı, belleğinde canlanan deneyimlerle anlamlandırdığını belirten Zumthor, mekânı özellikli kılan şeyin atmosferi olduğunu söyler (Zumthor, 1999: 9). Atmosferin çok duyumsal biçimde deneyimlenmesiyle bellekte mekâna dair kalıcı imgeler oluşur; Zumthor için mimarlık, bu imgeleri üretmekle sorumludur. Zumthor ayrıca, mimari tasarım sürecinde bu imgelere başvurmayı ve bellekte yeniden deneyimleme çabasını değerli bulur. Zira bu yolla tasarlanan mekân, kendiliğinden

atmosfere sahip olma potansiyelini taşır. Öte yandan sadece duyuları harekete geçiren, yani deneyime olanak sağlayan bir yapının “yer”e ait olduğunu söyler (Zumthor, 1999: 18). Bunların ötesinde Zumthor, belleği tasarım sürecine dâhil ederek özel bir yerde konumlandırır. *Erfahrung* temelinde yorumlanabilen bu yaklaşım, mekân tasarımında, geçmişi yapısına dâhil eden deneyimi devam ettirmeyi amaçlar ve mimari mekânın çağrışım gücünü öne çıkarır.

Mimarlıkta deneyimi vurgulayan isimlerden biri olan Juhani Pallasmaa, modern dünyada deneyimin kaybolduğuna, mimarlığınsa deneyiminin yeniden inşasında etkin bir rolü olduğuna inanır. “Mimarlık davranışı ve hareketi başlatır, yönetir ve örgütler” diyen Pallasmaa için, mimari mekânın deneyimi başlatabilme yetisi, fiziksel özelliklerinin ötesinde bir durumdur (Pallasmaa, 2018: 76). Mimarlıkta deneyimin göz ardı edildiğine dair endişe taşıyan Pallasmaa, mekânın çok duyumsal şekilde deneyimlenmesini ve mimarın bu farkındalıkla tasarıma başlamasını önemli bulur. Görme duyusunun baskınlığıyla deneyimin derinliğini yitirdiğine inanan Pallasmaa’ya göre, mimari mekânın görsel bir imgeden ziyade içindeki sesleri, kokuyu, dokunsal hisleri ve yaşantıyı kapsayan bütünsel bir deneyim imgesi olarak anlaşılması gerekir. Mekânsal bir öge olan kapı üzerinden örnekleme yapan Pallasmaa, kapının, görsel ve işlevsel özelliklerinin yanı sıra girme edimiyle tanımlanmasını önemser; böylece mimari mekânın “fiil-özünü” vurgular (Pallasmaa, 2018: 76-77). Bu örneğe tersinden baktığımızda, kapıdan bir mekâna girme eylemini ele alırsak; kapının sahip olabileceği değişken boyutlar, doku, renk gibi özellikler, söz konusu mekâna girme deneyiminin tamamen farklı anlamlarla yükleneceğini öngörebiliriz.

Pallasmaa, deneyim ve mekân etkileşiminin, kişinin gerçeklik duygusunu arttırdığını bu bağlamda mimarlığın dünyayı deneyimleme ve kavrayışının bir uzantısı olduğunu söyler (Pallasmaa, 2018: 50). Öte yandan Pallasmaa’nın yaklaşımına göre, deneyimin başlatıcısı ve yöneticisi olarak mimarlık, hem bireysel hem de toplumsal deneyimin dolayısıyla gündelik yaşamın kurucusu rolünü üstlenir. Bu yaklaşım deneyimin gerçekleşmesinde özneyi dışarıda bırakarak, mimarlığa katıksız bir iktidar sunması bakımından deneyimin özü ile yeterince ilişki kurmaz. Buna karşın, deneyimin değer kaybını kabul eden bir diğer isim olan David Harvey, mimari mekânın bireylerin hareketini yönlendirmedeki rolünü kabul ederken, gündeliğin mimari mekân tarafından oluşturulduğunu reddeder (Harvey, 1997: 231). Nitekim mekânsal özelliklerin yanı sıra, bireysel ve toplumsal algı ve tepkilerin farklılığı mekânsal algı ve deneyimi doğrudan değiştirir. Öyle ki dönüşen zamana rağmen sabit kaldığı

düşünülen bir mekân dahi, toplumsal ve kültürel yapının değişimiyle beraber yeni anlamlar kazanabilir. Ayrıca kimi zaman mimari mekânın maruz kaldığı ani ve hayati değişimlere, bireysel ve toplumsal algı ayak uyduramaz; böylece deneyim, mekânla ilişkilendirilemeden yeni bir dönüşüme uğrar. Bu anlamda mekân ve deneyimin, birbirlerini yönlendirici etkileri kabul edilmekle birlikte, meydana gelmelerinde bir koşul olarak görülmesi, aralarındaki ilişkinin anlaşılmasında yanıltıcı olabilir.

Steen Eiler Rasmussen, “Experiencing Architecture” kitabında mimarlığı deneyim temelinde ve duyumsama aracılığıyla anlatmayı hedefler. Mekân ve deneyim ilişkisini sadece mimarlara değil herkese anlatmayı hedefleyen Rasmussen, mekânın kullanıcısının da, kendi deneyiminde mekânın etkisini görmesini arzular. Rasmussen, mimarlık kuramcıları arasında baskın olan mekânla birlikte deneyimin de tasarlandığı düşüncesini benimser ancak mekân deneyiminin anlık bir durum olarak algılanmasına karşı çıkar. Kitabında Roma’nın ünlü kiliselerinden birini ziyaret eden turistlerin ve kilise çevresinde yaşayan çocukların deneyimini karşılaştırır; çocukların daha az mimari bilgiye sahip olmalarına rağmen kiliseyi turistlerden daha iyi tanıdıklarını öne sürer (Rasmussen, 2018: 18-19). Çünkü çocuklar, kilisenin mekânsal öğelerini oyunlarına dâhil ederler; mekânın, günün ve yılın farklı zamanlarındaki anlamlarını bilirler, mekânın içinde değil, doğrudan mekânı yaşarlar. Bu bağlamda tek bir an’a indirgenmiş deneyimden ziyade gündelik deneyimle ulaşılan mekân bilgisi daha nitelikli kabul edilir.

Rasmussen’in verdiği örnekte olduğu gibi, turist deneyimine değinen Benjamin, mimari mekânın sadece görülerek üzerinde düşünülmesi ile anlaşılamayacağını söyler. Mekânın, görme ve dokunma olmak üzere iki yönlü olarak algılandığını, dokunsal algılamının ise ancak alışkanlık edinerek gerçekleştiğini öne sürer (Benjamin, 2013: 90). Benjamin için bir mekânı tanımak, onu birçok boyutta algılamayı gerektirir; mekâna farklı yönlerden yaklaşmak ve hatta uzaklaşmak gerekir. Benjamin ve Rasmussen yaklaşımında mekânı tanımak, sürekli bir etkileşimi gerektiren “bilme” halini düşündürür. Deneyimin gerçekleştiği mekân, diğer deyişle yaşanan mekân artık bilinen bir “yer”dir. Benjamin’e göre yaşanan mekân, orada iz bırakmayı gerektirir, ancak kullanıcıyı belli alışkanlıkları edinmeye zorlayan modern mimari, bu özelliğiyle kullanıcının bıraktığı izleri siler (Benjamin, 1990: 21). Bu noktada mekânın anlaşılmasında kullanıcı etkisinin önemi vurgulanır çünkü deneyim söz konusu olduğunda her bir farklı kullanıcıyla yeniden anlaşılan mekân, mutlak bir kimliğe sahip değildir; mekân, taşıdığı izlerin birikmesiyle anlam kazanır.

Bu bölümde başvurulanan mimarlık kuramcılarının deneyim söylemleri, Benjamin'in geçmiş barındıran, duyumsama temelli ve yaşantıya yönelik deneyim anlayışıyla önemli ölçüde örtüşür. Bu söylemlerde, mekânın anlaşılmasında görsel, fiziksel ve işlevsel özelliklerin dışında olanak sağlanan yaşantıların, duygu durumlarının ve duyumsal niteliklerin önemli olduğu üzerinde durulur. Bunun yanı sıra mekân ve deneyim ilişkisinin, doğası gereği tek yönlü olarak ilerlemediği; deneyimin de mekânın özellikleri ile yönlendiği ve anlamlandırıldığı vurgulanır. Bu noktada söz konusu olan mekân ve deneyimin iki ayrı kavram olarak ilişkisi değil, bu ayrılığı öteleyen birliktelikleridir. Nihayetinde mekân ve deneyimin birbirlerini değiştirip dönüştüren bu birlikteliği, dünyayı anlamamanın özel bir yolu olarak anlaşılır. Öte taraftan birbirlerinin anlaşılması için başvurulabilecek ilham kaynaklarıdır.

Mimarlık alanındaki deneyim söylemleri bu çalışmada benimsenen deneyim yaklaşımıyla birlikte değerlendirildiğinde, söylemlerin tamamında kullanıcı etkisi ve öznelliğinin geri planda kaldığı ve mekânın deneyimdeki kurucu rolünün öne çıktığı görülür. Mimarlığın mekân üretme pratiği göz önünde bulundurulduğunda bu tavır bir noktada anlaşılabilir çünkü deneyimi yeniden inşa etmeye yönelik olan bu söylemler, çözümü mekânın kurucu niteliğinde bulurlar. Buna rağmen kullanıcı etkisinin ve mekânın belleğinin göz ardı edildiği düşünüldüğünde, bu söylemlerin hem mimarlık pratiğindeki yansımalarının hem de deneyimle kurduğu ilişkinin yeterince güçlü olmadığı söylenebilir.

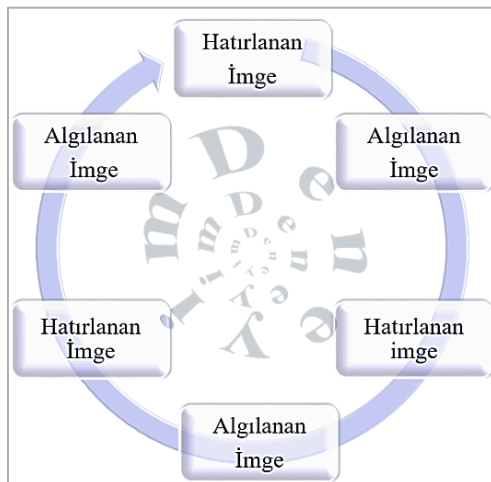
Benjamin, çocukluk anılarında yer alan bir dairenin mekânsal özelliklerini anlatırken, orada yaşayan yaşlı kadın olmadan mekânı tasavvur edemeyeceğini söyler (Benjamin, 2009: 36). Bu çalışmada da, mekânın ancak deneyim, kişiler, toplumsal çevre ve ilişkilerin mekânla iç içe ve bütünsel olduğu bir bağlamda doğru şekilde anlaşılacağı kabul edilir. Bu noktada çalışma bir kez daha kaynağını edebî metinlerde bulur çünkü edebî eserlerde karakterler, yaşantıları ve yaşadıkları yerler birbirleriyle özdeşleşmiş şekilde aktarılır. Öte yandan başvurulanan kaynaklarda tekil bir deneyim değil, zamana yayılmış, tarihsel bir deneyim anlatısı aranır. Mekânsal anlamda baktığımızdaysa böyle bir edebî metin, kullanıcıların bıraktığı izlerin okunması anlamında da ayrıca önemlidir.

2.3.2. Deneyimin yeniden inşasında mekânın yeri

Önceki başlıklarda açıklandığı üzere deneyimin yeniden inşası, Benjamin'in parıltı kavramıyla, yani şimdiki zamandaki bir uyarının duyumsama yoluyla algılanarak geçmiş

deneyimleri anımsatmasıyla başlar. Parıltıyla birlikte hatırlama derinleşir, anılar -yani bellek- ve algı birlikte işleyerek şimdiki zamanın kendine özgü deneyimini oluşturur. Bergson, bu birliktelikte anıların algıya nüfuz ettiğini; hem duyuşsal hem de algısal verilerin mutlaka geçmiş deneyimlerin izlerini taşıdığını söyler (Bergson, 2007: 27). Jan Assmann ise, bu işleyişte hatırlama yoluyla geçmişin yeniden kurulduğuna dikkat çeker; burada kurucu olan bellek aynı zamanda şimdi ve geleceğin deneyimlerini de organize eder (Assmann, 2001: 50). Bu anlamda bellek, deneyimin geçmiş, şimdi ve geleceği aynı anda içermesini mümkün kılar; dolayısıyla hem deneyimin yeniden inşasında hem de imge üretiminde ana karakter özelliği taşır. Buna bağlı olarak deneyim ve mekân ilişkisi, aynı zamanda bu ilişkinin bilgisinin de barındığı “yer” olan bellek üzerinden ilerletilecektir.

Deneyimler bellekte imgesel olarak yer edinme eğilimindedir; imge ise kişinin algısına göre şekillenir. Deneyimin hatırlanması da yine imgesel olarak gerçekleşir. Hatırlama esnasında hem şimdiki zamana ait bir imge hem de geçmişe ait imge, şimdiki gerçeklikler bağlamında yeniden algılanarak farklı bir deneyim imgesi üretir. Bergson, hatırlanan imgelerin kimi zaman şimdide algılanan imgelerin yerine geçerek varlıklarını korumaya çalıştığını söyler; çünkü hatırlanan imgeler “şimdiki zamandaki deneyimi geçmişte edinilmiş deneyimle sürekli tamamlayarak zenginleştirirler ve edinilen deneyim giderek büyüdüğünden, sonunda diğer deneyimi kapsar” (Bergson, 2007: 49). Hatırlanan imge, algılanan imgeyi tamamlamak için yeterli olmazsa, hatırlama eylemi çağrışım yoluyla en derinlere kadar devam eder. Derinlik arttıkça daha güçlü ve kapsamlı bir algı oluşur; yine güçlenen algı da daha çok imgeyi çağırır. Bu döngü (Bkz. Şekil 2.5.), tıpkı Proust’ta olduğu gibi, deneyimi büyütür; öyle ki nerede sonlanacağı kestirilemez.



Şekil 2.5. İmgesel döngü ve deneyim (yazar tarafından hazırlanmıştır)

Bellek bağlamında baktığımızda deneyimin yeniden inşası, geçmiş imgeleri toplama, kendine özgü bir bağla bir araya getirme, şimdiki zamanın imgeleriyle kaynaştırma ve üretme eylemlerinin bütünü temsil eder. Bu temsilin her aşamasında mekân önemli bir etkindir çünkü imgeler belleğe mekânla ilişkili biçimde yerleşir. Kaçınılmaz olarak her deneyim, algılanmış ve tanımlı bir mekânda gerçekleşir; dolayısıyla mekân, deneyimle ortaya çıkan imgeleri bir çatı altında toplar. Ayrıca deneyim belleğe bir bütün olarak değil, var olan duyumsamalar, duygular, yapıları çevre, eylemler, kişi ve ilişkiler gibi etkenler arasından seçilen imgesel kodlarla yerleşir. Bu seçim algısal farklılıklara göre öne çıkan anlamlar çerçevesinde belirlenir. Ancak kodlama ve seçilimin neye göre gerçekleştiğini bilmemiz mümkün değildir; burada önemli olan tüm imgelerin birbirinin izini taşıdıkları ve anlamlı şekilde birbirlerine bağlı olduklarıdır. Geçmiş bir deneyimin hatırlanması, ilk anda yalnızca duysal bir imge (örneğin koku) ile başlasa dahi, hatırlama derinleştikçe diğer imgeler de çağrılır ve bu imgeler mutlaka bir mekânda somutlaşır. Öte yandan tüm imgeler bir diğerinin temsili olduğu için mekânın bilgisi de, deneyimin yeniden inşasında üretilen diğer imgeler aracılığıyla ortaya çıkan anlamlarda saklıdır. Gaston Bachelard, geçmiş deneyimlerin kurgulanmasında mekâna dair şunları söyler:

Mekân her şeydir burada, çünkü zaman, hafızayı canlandırmaz artık. Hafıza (ne gariptir ki!) somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Miadı dolmuş süreler yeniden yaşanamaz. Bu süreleri ancak düşünebiliriz, soyut, her türlü derinlikten yoksun bir zaman çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. Bilinçdışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar. (Bachelard, 2014: 39).

Bellek deneyim için bir sığınakken, mekân da bellek için sığınak görevini alır. Kişinin mekândaki konumu, hareketi, kalma süresi, yönelmesi ile mekânın fiziksel, duysal ve anlamsal özellikleri, deneyimin bellekteki yerleşimini doğrudan etkiler. Mekân, kişi için ne kadar çok bağlam içeriyorsa ve mekânla ne kadar uzun süre ilişki kurulduysa deneyim o kadar kalıcı ve parlak olur. Dolayısıyla mekânla daha sıkı bağ kuran bir deneyim, parıltının gerçekleşme olasılığını artırır; hatırlama esnasında da bu deneyime daha çok başvurulur. Maurice Halbwachs, hatıraları geri çağırma esnasında ne kadar derinlere inilse de, asla uzamın dışına çıkılamayacağını; sadece mekânsallaştırılan deneyimlere ulaşılabilğini söyler (Halbwachs, 2018: 172-173). Mekânı hatırlanmayan deneyimin bellekteki yeri muğlaktır; ne kadar tamamen ulaşılacak istense de sürekli belirsizlikle karşılaşılır. Bu anlamda mekân, bir yandan deneyimin bellekteki konumunu belirlerken, bir yandan da deneyimin tamamlayıcısıdır.

Mekân, hem deneyimlerin gerçekleşmesinde hem de kaydedilmesinde belirleyici olması bakımından, belleğin ihtiyaç duyduğu bir olgudur. Assmann, bu ihtiyaca istinaden bellek sanatında mekânsallaştırma tekniğinin ortaya çıkışından bahseder. Tekniğin ilk kullanılışının öyküsü şöyledir: Antik dönemde bir Yunan şairi olan Simonides bir törene katılır. Tören binası yıkılır ve enkazdan yalnızca Simonides kurtulur. (Bkz. Resim 2.2.) Enkazda hayatını yitirenlerin hepsi tanınmayacak halde olduğu için, Simonides'ten cesetlerin kimliklerinin belirlenmesi konusunda yardım istenir. Simonides, belleğinde kimin nerede oturduğu kodlandığı için, cesetlerin kimliklerini kolayca belirler (Assmann, 2001: 225). Öyküde geçmiş hatırlanmaya çalışılırken mekânsallaştırma yoluyla gerçek bilgiye ulaşılır; mekânsallaştırma, hatırlamayı dolayısıyla geçmişin yeniden kurgusunu güçlendirir.



Resim 2.2. Simonides of Ceos (URL-2)

Mekân, deneyimlerin tekrara dayalı olduğu durumdaysa hem kişisel hem de toplumsal alışkanlıkları şekillendirir. Özellikle çocukluk döneminde, mekânsal durumlar ve özellikler davranışı örgütleyen bir unsur olarak belleğe yerleşir. Örneğin ilk çocukluk deneyimlerinin yaşandığı evin fiziksel özellikleri, çocuğun hareketlerini örgütler: çocuk o evde kapıyı, pencereyi açmayı, merdivenden çıkmayı, mekânın anlamını ilk defa nasıl öğrendiyse hayatı boyunca öğrendiği şekliyle davranışını devam ettirir. Daha önce değindiğimiz üzere çocuk, dünyayı anlamamanın en iyi yolu olan mutlak, saf deneyimin dünyasında yaşar; dolayısıyla çocukluk deneyimi, mekânı içselleştirerek en yalın haliyle anlamayı, öğrenmeyi mümkün

kılar. Çocuğun mekânsal bir öğeye, örneğin duvara, dokunuşu öylesine bir dokunuş değildir; çocuk duvarı, soğukluğunu, dokusunu hissederek ya da vurduğunda çıkan sesleri anlamlandırarak kendi algısal özelliğine göre belirlediği nitelikler çerçevesinde tanımlar ve sınıflandırır. Bu ilk deneyim aracılığıyla belleğe yerleşen mekân bilgisi, çocuğun tüm hayatında yayılır. Bu bağlamda çocukluk deneyimleri, deneyimin yeniden inşasında vurgulanmasının yanı sıra, mekânın anlaşılması için de ayrıcalıklı bir konumdadır.

Çocukluk döneminin mekânları, yetişkinliktekine kıyasla bellekte daha kalıcı bir yer edinir çünkü çocuklukta mekân hem öğretici hem de öğrenilen bir unsur olarak deneyimde daha baskındır; ayrıca mekânın çocuğun edindiğini tüm ilk bilgilerinin çerçevesini oluşturması, mekânın bellekteki kalıcılığını pekiştirir. Bachelard, aradan yirmi yıl bile geçmiş olsa çocukluk evimize döndüğümüzde, ötekilerden biraz daha yüksek olan o ilk basamağa takılmayacağımızı söyler (Bachelard, 2014: 45). Bu noktada çocukluk iki açıdan öne çıkar: ilki çocukluk mekânlarının bellekteki kalıcılığıyla hatırlamayı dolayısıyla deneyimin yeniden inşasını kolaylaştırması; ikincisiyse çocuğun mutlak deneyim dünyasında mekânları tarihsel anlamlarıyla birlikte kodlaması. Bu anlamda, Benjamin'in de yaptığı gibi, yetişkinin olgunlaşmış algısıyla çocukluk deneyimlerinin yeniden inşası hem mekânsal hem de tarihsel olarak daha derin ve belirgin anlamların ortaya çıkmasını olanaklı kılar.

Deneyimin tarihsel bilgiyle ilişkisi ilk bakışta muğlak görünür çünkü hem deneyim hem de bellek özünde bireyseldir. Ancak bellek her zaman bireye ait olsa da toplumsal olarak belirlenir; hatta her şeyden önce bireyin algısı, sosyal açıdan belirlenmiş anlamlara göre şekillenir (Assmann, 2001, s.44). Bu bağlamda bireyin belleğine yerleşen deneyim, içinde bulunduğu sosyo-kültürel yaşantıdan bağımsız düşünülmez. Deneyim ne kadar kişisel olsa da mutlaka sosyal çevreyle olan ilişkisi üzerine kuruludur. Belleğin toplumsal çevreyle ilişkisine dair öncü söylemleri olan Halbwachs, bireysel belleğin ancak sosyal bir çerçeve içinde oluşabileceğini öne sürer. Bu yaklaşıma göre yalnız büyüyen bireyin belleği olmaz; birey toplumla ilişki kurduğu sürece bir belleğe sahip olur (Assmann, 2001: 44).

Halbwachs, bellek ve sosyal çerçeve ilişkisini geliştirerek kolektif bellek kavramını ortaya çıkarır. Bu kavram, topluma ait bir bellek olduğu anlamına gelmez; toplumun bireylerin belleğini şekillendirdiği, her bireysel belleğin kolektif belleğin bir temsili olduğu anlamına gelir. Halbwachs bireysel belleği toplumsal bir olgu olarak yorumlar ancak belleğin toplumla kurduğu kendine özgü ilişkinin ve bilincin altını çizerek bireyselliği vurgular. Bireysel

bellek, hatıraları onaylamak, anlamlandırmak, bellekteki boşlukları doldurmak için kolektif belleğe yerleşebilir veya onunla karışıp, onu kendi özüne dâhil edebilir; öte yandan kolektif bellek de bireysel belleği kuşatabilir fakat onlarla karışmaz, daha ziyade onların yasaları doğrultusunda evrilir (Halbwachs, 2018: 46). Bu görüşe göre kolektif bellek, bireysel belleğe eklenerek bireysel anıların daha yerleşik ve ulaşılır olmasını sağlar. Ancak bu denklemin gerçekleşmesi için öncelikle deneyimin belleğe kodlanmış olması gerekir. Halbwachs bu denklem için şu örneği verir:

Bir arkadaşımın ilk defa karşılaştığım bir gün ya da lisedeyken bir ilk gün mutlaka olmuştur. Bu, tarihsel bir kavramdır; fakat eğer içimde bu ilk karşılaşmaya ya da bu ilk güne dair kişisel bir hatıra saklamadıysam, bu tarihsellik havada kalır, bu çerçeve boş kalır ve hiçbir şey hatırlamam. (Halbwachs, 2018: 55).

Bu örnekle birlikte geçmiş deneyimleri, ne kadar eski olursa olsun, yeniden inşa ederken bireysel hatıraları, tarihsel hatıralarla birlikte ortaya çıkarmanın önemi anlaşılır. Aksi durumda deneyimden ziyade anlamı eksik olan bir görüntü ortaya çıkar; dolayısıyla daha önce değindiğimiz imgesel döngüde hatırlama eksik kalarak geçmişin yeniden inşasını sekteye uğratar. Hatıranın gelecekte hatırlanan imgeye dönüşmesi için, belleğe yerleşirken anlamlı tarihsel imgelerle ilişkilendirilip bireyin deneyimine dâhil olması gerekir. Bu bağlamda bellek, bireyin yaşamının çizgisel kaydına değil, deneyiminin dinamik imgesine dayanır.

Assmann, Halbwachs'ın tezini tartıştığı yazısında, tezde kullanılan hatırlama görüntüleri kavramını, toplumsal ve kültürel bağlantıları olan hatırlama imgelerini “hatırlama figürleri” olarak tanımlar çünkü hatırlama imgelerinin anlatisallıkla ilişkili olduğunu ve figür kelimesinin de bunu karşıladığını söyler (Assmann, 2001: 46). Hatırlama figürleri, kültürel olgular ile deneyim arasındaki ilişkiden doğan bir kavram olarak, bu çalışmadaki deneyim imgeleridir.

Assmann, hatırlama figürlerini yani deneyim imgelerini, bir gruba bağlılık, zaman ve mekâna bağlılık ve yeniden kurulabilme özellikleri üzerinden karakterize ettiğini söyler (Assmann, 2001: 46-50):

Bir gruba bağlılık; toplumsal bellek, her durumda kendi kimliğinin ifadesi olan, gerçek ve yaşayan bir grupla ilişkilidir. Hatırlama figürleri de toplumsal belleğin içindeki grubun öz imgesi ve yaşamöyküsünün temsili olarak ortaya çıkar. Ayrıca hatırlama figürlerinin asıl

sorumluluğu sadece geçmişini yeniden inşa etmek değil; aynı zamanda ortaya çıktıkları grubun genel tavrını, özelliklerini anlatmaktır. Bu bağlamda hatırlama figürleri (deneyim imgeleri), kimliğin sembolü olarak yeni bir anlam kazanır.

Zaman ve mekâna bağlılık; hatırlama figürleri her zaman somut bir mekâna ve zamana dayanırlar. Mekân, içerdiği fiziksel ve kavramsal özellikler kapsamında tanımlanır; bu özellikler ise toplumsal çerçevede belirlenir. Bu bağlamda mekânın her farklı anlamı bir toplumsal gerçekliğe karşılık gelir.

Öte yandan mekânın yanı sıra toplumsal çevredeki nesnelerin, gündelik araçların biçimi de kendine özgü bir dille anlam ifade ederler; bu noktada kişiyi sarmalayan fiziksel çevre, toplumun canlı olmayan grubunu temsil eder. Ancak kişilerin oluşturduğu grup ile fiziksel çevre birbirinden ayrı düşünülemez; çevre, grubun, grup ta çevrenin izlerini taşır. Toplum herhangi bir çevreyle ilk ilişki kurduğunda, onu kendine ait bir olguya dönüştürür; aynı zamanda da çevrenin belirttiği fiziksel durumlara göre şekillenir. Böylece toplum ve fiziksel çevre birbirlerinin anlamına sinerler. Bunun da ötesinde, bir insan gündelik hayatını bir yerde uzun süre yaşadığında yalnızca hareketleri değil düşünceleri de, onun için dış nesneleri temsil eden fiziksel imgelerin etkisine göre düzenlenir (Halbwachs, 2018: 145). Bu bağlamda mekânın her ayrıntısının yalnızca toplum üyelerinin anladığı bir anlamı vardır çünkü her mekânsal imge, toplum yapısının ve deneyiminin birçok farklı yönüne karşılık gelir. Böylece mekânın anlamı, toplumun ya da bireyin mekânla ilişkisi ve deneyiminde mekâna verdiği rol üzerinden ortaya çıkar.

Toplumsal deneyimde gerçekleşen önemli olaylar, toplumun mekânla olan ilişkisini dönüşüme uğratar. Özellikle dönüm noktası niteliğindeki olaylar, doğrudan mekânsal değişimleri doğurur çünkü o noktadan sonra toplumun yaşantısı, kimliği yenilenmiş olur. Ayrıca bu ilişkinin karşılıklı olduğunu hatırlarsak; mekânın, toplumsal anıları, dönüşüme uğrayan mekânın da toplumsal belleği biçimlendirdiğini söyleyebiliriz. Toplumsal bellek bu bağlamda canlı bir organizma gibidir; dönüşen zaman ve mekânla etkileşim halindedir. Bu etkileşim bireysel bellek için de aynıdır çünkü toplumsal bellek bir anlamda bireysel belleğin biriktiği yerdir.

Yeniden kurulabilme; bu özellik geçmişin yeniden inşasını ifade eder. Geçmiş, bellekte sabit bir şekilde durmaz; şimdiki zamanın dinamikleriyle yeniden kurulur. Bu süreçte sabit kalan

tek şey, bireyin ya da toplumun kendine özgü yeniden kurma yöntemidir. Hatırlamayı gerçekleştirmek için başvuru olan mekânsallaştırma yöntemi, toplumsal bellek için de kullanılır; kutsal kentler, anıt gibi mekânlar özellikle bu yöntemin uygulanışını temsil eder. Toplum, belleğini bu mekânlarla bütünleştirir; mekân da hatırlamayı başlatır ve her seferinde geçmişin, dolayısıyla deneyimin yeniden kurulmasının yolunu açar. Bu bağlamda kentteki mekânlar yalnızca mimari bir olgu olmaktan öte, bireylerin aidiyet hissi oluşturan, ortak hatıralarını temsil eden bellek yansımalarıdır.

Bellek, varlığını sürdürmek ve canlılığını korumak için devamlılığa ihtiyaç duyar; bu noktada belleğin yazı aracılığıyla kaydedilmesi bir tür öncelik olarak kabul edilir çünkü yazı, aynı zamanda yeniden deneyimlemeyi de başlatır. Özellikle toplumsal belleğin korunması bağlamında yazının, devrimci bir etkisi olduğu kabul edilir. Ancak hatıraları kurtarmanın yolu salt olup biteni yazmak değil, kesintisiz bir hikâye halinde yazarak sabitlemektir; ayrıca belleğin var olması için hatırlayan öznenin, sürekli bir devinimle hatıralarına geri gitme dürtüsüne sahip olması gerekir (Halbwachs, 2018: 76-77). Buradaki hatırlayan özne, deneyimin kurtarıcısı olan hikâye anlatıcısıdır; hikâye anlatıcılığında geçmiş kurtarmanın yolu ise, öz yaşamı kolektif deneyim bağlamında yazmaktır. Öyle ki, özel bakışa sahip olan hikâye anlatıcısı, öz yaşamının anlatısında bireysel hatıralarını kültürel hatıralara dönüştürür. Bu dönüşüm, deneyime zaman ve mekân kazandırılmasıyla gerçekleşir; anlatıda aktörler, olaylar, zamanın atmosferi, nesneler ve mekânlar kendiliğinden oluşmuş bir bağla bütünleşmiş olarak aktarılır.

Çalışmada başvuru olan deneyimin; anlatısallığı öne çıkaran, geçmişin şimdide barındığını öngören, bireysel belleğin toplumsal ve kültürel yönlerini vurgulayan ve mekânın temsil gücünü kullanan kavramsal zemini, alan çalışmasının inceleme nesnesi olarak edebî metinlerin seçilmesinin yolunu açmıştır. Bu seçki için yapılan araştırmada, tıpkı Benjamin ve Proust eserlerinde olduğu gibi, Emile Zola, Charles Dickens, Fyodor Dostoyevski, Paul Auster, Orhan Pamuk, Yaşar Kemal, Murathan Mungan, Sevgi Soysal gibi daha genişletebilecek bir yazar grubunun eserlerinde de, kentin ve gündeliğin sıradan mekânlarının anlatımının okuyucunun deneyimine dönüştüğü görülmüştür. Bu eserleri okurken kendimizi mekânın içindeymiş gibi hissederiz; çünkü bu yazarlar mekânı salt fiziksel özellikleriyle değil, deneyimin bir parçası olarak aktarır. Dolayısıyla okuyucu, bu eserlerde kenti anlatı aracılığıyla deneyimlerken, algıladığı mekânsal kodları da belleğine işler. Sonraki yaşamında okuyucunun bu kodlara dair bir uyararla karşılaşmasıyla, bu sefer

hatırlamanın deneyimi başlar ve okuyucu, ansızın kendini anlatıdaki kentte bulur. Bu bağlamda deneyimi devam ettirme potansiyeli olan bu yazarların metinleri, çalışma kapsamında ele alınabilecek alternatif inceleme nesneleri olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada benimsenen deneyim yaklaşımıyla baktığımızdaysa deneyimin hatıra, hikâye anlatıcısı ve çocukluk unsurları, inceleme nesnesi olarak Murathan Mungan'ın seçilmesinde yönlendirici olmuştur. Mungan eserlerinin seçilme nedeni sonraki bölümde ayrıca anlatılacaktır. Bunun öncesinde inceleme aşamasına geçmeden, edebî anlatı üzerinden mekânın okunurluğu tartışılacak; devamındaysa mekânın anlamının ortaya çıkarılması için izlenecek yol açıklanacaktır.

2.4. Edebî Anlatıda Mekân

Deneyimin herhangi bir anının mekândan bağımsız düşünülmediği gibi, her edebî anlatının da farklı açılardan yorumlanabilen mekânsal bir uzantısı vardır. İlk uzantı, anlatının yaşandığı fiziksel mekândır. İkincisi, anlatının atmosferidir; diğer deyişle simgelenen anlamları temsil eden genel bir mekândır. Üçüncüsü ise, karakter ya da toplum bazındaki deneyimle dinamik bir ilişki kuran, anlatıdan ayrı düşünilemeyen ve anlatının tamamlayıcı parçalarından biri olan mekândır. Ayrıca burada konu alınan edebi metinler, deneyim bağlamında üretilen metinlerdir; farklı türdeki edebî anlatıların farklı şekilde yorumlanan mekânsal uzantıları olabilir. Nihayetinde her anlatının ve deneyimin mekânla bütünleşik olmasına dayanarak, anlatı mekânının, edebî metnin kurgusunda ve anlaşılmasında önemli bir rolü olduğu söylenebilir.

Bir tasvirde, tasvir edilen mekânda bulunan nesneler sonu gelmeyen bir liste halinde peş peşe dizilebilir, ama gerçek, yazarın iki farklı nesneyi alıp aralarındaki ilişkiyi, bilimde nedensellik yasasının sağladığı benzersiz ilişkinin sanat alanındaki karşılığını saptadığı ve onları güzel bir üslubun zorunlu halkaları içine hapsettiği an ortaya çıkacaktır. (Ricoeur, 2012b: 270).

Paul Ricoeur esasen, anlamının “şeyleri birlikte görmeye ilişkin bireysel bir edim” olduğunu söyler (Ricoeur, 2009: 120). Bu söylem anlatının özüyle ilgilidir: anlatı, farklı köklerden türeyen anlamları, aynı zamanda anlatının da bir parçası olan kendine özgü bağlarla birleştirir. Anlatı, öznenin bilişsel ve duyuşsal özelliklerini, deneyimini ve nesneleri birbirleriyle etkileşimine olanak veren bir ilişki içinde sunar. Anlamlar arasındaki bu ilişki ise, doğrusal olmayan, anlatının her aşamasındaki değişkenlere göre şekillenen anlam strüktürünü oluşturur. Anlatıdaki anlam strüktürü sadece kavranabilir bir düzen içermekle

kalmaz, içinde bir mekân da barındırır; yoksa insan bakışı tarafından yeterince algılanamaz (Ricoeur, 2009: 211). Dolayısıyla mekân da, anlatı strüktürünün bir parçası haline gelir; ayrıca anlatı mekânı, konu alınan deneyime gömülüdür. Ancak burada mekân, sadece anlatının bir parçası değil, aynı zamanda anlatıyı strükture eden ilişki düzeninin bir değişkenidir. Bu anlamda anlatı içindeki mekânın izini sürmek, farklı katmanlardaki anlamları, aralarındaki ilişkiyi de gözeterek bütüncül şekilde yorumlamayı gerektirir. Dolayısıyla anlatıdaki mekânsal izler açığa çıkarılırken, anlatının mekânı kullanan ve hikâyeye dâhil eden kavramsal yapısı, kentsel ve mimari mekânın anlaşılmasında özel bir pencere açar.

Anlatıda betimlenen gerçek bir mekân hem o mekânın bir temsili hem de yeni bir mekândır. Öyle ki mekân, bizzat deneyimlendiğinde, hatırlandığında ve yazıldığında giderek genişleyen anlamlarla yüklenir. Anlatıdaki mekân, anlatıcının geçmiş deneyimindeki mekânsal izleri taşır; ancak anlatıcı, bu izleri içeriğe ve anlam strüktürüne uygun şekilde yeniden kurgulayarak yansıtır. Dolayısıyla anlatı mekânı, her ne kadar gerçek bir mekânın temsili olsa da anlatıcının öznel bakışıyla yeniden kurulan bir mekândır; bir başka açıdan anlatı mekânı, anlatıcının deneyimindeki gerçek mekânın diğer katmanlardaki anlamlarla ilişkileneşine dayanan temsili mekândır. Ayrıca bu temsil her zaman gerçek bir mekâna ihtiyaç duymaz. Anlatıcının mekânsal bir betimleme yapmadan aktardığı deneyim de mekân kurucudur çünkü her deneyim mekânsaldır ve mekânsal kodlarla belleğe yerleşir. Nihayetinde mekânsal bir betimleme olsun ya da olmasın, anlatı, sonunda okuyucunun deneyimine dönüştüğü için, okurun zihninde mutlaka mekânsal bir temsil oluşturur. Bu bağlamda anlatıdaki mekânın dört aşamalı olduğu söylenebilir:

1. Anlatıcının geçmiş deneyiminde algıladığı mekân,
2. Bellekteki mekânın hatırlanmasıyla, yeniden üretilen mekân,
3. Yazım aşamasında yeniden kurulan mekân,
4. Okurun, anlatıdaki deneyimiyle algıladığı mekân.

Anlatı mekânı, ilk kaynağını anlatıcının belleğindeki mekân temsillerinde bulur. Bu mekânlar, sadece anlatıcının fiziksel olarak içinde olduğu deneyim yoluyla belleğe yerleşmemiştir; anlatıcı, dinlediği bir masaldaki, bir filmdeki, bir romandaki ya da düşlediği bir mekânı da içsel olarak deneyimleyip belleğine işlemiş olabilir. Bu noktada anlatıcının “özel bakışa” sahip olması gerekir ki, her anını deneyime dönüştürebilsin ve fiilen temas

etmediği bir mekânı da deneyimine dâhil edebilsin. Gürhan Tümer, Franz Kafka'nın eserleri üzerinden insan-mekân ilişkilerini incelediği çalışmasında, “her şeyden önce, yazarların (iyi yazarların) gerek yakın gerek uzak çevrelerine karşı en duyarlı, en uyanık insanlar olduklarını kabul etmek gerektiğini” söyler (Tümer, 1984: 11). Bu anlamda anlatıcı, özel bir görme edimine sahiptir; olayların, nesnelerin ardındaki anlamları ve bunlar arasındaki ilişkileri daha iyi görür, gördüklerini de duyumsal olarak deneyimler. Bachelard ise, anlatıcının ayrıcalıklı özelliklerini şöyle örnekler: “Şair bir mobilyayı silerken, dokunduğu her şeyi ısıtan yünlü bezin üstüne koyduğu hoş kokulu cila ile masasını parlatırken, yeni bir nesne yaratır, o nesnenin insanî onurunu yükseltir, o nesnenin insana ait evin kütüğüne kaydolmasını sağlar” (Bachelard, 2014: 98). Bu örnekte anlatıcı, çocuğun mutlak deneyim dünyasında yaşar; nesnenin ve mekânın aurasına girer ve onu, kendi dünyasına taşıyarak yeni anlamlar kazandırır. Nihayetinde anlatıcı, mekâna veya nesneye, yazma deneyimiyle farklı anlamlar ekleyerek ya da çıkararak yeni bir görünüm kazandırır. Bu haliyle anlatıdaki mekân, yalnızca söz konusu deneyime ait bir olgu olarak betimlenir. Dolayısıyla anlatı mekânı kendine özgü ve biriciktir ve anlatı mekânındaki aidiyet duygusu çok güçlüdür; anlatıda, mekân “yer”e, “yer” de mekâna dönüşür. Anlatı mekânının bu özellikleri, deneyim bağlamında aktarıldığında ayrıca anlamlıdır çünkü mekân, bu şekilde okuyucunun da deneyimine dönüşebilir. Bu doğrultuda anlatı mekânı, anlatının bir parçası olmasının ötesinde, yeniden deneyimlemeyi de mümkün kılar.

Bellek bizi uzak şehirlere geri götürür ve romanlar bizi, yazarın sözünün büyüsünün yarattığı şehirlerde gezdirir. Büyük bir yazarın odaları, meydanları ve sokakları, gezip gördüğümüz herhangi bir şehrinkiler kadar canlıdır; Italo Calvino'nun görünmez kentleri dünyanın kentsel coğrafyasını ebediyen zenginleştirmiştir. San Francisco şehri Hitchcock'un Vertigo'sunun montajı aracılığıyla katman katman açılır; başkişinin adımlarında, unutulması güç binalara gireriz ve onları onun gözünden görürüz. Dostoyevski'nin büyümlü sözleriyle 19. yüzyıl St. Petersburg'unun yurttaşlarına dönüşürüz. Bizler bizzat Raskolnikov'un şoke eden çifte cinayatinin odasındayız. (Pallasmaa, 2018: 82).

Pallasmaa'nın verdiği örneklerde olduğu gibi anlatı mekânı, okurun kendi deneyiminin bir uzantısı olarak yeniden deneyimlenir ve anamlanır. Hem anlatı mekânı hem de hatırlattığı başka mekânlar, okumanın açtığı yarıktan çıkan gerçek deneyimlerdir. Çünkü anlatıda mekân, en basit anlamları dahi barındıran ilişkiler ağı içinde ve duyumsal bir şekilde ele alınır. Bu yüzden okuyucu, anlatıda geçen sokakta dolaşır, penceren dışarı bakar, kitabevine uğrar, ağaç dibine sığınır. Okuyucu bu mekânlara gerçekte hiç gitmemiş olsa bile, hatta bu mekânlar gerçekte hiç var olmasa bile, anlatının gerçek bir deneyime dönüşmesiyle söz

konusu mekânlar belleğe kaydolur. Dolayısıyla, okuma deneyiminden yıllar sonra anlatıdaki gerçek mekâna gidildiğinde, hatırlanan mekân imgeleri, okurun şimdideki fiziksel deneyimini ve mekânsal algısını tamamen değiştirir. Anlatı mekânının nihai anlamı ise, okurun deneyimiyle şekillenir.

Her mekânın, farklı kişilerin deneyiminde farklı anlamlara sahip olduğu gibi, her okurun deneyiminden de farklı mekânsal temsiller ortaya çıkar. Maurice Merleau Ponty, okumada da yazının bir uzam oluşturduğunu ve birbirinden ayrı ne kadar uzam deneyimi varsa o kadar da uzam olduğunu söyler (Certeau, 2008: 217). Bu perspektife göre gerçek bir mekânın ya da anlatı mekânının, onu deneyimleyenlerin sayısı kadar temsili vardır. “İster bir gazete olsun ister Proust'un bir eseri olsun bir metin ancak okurlarıyla anamlanır; onlarla değişir; kendi gözünden kaçan kimi algılama kodlarıyla yeniden düzenlenir” (Certeau, 2008: 283). Burada fenomenolojik bakış açısıyla ele alınan anlatı mekânı, ancak okurun deneyimiyle anlamını tamamlar. Çalışma bağlamında da anlatı mekânının bu fenomenolojik vurgusu önemlidir çünkü mekânın anlamlandırılması da doğası gereği fenomenolojik bir yaklaşım gerektirir. Aynı mekânın anlamına yönelik bir incelemeyi düşündüğümüzde yapılan araştırmanın, farklı özneler tarafından yürütüldüğünde farklı sonuçları ortaya çıkaracağı önceden bellidir. Bu noktada, bu çalışmanın da bir deneyimin parçası olduğunu ve farklı öznelerle farklı anlamlar doğuracağını ayrıca belirtmek gerekir. Anlatıdaki mekânsal bilgiler aynı olsa da okur, bu mekânı farklı anlam kodlarıyla ilişkilendirebilir. Sonuç olarak anlatı mekânının fenomenolojik bağlantısı, okurun mekânı alımlama şeklinin özneliliğiyle ilgilidir ve okurun anlatıyı algılama ve yorumlama biçiminin değişkenliğini ifade eder.

Ricoeur, anlatı ve mimarlık arasındaki ilişkiyi ve benzerliği tartıştığı metninde geçmişin anlatıya aktarımını bir gereklilik olarak görür çünkü anlatı, “ben oradaydım” ya da “bunu deneyimledim” dolayısıyla geçmişin bir tanığı olarak ne olduğunu ve nasıl olduğunu biliyorum demektir (Ricoeur, 2016). Ricoeur'un değindiği tanıklık durumu, toplumsal anlamda bir ortaklığa işaret eder çünkü “ben de vardım” demek aynı zamanda “birlikteydik” demek anlamına gelir. Böyle bakıldığında anlatı, kişisel bir deneyim olarak “ben bunları yaşadım” demekten ziyade “benim yaşam deneyimimde bunlar yaşandı ve ben buna tanığım” demenin bir yoludur. Yazar, tanıklığını ifade ettiğindeyse toplumsal ve bireysel olanın ayrımını yapmaz; çünkü yazar hikâye anlatıcısını temsil eden kişi olarak, olayları bütüncül görebilen özel bakışa sahiptir. Tümer, bu konuda yazarların, anlatılarını kendi yaşadıkları dönemden soyutlamadığını şu örneklerle açıklar:

Balzac'ın “La Comédie Humaines” başlığı altında topladığı yapıtları, yükselmekte olan kentsoyluların düşünce biçimini, Tean-Jacques Rousseau'nun “La Nouvelle Heloise” adındaki küçük romanı, romantik çağın yaklaştığını, Steinbeck'in, Caldwell'in en sevilen, en başarılı romanları ise, Amerika'nın belli dönemlerinin ve belli bölgelerinin bir kesitini vermektedir bize. (Tümer, 1984: 14).

Edebiyattaki mekân, tasvir edilen dönemle ve toplumla, diğer deyişle deneyimle doğrudan ilişkilidir. Mekân ve deneyimin arasındaki bu ilişki, basit bir örtüşme ve benzeşme olarak anlaşılmamalıdır. Örneğin edebî metinde belli bir dönemi temsil eden bir mekânın sadece fiziksel özellikleri anlatılsa bile, okuyucunun zihninde o dönemin insanlarına, kültürüne dair imgeler canlanabilir; aynı şekilde sadece dönem insanının nitelikleri anlatıldığında da okuyucunun zihninde mekânsal imgeler ortaya çıkabilir. Halbwachs, Balzac'ta bir aile pansiyonu, bir cimrinin evi ve Dickens'da bir noterin çalışması betimlendiğinde, anlatı mekânının çerçevesinin ve o çerçevede yaşayan insanların hangi toplumsal sınıfa ait olduğunun anlaşılabilirdiğini söyler (Halbwachs, 2018: 140). Benzer şekilde edebî anlatıyı kültürel zeminde ele alan isimlerden biri olan Lefebvre, bu konuda James Joyce' un Ulysses kitabına dair saptamalar yapar: Ulysses' te kent (Dublin), sadece bir an'a özgü mekân değil, aynı zamanda kentin bir imgesidir ve bu kent hem içinde yaşayanlar tarafından biçimlendirilmiş hem de onları biçimlendirmiştir (Lefebvre, 2007: 12-13). Lefebvre için Ulysses, sadece bir günlük zaman dilimini kapsasa da, dünyanın ve toplumun hikâyesini içine sığdırır; bu anlamda gündelik hayatın incelenmesine ayrıca önem verir:

Gündelik olanın edebiyat alanında aniden belirivermesini büyük bir özenle incelemek gerekir. Bu olgu daha çok, gündelik hayatın edebiyat, yani dil ve yazı aracılığıyla düşünce ve bilincin alanına girmesidir. Bu belirme, yazarın ölümünden, kitabın yayınlanmasından, kitapta anlatılan günden yıllar sonra bizim gözümüzde olduğu gibi, o zaman da gürültü koparmış mıydı? Gündelikliğin edebiyatta ortaya çıkması, Flaubert'te, Zola'da ve başka birçok yazarda zaten rastlanan bir şey değil miydi? (Lefebvre, 2007: 10).

Bu örneklerin yanı sıra önceki bölümde bu çalışma için potansiyel kaynak olarak değerlendirilen yazarlar da gündeliğin sıradan olaylarına yeni görünüm kazandırır. Yazarların bu edimi, “hikâye anlatıcısının” temel özelliklerindendir. Tıpkı *flâneur*ün de yaptığı gibi, bu yazarlar gündeliğin içindeki sıradan, önemsiz şeylerin tarihsel anlamlarını keşfederler. Gündelik yaşam, yazarın özel bakışıyla yeniden resmedildiğinde, içinde dünyanın bilgisini saklı tutar. Nitekim anlatıdaki gündelik yaşama dair betimlemeler, yalnızca bir gözlemin sonucu değil; tarihsel ve kültürel olarak yaratıcı ifadelerdir. Dolayısıyla gündeliğin mekânları da özellikle deneyim bağlamında düşünüldüğünde,

tarihseldir ve kültürel anlamda gerçek bilgiler taşır. Bu bağlamda deneyimle bağlantılı olan bir anlatıdaki mekânın, mimari ve kentsel mekâna dair çok yönlü anlamlar barındırdığı kabul edilmekle birlikte, mekânın anlamının incelenmesinde anlatısal mekâna başvurmak gerekli görülür.

Bir mimari yapının, özellikle de Parthenon gibi, Boğaziçi yalıları gibi, Selimiye Camisi gibi başyapıtların, deyim yerindeyse, yalnızca bedensel, fiziksel özelliklerini değil, ruhsal özelliklerini de kavrayabilmek, kucaklayabilmek; kısaca, onlardaki şiiri ortaya çıkarabilmek ve özümseyebilmek için, Kazancakis, Abdülhak Şinasi Hisar ya da Ahmet Hamdi Tanpınar, Ziya Osman Saba gibilerin yazdıklarını okumak, yararlı ve gereklidir. (Tümer, 2007).

Mimarlıkta edebiyata başvurmayı önemli bulan ve bu konuda yoğun çalışmaları olan Tümer, mimari ve kentsel mekânı anlamak için, mekâna dair anlatıları okumanın gerekliliğini sıkça vurgular. Tümer'e göre edebî eser okuyan bir mimar, eğer dikkatli bir okuyucu ise, meslek kültürünü oldukça genişletir (Tümer, 1984: 13). Mimarlık alanından bakan biri için, mimar olmayan birinin gözünden söz konusu mekânın anlamını okumak, önemli farkındalıklar oluşturabilir. Örneğin toplumsal anlamda özellikli olduğu düşünülen bir mekânı ele alırsak, mimar, bu mekânı yalnızca mesleki bilgiler çerçevesinde değerlendirdiğinde mekânın anlamı eksik kalabilir; mekânı anlamak için toplum açısından neden değerli olduğunu ve insanları neden etkilediğini bilmek, mekâna daha bütüncül ve duyarlı şekilde yaklaşmayı sağlar.

Son olarak, anlatısal mekânı mimarlık bağlamında değerlendirdiğimizde, kurmaca ve gerçek mekân olmak üzere iki tür mekânsal betimlemeden söz edebiliriz. Kurmaca mekân, mimarlıktaki mekân tasarımı sürecine benzer şekilde üretilir. Her iki alandaki tasarım süreci, mimarın ya da yazarın geçmiş deneyimleriyle belleğine yerleşen mekânsal kodların etkisiyle gelişir. Gerçek mekân ise, yazarın kendi yaşam deneyiminin resmedilmesinden ortaya çıkar. Bu mekân, gerçeğe dayalı olsa bile hikâye olarak anlatılmasından dolayı yazıda yeniden kurulur. Neticede her iki mekân da yazarın belleğinin izini taşır ve okuyucunun deneyimine dönüşmesiyle onun belleğine de aktarılır. Bu anlamda anlatı, mekân ve bellek arasındaki bağı güçlendirir. Bunun da ötesinde gerçek mekâna dayanan anlatı mekânı, hikâyenin çok katmanlı anlam yapısı içinde anlatıldığı için, okurun fiziksel deneyiminden daha gerçek bir deneyim olabilir çünkü okur, kendi fiziksel deneyiminde mekânı diğer anlamlarla bağlantılı şekilde algılamayabilir ancak anlatıda, mekân, anlamlar ağı içerisinde sunulduğu için deneyimin gerçekleşme olasılığını artırır. Bu bağlamda, çalışma kapsamında deneyimin

mekânsal izdüşümlerinin incelenmesi hedeflendiği için, gerçek mekâna dayanan anlatılar değerlendirilmiştir. Ayrıca inceleme öncesinde, anlatıdaki mekânsal izlerin mimari mekâna, kent kültürüne ve insan-mekân ilişkilerine dair gerçek bilgileri taşıdığı kabul edilmekle birlikte, bu anlatıların mimarlık ve kent tarihi açısından arşiv niteliği taşıdığı öne sürülmektedir. Bu doğrultuda mimari ve kentsel mekânın anlaşılması ve toplumsal bellekteki yerinin korunması amacıyla, mekânsal okumalarda edebî anlatıların kaynak olarak kullanması bir tür ihtiyaç olarak kabul edilir.





3. MURATHAN MUGAN'IN OTOBİYOGRAFİK ESERLERİNDE MEKÂNSAL İZLER

3.1. Murathan Mungan'ın Hayatı ve Edebi Kişiliği

Murathan Mungan 1955, İstanbul doğumludur. Mungan, 11 aylıkken Mardin'e, babasının yanına götürülür ve 17 yaşına kadar burada, babası İsmail ve onu büyüten annesi Habibe ile yaşar. Ailesi Mardin'in tanınan, köklü ailelerindendir: babası dönemin önemli avukatlarından ve siyasi isimlerinden biridir; annesi Habibe ise Ankara'ya göç etmiş Tokatlı bir ailenin kızıdır. Mungan, aile içerisinde çok sevilen, şımartılan; Mardin'de ise İsmail Mungan'ın oğlu olarak kışkırtılan bir çocuktur. Buna rağmen Mungan, (2015: 20) çocukluğunda “gösterişli bir dram için gereken tüm unsurları barındıran bir aile hayatı” içinde büyüdüğünü söyler. Mungan için aynı zamanda gurur kaynağı olan babasının mesleği ve kişiliği, çocukluğunun olaylı geçmesinin ilk nedenlerinden biridir; hem babası hem kendisi açısından, önemli bir ailenin çocuğu olmanın kendilerince türlü bedelleri vardır. Mungan ve ailesi, bu olaylı dönemlerin birinde bir süreliğine Ankara'ya taşınırlar; bundan dolayı Mungan, ortaokulun bir kısmını burada okur. Lise son sınıftayken ise, ailesi Mungan'ın eşcinsel kimliğini öğrenir ve sevgilisinden ayrılması için apar topar ailece Urfa'ya taşınırlar; böylece liseyi de burada tamamlar. Liseyi bitirdikten sonra, arkadaşlarıyla vedalaşmak üzere Mardin'e geri döner, burada birkaç gün kaldıktan sonra Mardin'den tamamen ayrılmaz üzere Ankara'ya taşınırlar. Ek olarak Mungan, aynı yıl içinde Urfa'dayken annesi bildiği Habibe'nin öz annesi olmadığını öğrenir; ancak bu durum aralarındaki ilişki ve sevgiden bir şey eksiltmez. Dolayısıyla Mungan'ın 17. yaşı, yüzleşmelerin, ayrılıkların yaşandığını, yeni bir hayata başladığı önemli bir yıldır. Ankara'ya taşındıklarında üniversiteyi orada okumaya karar verir; Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nden mezun olduktan sonra Ankara Devlet Tiyatroları'nda dramaturg olarak çalışmaya başlar ve 1985'te hep hayalini kurduğu İstanbul'a taşınır ve hala orada yaşar.

Mungan, çocukluğunda onu inciten dağınık yaşamdan uzaklaşmak için sinema ve edebiyat dünyasına sığınır. Çevresinde ve gezdiği yerlerde gördüğü yaşam biçimlerini, gelenekleri, insan ilişkilerini, yoksulluğu, töreleri, sevinçleri bir gün mutlaka yazacağını içten içe bilir; ilkokul üçüncü sınıfta ise ilk oyununu yazmaya karar verir (Mungan, 2014: 14-15). Ortaokul ve lise dönemlerinde de çeşitli alanlarda yazmayı sürdürür; üniversite yıllarında ise şiirleri,

öyküleri, denemeleri ve inceleme yazıları çeşitli dergilerde yayımlanmaya başlar. Hayatı boyunca bu alanların yanı sıra roman, tiyatro oyunu, senaryo, şarkı sözü, masal gibi türlerde çok sayıda metin üretir. Bazı yazı ve kitapları yurtdışında da ilgi görerek İngilizce, Almanca, Fransızca, İtalyanca, İsveççe, Norveççe, Yunanca, Fince, Boşnakça, Bulgarca, Farsça, Kürtçe ve Flamanca dillerine çevrilir ve dünyanın çeşitli yerlerinde yayımlanır.

Mungan eserlerinde sinema, felsefe, tarih, mitoloji, mimari, sosyoloji gibi birçok alandan yararlanır; üzerinde kuramsal olarak düşünülmüş metinler üretmeyi amaçlar. Öte yandan metinlerinde ele aldığı temaların yelpazesi oldukça geniştir; yerellik, geleneksel-modern ilişkisi, modern insanın dönüşümü, öteki, kimlik karmaşası, toplumsal cinsiyet rolleri öne çıkan temalardandır. Mungan (2008), edebî kimliğinin en önemli özelliklerinden birinin, kendini belirli kalıplar içinde tanımlamaması olduğunu söyler: “Beni her zaman için sanatın doğası, edebiyatın doğruları, gelişimi; öğrenmek, öğrenci kalmak, bilgiye duyduğum ilgi, yaşamı estetik bir haz alanı haline getirmek ilgilendirdi”. Bu doğrultuda Mungan’ın, metinlerinde hem içerik hem de biçim anlamında kalıpların dışına çıkmayı tercih ettiği söylenebilir. Örneğin, taşra geleneğinde büyüyen bir şair-yazar olarak, bölgecilik yapmak istemez, oradan topladığı malzemelerle evrensel biçimde eserler üretmeye çalışır; dolayısıyla eserleri hem geleneksel hem de evrensel olanı içerir. Mungan’ın eserlerindeki eski ile yeni, Doğu ile Batı’yı, kurgu ile gerçeği aynı anda içererek sınırları görünmez kılan bu tavrı, birçok farklı açıdan bakıldığında da gözlemlenebilir. Nitekim farklı türlerde eserler üretmesi, her türün kendine has gerekliliklerini özenle sağlaması ve her alanda başarılı eserlerinin olması, bu tavrı ve çabasını destekler.

3.2. Deneyim Aktarıcısı Olarak Murathan Mungan ve Seçilen Eserler

Çalışmanın bu noktasında Mungan’ın eserlerinin inceleme nesnesi olarak seçilmesinin sebebini anlatmak amacıyla, Mungan’ın, deneyimi yazıda yeniden üreten yazarlardan biri olduğunun gösterilmesi ve seçilen eserlerin tanıtılması planlanmıştır. Bu doğrultuda çalışmada benimsenen deneyim söyleminin, Mungan’ın tavır ve görüşleriyle örtüşen noktalarının izi sürülmüştür. Devamında, seçilen eserler tanıtılarak bu eserlerde, dolayısıyla Mungan’ın deneyiminde, mekânın rolünün ne olduğu açıklanmıştır.

İz sürümüne geçmeden önce, Mungan’ın bazı denemelerinde Benjamin’in ismini, okunması gerekenler listesi içinde andığını ve kentli olmaya çalışırken Benjamin’i okumanın önemini

vurguladığını belirtmek gerekir. Dolayısıyla başlarken, çalışmada deneyim aktarıcısı olarak gösterilen Mungan'ın, Benjamin'in söylemlerini belli ölçüde desteklediğini bilmek, bu izlerin görünür kılınması bağlamında faydalı olacaktır.

İlk olarak deneyimin yeniden üretimindeki önemli noktaları hatırlayacak olursak; deneyimin, bellekte birbirine eklenmiş hatıraların bütününden oluşan bir doku olduğunu ve deneyimin ancak hatıraların şimdiki zamanda yeniden üretilmesiyle anlamını koruyacağına değinmiştik. Öncelikle, deneyimin özünü ifade eden bu söylemin Mungan'daki izini doğrudan görürüz: Mungan, özyaşamöyküsünü yazdığı kitabında geçmişini, ondan yeni bir şey inşa etmek için andığını söyler (Mungan, 2015: 23). Ona göre hatıralar ortaya çıkarıldıkça, tıpkı toprak altından çıkarılan kırık parçaların birbirine eklenerek bütünlenmesinde olduğu gibi, yeni bir görünüş ve varlık kazanırlar (Mungan, 2014: 28). Hatıralar her ne kadar geçmişe ait gibi görünseler de, şimdiki zamanın yeni kavrayış biçimleriyle yeni anlamlar kazanırlar. Böylece deneyim de anlamını, hatırlama yoluyla daha derinlikli şekilde geri kazanır.

Bir diğer örtüşme deneyimin, geçmiş, şimdi ve geleceği aynı anda içermesiyle ilgilidir: burada geçmiş, şimdiki zamanda işlenen bir nesne olarak, geleceğe bırakılan bir imgedir. Bu noktada zamanın çizgiselliği reddedilerek, deneyimin üçünü de imlediği vurgulanır. Mungan (2006) ise, farklı temalardaki parça metinlerinin yer aldığı “Elli Parça” isimli kitabıyla ilgili yaptığı söyleşide, kitapta geçmişten ve gelecekte topladığı malzemelerin, kendine özgü bir akış içinde sunulduğunu; öte yandan hatırlama yoluyla hem geçmişin anlamlandırıldığını hem de hatıraların geleceğe taşınmasının yolu açılarak geleceğin, koruma altına alındığını söyler. Bu anlamda geçmişin, geleceğin bir parçası olduğunu vurgulayan Mungan, “iyi bir yazarın geçmişten, şimdiden ve gelecekte iyi bir şekilde geniş zaman yapmayı” bilmesi gerektiğini söylerken, zamanı kategorize etmek yerine bütüncül olarak ele alır.

Bu konuyla ilişkili olan bir örtüşme de hatıraların bellekte ardışık olarak değil de üst üste gelerek birikmesidir. Bir diğer deyişle, deneyimin anlamının her bir hatıranın eklenmesiyle değişmesi; her bir hatıranın anlamının ise kendinden öncekilere bağlı olarak şekillenmesiyle ilgilidir. Mungan (2015: 21), bu söyleme paralel olarak, hatıraların bellekte sabit olmadığını; hatırlandıkça, yenileri eklendikçe, hatıralara bakış açısı değiştikçe yerlerinin, anlamlarının ve görünürlüklerinin değişebileceğini vurgular. Yine bu konuda Proust'un “madlen keki”

metaforuna işaret ederek hatırlamanın çağrışım yoluyla başlamasını, hatıraların birbiriyle etkileşimde olmasıyla açıklar (Mungan, 2015: 159).

Mungan’a göre hatırlananlar yalnızca büyük olaylar ve anlar değildir; sıradan anların küçük ayrıntıları da ansızın hatırlanabilir, hatta çok daha büyük anlamlara sahip olabilir:

Geçmişle ilgili hatırladıklarımızın tümünün yoğun bir mutluluk, derin bir keder gibi güçlü duygular içermesi gerekmez. Bir öğle sonrasında amaçsızca pencereden dışarıyı seyretmenin, çinko damda takırdayan yağmurun sesinin, bir kanepede kucağın bir kitapla uyuyakalmanın, uzandığınız divanda, başınız birinin dizinde sobanın tıslamasını, çaydanlığın fokurdamasını dinlemenin sıradan anlarının ölümsüzlüğünden çatılır hatıralarımızın çoğu... Hatıra dediğin ayrıntılarla sızlar. (Mungan, 2015: 266).

Mungan (2015: 372) ’a göre bir hatıra anımsanmasa da imgesi, belleğin bir köşesinde saklı kalmış olabilir çünkü önemli olan hatıranın kişide bıraktığı izdir. Hatıraların anlamı ise, bıraktığı izlerin anlaşılmasıyla ortaya çıkar; bu düşünceden hareketle Mungan, geçmişin ayrıntılarını hatırlamak ve anlamak için çok çaba harcar çünkü O’na göre yaşamın asıl sırları küçük anlarda saklıdır. Mungan’ın bu tavrı Benjamin’in deneyim teorisinin “ufak görünen ayrıntıların öneminde ısrar” ilkesini hatırlatır: deneyimin kurtarılması için önemli olan büyük olay ve söylemler değil, gündelik yaşamdaki artıklardır.

Mungan, yalnızca geçmişe bakarken değil, gündelik yaşamında da sıradan olana ve ayrıntılara ayrıca odaklanır; öte yandan bir yazar olarak sıradan olanın ve ayrıntının kurgusal potansiyelini keşfeder. Mungan (1996: 205), yazarlığının temel temalarının gündeliğin ayrıntısındaki içerikten, gündelik akıştaki maskelerden ve rollerden oluştuğunu; esas olarak gündelikteki saklı anlamları, katmanları görünür kılmayı amaçladığını söyler. Ayrıca Mungan’a göre, sıradan olanı ve ayrıntılardaki saklı anlamı fark etmek, bir rastlantı değildir; ayrıntıdaki değeri ve derinliği görebilmek görgü, bilgi ve kültürel erişkinlik gerektirir (Mungan, 2010: 26). Bu noktada, Mungan’ın hikâye anlatıcısı özelliği devreye girer: hikâye anlatıcısı, gündeliğin önemsiz görünen durumlarını, kurgusal bir bütünlük içinde sunabilen kişidir. Öte yandan sıradan ve ayrıntı durumlar, anlatının okuyucunun deneyimine dönüşmesinin yolunu açar çünkü bu durumlar okuyucunun, anlatıdaki saklı imgelerin anlamını çözmesini; dolayısıyla kendi hayatını anlama ve yorumlama olanağını da genişleterek hikâyenin içine girmesini sağlar. Sonuç olarak, ayrıntılı ve sıradan olana hem kendi yaşamında hem de anlatılarında özel bir değer veren Mungan’ın, bu bağlamda hikâye anlatıcısının yeteneğine ve özel bakışına sahip olduğu söylenebilir.

Mungan ayrıca, hikâye anlatıcısının koleksiyoncu özelliğine sahiptir: kendi deneyiminden ya da dinlediklerinden topladığı parçaları, anlamlı bir şekilde bir araya getirir. Benjamin’e göre koleksiyoncunun, yani hikâye anlatıcısının topladığı her bir parça bütünü temsil etmesi bakımından önemlidir ve içinde kendinden çok daha büyük bir anlam taşır. Mungan’da bu söylemin de izlerini doğrudan görürüz: Mungan’a göre parça kelimesi, bütüne ilişkin gizli bir göndermede bulunduğu için felsefi bir derinliğe sahiptir; öte yandan kavram olarak düşünüldüğünde “parçalanma”, postmodernitenin temel kavramlarından biri olmanın yanında yeniden üretimin de temel araçlarından biridir (Mungan, 2005: 340). Bu noktada Mungan, modernliğin kronolojik tarih anlayışının yerine parçalanma kavramının potansiyelini kullanmayı ve genişletmeyi amaçlar. Bunun yanı sıra, parça bütün ilişkisinin söz düzleminde kalmaması gerektiğini, form olarak somutlaşmaya ihtiyacı olduğunu düşünür. Bu doğrultuda otobiyografik ve bazı deneme kitaplarında, yazdığı parça metinlerden kolaj oluşturma yöntemini kullanır. Bu yöntemde parçalar, kendine özgü bağlantı şekilleriyle birleşerek düzenlenir ve sonunda anlamlı bir bütün oluşturur. Nihayetinde, Benjamin’in “edebi montaj” tekniğine karşılık gelen kolaj yöntemi, Mungan’ın deneyimi aktarım biçiminin de çalışmada benimsenen deneyim söylemiyle örtüştüğünü gösterir.

Hikâye anlatıcılığıyla ilgili olarak, önceki bölümde hikâye anlatıcısının asıl yeteneğinin kendi hayatını baştan sona anlatabilmesi olduğuna değindik; nitekim bu özellik yazar ve eser seçiminde de önemli bir etken olarak belirlendi. Ancak burada, anlatıcının anlatıyı nasıl kurduğu önemlidir; öz yaşam anlatımının yalnızca bir otobiyografi olmasının ötesinde, öğretici olması ve gerçekliğini koruyarak hikâyeye dönüşmesi beklenir. Bu anlamda Mungan’a baktığımızdaysa bu konuda ciddi bir hassasiyeti olduğunu görürüz:

Kurmacanın en büyük yardımcısı olan hayal gücüne ve onun baştan çıkarıcı yalanlarına başvurmaksızın, gerçek hayat malzemesi ve “olmuş olayların” kuşatıcı sınırları içinde kalarak, kullandığım bakış açısı, dil, öyküleme tekniği, olayları dizimleme, kompozisyon kurma ve kurgu yardımıyla, öykü, metin, anlatı ve deneme dillerinin dolaylarında gezinen edebi metinlere dönüştürmeye çalıştım geçmişimden taşıdığım şu birkaç koyu izi... Bu yüzden, yani yazıya geçtikleri için, artık birer gerçek hayat sahnesi olmaktan daha fazla bir anlam taşıdıklarını düşünüyorum. (Mungan, 2014: 84).

Mungan (2014: 82), yaşantısal malzemenin edebi yapıta dönüşmesinin, yazarlığının temel sorularından biri olduğunu söyler çünkü hatıralar, metne aktarılırken istemeden de olsa işlem görür; ele alış, kavrayış, teknik farkından etkilenir ve yeniden biçimlenir. Bu anlamda öz

yaşamın yazımı, hatıraları nesnel ve tarafsız bir biçimde sunma becerisi değil; dil, üslup, ahlaki üslup ve anlatı kurma sorunudur (Mungan, 2015: 23). Öte yandan Mungan kendi metinlerinin katmanlı bir yapısı olduğunu ve içinde, yaşanan olayların yanı sıra kendi izlenimleri ile teorik anlamda bir içeriğin de bulunduğunu; sonuçta özyaşamöyküsel anlatının, yazarın kendi yaşamından edebiyat yapabilmesini gerektirdiğini söyler.

Özyaşamöyküsü yazımında bir önemli nokta da çocukluğa atfedilen önemdir. Bu konuda, deneyimin yeniden üretiminde çocukluğun ilham verici potansiyeli olduğunu ve çocuğun mutlak deneyimin dünyasında yaşadığını; ayrıca çocuğun saf bakışı sayesinde çocukluk imgelerinin, farklı katmanlardaki anlamlara çağrışım yapabildiği vurgulamıştık. Çalışmada bu şekilde ele alınan çocukluk kavramına benzer bir noktadan bakan Mungan ise, çocukken doğanın bir parçası gibi yaşandığını, büyüdükçe parçalanmanın başladığını böylece çocukluğun saf yaşamının da kaybolduğunu söyler (Mungan, 2015: 15). Mungan, kendisi gibi çocukluğunu yazanların, o saf hayatı yeniden yaşatmak, ele geçirmek istediğini söyler çünkü anlatmak, yeniden üretmenin bir yoludur. Öte yandan Mungan da çocuğun özel bir bakışa sahip olduğunu ve bakışın insanın gözlerinde temel bir bakış izi bıraktığını; sonraki görebilme yetisinin de bu iz üzerinden oluştuğunu düşünür (Mungan, 2010: 26). Bu özel bakış aynı zamanda çocuğu, insani titreşimlerin usta yorumcusu yapar: çocuklar çoğu zaman olup bitenleri anlamıyor gibi görünseler de onların bıraktığı izi hayatları boyunca taşırlar. Nitekim deneyimin anlaşılması için de önemli olan olup bitenler değil insanda bıraktığı izlerdir; bu bağlamda çocukluğa ışık tutmak, Mungan için de kendi yaşam deneyimini anlayabilmesinin en iyi yoludur.

Özetle, bu bölümde izi sürülen örtüşmeler aracılığıyla Mungan'ın, geçmişi andığı eserlerinde deneyimini yeniden üretmeyi arzuladığını ve bunu yüzeysel bir tavırla yapmadığını; öte yandan çalışmada değinilen konular hakkında teorik ve kuramsal bilgiye sahip olmasının yanı sıra edebi metin üretmenin sorumluluğunu kabullendiğini görürüz. Bunlara ek olarak, seçilen eserlerin de okunmasıyla birlikte Mungan'ın hem arkeolog, koleksiyoncu ve hikâye anlatıcısı karakterlerini hem de çocuğun ve *flâneurün* sahip olduğu özel bakışı taşıdığı kabul edilir.

Seçilen eserler; Tüm bu araştırmalar sonucunda, çalışmanın inceleme nesnesi olarak Mungan'ın özyaşamöyküsel anlatı kitapları olan “Paranın Cinleri” ve “Harita Metod Defteri” seçilmiştir. Bu kitapların içeriğini doğrudan Mungan'ın kelimeleriyle aktaracak

olursak: “Bütünöyle özyaşamöykösel malzemeyle çatılmış olan Paranın Cinleri gibi, Harita Metod Defteri de içinde yaşanmış bazı olayların, anların, onların bende bıraktığı izlerin, izlenimlerin yer aldığı, hafızamın gerçeklere sadakatine yaslanan, tamamı anılardan oluşan bir anlatı kitabıdır” (Mungan, 2015: 13). Bu noktada ayrıca, bu kitapların her ne kadar kurgu sanatı olan edebiyatın bir ürünü olsa da içeriğinin tamamen gerçeğe dayandığını, hiçbir kurgusal olay ve kişiye yer verilmediğini de özellikle belirtir.

Mungan 1996’da yayımlanan “Paranın Cinleri”nde “Harita Metod Defteri” adında bir kitaba hazırlandığını, “Paranın Cinleri”nin de bu hazırlık aşamasında kendiliğinden ortaya çıkan ön metinler kitabı olduğunu; dolayısıyla bu iki kitabın birbirinin zorunlu kardeşi olduğunu söyler. “Harita Metod Defteri”ni ise ancak 2015 yılında yayımlayabilir çünkü kitaptaki metinlerin kıvam bulması, kendi dokusunu ve kitabın yapısını oluşturabilmesi için geniş bir zamana ihtiyacı olur. Ayrıca hatıraların doğru anlaşılması ve aktarılabilmesi için, yazarın belli bir olgunluğa, hatıraların da demlenme süresine ihtiyacı vardır. Kitapların ortaya çıkış süreci, Benjamin’in kendi çocukluk anılarını yazdığı kitabıyla benzerdir: Benjamin’in de çocukluğunu, Berlin’i anlaması ve yazabilmesi, ancak Paris ve Moskova’ da yaşadktan sonra mümkün olur. Nihayetinde Mungan da çocukluğunun içeriğinin güçlü olduğunu en başından beri bilir ancak, bundan edebi metin üretmenin belli bir kavrayış biçimi gerektirdiğine inanır.

Mungan, bu eserlerinde çocukluğuna fazlaca verir çünkü O’na göre çocukluk, zannedildiğinden uzun sürer; bu anlamda çocukluğu yalnızca insan yaşamının bir bölümü olarak değil, yaşamın tümünü kuşatan bir olgu olarak değerlendirir. Kitaplarındaki yetişkinlik anılarının anlatımında dahi, izlenimlerinin çocukluğuyla ilişkisinin farkında olduğu için sık sık çocukluğuna döner. Dolayısıyla hem deneyim hem de Mungan’ın bu tavrı bağlamında çocukluğunun geçtiği kent olan Mardin, çalışmanın mekânsal inceleme konusu olarak seçilmiştir. Mungan, bu çalışmadan bağımsız olarak, edebiyat dünyasında da Mardin’le özdeşleştirilir. Mungan, tıpkı çocukluğu gibi Mardin’i de hep yanında taşır; ancak bu birliktelik, Mungan için saplantılı ya da sınırlandıran bir durum değildir çünkü O’nun için önemli olan oradan ne öğrendiği ve öğrendiklerinin kendisine nasıl yansıdığıdır.

Mungan’ı (2014: 9), Mardin’de en çok heyecanlandıran şey, tarihin elle tutulurluğu ve kentin bir gizi imleyip sonra saklamasıdır: “Zamanı elinizle tutmanıza, ona dokunmanıza olanak veren bu labirent görünüşlü şehrin, labirentliği hem tarihi içinde hem kendi mekânı içinde

söz konusu. Taşlarla, ışıkla, tarihle oynamıştım”. Mardin, Mungan’ın sonradan anlamlandığı bir yer değildir, çocukluğunda da nasıl bir yerde yaşadığının farkındadır. Mardin’de taşların dilini öğrendiğini söyleyen Mungan, kentin taşlarından dinlediği tarihinin, kendi öz tarihini kuşattığını bilir; bununla birlikte dünyayla ilk yüzleştiği yer olması bakımından Mardin, özyaşamöyküsünün bilge ve öncü karakterlerinden biridir. Bu bağlamda Mardin, seçilen eserlerde yalnızca Mungan’ın çocukluğun geçtiği mekân olarak yer almaz; toplumsal, tarihsel ve kültürel anlamda çok yönlü imgeler taşır.

Mungan, çocukluğundan beri Mardin’i dillendirmek için çok sancı çektiğini ve Mardin’de büyümüş olmasından dolayı, mekânsal anlatımının güçlü olduğunu söyler. Mardin’in, mekânlarla kurduğu ilişkiye olan etkisini ise şu sözleriyle anlatır:

Mardin’de mimarlık eğitimi almadan da o mekânlarda yaşamının insan ruhunda uyandırdıkları vardır. O kapı tokmaklarının, o pencere pervazlarının, bina çıkmasının altındaki nişlerin, payandaların, yarım cumbaların altındaki konsolların uyandırdıkları... Bütün onlarla gözünüz sizden önce eğilir. Yani seyretmek o kadar kendiliğinden bir hareket değildir. Seyretmek öğrenilen de bir şeydir. Ben Mardin’de, Midyat’ta, Estel gibi bir bölgede bu anlamda bir mimari zevk edindiğimi düşünüyorum. (Mungan, 2003).

Mungan, hem çok yönlü bir yazar olmasından hem de çocukluğundan beri özel bakışa sahip olmasından dolayı, nesneleri, mekânları farklı temalardaki anlam örgüsü içinde algılar. Mardin ise, Mungan’ın mekânsal algısını estetik ve yaşantı bağlamında bir üst noktaya taşır. Bu çerçevede Mardin’de büyümüş olmasını bir ayrıcalık olarak değerlendir; çünkü Mardin’in mekânlarında dolaşmak O’nda derin bir mekân ve zaman duygusu oluşturur. Nihayetinde özyaşamöyküsünde de Mardin’i güçlü bir ifade biçimiyle anlatmayı başarır; özellikle “Paranın Cinleri”nde Mardin oldukça ön plandadır, nitekim kitabın bazı okuyucuları Mardin’i öylesine merak ederler ki, Mardin’e tur düzenleyip kitabın rehberliğinde kenti dolaşırlar (Mungan, 2015: 244). Bunun yanı sıra çoğu okur, kitabı okurken kendilerini Mardin sokaklarında dolaşıyor gibi hissettiklerini söyler; dolayısıyla Mungan’ın yayımladığı ilk özyaşamöyküsel eser olan bu kitap, Mungan’ın Mardin’le özdeşleştirilmesinin temel nedenidir.

Mardin’in bu kitaplarda öne çıkmasının nedeni, anlatılanların orada yaşanmış olması değil Mungan’ın, mekânı okuyucunun deneyimine sunabilme yetisidir. Ek olarak mekân, yalnızca Mungan’ın bu eserlerinde değil, roman ve hikâyelerinde de etkili olarak kullanılır; hatta “Son İstanbul”, “Yüksek Topuklar”, “Kadınlardan Kentler” adlı kitaplarında da mekân ön

plandadır. Mungan (2003), kitaplarına hazırlanırken hayattan beslendiğini, sokağa, kalabalıklara karıştığını, dolayısıyla yazarlığında sokaklar ve kitapları arasında bir denge kurmaya çalıştığını söyler: mekân, bu dengede ayrıca önemlidir çünkü O'na göre metni yöneten şey sahnelerdir, mekân ise sahnedeki temayı temsil eden önemli bir imgedir. Mungan, kurgu ya da gerçek mekânda geçiyor olması fark etmeksizin, bir sahneyi tasarlarlarken, ders çalışır gibi gerçek mekânlar üzerinde araştırma yaptığını söyler çünkü hayal gücünün gerçeklikten kopuk olmadığını hatta buradan beslendiğini düşünür. Bu kapsamda Mungan'ın sahnelerinde, mekân dâhil hiçbir detayın kurgudan bağımsız olmadığını, hepsinin bir rastlantıdan öte üzerinde çalışılmış detaylar olduğunu anlarız.

Sonuç olarak Mungan'ın, deneyimi edebi metin üzerinde yapay yoldan yeniden ürettiği; kaynak olarak başvuru "Paranın Cinleri" ve "Harita Metod Defteri" eserlerinde ise Mardin'in, deneyim bağlamında ele alınmış bir mekân olduğu kabul edilir. Dolayısıyla, başvuru metinlerde Mardin imgesinin, toplumsal, tarihsel ve kültürel anlamda çeşitli temaları içerdiği; izi sürülen mekânların ise yer, zaman ve aktörler bağlamında okunabilen geniş bir anlam ağına sahip olduğu varsayılır.

3.3. Murathan Mungan'ın Deneyiminde Mardin'in Mekânsal İzleri

Bu bölümde, seçilen metinler aracılığıyla Mungan'ın deneyiminde mekânsal durumların izleri sürülerek, bu izlerin anlamının açığa çıkarılması hedeflenir. Bu doğrultuda ilk olarak, inceleme için izlenen yol açıklanacaktır; devamında her biri için ayrı başlık açılan mekânsal izlerin anlam analizleri yapılacaktır, son olarak bölüm sonucu başlığı altında analizlerin sonuçları bütünsel olarak değerlendirilecektir. Öte yandan bu bölümün salt amacının Mardin'i okumak olmadığı, fenomenolojik bir yaklaşımla Mardin'in deneyim bağlamındaki anlamının sorgulandığını hatırlatmak gerekir; nitekim bu inceleme ile ortaya çıkacak olan sonuç yalnızca Mardin'in mekânsal anlamının bir uzantısıdır. Bir diğer deyişle Mardin'i bir yapboz olarak düşünürsek bu inceleme, yapbozun bütününe referans veren bir parçasıdır.

İnceleme kapsamında izlenen yolun aşamaları şu şekildedir:

1. Alıntılar ve mekânsal izlerin dökümü
2. Mekânsal kategorilere ayırma
3. Anlam analizi

Alıntılarının ve mekânsal izlerin dökümü; “Paranın Cinleri” ve “Harita Metod Defteri” kitaplarındaki deneyim anlatısı, mekânsal ayrıma göre alıntı yapılarak kesitlere ayrılmış; devamında her bir alıntının içerdiği mekânsal izler işaretlenmiştir (Bkz. Çizelge 3.1.). Kesitleme ve mekânsal izlerin saptanması sürecinde mekânların, Mungan’ın deneyimini etkilemiş olması ölçüt alınmıştır. Bir diğer deyişle, yalnızca fiziksel özellikleri aktarılan ya da konum belirtisi olarak adı geçen mekânlar, oluşturulan tablonun dışında bırakılmıştır.

Çizelge 3.1. Kesitleme örneği

<i>Alıntı</i>	<i>Mekânsal İz</i>
Malikânenin gizemli bir görünüşü vardır. Örneğin duvarlarının birinde hiç pencere yoktur, yalnızca bir tek kapı vardır; bu kapının açıldığı merdivenlerse hiçbir kata uğramadan doğrudan en üst katın avlusuna çıkar. Çocukluğumun büyüğü yolculuklarından birini yaptığım bu merdivenleri ve kapıyı yıllar sonra Taziye oyunumda bir kasa yerleştirdim.	Merdiven
	Kapı
	Duvar

Mekânsal kategorilere ayırma; Ortaya çıkan tablo bir bütün olarak değerlendirildiğinde, anlam analizinin daha ifadeli olması için toplanan mekânsal izler kategorilere ayrılmıştır (Bkz. Çizelge 3.2.). Bu izler, ilk olarak konut ve kent bağlamında ayrılmıştır; konut her ne kadar kentin bir parçası olsa da hem Mungan’ın deneyiminde özel bir yeri olduğu için hem de konut ve kente ait izlerde farklı kavramlar yoğunlaştığı için, analizlerin ayrı başlıklarda yapılması gerekli görülmüştür. İkinci olarak, bu iki başlık altında mekânsal izlerin açığa çıkarıldığı, her biri için ayrı anlam analizi yapılan alt başlıklar belirlenmiştir.

Çizelge 3.2. Mekânsal kategoriler

<i>Konuta ait mekânsal izler</i>	<i>Kente ait mekânsal izler</i>
Kuyu	Kamusal mekânlar
Pencere	Ticari mekânlar
Duvar	Eğlence mekânları
Merdiven	Tarihi mekânlar
Açık mekânlar	Kamu mekânları
Kapalı mekânlar	Peyzaj

Anlam analizi; ilk olarak tablodaki her alt başlık için, söz konusu mekânsal ize ait alıntılar bir araya toplanıp, bütün olarak değerlendirilmiştir. Sonrasında, mekânsal izlerin anlamının yorumlanmasıyla işlevsel ve tematik olarak ayrılan anlam kodları belirlenerek anlam analizi tabloları hazırlanmıştır.

İşlevsel kod; mekânın sahip olduğu düz anlamının yanı sıra, deneyime bağlı olarak kazandığı yan anlamlardır. Örneğin merdiven, temel işlevleri olan “çıkmaq” ve “inmek” gibi düz anlamlara sahipken, kişisel bir deneyime bağlı olarak “sınır”, “oyun” gibi ikincil işlevler kazanarak yan anlamlara sahip olabilir. Çalışmanın anlam analizinde de bu örnekte olduğu gibi her mekânsal izin Mungan’ın deneyiminde kazandığı ikincil işlevler saptanmıştır. Bu noktada işlevsel kodlar, mekânın birincil işlevlerinin yanı sıra kişinin deneyimi bağlamında farklı işlevlere sahip olabildiği ifade eder; dolayısıyla işlevsel kodların işaretlenmesi mekânın sahip olabileceği farklı işlevlerin çeşitliliğini göstermek ve deneyimin sunduğu olanakları ortaya koymak amacını taşırlar. Ayrıca, analiz yapılırken her mekânsal izde işlevsel kod olma zorunluluğu aranmaz; çünkü mekân, yalnızca temel işleviyle de deneyimi etkileyebilir. Öte yandan, her mekânsal iz için sonsuz sayı ve çeşitlilikte işlevsel kod olabilir. Bunun yanı sıra işlevsel kodlar, her başlıktaki mekânsal ize özgüdür; diğer başlıklarla ilişkilendirilmez ve karşılaştırılmaz.

Tematik kod; alıntılardaki duygular ve kavrayış biçimleri aracılığıyla belirlenen, anlatının ifade ettiği asıl anlamlardır. Tematik kodlar, mekân ve deneyim arasında kurulan ilişkiyi temsil eden ve bu temsile bağlı olarak anlatıda vurgulanan kavramlardır; dolayısıyla mekânın farklı katmanlardaki anlamlarının ortaya çıkarılmasıyla ilgilidirler. Tematik kodlar, alıntılardaki örtülü ya da vurgulu olan anlamların saptanmasıyla belirlenmiştir. Dolayısıyla bu kodlar, metnin ve mekânların anlamını ortaya koyan bilgi kümesini oluşturur. Bu anlamda mekânsal izlerin anlamının sorgulanması, tematik kodlardan oluşan bilgi kümesine dayandırılmıştır. Tematik kodların saptanması şu şekilde örneklendirilmiştir:

Bir feodal zorlama gereği olsa gerek, Mardin’in klasik mimarisinde hiçbir evin penceresi ötekinin penceresiyle yüz yüze gelmez, hepsi bir diğerinin ancak duvarını görebilir. Ev içleri, başka hayatlar birbirinden saklanır. İçe kapanışın sonsuz bir iç çekişe dönüştüğünü, o evlerde kalmış, bir türlü evlenip kendi evine çıkamamış o kızlarda gördüm. Pencerelelerin, duvarların bu anlamını onlardan öğrendim. (Mungan, 2014: 19).

Bu anlatıda mekânsal bir öge olarak duvarın geleneksel, mahremiyet ve toplumsal cinsiyet temalarıyla ilişkilendiğini görülmüştür. Burada duvarın kullanımıyla ilgili tutumun

gelenekselliği anlatıda açıkça vurgulanmışken, mahremiyet ve toplumsal cinsiyet temaları da örtülü olarak değinilen anlamlardır.

Bu örnekte olduğu şekilde, incelemenin her alt başlığı için tematik kodlar belirlenmiştir; bu kodlar her alt başlık için ayrı ayrı belirlenmiş olsa da, Mungan'ın deneyiminin anlam birimleri olması bakımından bütüncül olarak değerlendirilmiştir çünkü bazı kodlar yalnızca bir mekânsal izde saptansa da, bazı kodlar birden fazla mekânsal izde saptanmıştır. Bu bağlamda yapılan analizlerin bütüncül değerlendirilmesiyle yoğun olarak saptanan tematik kodların ne olduğu belirlenmiş; bu kodlar, Mungan'ın Mardin imgesinin öne çıkan anlamları olarak değerlendirilmiştir. Anlatıdaki mekânlara ait saptanan tematik kodlar Çizelge 3.3.'te listelenmiştir.

Çizelge 3.3. Tematik kodlar

Tematik kodlar																						
Aidiyet	Bellek	Bilge	Doğa	Dönüşüm	Esneklik	Geleneksel	Gündelik Hayat	İlişkisel	İklim	İnanç	İşlev	Kimlik	Kültür	Mahremiyet	Malzeme	Mistik	Öteki	Romantik	Statü	Taşra	Toplumsal Cinsiyet	Zaman

3.3.1. Konuta ait mekânsal izler

Kuyu

Mardin'de birçok evin avlusunda ya da iç mekânlarında kendine ait kuyusu vardır. Kuyular, ev için yalnızca bir su kaynağı değil, yaz mevsiminin yüksek hava sıcaklığında serinlik getiren bir öğedir: “Akşamüstü serinlik çıktığında avludaki derin kuyudan su çekerek evi yıkardık; taşlardan sıcak tüterdi” (Mungan, 2014: 18). Mungan'ın anlatısında kuyu hem güneşin ısıttığı taşları soğuturken hem de sıcakların insan hareketini zorlaştırdığı zamanlarda ev içi gündelik hayatı kolaylaştırır. Öte yandan rutine dönüşmüş olan avlunun yıkanması, günün belli bir zaman diliminin başlangıcı olarak da görülür; bu anlamda avludaki kuyu aracılığıyla gündeliğin akışı belirlenmiş olur. Böylece kuyu, gündelik hayatı ve Mardin'in sert iklimini yumuşatan bir başvuru kaynağına dönüşür.

Mungan, kuyudan su çekilmesini seyretmenin çocuklar için özel bir eğlence olduğunu söyler. Su çekilmeyen zamanlarda çocukların düşme riskini önlemek için kuyunun üstü tahta ve taş ile kapatılır, çocukları kuyudan uzaklaştırmak içinse türlü korku hikâyeleri anlatılır (Mungan, 2015: 68). Ancak kuyudan uzaklaştırma eğilimi çocuğun kuyuya olan merakını artırır; her su çekilişinde kovanın hareketini izlemek ve kuyuya seslenmek, çocuklar için sabırsızlıkla beklenen bir arzuya dönüşür. Mungan içinse kuyuya seslenmek aynı zamanda bir tür yüzleşmedir: “Yankı hem kendimizdi hem öteki. Ses bizimdi, ama yankı biraz da kuyuya aitti sanki...” (Mungan, 2015: 69). Bu anlamda kuyu, Mungan’ın hem oyun mekânıyken hem de kendi sesiyle konuştuğu bir aynadır.

Kuyuyla ilgili hikâyeler kimi zaman kuyu içindeki esrarengiz varlıklarla ilgiliyken, çoğu zaman kuyuda son bulan hüznü hayatlarla ilgilidir. Dolayısıyla kuyulu evlerde yaşayanların belleğinde bu hikâyelerin birbirine eklenmesiyle kuyu, ölümle ilişkilenen bir imge olarak yer edinir. Mungan, bu anlamdaki kuyuyu uzak ve tekinsiz bir ülke olarak görürken; çocukluğunda, kuyuya bakım ya da başka nedenlerde inen insanları ise bu ülkeye yolculuk yapmaya cesaret eden kahramanlar olarak görür (Mungan, 2015: 69). Kuyuya inen insanlar, aynı zamanda onların hiç bilmediği gizemli dünyanın sırlarını gün ışığına çıkararak kuyuya ulaşılabilirlik özelliği kazandırır.

Mungan ayrıca, hikâyelerle olan bağından dolayı kuyuyla derin bir ilişki kurar. Kuyu onun için hem yaşadığı toplumun hikâyelerinin barındığı hem de kendiyle konuştuğu bir yerdir. Bunun yanında Mungan, metinlerinde kuyuyu bellek metaforu olarak kullanır. Çünkü anılar, belleğe sanki bir kuyuda birikir gibi, üst üste eklenerek yerleşir. Belleğin derinliklerine inmek ise, tıpkı kuyuda olduğu gibi risk almayı gerektirir. Ancak Mungan için önemli olan, tüm zorluklara rağmen kuyudakilerin gün yüzüne çıkması ve anlaşılmasıdır.

Çizelge 3.4. Kuyunun anlam analizi

<i>İşlevsel Kodlar</i>	<i>Tematik Kodlar</i>
Ölüm	İklim
Oyun	Mistik
Ayna	Geleneksel
	Bellek

Duvar

Geleneksel Mardin evlerinde dış pencereler, mahremiyet kaygısı nedeniyle komşu evlerin pencerelerini değil de duvarını görür. Evin, dışarıyla ilişkisini kesmeye yönelik olan bu tutum Mungan için “evlenip kendi evine çıkamayan” kadınların aile evindeki mahkûmiyetini simgeler: “Ev içleri, başka hayatlar birbirinden saklanır. İç kapısının sonsuz bir iç çekişe dönüştüğünü, o evlerde kalmış, bir türlü evlenip kendi evine çıkamamış o kızlarda gördüm. Pencerelerin, duvarların bu anlamını onlardan öğrendim” (Mungan, 2014: 19).

Duvarın mahremiyetle ilişkisine yönelik kazandığı bir anlam da Mungan’ın dedesinin evinde ortaya çıkar; bu evin duvarlarının birinde hiç pencere yoktur, bu duvarda diğer katlara uğramayıp yalnızca üst avluya çıkan bir merdivene açılan kapı vardır (Mungan, 2014: 11-12). Burada, duvarın bu denli sağır olması, ardında neler yaşandığına dair güçlü bir merak duygusu oluşturur. Ayrıca duvardaki kapının açıldığı merdivenin izole yapısı Mungan için “büyülü” bir yolculuktur; dolayısıyla bu merdivene geçmeden önce karşılaşılan gizemli duvar, Mungan’ın büyülu yolcuğunun hem habercisi hem de bir karşılama mekânıdır.

Duvarın bir diğer anlamı da Mungan’ın belleğindeki bazı sabit görüntülerle ilgilidir. Bu görüntülerde duvar, gizemli, süslü ve merak uyandıran nesneleri taşıyan bir vitrindir:

Duvarları, üzerine ayetler yazılı gümüş kılıçlarla süslenmiş büyük salonlarda Hayyam rubaileri dinlerdim. ... İri karpuz lambaların duvarlarda gölgeleriyle oynayan yumuşak ışığını ... yitirilmiş altın çağın imgeleri olarak anımsıyorum. ... Şahmeran suretini ilk kez ilkokul çağındayken, bir arkadaşımın evinin duvarında gördüm. ... Bütün çocukluğum boyunca en merak ettiğim yüz, Mardin’de hemen her evin duvarında asılı duran dinsel tasvirlerde yer alan ve her zaman bir peçeyle örtülü olan Hazret-i Muhammed’in yüzü olmuştur. (Mungan, 2014: 18-20).

Mungan’ın anlatımındaki duvar imgeleri yalnızca belli evlere ait değil, geleneksel Mardin eviyle özdeşleşmiş, kültür ve inanç figürlerinin sergilendiği duvarların görüntüsüdür. Ardında bir hikâyeye taşıyan bu figürler, çocuk Mungan için gizem ve merak unsuruyken duvar da hikâyelerin taşıyıcısıdır. Ayrıca anlatıdaki duvar tasviri, rubai dinlencesi, ışık-gölge oyunlarının ve günbatımının seyri gibi gündelik hayata dair anlarla birlikte yapılmıştır; dolayısıyla vitrin olarak duvarın sergiledikleri yalnızca duvar süsü olmanın ötesinde evin yaşamına dâhil olan ve duvara farklı anlamlar yükleyen nesnelerdir.

Mardin evlerinin duvarlarında kimi zaman depo kimi zaman raf olarak kullanılan derin nişler vardır. Mungan'ın anılarında bu nişler özel ya da kutsal nesnelerin mekânıdır. Süryani bir yakınlarının evindeki nişlerde Mungan'ın seyre daldığı dini inançlarıyla ilintili olan mumlar yer alırken, kendi evlerinde ise dışarıyla ilişkiyi temsil eden telefon yer alır. O dönemlerde telefona sahip olmak bir ayrıcalık olduğundan, telefon için evde özel bir yer belirlenir. Telefon görüşmeleri ise evde ayrı bir heyecan yaratır. Dolayısıyla evdeki bu özel nişi oluşturan duvar, Mungan için ötekiyle buluşmanın mekânıdır. Ayrıca telefon sahibi olmak hatta bunun da ötesinde, Mungan'ın babasının siyasi kimliğinden dolayı bu telefonla önemli olduğu düşünülen görüşmeler yapılması, o duvar önünde beklemeyi ayrıcalıklı bir hale getirir. Bu anlamda Mungan evindeki o duvar, toplumsal anlamda kazanılmış bir statü derecesini de temsil eder.

Mungan'ın duvarla özdeşleştirdiği öznel anlamlardan biri, kuzeniyle birlikte aileye yeteneklerini sergiledikleri duvarın önüne aittir. O duvar Mungan için “hayat sahnesidir”. Bu duvarın önü, onlar için hem bir oyun mekânıyken hem de yetişkinlerle ilişki kurmanın ve onlardan onay almanın yeridir. Çocukluğu boyunca yeteneğini ve bilgisini özellikle saklayıp da kendiliğinden keşfedilmeyi bekleyen Mungan için, yaslandığı bu duvar ürkekliğini ve çekingenliğini aştığı yerdir. Bu duvar aynı zamanda boylarının ne kadar uzadığını görmek için, belli zamanlarda boy uzunluklarının işaretlendiği yerdir. Zamanın işlenmiş olduğu duvar, bu noktada gerçek bir hayat sahnesine dönüşür. Sıradan görünen şeylerin yüklendiği anlamların büyüsünü o yaşta hisseden Mungan, duvarı yalnızca zamanın ve büyümenin göstergesi olarak değil, duvar önünde gerçekleşmiş, O’nu asıl büyüten küçük anların biriktiği yer olarak önemser: “Günün birinde öyle bir şey olur ki yıllarca büyümeyen insanlar bir anda büyüebilirler. Yaşamımızın görünmez duvarlarına çizilmiş nice işaret çizgisi çıkarır bizi buraya, insanı bir anda büyüten o ışık çakımı ana” (Mungan, 2015: 41).

Mungan'ın, aile içinde çok çeşitli nedenlerde büyük olayların yaşandığı, ilişkilerin ve akrabalıkların iç içe olduğu bir çocukluğu olmuştur. Büyük ve tanınan bir ailenin tek çocuğu olmasından dolayı el üstünde tutulan Mungan'ın, yaşananlara tanıklığı engellenmeye çalışılsa da Mungan, algıları açık bir çocuk olduğu için etrafındaki çoğu şeyin sıra dışı şekilde farkındadır, bazı şeyleri anlamlandıramasa bile ona hissettirdiklerini yoğun bir şekilde yaşar. Bundan dolayı yaşadıklarına tepki olarak, çocukluğunda yüzünü hep duvara döner. Bu, sadece fiziksel bir dönüş değil hem sığınma hem de kaçış anlamında bir dönüştür.

Çocuklar, çoğu zaman kaçma ve sığınma duygusuyla köşe mekânlara yerleşir; Mungan'ın da sığınma mekânı duvardır. Duvara döndüğünde bazen ağlar, bazen kimsenin anlamadığı kelimelerle kendiyle konuşur. Çocuk olarak gidebileceği yerler sınırlı olduğundan yüzünü duvara döner ve hikâyesini onlara anlatır: “Ne zaman görmek, duymak, tanık olmak istemediysem yüzümü duvara döndüm. Çocukluğumdan sık hatırladığım bir resimdir bu. Bir yüzüm hep duvarda kaldı” (Mungan, 2015: 31).

Mardin mimarisinde dışarıyla doğrudan ilişki kurabilen evler, çoğu zaman duvarlarını sokakla paylaşır. Sokakta yürürken aniden duvarın ardındaki evin yaşamına dâhil olunabilir. Aynı zamanda evin de bir ögesi olan sokak duvarları, Mungan ve çocukluk arkadaşları için bir saklama mekânıdır. Bu taş duvarların bazı yerlerinde oyuntu, bazı yerlerinde hareket eden taşlar vardır. Çocuklar çalınan eşyaların burada saklandığına inanırken Mungan, bu duvarlarda, ardındaki yaşamların sırlarının da gizlendiğine inanır. Dolayısıyla bu duvarlar kentlinin hem gizli eşyalarını hem de yaşamlarını sakladığı mekânlardır:

Öyle ya insanlar her gün önünden geçtikleri duvarların birindeki oyukta saklananlardan habersiz yaşayıp gidiyorlardı bize göre... Herkes kendi mahallesindeki yerinden oynayabilen bir taşın arkasındaki boşluğu, sokak arası bir çeşmenin duvar girintisini, bir abbara girişindeki oyuntuyu çalıntı malların saklanabileceği olası zula sayıyordu. (Mungan, 2015: 154).

Bu boşluğun duvarlarındaki girintileri yokladığınızdaysa adeta bir şeyler gizlemek için yapıldığına inanacağınız raf benzeri oyuklar gelirdi elinize. Meriç, çalınanların burada saklandığından neredeyse emindi. (Mungan, 2015: 157).

Çizelge 3.5. Duvarın anlam analizi

<i>İşlevsel Kodlar</i>	<i>Tematik Kodlar</i>
Sahne	Mahremiyet
Vitrin	Geleneksel
Saklama	İnanç
Sığınak	Kültür
Sınır	Kimlik
Oyun	Statü
	Zaman
	Toplumsal Cinsiyet

Merdiven

Mardin'in dağ eteğine konumlanmış ve topografyaya uyumlu yapısından dolayı hem kent içi ulaşım için hem de birbirine eklemelenen evlerin ilişkisi için gelişigüzel planlanan merdivenler, kentin kimliğinin bir unsuru haline gelmiştir. Ayrıca hem topografik nedenlerden dolayı hem de geniş aile kültürüne bağlı olarak evlerin giderek büyümesinden dolayı, ev içlerinde de çok sayıda merdiven görülür. Örneğin bir ailenin erkek çocuğu evlendiğinde eve oda eklenir ve mahremiyet gereği yalnızca bu ek odaya çıkan merdiven yapılır ya da bir evin birden fazla aile tarafından kullanılmasıyla merdiven, ayırıcı bir öge olarak kullanılır. Çocukluğunda birden fazla evde yaşamış olan Mungan ise, ev içi merdivenlerin çeşitli kullanımlarıyla karşılaşmıştır:

İlk olarak Mungan, dedesinin evindeki izole yapıya sahip iki merdiveni hatırlar. Bu merdivenlerden biri başladığı yerden hiçbir yere uğramadan avluya çıkarken, diğeri de doğrudan babaannesinin odasına çıkar. Mungan dar ve dik olan bu merdivenleri çıkmanın büyümlü bir yolculuk olduğunu söyler (Mungan, 2014: 12). Merdivenlerin yalnızca iki mekân birbirine bağlıyor olması ile dar ve sağır yapısı, içinden geçerken mekânsal yakınlığın artmasına; zamanın da yavaşlamasına neden olur. Bu bağlamda merdivenler hem yapısal özelliğiyle hem de çıkılırken yarattığı büyümlü ve gizem hisleriyle birer tünele dönüşür.

Mungan'ın çocukluk evini komşu eve doğrudan bağlayan bir merdiven vardır. Bu merdivenin varlığından dolayı bu iki evin önceleri tek mekân olarak kullanıldığı tahmin edilir; sonraları ayrılmış olan evlerin her ikisinin de merdivene açılan ve genellikle kapalı tutulan demir kapısı vardır. Yalnızca özel ya da acil durumlarda kullanılan merdiven, evler arası hem bir köprü hem de bir sınırdır, Mungan içinse oyun mekânıdır. Çocukluğu boyunca duvarların ardındaki hikâyelere meraklı olan Mungan, gizlice bu merdivenlere gider ve komşu evi dinleyerek içerideki hayatı zihninde canlandırmaya çalışır. Ancak onun için önemli olan içeride neler olduğu değil, hayal gücüne dayanarak o eve dair kurduğu hikâyelerdir. Dolayısıyla bu merdivene çıkmak, Mungan için gizemli ve yasaklanmış bir oyun mekânıdır: “Çocukken bazen gizlice o basamakları çıkar, kulağıma kapıya dayayarak onların evini dinlemeye, içeriyi hayal etmeye, duyduğum bölük pörçük seslerden orada olan biteni gözümde canlandırmaya çalışırdım” (Mungan, 2015: 251-252).

Mardin’de merdivenler, kullanıcıların türlü ihtiyaçlarına göre yapıldığından gündelik yaşamın doğal bir parçasıdır; bu özelliğiyle yapısal çeşitliliğe sahip olan merdivenler çocuklar içinse, farklı oyunlara ve hareketlere olanak veren bir eğlence mekânlarıdır. Mungan, evlerindeki zamanla aşınmış taş merdivenlere ve ağaç dallarından yapılmış merdivenlere tırmanmayı çok sevdiğini söyler (Mungan, 2015: 165-166). Ancak bu merdivenlerin basamak yüksekliğinin fazla ve basamakların da çoğu zaman kaygan olmasından dolayı ailesi, Mungan’ın düşmemesi için merdivenleri yalnızca başına kullanmasına izin vermez. Bu yüzden merdivenden düşmek Mungan’ın en büyük korkularından birine dönüşür. Dolayısıyla Mungan için merdiven hem bir eğlence mekânıyken hem de tekinsiz mekânlardan biridir.

Mungan, çocukluğunun bir döneminde ısrarla geyik sahiplenmek ister. Babası ise bu ısrara dayanamaz ve eve bir geyik getirtir: “Evimizin hayatında üst kata çıkan dik basamaklı uzun bir merdiven vardı. Merdiven altındaki yuvarlak kemerli, derince boşluğu bir kafes haline getirip, geyiği oraya yerleştirdik” (Mungan, 2014: 7). Merdiven, Mungan’ın bu anısında alışlagelmişin çok dışında bir işleve sahiptir. El üstünde tutulan bir çocuğun isteği üzerine, evcil olmayan bir hayvanın kafesine dönüşen merdiven altı, bu örnekte esnekliğin sınırlarını zorlayan bir işleve sahiptir.

Çizelge 3.6. Merdivenin anlam analizi

<i>İşlevsel Kodlar</i>	<i>Tematik Kodlar</i>
Kafes	Esneklik
Tünel	Mistik
Köprü	Malzeme
Sınır	Geleneksel
Oyun	İşlev

Pencere

Munganların evinin caddeye ve Mezopotamya ovasına bakan salonunda, Mungan’ın seyir mekânı olarak kullandığı bir pencere vardır. Mungan için romantik bir anlam taşıyan bu pencere, dışarıyla ilişki kurmasının yollarından biridir. Bir yandan bu pencereden caddede olup bitenleri takip ederken öbür yandan da “sonsuzluğa bakar gibi” uçsuz ovayı seyre dalar.

Ancak bu seyirler yüzeysel değildir çünkü bu anlarda kimi zaman unutamadığı olaylara şahitlik ederken, kimi zaman da ovanın derinliğine dalarak hayaller kurar. Bu anlamda hem dış dünyayla hem de kendiyle yüzleştiği yerlerden olan bu pencere Mungan'ın benliğinde öyle önemlidir ki, pencerenin fiziksel özellikleri de belleğinde detaylı olarak yer edinmiştir:

... güneşin geniş avlulardan, içerlekli derin pencerelerden eksile eksile geçerek süzüldüğü eski bir Mardin eviydi. ... Geride büyük bir pencere, içerleği, mazgalı ve demir parmaklıkları görülüyor. Yatay ve dikey demir çubukların kesiştiği yerlerde Üzerleri işli kübik demir toplar duruyor. (Mungan, 2014: 19, 30).

Mungan, pencerenin fiziksel özelliklerinin yanında kendi deneyiminde bunların ne anlama geldiğini de anlatır: örneğin, pencerenin işlemeli demir parmaklıkları aynı zamanda onun için manzarayı dilimleyen çerçevedir. Sıkça değindiği içerlekli pencere ise, bir yandan ev ahali için güneş ışığını kırarken, bir yandan da kuşların sığınağı ya da dinlenme durağıdır.

Mardin evlerinde mahremiyet gereği dışarıya açılan pencerelerin insan boyunun üstünde, ev içi açık alanlara açılan pencerelerinse insan boyu hizasında olmasına dikkat edilmiştir. Farklı kotlardaki bu pencereler, gün ışığını ev içine çeşitli açılarla alarak odalarda ışık oyunları oluşturur. Mungan, ışık oyunlarındaki tonlamaların, gölgelerin ona o yaşta henüz anlayamadığı bir türden sanat bilgisi sunduğunu söyler (Mungan, 2014: 19).

Çocukluğunda taşranın sıkıcı hayatına sığamayan Mungan, kendini ait hissettiği sinema dünyasını yakından takip eder. Sinema sanatçılarıyla tanışmanın hayaliyle onlara mektuplar yazar. Mektupların bazılarına cevap olarak gelen imzalı fotoğraflar, salonlarından açılan bir odanın ışık alması için yapılmış, iki oda arasındaki pencereye asılı şekilde Mungan'ı karşılaması için bekletilir: "... eve dönüşlerin bazılarında birdenbire arkadaki pencerede cam ile ahşap çevirme arasına sıkıştırılmış imzalı bir artist fotoğrafı gördüğümde çılgınlığı basardım. Ben okuldayken postacı getirmiştir" (Mungan, 2015: 147). Her okul dönüşü ilk durağı olan bu pencere, Mungan için hayalini kurduğu o dünyayla etkileşime geçtiği ilk yer olması bakımından önemlidir.

Avlulu ve çok odalı Mardin evlerinde, çok sayıda evi içi pencere yapılır. Bu pencereler, gündelik yaşam pratikleri bağlamında farklı anlamlar kazanır. Örneğin, açık mekânların ev içine dâhil olmasıyla dışarıyla ilişkisi büyük ölçüde kopan kadınlar için bu pencereler, gözetleme alanlarıdır. Mungan'ın (2015: 377) deyiimiyle "Kim geldi penceresi" hem evin iç

mekânları arasında bir iletişim aracıyken hem de dışarıda olup bitenden haberdar olmanın aracıdır.

Çizelge 3.7. Pencerenin anlam analizi

<i>İşlevsel Kodlar</i>	<i>Tematik Kodlar</i>
Seyir	İklim
Kutu	Mahremiyet
Gözetim	Bilge
Çerçeve	Romantik
Durak	İşlev
	Geleneksel
	Doğa
	Toplumsal Cinsiyet

Açık mekânlar

Mardin evleri hem topografya hem de toplumsal pratikler gereği açık, yarı açık ve kapalı mekânlar düzleminde planlanmıştır. Artzamanlı gelişen bu planlama, kentlinin ihtiyaçları doğrultusunda gelişmiştir. Planlamanın ana unsuru avludur; evin kapalı mekânları avluya göre şekil alır. Dışarıyla doğrudan ilişkili olan avlu, dışarısı ve kapalı mekânlar arasında köprü görevi gören yarı kamusal bir mekândır. Avlu, planlamanın yanı sıra ev içi yaşamın da ana unsurudur. Yaşamları ev içinde süren kadınların gündelik aktiviteleri büyük oranda avluda gerçekleşir. Avluda çalışan kadınlar, Mungan'ın çocukluğunun önemli imgelerinden biridir. Kadınların yatakları yıkayıp hazırlaması, kışlık yiyecek hazırlıkları gibi büyük ve özenli rutin işleri, avlunun “aura”sını oluşturan önemli eylemlerdendir. Mungan, avluda gerçekleşen bu gibi eylemlerin ona, “işe, emeğe, göz nuruna saygı duymayı” öğrettiğini söyler (Mungan, 2015: 166).

Avludaki eylemler gece ve gündüz vakitlerine göre değişiklik gösterir. Gündüzleri koşuşturmanın, sosyalleşmenin, açık havaya ulaşabilmenin mekânı olan avlu, geceleri uyku mekânına dönüşür. Aileler, avluda yan yana serilmiş yataklarda birlikte uyurlar. Avlu, bir yandan yüksek duvarlarıyla sokak ve ev arasındaki mahremiyeti sağlarken öte yandan geceleyin tüm kentin uyku mekânına dönüşerek gözetlenebilir bir nesne haline gelir ve

böylece mahremiyeti görünmez kılar. Ancak kentli, bu mahremiyet açığına mobilya kullanarak müdahale eder:

... taht, daha görkemlidir, taht'a birkaç küçük basamakla çıkılır örneğin, dört yanı ahşap parmaklıkla çevrilidir, parmaklıklar düz olmayıp, oymalarla süslenmiştir ve dört köşesinde kalın ahşap direkler, sütunlar vardır. Bunlara bembeyaz cibinlikler gerilir. Hem sinekten korur uyuyanları, hem de mahrem gözlerden. (Mungan, 2014: 37).

Mungan için avluda masallar eşliğinde gökyüzünü seyrederek uyumanın huzurunu başka bir yerde bulmak olanaksızdır. Duvarların değil de sonsuz gökyüzünün altında uykuya dalmak, insanı sıra dışı bir hayal dünyasına davet eder. Öte yandan avluda yani dışarıda uyumak, ay ışığıyla uyuyup gün ışığıyla uyanmayı gerekli kılar, dolayısıyla avlunun kullanımı kenti doğayla uyumlu hareket etmeye zorlar. Ayrıca avlunun kullanımı da doğanın takvimine göre belirlenir; yaz mevsimine doğru kapalı mekânlar uyumak için sıcak olmaya başladığında kentli, avluda uyumaya başlar. Mungan'a göre avlunun kullanım biçimleri, zamanı dilimleyen önemli pratiklerdir: "Yazları avluda yatardık geceleri ... Yatakların avluya çıkma zamanı, diye bir takvim başlangıcı vardı o taş kentin, bir zaman işareti..." (Mungan, 2014: 35). Avluya çıkmak için herkesin birbirini beklediği bu dönemde, ilk hareketin başlamasıyla tüm kent aynı anda hazırlıklara başlar: "... pamuklu yorganlar, keten pikeler, kolalanmış örtüler, sakız gibi beyaz, lavanta kokan çarşaflar, işli yastıklar, simli yorgan yüzleri ve her esintide gecenin serin soluğuyla bir yelken gibi şişen bembeyaz cibinliklerle dolardı damlar, avlular, ayvanlar..." (Mungan, 2014: 37). Kentte şölen havasında geçen bu hazırlık dönemi, her zaman ev işlerine dâhil olmayı seven çocuklar içinse oyun ve eğlence zamanının başlaması demektir. Özetle, hem dönemsel olarak hem de gün içerisinde farklı işlevlere sahip olabilen avlu, gündelik hayatın en hareketli mekânıdır.

Mardin'in avlu ve teraslarıyla özdeşleşen iki imge de kuşlar ve uçurtmalara ilişkindir. Mardin'de güvercin beslemek oldukça yaygındır; avlulara yapılan güvercinlik ve barınaklarda yaşayan kuşlar toplumun bir parçası gibidir. Mungan, çocukluğunun Mardini'nin göğünden kuşların eksik olmadığını; göğe her bakışında takla atan, kanat süzen güvercinler gördüğünü, dam kenarlarına dizili kuşların kuğurtusunun ise evlerin üzerinden hiç eksilmediğini söyler (Mungan, 2015: 68). Bu anlamda avlular, insanlar ve kuşların aynı yuvayı paylaştığının bir simgesidir. Mungan, kuşlarla birlikte yaşamaya ilişkin şunları söyler: "Kuşlarla bakışmayı bileceksin. Mardin. Avlular, saçaklar boyu dizilmiş kuşlar. Nemli saksı dipleri. Gölgelekler. Uzun öğle sonraları. Birbirini fark etmenin derin

sessizliğinde kuşlarla bakışarak büyüyen çocuk....” (Mungan, 2015: 404). Kuşlarla yuvasını paylaşan çocuklar içinse bu birliktelik çok daha özel bir anlam taşır; çocuk, birlikte büyüdüğü, sabahları sesiyle uyandığı kuşların yaşam deneyimini daha derinden anlayabilir, dolayısıyla kuşlardan çok şey öğrenir. Avlu ve terasları çocuklar için özel kılan bir diğer durumda bahar aylarındaki uçurtma şenliğidir. Avlu ve teraslar, bu konuda Mungan için ayrı bir önem taşırlar: “Avluya ya da dama çıkıp göğe baktığınızda gökyüzünün atlasında aynı anda süzülen rengârenk onlarca uçurtma görürdünüz. O gün bugündür benim “göğe bakma durağım” Mardin damlarıdır...” (Mungan, 2015: 164). Hem çocukluk deneyiminin sahiciliği hem de gökyüzünün Mardin’deki yakınlığından dolayı, Mungan’ın imgeleminde avlu ve teraslar gökyüzüyle birlikte kodlanmıştır çünkü bu mekânlar ay ışığıyla, yıldızlarla, kuşlarla, uçurtmalarla kurduğu ilişkinin aracısıdır.

Avlunun, Mungan’ın deneyimine dayalı olarak yüklendiği bazı anlamlar da seyir mekânı olmasıyla ilgilidir. Ana cadde üzerinde olan evlerinin avlusu caddeye ve ovaya bakar; avlunun altında ise bir gazete bayii vardır. Mungan, sinemaya bir çocuktan beklenmeyecek kadar büyük olan ilgisinden dolayı, her pazartesi avludaki balkondan gazete bayisini gözetleyerek sinema dergilerin gelip gelmediğini kontrol eder. Munganların avlusu caddeyle doğrudan ilişki kurma olanağını sağladığı için kentin gündelik hayatına görsel bağlamda dâhil olmasını sağlar.

Avlu, caddenin yanı sıra ova ve ovanın ardındaki Suriye ile ilişkiyi de sağlar: “Geceleri, yatmadan önce avluda oturur, ahşap parmaklıklara dayanarak, karşıda görünen Suriye’nin uzak ışıklarına dalar, hayal kurar, yıldızlarla konuşur ve camiinin hemen yanı başındaki yazlık bahçede çalınan şarkıları dinleyerek uyurdum” (Mungan, 2014: 37). Munganların avlusu gündüzleri ova, geceleri ise Suriye manzaralıdır. Mungan için ova, ona hayaller kurduran, yaşamı sorgulatan bir imgeyken Suriye, sınır, öteki, komşu kavramlarını öğreten imgedir. Suriye hem evinin avlusundan ışıkları görünecek kadar çok yakın hem de sınırdan dolayı gidilemeyecek kadar uzaktır. Dolayısıyla o öteki ülkeyle, Suriye’yle, ilişki kurmanın yolu geceleri avluya çıkmaktır. Mungan, avludan caddeyi, ovayı ya da Suriye’yi izleyişini yazdığı metinlerinde taşradaki sıkışmışlık, yalnızlık ve gelecekte onu bekleyen hayata bir an önce kavuşma arzusu gibi duygularını dışa vurur. Bu anlamda avludaki bu gibi seyirler, yaşamını ve benliğini sorguladığı, anlamlandırdığı özel anlardır.

Mungan'ın avluyla ilgili çocukluk imgelerinden biri de, avlunun taş duvarları ve taş zeminiyle ilgilidir: “Taş zemin. Kesme taşların birbirine bitiştiği yerlerde nemli lekeler. Zeminden mi, zamandan mı bu lekeler? Anlaşılmıyor” (Mungan, 2014: 30). Mungan çocukluğunda dahi Mardin’de kullanılan taşın, bir yapı malzemesi olmasının ötesinde tarihe tanıklığının farkındadır. Yağmur damlalarının ya da dolu tanelerinin taş zeminlere çarptığında çıkardığı ses, güneşten dolayı aşınan taşların dokusu ve yalnızca taşların bildiği hikâyeler, Mungan’ın belleğinde saklı kalmıştır. Bu noktada avludaki taşlar, fiziki yapısıyla hem zamana direnen hem de zamanı temsil eden bir imgedir.

Çizelge 3.8. Açık mekânların anlam analizi

<i>İşlevsel Kodlar</i>	<i>Tematik Kodlar</i>
Seyir	İklim
Uyku	Malzeme
Yuva	Zaman
Gözetim	Doğa
Durak	Gündelik Hayat
Oyun	İlişkisel
Sınır	Mahremiyet
	Taşra
	Toplumsal Cinsiyet

Kapalı mekânlar

Geleneksel Mardin evlerinde kapalı mekânlar genel olarak yaşam birimleri, mutfak, tuvalet kiler ve işliklerden oluşur. Yaşam birimleri olan odalar kullanım amacına göre ayrılır; bunlardan güneye yani ovaya bakan odaya “mandara” denir. Mungan’ın büyük salon dediği bu oda, evin en gösterişli yeri olan misafir odasıdır. Büyük salon, geleneksel misafir odalarında olduğu gibi gündelik hayatta kullanılmayan, her zaman temiz ve özenli tutulan bir odadır. Mungan’ın anlatısında odanın bu izole yapısı, yaşayan bir mekân olmasının önüne geçer: “Hemen her evin sırça köşkü sayılan cam vitrinlerin raflarına dizilmiş porselenler, kristaller, biblolar, gündelik yaşamımızın içine hiç karışmadan, cansız bir hayat süren uzak birer masal ögesi gibi dururlardı yanı başımızda” (Mungan, 2015: 214). Mungan, herkesten gizli şekilde vitrindeki bu dokunulmaz eşyalarla oyun oynar; salon her ne kadar

gündeliğın dışında tutulsa da Mungan, kendi deneyiminde salonu oyununa dâhil ederek orayı, kendisi için yaşayan bir mekâna dönüştürür.

... kapısından içeri girdiğinizde, odanın geri kalan büyük bölümünden bir basamak aşağıda ayakkabıların çıkarıldığı küçük bir giriş yer alır; buradan asıl mekâna bir basamakla çıkılır. Bu iki alanı birbirinden ayıran yalnızca bu zemin farkı da değildir, arada bir de “cağ” denilen, ortası geçişe izin veren tahta parmaklık bulunur. Bir basamak çıkıp mandaraya adım atmak, insanda bir tür huzura kabul edilme ya da sahneye çıkma duygusu uyandırır. Dışarıdan gelen konuklar bazen ceketlerini ya da paltolarını bu çağın üstüne bırakır, evden biri oradan alıp ya yerine asar ya da başka bir odaya taşır. Çocukken, çağın ortasındaki geçişin iki yanında yer alan, diğerlerine göre daha kalın kesimli ahşap parmaklıktan birinin küre biçimindeki topuzunu iki elimle sımsıkı kavrayıp bedenimi geriye atarak iki yana salınmayı severdim. (Mungan, 2015: 404).

Bu pasajda, büyük odanın kullanım pratiğinin mekânsal yapısına da yansıdığını görürüz. Büyük odanın kot farkıyla ayrılan girişi, mekâna girmek için bir hazırlık alanıdır. Odanın yalnızca misafirlerin kullanımına açık olmasının yanı sıra sahip olduğu bu giriş alanı da odayı ayrıcalıklı bir yer haline getirir. Ayrıca oda, misafirlerin kendini özel hissettiği, ev sahibinin de varlığını gösterdiğini yerdir. Bu anlamda büyük oda, içindeki mobilyalarıyla, vitriniyle ailenin statü derecesini temsil eden bir mekândır.

Büyük salon aynı zamanda az kullanılan bir yer olarak, taşranın dünyasına sığamayan Mungan’ın kendiyi baş başa kaldığı mekândır. Büyük salon, bazen ibadet ettiği, kitaplarını okuduğu, izlediği filmlerin sahnelerini ayna karşısında canlandırdığı, daktilosunu alıp bir şeyler yazdığı, bazen de caddeye bakıp hayaller kurduğu mekândır. Bunun yanında salonun kalabalık akşamlarında beraberce dinlenen şiirlerin, şarkıların yaşamı derinleştiren etkisini gördüğü yerdir. Dolayısıyla Mungan’ın marifetlerini sergilediği bu salon, yazarlık ve sanat hayatına hazırlandığı yerlerden biri olarak yorumlanabilir. Ayrıca bu salonda gerçekleşen, inancıyla ilgili önemli bir dönüm noktasını da anlatır; “Mardin’deki evimizin caddeye ve Şehidiye Camii’ne bakan, namaz kılmayı öğrendiğim büyük salonunda bir gün birdenbire Allah’ın varlığına ilişkin derin bir gerçeklik keşfettiğimi heyecanla fark ettim: Tek bir Allah yoktu. Ölen herkes sırayla Allah oluyordu” (Mungan, 2015: 303). Bu bağlamda büyük salon, inancıyla ilgili sorgulamalarının başladığı, sanatın gücünü keşfettiği nihayetinde onu büyüten önemli olayların gerçekleştiği yerdir.

Mungan’ın anlatısında büyük salonun yanı sıra, girişteki salon olarak bahsettiği, oturma odası olarak kullanılan bir salon daha vardır. Mungan’ın bu salonla ilgili anıları çoğunlukla

kış mevsimine aittir çünkü kışın, gündelik hayatları sobanın kurulduğu bu odada geçer. Kış mevsiminde soba, ev yaşamının kurucusudur; yemek, çay, kahve hazırlıkları, çamaşır kurutma gibi işler soba aracılığıyla gerçekleşir. Ayrıca yatma, eğlenme, dinlenme, çalışma yerleri de sobaya göre belirlenir. Öte yandan Mungan, sobanın ateşini izlemenin, sıcaklığını hissetmenin, yanan odunların ve sobaya damlayan suların çıkardığı seslerin insana nedeni bilinmeyen bir mutluluk verdiğini söyler (Mungan, 2015: 266). Bu bağlamda sobanın varlığı, salonla ilgili romantik anıların birikmesine neden olduğu söylenebilir. Bunların yanında Mungan'ın salonla ilgili hatırladığı imgelerin bazıları da şunlardır: soba başında ev işi yapan kadınlar, her okul dönüşünde odanın aynı yerinde örgü ören annesi, soba etrafındaki geleneksel masal, hikâye anlatıları ve en önemlisi odaya uzakların sesini getiren radyo. Mungan kültür ve sanata olan ilgisinden dolayı radyo programlarının sıkı takipçisidir; sanatçıların, oyuncuların yüzünü bilmese de hepsini seslerinden tanır (Mungan, 2015: 291). Henüz televizyonun olmadığı o dönemlerde radyo, dış dünyayla ilişki kurabilmenin ve çeşitli konularda bilgi sahibi olabilmenin önemli bir yoludur. Dolayısıyla bu salon bir yandan evi içi gündelik yaşamın sıradan anılarının güven verici imgelerini taşıırken bir yandan da dış dünyanın belli bir ölçüde ev içi yaşama dâhil olduğu yerdir.

Mungan (2015: 54-55), girişteki salonu gündelik anılarının yanında bir sıra dışı anısıyla da hatırlar: bir yaz günü odada uyuduğu esnada yastığının altına büyük bir akrep sıkışmıştır. Evdeki çalışanlardan birinin fark etmesiyle tehlikeden uzaklaştırılır ancak ev halkı günlerce Mungan'ın ölüme ne kadar yaklaştığını, olayla ilgili sonu kötü biten senaryoları konuşur. Bu olay, Mungan'da ölüm korkusunun ötesinde güvensizlik duygusu oluşturur çünkü Mardin'de varlığı bilinen akrep artık en güvenli yer olarak bildiği evin içine de girmiştir. Mungan, o gün o odada ölümle yüz yüze geldiğinde ailesinin gözetiminde olduğu, korunaklı bildiği evinin de tekinsiz bir yer olabileceğini fark eder. Nihayetinde o odada başlayan hikâyeyle birlikte, evin içinde her an tehlikeyle karşılaşma olasılığı ortaya çıkar; böylece gündeliğin güven verici sıradanlığının bozulmasıyla yuva kavramının anlamı sarsılır.

Akrep hikâyesinin dışında bir de evin tekinsiz olma halini imgeleyen mekânlar vardır: kiler ve tuvalet. Mungan, anlatısında bu mekânlardan şöyle bahseder:

... saklambaç oynarken, bazen sırf korkunun o ürpertisini duymak için kilere saklandığımız olurdu, bizi arayan ebenin bu serin karanlığa girmeyi göze alacak kadar korkusuz olması gerekirdi. (Mungan, 2015: 154).

Evimizin ana caddeye bakan tarafında, karşılıklı duran kapılarından biri arkadaki annemlerin yatak odasına, diğeri öndeki salona açılan kendi odamdayım. Bu arada çiğim geliyor, ama korkudan kalkıp bir türlü tuvalete gidemiyorum. Öyle ya, odamdan evin caddeye bakan tarafındaki büyük salonuna geçeceğim, oradan evin giriş tarafındaki oturma odası olarak kullandığımız diğeri salona döneceğim, burasıyla avluyu birbirine bağlayan sahanlığın sırayla önce ilk, sonra ikinci kapısını açıp avluya çıkacak, oradan da kuyunun önünden geçerek evin öteki ucundaki tuvalete yürüyeceğim, sonra bir de aynı yoldan geri döneceğim. Tuvalete gitmek birdenbire gözümde büyük ve korkulu bir yolculuğa dönüşmüştü. (Mungan, 2015: 140).

Geleneksel Mardin evlerinde Munganlar'da olduğu gibi tuvalet, çoğunlukla evin kapalı alanının dışında avlunun uzak bir ucundadır. Tuvalete gitmek için güvenli alandan çıkıp, her ne kadar eve ait olsa da dışarıya açık olan avludan geçmek gerekir. Özellikle geceleri, dışarıdan gelebilecek tehlikeler görünmez olduğu için avludan hatta bir de kuyunun yanından tek başına geçmek Mungan için başlı başına korku sebebidir. Ayrıca avluya çıkmak için birbirine açılan odalardan, çok sayıda kapıdan geçmesi gerektiğinden tuvalete gitmek, onun için her aşamasında farklı panik yaşadığı bir korku parkuruna dönüşür. Evlerinin arka tarafında olmasından dolayı benzer bir korkuyla hatırladığı kiler ise, kemerli tavanıyla uzun ve karanlık bir tünele benzer. Kilerin tünele benzeyen yapısının yanı sıra, serin olması da korkutucudur çünkü normalleşen yüksek hava sıcaklığının yanında kilerin serinliği ürkütücü bir etki bırakır.

Çizelge 3.9. Kapalı mekânların anlam analizi

<i>İşlevsel Kodlar</i>	<i>Tematik Kodlar</i>
Labirent	Kültür
Tünel	Geleneksel
Sahne	İklim
Vitrin	Esneklik
Oyun	Gündelik Hayat
	İlişkisel
	Taşra
	İşlev
	Mistik
	Statü
	Toplumsal Cinsiyet
	Romantik
	İnanç

3.3.2. Kente ait mekânsal izler

Kamusal mekânlar

Sokak ve abbara; Mardin'in geleneksel kent yapısı kullanıcı merkezli ve kentlinin ihtiyaçları doğrultusunda art zamanlı olarak gelişmiştir. Bu art zamanlı ve ihtiyaç odaklı gelişme, dışarıdan herhangi bir kısıtlama ve sınırlandırmanın olmadığı, kendiliğinden ilerlemiş bir yapılanmayla sonuçlanmıştır. Bu bağlamda kentlinin birincil ihtiyacı olan evler, kentsel yapının belirleyici unsuru olmuş; sokaklar ise, evlerin üretimine bağlı olarak gelişmiştir. Yerleşim yerlerinin eğimli topografyasından dolayı, sokaklar, rampalı ya da basamaklı şekilde inşa edilmiştir. Öte yandan sokaklar, hem mekânsal organizasyon hem de sert iklim koşullarından dolayı yüksek duvarlı ve dar genişliktedir. Sokak duvarları aynı zamanda evlerin avlularının ya da kapalı mekânlarının sınırınıdır. Buna bağlı olarak oluşan sokak ve ev arasındaki yakınlık, ev içlerindeki açık, yarı açık ve kapalı mekânlar arasındaki sürekliliğin sokağa da taşmasını sağlar; böylece sokaklar ve evler birbirlerine “yer”e özgü bir şekilde bağlanır. Bu anlamda kentte yatay düzlemde bir süreklilik oluşurken, sokakların aynı zamanda dikey bağlantıları da sağlamasıyla çift yönlü bir süreklilik oluşur. Sokak ve evlere kentsel ölçekte baktığımızdaysa, bu sürekliliğin sarmal bir yapı oluşturduğunu; ayrıca, kentin sarmal yapısında etkin olan kendiliğinden oluşumun, her sokağı kendine has ve benzersiz kıldığını görürüz. Bu kapsamda Mardin’de sokakların kent kimliğinin önemli bir unsuru olduğunu ve bunun Mungan’ın deneyimindeki sokak imgelerine geçmeden önce anlaşılmasının önemli olduğunu özellikle belirtmek gerekir.

Mungan’ın anlatısında da sokakların, dar yapısı ile taş zemini ve duvarları öne çıkar. Dar ve basamaklı yapısından dolayı araçların giremediği sokaklarda eşekler, taşıma aracı olarak kullanılır. Sırtında yoğurt, peynir, yumurta gibi şeylerle sokaklarda dolaşan eşekler ve yürürken taş zeminde çıkardıkları ses, Mungan’ın çocukluk imgelerinden biridir (Mungan, 2015: 168). Öte yandan insanlar, eşekler, atlar ve kuşlar Mungan’daki sokak imgesinin doğal ve ayrılmaz bir parçasıdır. Bu noktada ek olarak, sokağın yalnızca yayanın hareketine olanak veren yapısının, kentin deneyimini daha anlamlı kıldığı söylenebilir çünkü sokağın bu yapısı kentlinin hızını yavaşlatır ve yürümeye zorlar; böylece kentli, kentle hem zaman hem de mekân bağlamında dokunsal olarak ilişki kurabilecek kadar yakınlaşma fırsatı bulur. Dolayısıyla kentle sadece görsel olarak değil çok duyumsal şekilde ilişki kurulur. Böylece kentli, sokağı kendi gündelik yaşamına dâhil ederken, kentli de sokak imgesine dâhil olur.

Mardin’de hem sokakları hem de evleri birbirine bağlayan “abbara” denilen tüneller vardır. Abbara; sokağın, evlerin genişlemesine engel olduğu zamanlarda yani sokakla bölünmüş olan evleri birleştirmek için uygulanan bir çözümdür. İki duvar arasında tonoz tavanlı bir mekân olan abbara, bir yandan üstünde evin bir kısmını taşıyan yarı açık bir alanken; öte yandan sokağın tünel şeklindeki devamıdır. Mungan’ın abbara tanımı ise şöyledir:

Birbirine “Abbara” denilen karanlık tünellerle bağlanır sokaklar. Abbaraların çoğu evlerin altından geçer. Işıktan koparak birkaç metre yürürsünüz karanlığın içinde; yukarıda odalar, sofalar, hayatlar... Abbaradan çıktığınızda sokak bitmemiştir. Bir süre sonra yeniden karşınıza bir abbara dikilir. (Mungan, 2014: 18).

Abbaraların içi kamusal alanken, üstü özel alandır. Abbaranın içinden geçilirken aynı anda bir yatak odasının altından da geçiliyor olunabilir; dolayısıyla sokakta yürürken evin yaşamına tanık olunur. Abbaralar, bu anlamda mahremiyet açığına neden oluyor gibi görünse de, aslında kamusal ve özel alanın sınırlarını dengede tutarak birbirlerini engellemeden aynı anda var olmalarına olanak sağlar. Ayrıca Mungan’a göre, abbaralı sokaklardan geçerken evin içinde olup bitenleri düşlemek, insana başka dünyaların imgelerini sunar, böylece insanın hayal gücü genişler; öte yandan abbaraların içindeyken “güneş rengi” taşlarının belleğine ve ışıkla gölgenin, aydınlıkla karanlığın "taşbaskısı" oyunlarına tanık olmak, insanda bir tür tarih duygusu oluşturur (Mungan, 1996:114).

Abbaralı sokaklar, çeşitli yanılsama ve çelişkiler meydana getirerek insanda yoğun bir mekân duygusu da oluşturur: “Üstünde bir evin penceresine yansıyan gün ışığı, abbaranın üzerine yanlış yapıştırılmış bir etiket gibidir. Abbaranın ağzındaki karanlıkla, pencerede size gülümseyen gün ışığı mimarinin şakasıdır” (Mungan, 2014: 18). Abbaraların her biri farklı mekânsal özelliklere sahiptir; tünel görünümlü abbaraların bazıları gökyüzüne açılırken, bazıları da bir kapı eşiğine, sokağa ya da başka bir abbaraya açılır. Farklı biçimlerde basamakları ve tavan yükseklikleri, çeşitli şekil ve dokuda taş duvarları olan abbaraları dolaşmak, aynı zamanda gizemli ve heyecan uyandıran bir oyuna benzer. Dolayısıyla abbaralar, kentin sarmal yapısını oyuna dönüştürürken, mekânın anlamını ve deneyimini daha dinamik ve zengin kılar.

Abbaralar ayrıca, kent içi dolaşımın dinlenme ve korunma duraklarıdır: “Yaz sıcağında abbaraların içinde bir korsan gibi gezinen serinlik, teninizi okşar; yokuşlu, dik basamaklı merdivenlerin yükünü hafifletmek ister gibidir” (Mungan, 2014: 18). Yazın sıcak havalarda

gölge ve serin olan abbaralar, kışın da rüzgârı engelleyerek ılık bir alan oluşturur. Böylece abbara, Mardin'in ikliminin hem yazın hem de kışın sert olan etkisini yumuşatır. Bu anlamda yağmurlu ve karlı havalarda korunaklı bir alan sağlarken, dik sokakları çıkarken de dinlenme alanı sağlar.

Mardin'de gündüzleri yaşamı kolaylaştıran abbaralar, geceleri gizemli ve karanlık yapısından dolayı tekinsiz bir mekâna dönüşür. Geceleri korkutucu derecede karanlık olan sokaklara çıkıp abbaralardan geçen insanlar, Mungan için kahramandırlar. Bunun yanında abbaraların gece vaktiyle ilişkili olarak kazandığı bir özel anlam daha vardır: “Bazı sevgililerin, yasak âşıkların gece geç saatlerde, o zamanlar hiç aydınlatılmayan abbaralarda gizlice buluştuğunu, sokak kuytularının karanlığına sığındığını anlatan hikâyeler duymuşluğumuz vardı” (Mungan, 2015: 322). Mungan'ın da ergenlik dönemlerinde sevgilisiyle gizlice buluştuğu abbaralar, bu anlamıyla, cinsel yönelimiyle ilgili farkındalıklarını kazandığı yerlerdir. Mungan'ın eşcinsel kimliği düşünüldüğünde bu buluşmaların, gizli olmasının yanında yasak olması da önemlidir. Bu noktada abbaralar, Mungan'ın yasakları reddettiği ve cinsel kimliğini keşfettiği yerler olduğundan öznel anlamlara da sahiptir.

Cadde ve meydan; Mungan'ın çocukluğunda Mardin, diğer taşra kentlerinde olduğu gibi tek ana caddeye sahiptir: “Birinci Cadde”. Kentin dar ve dik sokakları otomobil akışına uygun planlanmadığı için, kamu yapıları ve diğer önemli binalar, otomobilin girebildiği tek yer olan Birinci Cadde üzerindedir. Birinci Cadde, kenti besleyen ana akstır; sokaklar ve çarşılar ise bu aksa bağlanan kılcal akslardır. Birinci Cadde'nin merkezi özelliğinden dolayı, caddeye yakınlık, bir tür sınıfsal farkı temsil eder. Evleri cadde üzerinde olan Mungan içinse cadde, bir statü göstergesidir; anlatısında sıklıkla evlerinin konumuna ve evden caddede olup bitenleri izlediğine değinir. Mungan'ın, evlerinin balkonundan ya da pencerelerinden dâhil olabildiği cadde, hayatının önemli bir parçasıdır çünkü caddede hem taşranın sıkıcılığı görür hem de taşradan uzaklaşmak için gerekli ipuçlarını bulur:

Bir tek caddesi var şehrin. Akşamüzerleri, sürekli aynı yüzlerle karşılaşarak, her seferinde aynı insanlara yeniden selam vererek, o caddeyi bir aşağı bir yukarı defalarca gidip gelen gençler. Sıkıcı taşra hayatı. Boz gündelik. Merkeze uzak olduğunu bilmek: İstanbul. Gurbetin başkenti. Kitapların ve filmlerin dünyasına sığınmam boşuna değil. Bana hayal kurmaktan başka bir şey kalmıyor... Bu konudaysa yetenekliyim. Hayaller ile kısırılmışlık arasında yaratıcılığı besleyen ince ilişkiler belki... (Mungan, 2014: 51).

O yıllarda taşradaki hayat, ana cadde etrafında kurgulanır; çarşıya çıkmak ya da caddede dolaşmak önemli işlerdir. Ancak yeniliklerin ve farklı insanların olmadığı, kısır bir döngünün hâkim olduğu taşrada, hareketli olması beklenen bir mekân olan caddenin de gündelik akışı sıkıcı ve sıradandır. Mungan’a göre, taşranın kendine ait bir can sıkıntısı vardır; dışarıyla ilişki kuramayan, kente sıkışmış, yapacak bir şey bulamayan insanlar, gün boyu defalarca caddeyi boydan boya dolaşır. Mungan, caddenin bu sıkıcı akışının, insanların aldıkları yeni şeyleri göstermek için caddeye çıkmasıyla bozulduğunu söyler: “Biri yeni bir araba almışsa durup arkasından bakılır, günlerce o konuşulur, şehre yeni tayin olan birinin güzelce kızı çarşıda görülmüşse herkes onu görmeye can atardı” (Mungan, 2015: 210). Yeni olanın gösterime çıktığı yer olan cadde, bu anlamda kentlinin yeni eşyalarını veya kendilerindeki yenilikleri sergiledikleri sahneye dönüşür. Mungan da ergenlik döneminde caddenin sahne anlamını kullanarak eşcinselliğini dışa vurmak ve alacağı tepkilerle yüzleşmek ister:

Mardin gibi bir yerde caddeye çıkmak konusunda günlerce kendimle mücadele ettikten sonra cesaretimi toplayıp bir akşamüstü üstümde koyu sıklamen rengi bir gömlek ve menekşe rengi bir fularla caddeye çıktığımda, gerçekten de herkes dönüp bana tuhaf bakmış, yolda karşılaştıklarım arasında bir tek ilkokul arkadaşım Şahit Adnan, boynumdaki şeye anlam veremeyerek “Vay kravat takmışsın ha!” diye şaşkınlığını dillendirmişti. (Mungan, 2015: 220).

Hem kentin hem de caddenin kasvetli aurasını bozan durumlardan biri de resmî törenlerdir: bando mızık takımları, bayram merasimleri, çocukların hazırladığı gösteriler kentte şenlik havası oluşturur. Cadde ise, bu törenlerde özel bir anlam kazanır: “Çocukluğumun şehri ikiye bölen tek caddeli Mardin’inde, her okul o ana caddeyi uygun adımlar ve kıyafetlerle geçerken balkonlara, pencerelere çıkan insanlar alkış tutardı” (Mungan, 2015: 116). Bu bağlamda cadde her ne kadar üzerinde taşranın sıkıcılığını taşısa da, kentteki şenlikleri, hareketliliği temsil eden ve sıradanlığın dışına çıkabilen özel bir yerdir.

Mungan, anlatısında caddenin kadınlar tarafından kullanımına da ayrıca değinir. Cadde aynı zamanda bir tür sahne olarak algılandığı için, toplumsal cinsiyet rolleri caddede daha belirgindir: Kadınlar, ancak il dışından yeni kumaşlar geldiğinde ya da toplu alışveriş zamanlarında birbirleriyle sözleşerek caddeye çıkarlar (Mungan, 2015: 209). Taşra geleneğinde, gündelik hayatı çoğunlukla ev içinde geçen kadınların, yalnızca gerekli durumlarda ve yanlarında başkalarının olması şartıyla caddeye çıkmaları kabul görürken, caddede gezinerek vakit geçirmeleri alışlagelen bir durum değildir. Ancak bu gelenekler,

yabancı ya da eğitimli kadınlar için aynı ölçüde uygulanmaz: bu noktada cinsiyet rollerinin ötesinde, kültürel bağlamda bir ötekileştirme söz konusudur. Mungan'ın bu konuda caddeyle ilgili hatırladığı özel bir anısı vardır:

Bazı günler caddede, birbirine yaslanırcasına kol kola girmiş, ufak tefek, yaşı ilerlemiş iki kadın görürdüm. Sokağa çıkarken temiz pak giyinmeye, kendilerince süslenmeye, ölçülü davranmaya özen göstermişlerdir, ama gözlerinin boyası, dudaklarından taşmış ruj lekeleri o harap görüşlerine daha acıklı bir hava verirdi. ... Belli ki bakacak bir ufukları, gidecek bir yerleri kalmamıştı artık; Mardin son duraklarıydı. (Mungan, 2015: 218-219).

Genelevde çalışan bu kadınlar, tek izin günlerinde caddeye çıktıklarında ya görmezden gelinirler ya da alay edilirler. Mungan, bu kadınların aşağılanmalarından ve kentteki yalnızlıklarından dolayı hem vicdani hem de duygusal anlamda rahatsızlık duyar. Mungan'ın rahatsızlığının bir gizli nedeni de kadınların ötekileştirilmesine neden olan toplumsal değerlerin, kendi cinsel kimliğini de dışlamasıyla ilgilidir. Dolayısıyla cadde hem ötekileşmenin hem de etnik, kültürel ve cinsel kimliğe ait farklılıkların belirginleştiği yer olarak ayrıca önemlidir.

Birinci Cadde, Cumhuriyet'le birlikte Cumhuriyet Caddesi'ne dönüşmüş, otomobil kullanımını kolaylaştırmak için genişletilmiş ve modernleşme politikaları doğrultusunda caddeye Cumhuriyet Meydanı ve Atatürk heykeli yapılmıştır. Caddeyi daha fazla öne çıkarmaya yönelik olan bu çalışmalar, caddenin gündelik yaşamını da önemli ölçüde değiştirmiştir. Cumhuriyet Meydanı 1964'de açıldığında 9 yaşında olan Mungan, meydanın çocuklar için oyun alanına dönüştüğünü şöyle anlatır:

Atatürk heykeli dikmek için Süryani Patrikhanesi'nin önünde açılan meydanla birlikte çocuklar şehrin içinde belki de ilk kez bu genişlikte bir düzlüğe kavuşmuştu ki, hemen kenarında bisiklet kiralamaya başlayanlar çıktı ortaya. Ben bisiklete binmeyi o meydanda, artık kazık kadar olduğum bir zamanda arkadaşım Nevzat Eldem'den öğrenmiştim. (Mungan, 2015: 164-165).

Birinci Cadde üzerinde, şimdiki adıyla Hükümet Meydanı olan daha eski bir meydan daha vardır. Meydanın çevresinde valilik binası, belediye, adliye ve hapishane binaları vardır. Meydan, kamu binalarına yakınlığından dolayı kentlinin miting ve gösteri mekânıdır. Mungan'ın siyasetçi olan babası, bu meydandaki mitinglerde çok sayıda konuşma yapmış, kenti temsil eden önemli kişilerden biridir. Mungan mitinglere dair bir anısında, babasının yanında yer almaya çalışırken etraftakiler tarafından uzaklaştırıldığını ve kürsünün gerisinde

kalan üst bir noktaya giderek alkışları selamladığını hatırlar (Mungan, 2014: 91). Bu anı, Mungan'ın varoluşu açısından önemlidir: Mungan, o olayda önemli birinin oğlu olmanın ayrıcalığını elde edemeyince, kendince kurduğu bir oyunla alkışlardan payını almak ister. Ancak gizlice aldığı bu alkışlar, büyüdükçe taşıması zor bir yük haline gelir; çünkü taşrada ne yaparsa yapsın, ilk olarak babasının kimliğiyle tanınır. Dolayısıyla kendini kanıtlamak isteyen Mungan “Mardin'de İsmail Mungan'ın oğlu olmaktan, ancak Türkiye'nin Murathan Mungan'ı olarak kurtulur”, böylece o meydanda babasından aldığı alkışların hakkını verir. Bu bağlamda meydan, Mungan'ın kişiliğini önemli ölçüde etkilen bu mitinglerin gerçekleştiği yer olarak, kimliğiyle ilişkilenen imgeleri taşır.

Çizelge 3.10. Kamusal mekânların anlam analizi

<i>İşlevsel Kodlar</i>	<i>Tematik Kodlar</i>
Buluşma	Dönüşüm
Labirent	Mahremiyet
Oyun	Mistik
Sahne	İlişkisel
Sığınak	Malzeme
Sınır	Gündelik Hayat
Tünel	Statü
	Taşra
	İklim
	Geleneksel
	Toplumsal Cinsiyet
	Öteki
	Kimlik

Ticari mekânlar

Çarşı; Mardin'de geleneksel çarşılar, işkollarına göre sınıflanmış ve adlandırılmıştır. Kuyumcular çarşısı, kasaplar çarşısı, bakırcılar çarşısı, kunduracılar çarşısı gibi çarşıların her biri kendine ait sokağa sahiptir; dükkânlar ise sokağın iki yanına dizilidir. Sokak gibi hareket eden bu çarşılar, genelde yan yana dizilidir ve ana caddeye bağlanır. Mungan anılarında, çarşıları kentin nabzını tutan canlı yerler olarak hatırlar: “(...) nedense yerlerini hep ıslak hatırladığım çarşıya karıştığınızda tam bir pazar curcunasının içine düşerdiniz. Ağzı açılmış sıra sıra tenekelerde duran çeşit çeşit peynirlerin, ... bakır sahanları dövenlerin,

hareketli bir günün, sesler, kokular, renklerden oluşan bir cümbüşün içinden geçerdiniz” (Mungan, 2015: 214). Çarşıların bu cümbüş halinden en çok keyif alan çocuklar için, şekerlemecilerin, leblebicilerin, kuru yemişçilerin bulunduğu sokaklar özel şenlik yerleridir. Dolayısıyla çarşılar, gündelik hayatları sınırlı bir alanda geçen kadın ve çocuklar için, hareketli ve gezinebildikleri eğlence mekânlarıdır.

Mungan, Süryanilerle özdeşleştirdiği Kuyumcular Çarşı’sını ayrıca hatırlar. Altın ve gümüş işçiliğinde usta olan Süryaniler, Kuyumcular Çarşı’sındaki dükkânların çoğunun sahibidir (Mungan, 2015: 45). Dolayısıyla bu çarşı Mungan için, çeşitli baskılar yüzünden Mardin’den göç eden Süryanileri temsil eder. Öte yandan Kuyumcular Çarşı’sına gitmek, statü işaretidir çünkü o dönemde altın alışverişi hem satın alma gücünü gösterir hem de kadınlar için güvenceyi ve değerli olmayı temsil eder.

Statü göstergesi olan bir diğer mekân da Aşağı Çarşı’da yer alan Mungan’ın ıvır zıvır dükkânı dediği züccaciye dükkânıdır. Yurt dışından gelen değerli eşyaların satıldığı züccaciyeciden, evlerin salonlarındaki vitrin için alışveriş yapılır. Dönemin moda olan eşyalarının ilk satıldığı yer olan bu dükkân, yeni eşyaları görmenin heyecanını temsil eder. Mungan, züccaciyenin minyatürü gibi olan evlerindeki vitrini bile heyecanla izlerken, her seferinde yeni eşya ya da oyuncaklarla tanıştığı bu dükkâna hayranlıkla bakar. Onun için uzakların ilginç bilgilerini getiren bu dükkân, bir tür masal dünyasıdır:

... kadranında her dakika başı eğilip yemlenen tavuklar, gene geçen dakikaları gözlerini sağa sola oynatarak bildiren baykuşlar gibi birbirinden farklı figürlerin ya da resimlerin yer aldığı kurmalı masa saatleri, sevimli bir kuşun kafesinden çıkıp öttüğü guguklu duvar saatleri... Bir çocuk için rüya ve hayal âlemi yaratacak bunlara benzer onca ıvır zıvırın ortasında sersemledim... (Mungan, 2015: 213-214)

Evin altındaki dükkânlar; Munganların caddeye bakan avlusunun altında gazete bayii, dondurmacı ve berber dükkânı vardır. Mungan, günün çoğu vaktini avluda, caddeyi ve dükkânları izleyerek geçirir. Evden çıkmadan ilişki kurabildiği, hatta evdeyken içlerinde olup bitenleri duyabildiği bu dükkânlar, ev içi gündelik yaşamın bir parçası gibidir: dondurmacı, her yaz günü serinlemek için başvurdukları yerken, Gazete bayii Mungan’ın sinema dünyasını takip etmesinin aracıdır; berber dükkânı ise çok daha özel anlamlara sahiptir:

Berber Hamdo'nun dükkânında aynanın önünde üç koltuk, karşısındaki duvarın dibinde de sıra bekleyenlerin oturması için geniş bir kerevet dururdu. Yükseklik kazanmak için çocukların altına, üstü minderli bir tür tabure koyarlardı. Ben de altımdan taburenin çekilip doğrudan berber koltuğuna oturmaya başladığımda artık büyüdüğümü düşünmeye başlamış, gönenmişim. (Mungan, 2015: 109)

Erkek çocukların berber dükkânlarıyla ilişkisi, cinsel kimliklerinin kurulması bağlamında önemlidir. Çocukların, düzenli olarak saç tıraşına götürülmesi hem bir erkeklik göstergesi hem de ataerkil düzen açısından gurur vericidir. Henüz küçük çocukken başlayan saç tıraşı geleneğine ergenlik döneminde sakal tıraşının eklenmesi, erkekliğin ilk adımlardan birini simgeler. Mungan için berber dükkânları, bu ilk ritüellerin yaşandığı yer olması bakımından önemlidir: “berber aynalarına baka baka erkek oluruz” (Mungan, 2015: 110). İlklerin mekânı olmasının yanı sıra berber dükkânında karar verilen saç-sakal kesimleri ve yakıştırmaları da erkek olmayı öğrenmenin bir yoludur. Bu bağlamda berber dükkânları, toplumsal cinsiyet rollerini sürdüren ve erkekler için kimlik kurucu mekânlardandır.

Mungan, taşra berberlerindeki mekânsal atmosferin, zamanın orada kilitli kaldığı duygusu uyandırdığını söyler (Mungan, 2015: 108). Dükkânlardaki eskimiş, pas rengi mobilyalar, geleneksel tıraş malzemeleri, yalnızca dekoratif bir obje olarak duran krem kutuları, mekâna, geçmiş zamanda asılı kaldığını düşündüren bir imaj yükler. Mungan ise bu anlamda sıkıcı olduğunu düşündüğü berber dükkânına gittiğinde, aynalar aracılığıyla konuşan müşterilerin hareketlerini izleyip bunu bir tür oyuna dönüştürürken, kendince berber dükkânının durağan halini bozup eğlence ortamı oluşturur.

Çizelge 3.11. Ticari mekânların anlam analizi

<i>İşlevsel Kodlar</i>	<i>Tematik Kodlar</i>
Eğlence	Kültür
Sahne	Taşra
Oyun	Gündelik Hayat
	Geleneksel
	İlişkisel
	Statü
	Kimlik
	Toplumsal Cinsiyet
	Zaman

Eğlence mekânları

Yazlık bahçe; Munganların evlerinin karşısındaki Şehidiye Camii'nin yanında, “yazlık bahçe” dediği bir çay bahçesi vardır. Evlerinin avlusundan yazlık bahçenin ağaçlara takılan renkli ampulleri görünür; bahçede çalınan şarkıların bu görüntüye eşlik etmesiyle, yazlık bahçe bir masal diyarını andırır (Mungan, 2014: 38). Mungan, yazlık bahçenin canlı görüntüsüne bakarak, ilerde onu bekleyen hayatın hayalini kurar. Ancak yazlık bahçe, çekici görüntüsüne rağmen Mungan için çoğunlukla hüznü imgeleri çağrıştırır: Mungan çoğu zaman, geceleri yazlık bahçede vakit geçiren babasının yolunu bekleyerek uyur. Babası ve kentin ileri gelenlerinin oturup memleket meseleleri konuştuğu yazlık bahçe, her ne kadar evden görünse de hayal kadar uzaktır çünkü yazlık bahçe, babasının dünyasını temsil eden ulaşılmaz bir mekândır; aynı zamanda her gece babasının yolunu gözlemesine neden olan ve babasıyla arasına giren sınır mekândır.

Yazlık bahçeyle ilgili bir imge de öz annesi Muazzez'in o bahçede çekilmiş bir fotoğrafına dayanır: “Hem Mardin’de hem kendi yalnızlığının içinde kaybolmuş bir kadın izlenimi uyandıran bu fotoğraf ne zaman baksam keder uyandırıyor bende” (Mungan, 2014: 143). Annesi, fotoğrafta yazlık bahçenin ahşap masalarının birinde yalnız başına oturur. Annesinin öyküsünden dolayı içselleştirdiği bu görüntüden dolayı, çay bahçelerindeki ahşap masalar O’na her zaman hüznü duygusu çağrıştırır. Çay bahçeleri ise, küçük taşra kentlerine gelip de oranın dünyasına sığamayanların sıkışmışlık duygusunu imler.

Lokaller ve halkevi; Mungan’ın çocukluğunda lokaller, kentin önemli insanların içki masalarında bir araya gelip, önemli olduğu düşünülen meseleleri tartıştıkları, taşranın kendine özgü dedikodu kültürünü devam ettirdikleri yerdir. Mungan için babasının mekânı olan lokaller, babasını görmeye gittiğinde masadakilerin övgülerini alarak babasını gururlandırdığı ve babası tarafından onaylandığı mekânlardır. Büyüdükçe babasının mekânlarından uzaklaşıp o masalarda konuşulanlardan sıkılsa da babasının sevgisini hissetmek için lokallere uğramayı sürdürür. Öte yandan, o masalarda konuşulanları çocuk aklıyla tam olarak anlamasa da anlatılanların, farkında olmadan benliğine ve kalbinin bir köşesine yerleştiğini söyler (Mungan, 2015: 99). Dolayısıyla büyükler için eğlence mekânı olan lokaller, Mungan için hem bir statü göstergesi hem de düşünce yapısını etkileyen mekânlardan biridir.

Mungan, kentin bir diğer eğlence mekânı olan Halkevi ile ilgili olarak şunları söyler:

Binanın postaneye komşu olan arka tarafındaysa Mardin'de Cumhuriyet döneminde yapılan ilk bina olup dönem mimarisinin kendine özgü sevimli, tipik özelliklerini taşıyan Halkevi yer alırdı. Şimdi hepsi yıkılıp yerine otel yapılmış. Çocukluğum boyunca o Halkevi'nde nice temsil, müsamere, balo, konser, tiyatro oyunu seyrettiğim, bir Yardımseverler Derneği Çayı'nda o sıralar yeni çıkmış olan “Faydası yoktur gözlerdeki yaşın / Gitmeden evvel iyi düşün taşın” şarkısıyla acemice dans ettiğim anısı saklıdır bende. (Mungan, 2015: 202-203).

Cumhuriyet döneminde halkın, uygulanan yenilikler doğrultusunda eğitim ve öğretimi için yapılan Halkevleri'nin, Mungan'ın anlatısında da bu amaca göre kullanıldığı görülür; Halkevi'nde kültürel eğitim ve etkinlikler, balolar, dernek geceleri düzenlenir. Halkevi, Mungan'ın kültür ve sanata olan ilgisinden dolayı oldukça önemlidir; özellikle turneye çıkan tiyatro topluluklarının burada sergiledikleri oyunlar, Mungan'ın en büyük heyecanlarındandır. Halkevi, hem kentin kültürel durumunu temsil etmesi bakımından hem de Mungan'ın sahneyle ilişki kurduğu hatta sahneye çıkma olanağına sahip olduğu yer olması bakımından ayrıca özeldir. Bir diğer açıdan bakacak olursak Halkevi, Mungan'ın taşra hayatının dışına çıkabildiği birkaç mekândan biridir. Ayrıca, Mungan'ın ailesi buradaki bazı etkinliklerin düzenleyicisi olan seçkin ailelerdendir; dolayısıyla Halkevi aynı zamanda ailenin statü derecesini de temsil eden bir mekândır.

Sinema; Mungan çocukluğunda edebiyat ve sinema dünyasına sığınarak Mardin'deki donuk taşra hayatının dışına taşmak ister; hayallerinde bir gün sinema dünyasının simgesi olan İstanbul'a göçmek vardır. Kendini bu dünyaya hazırlayan Mungan, Mardin'e gelen bütün filmleri seyreder, sinema dergilerinden takip ettiği artistlerin çalışmalarını ve hayatlarını yakından takip eder; artistlerin hiçbirisi Mardin'e gelmese de o, herkes hakkında her şeyi bilir.

Mungan, filmler kadar izlendikleri sinemaların da bellekte iz bıraktığını söyler:

... bazı filmler nedenleri, niyeleri olmaksızın belleğimizde onları izlediğimiz sinemalarla birlikte yer eder, öylece kalır. Günün saati, havanın yağmuru, oturduğumuz koltuk ya da yanımızda kim olduğu belleğimizde capcanlı durur. Hatırlamanın şiddetini yaratan, bizde ne bıraktığını hiçbir zaman bilemediğimiz bir güçtür. Yalnızca seyrettiğimiz filmde değil, içinde yaşanan andan da güç olarak benliğimize kazınan bu görüntüler, yıllar geçse de bizde solmayan bir dirilikle yaşar. (Mungan, 2015: 279).

Mardin’de sinemaların yazlıkları vardır; filmler, kışın kapalı mekânda, yazın bulundukları binanın terasında gösterilir. Mungan için yazın terasta gökyüzünün altında, rüzgârın esintisiyle film izlemek rüya gibiyken, kışın havasız ve tıkiş tıkiş salonlarda film izlemekse eziyet gibidir.

O dönemde, sinemalarda belli günlerde belli film türleri gösterilir: “salı ve cuma günleri sinemalar, erkek seyircilerin alınmadığı “kadınlar matinesinde” “iki film birden” gösterirdi ... bol tabancalı, bol yumruklaşmalı vurdulu kırdılı filmler, avantür komedilerse erkeklerin pazar günlerine saklanırdı” (Mungan, 2015: 277). Bunun yanı sıra sinemanın herkese açık olduğu günlerde, oturma düzeninin ön tarafı bekârlara, arka tarafı ailelere ayrılır; bazı sinemalarınsa ailelere ayrılmış locaları vardır. Mungan’ın anlatımı kapsamında, bir yandan sinema kullanımında cinsiyet ve mahremiyet konularının etkili olduğunu görürken, diğerk yandan kenti kullanımı sınırlı olan kadınlara alan açıldığını görürüz.

Mungan, özel bir anı olarak, ailesinin O’nun sinemayı tutku derecesinde sevdiğini bilmesine rağmen, ailece sinemaya gitmeye ikna olmadıklarını hatırlayarak duyduğu küskünlüğü anar: O günlerde, aile locasında oturan arkadaşlarına imrenir, onların da öyle bir hayatı olmadığı için hüznlenir; bir gün sinemada babasının arkadaşlarıyla film izlemeye geldiğini gördüğündeyse, ihanete uğradığını hisseder (Mungan, 2015: 84, 331). Bu noktada ailesinin, Mungan’ın kendini ait hissettiği sinema dünyasına başkaları aracılığıyla girmesi, o dönem ergenlik çağında olan Mungan için derin bir ayrışma yaratır. Bu anlamda sinema, Mungan ve ailesi arasında bir sınıra dönüşürken aynı zamanda Mungan’ın kendini keşfettiği ve aidiyet hissettiği mekânlardandır.

Çizelge 3.12. Eğlence mekânlarının anlam analizi

<i>İşlevsel Kodlar</i>	<i>Tematik Kodlar</i>
Sınır	Romantik
Sahne	Taşra
Oyun	İlişkisel
Manzara	Statü
	Kültür
	Bellek
	Mahremiyet
	Toplumsal Cinsiyet
	İşlev

Tarihi mekânlar

Kale; Mardin’de ilk yerleşim alanları kale içinde oluşmaya başlamıştır. 18. Yüzyılda terkedilmeye başlanan kale, 19. Yüzyıl sonlarında tamamen terkedilmiş; kent, kaleyi çevreleyen dağın güney yamacına doğru gelişmiştir (Küçük, 2013). Yerleşim alanlarının dağın eteklerine kadar basamaklı bir şekilde inmesiyle kent, kaleye doğru yükselen bir silüete sahip olmuştur. Ancak içinde yerleşim alanı kalmayınca kentin gündelik hayatının dışında kalan kale, yalnızca kent silüetinin görsel bir parçası haline gelmiştir. Mungan’ın çocukluğunda ise kale, halkın girişine izin verilmeyen askeri bir alandır. Dolayısıyla o dönemde de kentli, kaleyle doğrudan bir ilişkisi kurmaz ancak kale eteğindeki büyük yeşil alanı, piknik ve çiçek toplama mekânı olarak kullanır (Mungan, 2015: 163).

Kale eteği, gündüzün yanı sıra gece de kentin eğlence yerlerdendir; alkol ya da yasaklı madde kullanılan bu eğlenceler, geceleri kale eteğini tekinsiz bir yer haline getirir. Kentli, erkeklere ait olan bu eğlenceleri “kaleye çıkmak” diye tabir eder: kaleye çıkmak ise sınıfsal farklılığa göre hem bir erkeklik göstergesi hem de ayıplanma nedeni olarak algılanır. Mungan, kaleye çıkmaya dair dinlediği korku hikâyelerinden dolayı, kale eteğini tehlikeli bir yer olarak hatırlar: “Mardin’de “Kedi” adıyla anılan, bir tamircide çalıştığı söylense de ipsiz sapsız takımından herkesin biraz da ürküyle söz ettiği gözü kara biri vardı. Kaleye birlikte içki içmeye, yasaklı madde kullanmaya çıktığı genç çocukları tuzağına düşürerek çetesine dâhil ederdi” (Mungan, 2015: 164-165). Bu anlamda kale eteği, her ne kadar gündüz kullanılan bir alan olsa da geceleri, bir grubun eğlence yeri olmasında rağmen atıl bir mekâna dönüşerek tekinsizliği imgeler.

Şehidiye Camii; Munganların evi, tarihi Şehidiye Camii’nin karşısındadır. Caminin, gölgesi Munganların avlusuna yansıyan tek bir minaresi vardır. Mungan, avluda uyuduğu gecelerin sabahında minarenin üstüne vuran gölgesiyle uyanır. Gölgesiyle Mungan’ı güneşten koruyan bir örtüye dönüşen minare, çocukluğunun romantik imgelerinden biridir: “Olağanüstü zarafetteki bu minare, her zaman akşam güneşi rengindedir. Evimizin balkonundan görünen bu minareye bakarak büyüdüm yıllar yılı. Ailemdendir. Bu minareden duyduğum ezanı bir daha hiçbir camiden duymadım. Bu yüzden benim için ezan, Şehidiye Camii’dir” (Mungan, 2014: 58-59). Şehidiye Camii’nin minaresi inancın simgesi olmasının ötesinde, tarihi dokusu ve güzelliğiyle öne çıkar; minarede okunan ezanı eşsiz kılan da bu güzelliğidir. Günün dönüm anlarını temsil eden ezan vakitlerinde, ezan sesi ve o vaktin

kendine has “aurasının” minareye yansıyan güzelliği birleştğinde, Mungan’da yoğun bir zaman ve mekân duygusu oluşur. Minare, Mungan büyüüp dönüşürken, zamana direnerek yerini ve güzelliğini korur; hep aynı yerde durarak Mungan’ın yaşamı ve dönüşümüne tanık olur. Bu bağlamda minare, evlerinin manzarasının bir parçası olmasının ötesinde Mungan’ın manzaraya, aslında Mardin’e, olan aidiyetini temsil eder.

Mungan Şehidiye Camii aracılığıyla, Mardin’de kullanılan taşın, zamanla arasındaki ilişkiyi gözlemler. Mungan, Şehidiye Camii’nin zarar görmüş bir parçasının yeniden yapılmasıyla ortaya çıkan eski ve yeni taş arasındaki renk farkını ve bu farkın zaman içerisindeki dönüşümünden öğrendiklerini şöyle aktarır:

Her avluya çıkıp camiye bakışında gözüme batan bu fark nedeniyle taşın zamanla güneşi nasıl içtiğini, Mardin'e rengini, dokusunu veren şeyin yalnızca güneşte kalmış taşlar değil, zamanın rengi olduğunu kavradım. Şehre ışığını veren bu parlak güneşin, aynı zamanda akrebi de vardı. (Mungan, 2015: 56).

Mungan, Mardin’de kullanılan taşı bellekle ilişkilendirir: O’na göre taş, kentin hafızasını tutar. Taşı, tarihi boyunca fiziksel dönüşüme uğratan yalnızca iklim ve doğa olayları değil, aynı zamanda kentin gündelik yaşam pratikleri ve hikâyesidir. Dolayısıyla Şehidiye Camii, zamanın eski ve yeni taşlara olan etkisini öğretirken bir yandan da bellek ve belleksizliğin zamana karşı duruşunu imgeler.

Çizelge 3.13. Tarihi mekânların anlam analizi

<i>İşlevsel Kodlar</i>	<i>Tematik Kodlar</i>
Sınır	Aidiyet
Eğlence	Taşra
Manzara	İnanç
Örtü	Romantik
	İlişkisel
	Zaman
	Malzeme
	Toplumsal Cinsiyet
	Bilge
	Bellek

Kamu mekânları

Okul-adliye-hapishane; Mungan, okula gidip gelirken yan yana olan adliye ve hapishane binalarının önünden geçer. Bu iki binanın yan yana duruşunun imgesi, hayatı boyunca bu iki kavramı birlikte düşünmesine neden olur. Bu imge, aynı zamanda Mungan'daki devlet duygusunun temelini oluşturur: O'na göre doğuda erken öğrenilen devlet kavramı, korkmak ve nefret etmek ile tapınmak ve kutsallaştırmak eylemlerini aynı anda içerir. Ayrıca bu iki binanın yanında, babasının konuşma yaptığı miting meydanı da yer alır. Mungan, tüm bu mekânların bir arada olmasının kendi deneyimindeki anlamını aktarırken, anlatısını şu sözlerle tamamlar: “Babam, okulum ve ötekiler... Benim erken uzayım” (Mungan, 2014: 89). Burada meydan, Mungan'ın kentteki ayrıcalıklı konumunu temsil ederken, adliye ve hapishane ise ötekilerin mekânını temsil eder. Sonuç olarak okul, adliye, hapishane ve meydan (dolayısıyla babası) Mungan'ın belleğinde yalnızca fiziksel olarak değil, kavramsal olarak da yan yana yer alırlar; bu mekânların oluşturduğu bütüncül imge ise ona, içinde yaşadığı dünyanın işleyişine dair ilk ipuçlarını verir.

Mungan'ın okul yolculuklarında sık karşılaştığı bir görüntüde, adliye ve hapishane binalarının duvarları boyunca dizilmiş, karalar giyinerek usulca ağıt yakan kadınlar vardır. Çocuk olarak, oradaki öteki olarak gördüğü kadınlarla empati kuramayıp onlara öfkelenirse de kadınların, yani ötekilerin yanından geçerken sahip olduğu ayrıcalığın yarattığı utançla başını öne eğer. Zaman ilerledikçe, o mekânların, ötekilerin ve kendi ayrıcalıklı konumunun anlamını çözmeye başlar: “Yoğun bir adalet duygusunu, haksızlığa karşı duyduğum öfkeyi de oradan taşıdım hayatıma” (Mungan, 2014: 17). Özetle, okul yolunda karşılaştığı kavramların bir aradalığı, Mungan'ın yaşama dair temel fikir ve reflekslerini edindiği, başlıca çocukluk imgelerinden biridir.

PTT binası; Munganların evinin bitişiğindeki PTT binası olarak kullanılan konak, dönemin zengin tüccarlarından olan Ermeni bir ailenin mülküdür. Mungan, Mardin için önemli olan bu binanın mimari özelliklerine şöyle değinir;

Mardin'deki en büyük U plan yapı olan, ortasındaki avlusunu revakların, ayvanların, odaların çepeçevre kuşattığı konak; gerek güneye yani ovaya bakan görkemli cephesinde, gerekse de kapı, pencere sövelerinde, iç mekânlarındaki nişler ve mihrabiyesindeki ince taş işçiliğiyle Mardin mimarisinin en güzel örneklerinden biridir. (Mungan, 2015: 250).

Bir kale kapısı kadar büyük ve gösterişli bir cümle kapısından geçilerek girilen büyük bir iç avlunun iki yanından ferforje tırabzanlı gösterişli merdivenlerle çıkılan görkemli PTT binası ... (Mungan, 2014: 52).

PTT binasını Mungan için özel kılan iki anısı vardır; bunların ilki, binanın geniş avlusunu arkadaşlarıyla birlikte oyun mekânına dönüştürmeleridir. Mardin’de geniş ve düz oyun alanı bulamayan çocuklar için bu avlu, futbol gibi büyük alan gerektiren oyunları oynayabildikleri özel bir yerdir. İkincisi ise, konağın eski sahiplerinin oğulları Tavit’in hikâyesiyle ilgilidir: ailesinin tamamını kaybeden Tavit, akli dengesini yitirerek konağın duvar dibinde bir evsiz gibi yaşamını sürdürür (Mungan, 2015: 250). Bu hikâyeyi içselleştiren Mungan, her Mardin’e gidişinde yazlık bahçede oturarak kendi anılarını andığı zaman, Tavit’in duvarına bakıp onu da anar; böylece kimsesiz kalmadığını ve hatırlandığını bilmesini ister. Dolayısıyla Mungan için PTT binasının duvarı, insanın doğduğu yere, köklerine olan aidiyetini simgeler.

Çizelge 3.14. Kamu mekânlarının anlam analizi

<i>İşlevsel Kodlar</i>	<i>Tematik Kodlar</i>
Oyun	Aidiyet
	İlişkisel
	Öteki
	Gündelik Hayat

Peyzaj

Ova-bozkır; Munganların evi, Mardin’deki diğer evlerde olduğu gibi Mezopotamya Ovası’na bakar. Bu nedenle Mardin’deki her evin manzarası olan ova, Mungan’ın anlatısında da sıkça yer alır: “Benim çocukluğumda Mardin ovasında binalar yoktu, dolayısıyla geride ovanın çizgilerini yitirmiş bulanık görünüşü, kendisini perdeleyen yağmurun dokusuna sonsuz bir genişlik ve derinlik kazandırır. Yağmuru seyretmek, dünyayı seyretmektir” (Mungan, 2015: 163). Mungan, evinden ovayı seyrederken toprağın dirilişine, işlenmesine, kurumasına tanıklık eder; mevsim geçişlerinin doğayla ilişkisini doğrudan gözlemler. Bu anlamda O’nun için ovayı seyretmek, dünyayı seyretmektir; çünkü doğanın döngüsünü ovoidan öğrenir. Bunun yanı sıra ova manzarasından toprağın melankolisi olduğunu öğrenir: “Kızgın bir güneşin altında suç ve cezanın doğaçlama haline

geldiği o coğrafyada hem manzara öğretti bana bunu hem de o topraklar üzerinde yaşanan çetin gerçeklerin ruhta bıraktığı tortu...” (Mungan, 2015: 302).

Ova manzarasının Mungan’ı en çok etkileyen tarafı, ufka dayanan uçsuz bucaksız bozkır görüntüsüdür. Bozkırın sonsuz enginliği Mungan’da sıkışmışlık hissi uyandırır: bozkır öylesine geniştir ki, Mardin’den ne kadar uzaklaşmak istese de ufkun ötesine geçemez. Mungan, bu anlamda bir sınır olarak algıladığı bozkıra baktığında, onu bekleyen öteki dünyanın hayalini kurar. Ancak bozkır, çoğu zaman bu hayallerin önündeki engeldir:

Ne zaman, balkonun oymalı, ahşap parmaklıklarına dirseklerimi dayayıp gözlerimi ufka diksem, manzarası hiç değişmeyen uçsuz bucaksız bozkır... Bulanık görüntülerle tüten hava. Uyuşturucu sıcaklar. Kunt sessizlik, dilsiz taşlar. Kaskatı toprak. Kara iklimi: Kışları soğuk ve yağışlı, yazları sıcak ve kurak. Başını nereye çevirirsen çevir, değişmeyen manzaralar... Neye olduğunu bilmediğiniz derin bir umutsuzluk neredeyse. Oysa çocuğum daha. (Mungan, 2014: 51).

Bozkır, Mungan için oradaki yalnızlığını ve ayrışıklığını ifade eder. Ova manzarasına baktıkça bozkırdan ayrılmak ve kendi olmak ister; buradan çıkış yolu ise sinema dünyasına, yani hep bir yerlerden okuyup izlediği İstanbul’a gitmektir. Bozkır ayrıca, Mungan için kurtulması gerektiği bir kimlik unsurudur: bir gün İstanbul’a gittiğinde sadece bozkırı ve taşrayı temsil etmekten korkar; büyürken de devam eden bu korkusunu, edebi yazınında doğu ve batı kültürünü birleştirerek aşar.

Mungan’ın için ova manzarası, komşusundan dinlediği hikâyeyle yeni bir anlam kazanır. Komşusu Mungan’ın annesine hikâyesini anlatırken ovaya dair şunları söyler: “... siz ovaya bakarken manzaranın güzelliğini görürsünüz, ben kan görürüm. Siz başakların dalgalanışını görürsünüz, ben Kızıltepe ovasına topluca gömülen ailemi, ağabeylerimi, kardeşlerimi, dayılarımı, amcalarımı görürüm” (Mungan, 2015: 243). Mungan’ın dinlediği bu ilk toplu mezar hikâyesi, ova imgesine derin bir keder duygusu katar. Bu anlamda ova, aslında çok kültürlülüğü ve hoşgörüsü ile bilinen Mardin’de, ötekilere yapılan zulmü simgeler. Mungan, çocukluğunda Süryani kızların kaçırılma korkusuyla eğitimlerini sürdüremediklerini, yine okuldaki çocukların, Süryani çocuklarını gördüklerinde işaret parmaklarını çaprazlayıp küfür ettiklerini, kentteki Yahudi, Hristiyan, Ezidi, Ermeni, Alevi mezarlıklarının görmezden gelindiğini anlatır (Mungan, 2015: 247-248). Hali hazırda ötekilerin büyük kısmının kentten göç etmiş olduğunu hatırlatarak, Mardin’deki hoşgörü kavramının yeteri kadar karşılığının olmadığını söyler. Dolayısıyla, çocukluğunda öteki ile ilgili edindiği

izlenimler komşusunun hikâyesinde somutlaşarak, ovanın anlamını değiştirir; böylece ova, manzara olmanın ötesinde ötekilerin mezarlığına dönüşür.

Yol; Mungan'ın babası avukatlık yaptığı dönemde, baktığı davalardan dolayı Mardin çevresinde çok sık seyahat eder; Mungan ve annesi de bu seyahatlere çoğu zaman eşlik eder. Mungan, ilkokul yılları boyunca süren bu seyahatlerdeki yol manzaraları aracılığıyla yöreye ait coğrafi ve kültürel imgeler edinir. Her zaman bozuk ve tozlu olan bu yollara çıktıklarında, kırsal yaşamın manzaralarına şahit olur: manzaralarda bozkırın ortasında ekin biçen insanlar doğanın bir parçası gibidir; dönüş yollarında bu insanların hala aynı yerde aynı işi yapıyor olması, onların zamanda asılı kaldığı hissini oluşturur (Mungan, 2014: 8). Dolayısıyla Mungan, yollarda toprağın melankolisinin şiddetini ve kırsal manzaradaki zaman ve sonsuzluk duygusunu keşfeder.

Mungan, manzara dışında seyahatlerde karşılaştığı insan görüntülerini de hatırlar: yol kenarlarına çıkan, okuma yazmayı yeni öğrenmiş ilkokul çocuklarına okunmuş gazeteleri attıklarındaki sevinçlerini, her araba sesi duyduğunda sazını alıp yol kenarına çıkan âmâ bir saz âşığına para verdiklerini yöreye ait unutulmaz imgeler olarak anar (Mungan, 2015: 304, 398). Ancak Mungan'ı en çok etkileyen imge, babasının davalarında şahit olduğu yaşamlara aittir:

Bozuk yollar, derin uçurumlar, sarp kayalar, çıplak dağlar arasından geçerdik. Vahşi bir doğanın içinde gelişen yalnızlık ve acımasızlık duygusunu çocuk yaşta kavradım. ... Mutlu etmezdi bu geziler beni. Namus davası, kan davası, toprak davası, kız kaçırma, kan bedeli, intikam yemini gibi insanların uğruna yaşamlarını koydukları, öldükleri, öldürdükleri kavramlarla karşı karşıyaydım. Sinemanın kandırdığı bir çocuk olarak hep başka yerlerde olmayı düşlerken bile, hep oradaydım ve anlamak istemediğim kadar çok şey anlıyordum. (Mungan, 2014: 14-15).

Mungan bu seyahatlerde, Mardin bölgesinin kültürüne, geleneklerine ve kırsal yaşama dair işaretleri toplar. Bu işaretler, yetişkinliğinde bölgeye dair yazdığı metinlerin de temelini oluşturur. Bu bağlamda yollar, Mungan'ın kültürel ve kırsal olanı öğrendiği önemli mekânsal izlerden biridir.

Çizelge 3.15. Peyzaj öğelerinin anlam analizi

<i>İşlevsel Kodlar</i>	<i>Tematik Kodlar</i>
Ufuk	Aidiyet
Manzara	Zaman
Mezarlık	Öteki
Sınır	Taşra
	Romantik
	Kimlik
	İklim
	Doğa
	Kültür
	Bilge

3.3.3. Bölüm sonucu

Bu başlık altında, Mungan'ın çocukluk deneyiminde saptanan mekânsal izlere ait anlam analizler topluca değerlendirilerek, Mungan'ın belleğindeki Mardin imgesinin anlamı yorumlanmıştır. Öncelikle analizlerin bütün olarak değerlendirilirken işlevsel kodlar dışarıda bırakılmıştır çünkü her işlevsel kod, ait olduğu mekâna özgüdür; diğer mekânların kazandığı işlevlerle karşılaştırılması anlamlı bir sonuç ortaya koymaz. Burada önemli olan, mekânların deneyim bağlamında oldukça değişken ve çeşitli işlevlere sahip olabileceğinin ortaya konmasıdır. Mungan'ın anlatısında da, mekânların yazarın deneyimi doğrultusunda ikincil işlevlere sahip olabildiği görülmüş; bu doğrultuda işaretlenen işlevsel kodların ise çok çeşitli olduğu hatta kimi zaman mekânların temel işlevleriyle çelişebilecek kodlar saptanmıştır. Bunun yanı sıra işlevsel kodların bu çalışmadaki çeşitliliği, deneyimdeki aktörün özelliklerine dayandırılır çünkü Mungan'ın hem çocuk hem de hikâye anlatıcı karakterleri mekâna farklı açılardan yaklaşmayı mümkün kılar; dolayısıyla bu durum, Mungan'ın mekâna farklı işlevler yüklemesiyle sonuçlanır. Bu bağlamda işlevsel kodlar, deneyimin sunduğu olanakları ve mekânın sahip olabileceği işlevsel çeşitliliği ortaya koyar.

Analizin bütüncül değerlendirilmesi, anlatının ifade ettiği asıl anlamlar olarak belirlediğimiz tematik kodlar üzerinden yapılmıştır. Öncelikle analizde tematik kodların birden fazla mekânsal izde saptandığı görülmüştür; bu doğrultuda ilk olarak analiz tablolarındaki tematik kodların kent, konut ve ikisinin toplamı olmak üzere 3 düzlemdeki işaretlenme oranlarını ve

kodların örtüşmeleri görebildiğimiz bir tablo hazırlanmıştır. (Bkz. EK-13). Tabloda, kodların yoğunluğu kent ve konut düzleminde farklılık gösterdiği görülmüş; değerlendirme, ikisinin toplamı bağlamında yani Mardin'e ait kodların bütün olarak ele alınmasıyla yapılmıştır. Bu doğrultuda işaretlenme oranı yüksek olan tematik kodlar, izi sürülen mekânların anlamlarının yoğunlaştığı yer olarak değerlendirilmiş; dolayısıyla bu kodların Mungan'ın Mardin deneyimini temsil eden öncü kavramlar olduğu kabul edilmiştir. Bu temsile dayanarak, bu bölümde öne çıkan tematik kodlar ayrıca yorumlanmıştır.

Öne çıkan tematik kodlar belli bir sıralama olmaksızın şöyledir:

- İklim
- Geleneksel
- İlişkisel
- Taşra
- Toplumsal Cinsiyet

Mardin'in kentsel ve mekânsal organizasyonu etkilemiş önemli unsurlardan olan iklim, Mungan'ın anlatısında daha çok konutla ilişkilendirilmiştir çünkü iklim, Mardin'in geleneksel konut yapısını doğrudan etkilemiş; mekânların kullanım pratiğinin de belirleyicisi olmuştur. Bununla birlikte Mungan'ın deneyiminde ev içi mekânların kullanım şekilleri, iklim dönüşümlerin habercisidir. Kentsel anlamda baktığımızdaysa iklimin, konutta olduğu gibi sokağı da organize ettiğini: yüksek duvarlı sokaklar, abbaraların yapımı gibi mekânsal kararların alınmasında etkili olduğunu görürüz. Dolayısıyla iklim, hem konut hem de kent bağlamında mekânın organizasyonu ve kullanım pratiğini etkilemesi bakımından öne çıkmıştır.

Bir diğer öne çıkan geleneksel kavramı, yine daha çok konutla ilişkilidir; çünkü burada söz konusu olan geleneksel mekân tipolojisidir. Mungan'ın anlatısında kente oranla konuta ait mekânsal tasvirler daha sıktır; çünkü konut, deneyim bağlamında daha dokunsal ve kalıcı olduğundan mekânın detayları da bellekte daha yerleşiktir. Mungan, geleneksel yapı özelliklerinden dolayı Mardin evlerinde dolaşmanın insanın ruhunu derinleştirdiğini ve mekân duygusunu güçlendirdiğini söyler (Mungan, 2015: 404). Dolayısıyla, Mungan'ın deneyiminde geleneksel kodun, konut düzleminde öne çıkması ayrıca anlamlıdır.

Bu karşılaştırmada kentin öne çıkan kodlarından biri, ilişkisel kavramıdır: Mungan'ın anlatısında kentsel mekân tasvirinden çok, mekânların birbiriyle ilişkisi, kentin sarmallığı vurgulanır. Mungan'a göre bu sarmallık kente dokunsal bir özellik kazandırır: kentin labirent görünüşü hem mekâna hem de tarihe dokunmayı sağlar (Mungan, 2014: 9). Mungan'ın labirent benzetmesi, kentin hem sarmallığını hem de mistik yapısını imler. Çünkü sarmal yapının içinde, her an farklı bir mekânsal dokuyla karşılaşma olasılığı vardır; dolayısıyla sarmallığın içinde dolaşmak kenti gizemli ve sürprize açık bir hale getirir. Sonuç olarak mekânların ve farklı dokuların birbirleriyle olan beklenmedik ilişkileri, Mungan'da merak ve dikkat duygusunu artırarak deneyiminin daha kalıcı olmasını etkiler.

Kentle ilişkili olarak öne çıkan bir diğer tematik kod ise taşradır; özünde kente ilişkin bir kavram olan taşralılık duygusu, Mungan'da öylesine baskındır ki konut düzlemine de taşmıştır. Taşralılık duygusunun bu denli yoğun olmasının nedeni kurduğu hayallerin taşranın dünyasının çok ötesinde olması, dolayısıyla bu duygudan kurtulmak istemesidir: çünkü taşra, yeni olanı üretemeyen, çoğu şeyi imkânsız kılan bu nedenle gündelik hayatın kısır olduğu yerdir. Mungan, taşrada yaşayanların eski bir hayat yaşadıkları duygusundan kurtulamadıklarını söyler; bu yüzden taşra kentleri yeni olanı taklit etmek için yüzünü İstanbul'a döner (Mungan, 2015: 207). Mungan da çocukluğunda devamlı İstanbul'a gitme hayali kurar; buradaki İstanbul büyük kent olmanın ötesinde, taşranın sıkışmışlığından kurtaracak öteki kentken, Mardin, İstanbul karşısında bir tür eziklik ve mahcubiyet duygusu oluşturan kenttir. Bu bağlamda taşra hem Mungan'ın Mardin imgesinde hem de kimliğini etkileyen önemli kavramlardandır.

Son olarak toplumsal cinsiyet kavramı, hem kentle hem de konutla ilgili öne çıkan özel bir tematik koddur. Mungan'ın anlatısında özellikle kadınların kenti kullanım pratiğine ve mekânların toplumsal cinsiyet ayırımına göre organize olduğuna sıkça yer verilir. Mungan'ın çocukluğunda kadınların kentle ilişkisi oldukça kısıtlıdır: kadınlar yalnızca çarşı alışverişlerine ve birbirlerinin evlerine giderler. Kentte kadınların katılabileceği sinema, tiyatro gibi bazı etkinlikler olsa da katılım sağlayan kadınlar azınlıktadır. Kadınlar, vakitlerinin çoğunu evlerinde geçirir; ayrıca kadınların avluda açık hava imkânı bulmaları ve sokakla yakın bir ilişki kurabilmeleri de evden çıkma ihtiyaçlarının önüne geçer. Bu bağlamda Mungan için Mardin'de konut dışı bir mekân, kentsel alan ise eril mekândır. Toplumsal cinsiyet kapsamında bir önemli konu da Mungan'ın eşcinsel kimliğidir. Bu kimliğinden kaynaklanan farklılıklarını ilkökul yıllarında fark etmeye başlayan Mungan,

yaşadığı ataerkil ve feodal sistemin hâkim olduğu kentte, iç dünyasında yaşadıklarını ve kimliğini saklamaya çalışır. Ancak 17 yaşındayken eşcinselliğinin anlaşılmasıyla Mardin'den ayrılmak zorunda kalır. Dolayısıyla Mardin'de ki toplumsal cinsiyet rolleri hem hayatını doğrudan etkileyen hem mekânsal ayrımı gözlemlemesinde etkin bir kavramdır.

Ek olarak, öne çıkan tematik kodların, kent ve konut analizleri bağlamında farklılaştığı gözlenmiştir; bu farklılık, mekânların deneyime dâhil olma şeklinin farklılığıyla açıklanmıştır. Orta yoğunlukta işaretlenen tematik kodların ise, iki düzlemde orantılı dağıldığı görülmüştür. (Bkz. EK-13). Bu kodlar belli bir sıralama olmaksızın şöyledir: gündelik hayat, kimlik, kültür, mahremiyet, malzeme, mistik, romantik, statü ve zaman. Bunların yanı sıra yine kent ve konut bağlamında farklılaşan az yoğunlukta kodlar ise şunlardır; aidiyet, bellek, bilge, doğa, dönüşüm, esneklik, inanç, işlev ve öteki. Tematik kodların tümü, Mardin'in Mungan'ın deneyimindeki anlamını temsil eder; dolayısıyla bu kodlar Mardin'i anlamaya çalışırken ulaşılan anahtar kelimeler olarak değerlendirilmiştir.



4. SONUÇ

Mekânın anlaşılmasında deneyimin rolünün ne olduğu sorusunu temel alan bu tez çalışmasında, deneyimin mekândan bağımsız olmadığı; mekânın deneyim aracılığıyla edinilen bilgisinin mimarlık alanında özel bir görüş alanı açtığı vurgulanır. Bu anlamda çalışma, mekânı anlamak için alternatif bir yol izleyerek mekâna yaklaşma biçimlerinin çeşitliliğini temsil eder.

İzlenecek yolun kuramsal altyapısı tezin ikinci bölümünde oluşturulmuştur. Bu bölümde deneyim ve mekân ilişkisi açıklanırken; öncelikli olarak deneyimin ne olduğu ve deneyimin gerçekleşmesinin bağlı olduğu kavramların çalışmanın amacı doğrultusunda nasıl ele alınması gerektiği tartışılmıştır. Tartışmaya göre, mekân söz konusu olduğunda başvurulacak deneyimin, mekânla çok duyumsal ve devamlılık gösteren bir ilişki kurması; bu ilişkinin farklı katmanlardaki anlamlara ve toplumsal olana referans vermesi beklenmiştir. Deneyimde aranan bu özelliklerin gözetilmesiyle çalışmanın kuramsal altyapısı, Benjamin'in deneyim yaklaşımının yol göstericiliğinde kurulmuştur. Buna ilişkin olarak deneyim, gündelik yaşamdaki sıradan ve basit görünen anları duyumsamayı önceleyen, gerçekleşmek için belleğe ihtiyaç duyan ve aktarılabilir özelliğiyle otorite kuran bir kavram olarak ele alınmış; deneyimin bilgisinin ise, bellekte birbirine eklenerek biriken anıların bütüne karşılık geldiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu şekilde anlamlandırılan deneyimin sürdürülmesi için bellek ve hatırlama kavramlarının kullanılması iki ayrı açıdan önemli hale gelmiştir: bunlardan ilki, deneyimin bellek zemininde aktarılması; ikincisi ise, deneyimin belleğe yerleşmesinde ve hatırlamasında mekâna olan bağımlılığıdır. Bu doğrultuda tartışma sonucunda deneyime ulaşabilmek için, kavramın mekâna içkinliği ve ele alınış şekline bağlı olarak, deneyimin aktarım araçlarından olan edebi metinlere; spesifik olarak ise otobiyografik bir anlatıya başvurulması kararlaştırılmıştır.

Bu tez çalışmasının, deneyim ve mekân ilişkisini araştırırken başvuru kaynağı olarak edebiyatı yapısına dâhil etmesi, deneyimin incelenmesi için başvurulabilecek yöntemlerin çokluğu ve uygunluğuyla ilgili yaşanan muğlaklıktan çıkış yolu olarak okunabilir. Ancak burada asıl önemli olan edebi metinlerdeki deneyimin toplumsal bilinçaltını; mekânın ise toplumsal belleği yansıtmasıdır. Bu anlamda çalışmada ele alınan edebi metin her ne kadar otobiyografik bir anlatı olsa da, aktarılan deneyim, kişisel olanın toplumsal olana ulaştığı alanda yer alan bir olgu olarak ele alınmış; mekânın kişisel deneyim bağlamındaki anlamının

ise söz konusu mimari ve kentsel mekânın okunmasında özel roller üstlendiği görülmüştür. Sonuçta, hem toplumsal hem de mekânsal belleğin korunmasında deneyimin yazınsal aktarımının dönüştürücü bir etkisi olduğu; bu aktarımdaki mekânların, tarihsel ve kültürel izleri yansıttığı kabul edilmiştir. Bu bağlamda deneyim, mekân ve edebiyat ilişkisine yönelik tartışma, deneyimin güçlü temsillerinden biri olan edebi metinlerin çalışmanın yönteminin tamamlayıcısı olarak seçilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu sonuca dayanarak çalışmanın alan araştırmasında inceleme nesnesi olarak Murathan Mungan'ın otobiyografik anlatıları olan Paranın Cinleri ve Harita Metod Defteri adlı kitapları seçilmiş; bu anlatılar aracılığıyla Mardin'i anlamak üzere mekânsal analiz yapılmıştır. Bu analizin sonucunda, Mardin'in farklı katmanlardaki anlamları açığa çıkarılarak, Mungan'ın deneyimindeki Mardin imgesi çeşitli temalar altında yorumlanmıştır.

Tüm bu okumalar ve irdelemelerin sonunda, deneyim ve mekân ilişkisini sorgulayan ve mekânı deneyim üzerinden anlamaya çalışan bu çalışmanın alan araştırması çerçevesinde yapılan çıkarımlar şu şekildedir:

İlk olarak Paranın Cinleri ve Harita Metod Defteri eserlerinde çocukluk anılarını, hatırlamanın deneyimi yoluyla yazan, böylece geçmişi yeniden üreten Mungan, çocukluk deneyimini mekâna içkin bir şekilde aktarmıştır. Bu noktada incelemenin odağında olan Mardin'in kişisel bir deneyim bağlamında ortaya çıkarılan anlamının, çok katmanlı temalara ilişkin olduğu, toplumsal ve kültürel yapının izlerini taşıdığı; ayrıca mekânın kullanıcıyla etkileşimi doğrultusundaki dönüşümünü temsil ettiği ve mekâna simgesel nitelik kazandırdığı saptanmıştır. Öte yandan Mardin'in bu metinler üzerinden okunurluğunu güçlendiren iki durum belirlenmiştir:

Bunlardan ilki, Mungan'ın kendi öz yaşamında saf deneyime ulaşabilme imkânı ve buradan edindiği izlenimleri okuyucunun deneyimine dönüştürebilme yetisidir. Mungan, çocukluğunda Mardin'in merkezi bir konumunda yaşadığı için kentin önemli mekânları, meydanları, caddesi yazarın gündelik yaşam deneyimine dâhil olmuş; dolayısıyla Mardin'i yalnızca ev ve sokak ölçeğinde değil kentsel ölçekte deneyimleme imkânı bulmuştur. Kentle yoğun ve sürekli bir ilişki kurmasını sağlayan bu durum, Mungan'ın deneyiminde söz konusu mekânların daha çok bağlam içermesine olanak sağlamış; öte yandan yazınsal süreçte de hatırlamanın deneyimini güçlendirmiştir. Bunun yanında Mungan'ın seçkin bir ailenin çocuğu olmasından dolayı kentin önemli mekânlarıyla farklı şekillerde ve sıkça

etkileşimde bulunabilmesi de, deneyiminin mekânsal uzantısını etkileyen durumlardan biridir. Nitekim Mungan'ın özel bir görme biçimine sahip olmasına rağmen çocukluğunu hem mekânsal hem de kültürel anlamda daha dar bir çevrede yaşadığını varsayarsak; kenti deneyimine bu denli dâhil edemeyeceğini öngörebiliriz. Bu noktada mekânın deneyimle ilişkisinin, deneyimin bütüncül bilgisine bağlı olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Öte yandan Mungan'ın deneyimi aktarım biçimine bakıldığında da; anlatısında aktarılanın tek tek anılar değil, yaşamının bütün yönlerini aynı anda içeren bütünsel bir deneyim olduğunu görürüz. Buna ilişkin olarak Mungan'ın eserlerinde deneyimin anlatıdaki çok yönlülüğü ve okuyucuya temas edebilmesi, Mardin'in mekânsal bilgisine ulaşmanın ötesinde, mekânı “anlamayı” sağladığı gözlenmiştir.

İkinci durum ise, Mardin'in özel bir deneyim olanağı sunmasıdır. Kentlinin deneyimi doğrultusunda gelişen Mardin'de, mekânlar, gündelik yaşam pratiklerini ve tarihi süreçte dönüşen toplumsal yapıyı doğrudan yansıtır. Bu anlamda Mardin'de mekânsal ilişkilerin deneyim yoluyla kurulmuş olması, Mardin'in deneyimindeki mekânsal izlerin çeşitliliğini ve anlam zenginliğini çoğaltır. Bununla ilişkili olarak Mardin'de deneyimi özel kılan bir olgu da kentin mimari yapısıdır. Mardin'in mimari yapısı kullanıcının yaşam pratikleri doğrultusunda geliştiği için her sokağı benzersizdir; bu anlamda her sokağın deneyimi de ayrıca özeldir. Bunun yanı sıra kentteki taş kullanımı da bu benzersizliği destekler çünkü taşın biçimsel ve kullanım çeşitliliği sokağa kendine has bir doku katmanı kazandırır. Taşın dokusu ve ruhu, aynı zamanda insanı algısal olarak dokunmaya teşvik eder; bu dokunsallık mekânın daha derinden kavranmasının ve belleğe daha kalıcı bir şekilde yerleşmesinin yolunu açar. Bu çıkarımların neticesinde, Mardin deneyiminin insandaki mekân duygusu ve algısını güçlendirdiği; Mardin'in mimari mekânlarının mutlak bilgiyle tanımlanamayacak kadar deneyim içerdiği ortaya konmuştur. Özetlemek gerekirse; mekânın deneyim üzerinden anlamını analiz ederken, incelenen deneyimin niteliğinin yanı sıra konu alınan mekânın niteliğinin de önemli olduğu görülmüştür: anlatıcı, deneyimini yeniden üretirken her ne kadar belirli bir farkındalığa ve mekânsal bilince sahip olsa da, mekânın deneyime koşut olması da yapılan analizin derinliğini doğrudan etkilemiştir.

Sonuç olarak bu çalışma, deneyimin anlam katmanlarından sızan mekânsal bilgiyi değerlendirerek, mimari mekânı kavramak üzere başvuru alternatif yöntemlere katkıda bulunur. Ayrıca, yaşantı odaklı yapılan mekânsal okumanın mimarlık söylemine ufuk açıcı faydalar sağlayacağı düşünülür çünkü bu tür bir okuma mekânın mimarlık alanında ortaya

çıkarılamayan bilgisine ulaşmayı mümkün kılar. Çalışmanın konusunun edebi metinler aracılığıyla irdelenmesi de, araştırmaya ilave bir katkı sunar. Edebî metinlerin mimari bilinçle okunması halinde, kentsel ve mimari mekân bilgisinin ve bu bilgiye ulaşma yöntemlerinin araştırılmasında yenilikçi bakışa dair farkındalık oluşacağı öngörülmektedir. Nitekim konusu insan olan mekânın üretimiyle sorumlu mimarlık disiplini, diğer disiplinlerdeki insan ve mekân etkileşimini söylemine dâhil edebilmeli; bu doğrultuda yapılan çalışmaların önerdiği yöntemler, mimarlık disiplininde yol gösterici olarak kabul edilebilmelidir. Bu çalışma özelinde kentin ve mekânlarının devingenliği göz önüne alındığında, her bir deneyim anlatısının kentin bilgisine eklemlendiği; dolayısıyla kent bilgisinin sayısız uzantıya sahip olduğu belirtilmelidir. Ek olarak kentsel ve mimari mekânın deneyim bağlamındaki mutlak bilgisine ulaşmak, tamamlanamaz bir süreç olarak değerlendirilirken; bu ve benzer çalışmalar yalnızca bu sürece katkıda bulunma potansiyelini taşır. Bu bağlamda çalışma, sonraki araştırmaların da benzer süreçlere dâhil olabileceklerini ortaya koyar ve bu sürece eklemlenmeleri için bir aralık bırakır. Ayrıca bu tez, mekânın okunmasında deneyimin sunduğu olanakları değerlendirmenin yanı sıra kent tarihi ve kent kültürü çalışmalarına da katkıda bulunur.

KAYNAKLAR

- Adorno, T. W. (1973). *Negative Dialectics* (Çev. E. B. Ashton). New York: Seabury Press, 373-374.
- Adorno, T. W. (2012). *Walter Benjamin Üzerine* (Çev. D. Muradoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 65-66, 153.
- Adorno, T. W. ve Scholem, G. (1994). *The Correspondence of Walter Benjamin* (Çev. M. Jacobson ve E. Jacobson). Chicago: The University of Chicago Press, 507.
- Agamben, G. (2010). *Çocukluk ve Tarih: Deneyimin Yıkımı Üzerine Bir Deneme* (Çev. B. Parlak). İstanbul: Kanat Yayınları, 15-17.
- Arslan, S. ve Uludağ, Z. (2020). Dilde Mekânı (Yeniden) Kurgulamak: Yer İsimleri, Kolektif Bellek ve İdeoloji. *İdealkent Dergisi*, 11(31), 1422-1455.
- Assman, J. (2001). *Kültürel Bellek-Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın Poetikası* (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bacon, F. (2012). *Novum Organum* (Çev. S. Önal). İstanbul: Say Yayınları, 146-159.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana* (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 27-29.
- Benjamin, W. (1990). *Parıltılar* (Çev. Y. Öner). İstanbul: Belge Yayınları, 17-24.
- Benjamin, W. (1993). *Son Bakışta Aşk* (Ed. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (1998). Öykünme Yetisi Üzerine (Çev. Z. Sayın). *Defter*, (34), 11-13.
- Benjamin, W. (2001). *Çocuklar, Gençlik ve Eğitim Üzerine* (Çev. M. Tüzel). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Benjamin, W. (2005a). *Selected Writings* (C. 1). Cambridge, Massachusetts: Belknap Press.
- Benjamin, W. (2005b). *Selected Writings* (C. 2). Cambridge, Massachusetts: Belknap Press.
- Benjamin, W. (2006). *Moskova Günlüğü* (Çev. C. Ener). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2009). *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk* (Çev. T. Turan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2011). *Tek Yön* (Çev. T. Turan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2013). *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Benjamin, W. (2018). *Pasajlar* (Çev. A. Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek* (Çev. I. Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 26-28, 49-52.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Çev. Ü. Altuğ ve B. Peker). İstanbul: İletişim Yayınları, 24-27.
- Blumenberg, H. (1985). *The Legitimacy of the Modern Age* (Çev. R. M. Wallace). Cambridge: The MIT, 289-290.
- Canlı, E. (2017). Deneyimin Yoksullaşması: Walter Benjamin’de Estetik Ve Politika. *Felsefe Arkivi*, (46), 149-161.
- Certeau, M. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi* (Çev. L. A. Özcan). Ankara: Dost Kitabevi, 217-283.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember* (Ed. J. Dunn, J. Goody, E. A. Hammel, ve G. Hawthorn). Melbourne: Cambridge University Press, 41-72.
- Çağlar, N. ve Ultav, Z. T. (2004). Emile Zola yazınından mimari/kentsel mekana dair okumalar ve düşünceler. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 21(1), 43-60.
- Çağlar, N., Ultav, Z. T., Boyacıoğlu, E. (2013). Sevgi Soysal Ve Yenişehir’de Bir Öğle Vakti Romanından Mimari/Kentsel Mekâna İlişkin Çıkarımlar. *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(3), 61-80.
- Deleuze, G. (2010). *Bergsonculuk*. İstanbul: Otonom Yayıncılık, 11-19.
- Dewey, J. (1920). *Reconstruction in Philosophy*. New York: Henry Holt And Company, 92.
- Dewey, J. (1980). *Art As Experience*. New York: G. P. Putnam’s Sons, 45.
- Duyan, E. (2020). The Poetics of Space in Nâzım Hikmet’s Poem, Straw-Blond. *Linguistics and Literature Studies*, 8(1), 1-7.
- Duyan, E. (2021). Architecture as Metaphor and Experience in Nâzım Hikmet’s Last Poems. *Tasarım Kuram*, (32), 109-119.
- Eagleton, T. (2011). *Şiir Nasıl Okunur* (Çev. K. Genç). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları, 28-33.
- Eagleton, T. (2013). *Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru* (Çev. F. B. Aydar). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları, 52-59.
- Foucault, M. (2004). *Marx’tan Sonra* (Çev. G. Aksay). İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi, 44-63.
- Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları* (Çev. A. Terzi). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gadamer, H.-G. (2008). *Hakikat ve Yöntem* (Çev. H. Aslan ve İ. Yavuzcan). İstanbul: Paradigma Yayınları, 310-312.
- Gürbilek, N. (2012). *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Halbwachs, M. (2018). *Kolektif Hafıza* (Çev. B. Barış). Ankara: Heretik Yayınları.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu* (Çev. S. Savran). İstanbul: Metis Yayınları, 227-255.
- Hisarlıgil, B. B. (2002). Roman Sokaklarında Yürümek. *TOL*, 1, 49-53.
- Hisarlıgil, B. B. (2003). Deneyimleyen Beden, Kurgulanan Mekân. *TOL*, 3, 68-74
- Hobbes, T. (2007). *Leviathan* (Çev. S. Lim). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 26.
- Hurst, R. ve Lawrence, J. (2004). (Re)Placing, Remembering, Revealing: Understanding through Memory and Making. E. Bastêa (Ed.), *Memory and Architecture*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 293-316.
- İnternet: Angelus Novus. URL-1: https://en.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus, Son Erişim Tarihi: 26.12.2021
- İnternet: Simonides of Ceos. URL-2: <http://seekecho.blogspot.com/2020/01/simonides-of-ceos.html>, Son Erişim Tarihi: 26.12.2021
- Jay, M. (2012). *Deneyim Şarkıları* (Çev. B. E. Aksoy). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jay, M. (2014). *Diyalektik İmgelem* (Çev. S. Doğan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 133,331.
- Köseoğlu, E., Botan, M. (2019). Peyami Safa'nın Dokuzuncu Hariciye Koğuşu Romanında Algısal Mekân ve Yeniden İmgeleme. *Mimarist*, 64, 81-86.
- Kurtar, S. (2018). Benjamin ve Flaneur Olarak Çocuk. *Arkhe Logos Dergisi*, 6.
- Küçük, M. (2013). Aidiyetin Mekânı: Mardin'de Kimlik ve Mekânın Değişimi. *İdealkent*, 9, 114-137.
- Lefebvre, H. (2006). *Rhythmanalysis—Space, Time and Everyday Life*. London: Continuum Press, 73-83.
- Lefebvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Metis Yayınları, 12-13.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık, 67-78.
- Man, P. de. (2008). *Körlük ve İçgörü* (Çev. F. B. Aydar ve C. Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları, 232.
- Montaigne, M. (2011). *Denemeler* (Çev. E. Sunar). İstanbul: Say Yayınları.
- Morss, S. B. (2010). *Görmenin Diyalektiği* (Çev. F. B. Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (1996). *Murathan' 95*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2002). *Kaf Dağının Önü*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Mungan, M. (2003). Murathan Mungan ile Kenti Okumak. (Raportör: A. Sevinç). *Yirmibir Mimarlık, Tasarım ve Kent Dergisi*, 11, 66-73.
- Mungan, M. (2005). *Elli Parça*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2006). Kedi Cama İnanmaz, Ben Zamana. (Raportör: Ö. Altunok). *Cumhuriyet Dergisi*, Temmuz, 24.
- Mungan, M. (2008). Yazımı Sürekli Ateşe Atarak İlerledim. (Raportör: N.N. Savcılığolu). *Notos Öykü*, 9.
- Mungan, M. (2010). *227 Sayfa*. İstanbul: Metis Yayınları, 26.
- Mungan, M. (2014). *Paranın Cinleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2015). *Harita Metod Defteri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Nietzsche, F. (2011). *Böyle Söyledi Zerdüşt* (Çev. M. Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 19-21, 27-28.
- Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzolli, 6-10.
- Norberg-Schulz, C. (2001). Yer Kavramı Bağlamında Eski Çevrelerde Yapılaşma (Çev. İ. Üçer). *Mimarlık Dergisi*, (297), 42-43.
- Pallasmaa, J. (2018). *Tenin Gözleri: Mimarlık ve Duyular* (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Yem Yayın.
- Proust, M. (2006). *Swann'ların Tarafı-Kayıp Zamanın İzinde 1* (Çev. R. Hakmen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rasmussen, S. E. (2018). *Yaşanan Mimari* (Çev. Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ricoeur, P. (2009). *Zaman ve Anlatı 2: Tarih ve Anlatı* (Çev. M. Rıfat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 120,211.
- Ricoeur, P. (2012a). *Hafıza, Tarih, Unutuş* (Çev. M. E. Özcan). İstanbul: Metis Yayınları, 168-171.
- Ricoeur, P. (2012b). *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi* (Çev. M. Rıfat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 270.
- Ricoeur, P. (2016). Architecture and Narrativity. *Études Ricoeuriennes*, 2(7), 31-42.
- T. Ultav, Z. (2008). *Mimarlık ve bilim kurgu edebiyatı arakesitinde J. G. Ballard'ı okumak*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Taburoğlu, Ö. (1998). Deneyimin Yapay Yeniden Üretimi. *Defter*, (34), 64-85.
- Tan, M. (1989). Çağlar Boyunca Çocukluk. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 22(1), 71-88.

- Tümer, G. (1981). *Mimarlıkta Edebiyattan Neden ve Nasıl Yararlanmalı? (Aragon'un Paris Köylüsü Üzerine Bir Örnekleme)*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Mimarlık Bölümü, İzmir.
- Tümer, G. (1984). *İnsan-Mekân İlişkileri ve Kafka*. İzmir: Sanat-Koop. Yayınları, 6-14.
- Tümer, G. (2007). Şiir ve Mimarlık. *Mimarist Dergisi*, 24(2), 17-24.
- Ümer, E. (2017). Walter Benjamin'de Tipler, İmge ve Deneyim. *SineFilozofi Dergisi*, 2(4), 25-55.
- Yıldırım, A. (2014). Walter Benjamin'de "Zamansal Deneyim" ve Gündelik Hayatın Tarihsel Parıltıları. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 7(2), 1-26.
- Zumthor, P. (1999). *Thinking Architecture*. Berlin: Birkhauser, 5-10.







EK-1. Kuyuya ait alıntılar

Alıntılar
Akşamüstü serinlik çıktığında avludaki derin kuyudan su çekerek evi yıkardık; taşlardan sıcak tüterdi. Büyüdükçe o deliksiz uykular yerini tedirgin uykulara bıraktı. Bir daha hiç o kadar derin bir uçurum gibi uyuyamadım. (PC, syf. 18)
Mardin'de büyüdüğüm evin avlusunda derin bir kuyu vardı. Orada birçok evin kendine ait kuyusu olur; her kuyu kendi su kaynağının dışında, geniş damları boydan boya çevreleyen, her yıl özenle bakımı yapıp temizlenen olukların taşıdığı yağmur sularıyla da beslenirdi. (HMD, syf. 68)
Kuyuların ağzı kalın tahta kapaklarla sımsıkı örtülür, üstlerine çocukların kaldıramayacağı ağırlıkta taşlar yerleştirilir; gözlerini iyice korkutup oradan uzak tutmak için kuyu ağzına fazla eğilip bakanları kapıp götüren su cinlerinin tekinsiz varlığından günün birinde kendini kuyuya atarak canına kıyanların orada barınan ruhlarına varana dek nice ürpertici hikâye anlatılır dururdu. (HMD, syf. 68)
Derdini kimseye söylemeden gün günden dalgınlaşıp sonunda kendini kuyuya atan mutsuz kadınlara, biri tarafından namusu kirletilince artık yaşayamayacağına karar veren çocuklara, kederinin nedeni hiçbir zaman anlaşılamayan solgun görünüşlü kara duygulu gençlere, her gün uğradıkları sıradan zulmün yükünü daha fazla taşıyamayacağına inanan evlatlıklara, beslemelere ait sonu kuyuda ölümle biten nice dokunaklı hikâye ağızlarda gezerdi. (HMD, syf. 68)
Ev içlerinin söze dökülemeyen dilsiz, bulanık karanlığından avlunun kuytusunda bekleyen ölümün kesin karanlığına bir kuyudan geçilirdi sanki. Kuyulu evlerde büyüyen çocukların belleklerinde yıllar yılı sırlarıyla birlikte sulara gömülmüş hayatlara ilişkin nice hikâye uğuldardı. (HMD, syf. 69)
Çocukluğumuzun güneşi cömert avlularında biri su çekerken başında durup kuyuya sarkıtılan kovanın inişini, suyun yüzeyini dalgalandırışını, sonra içi su dolu olarak ağır ağır yükselişini izlemek ayrı bir keyifti. Başımızda duran biri belimizden tutarken eğildiğimiz kuyuya seslenip kendi sesimizin yankısını dinlemekse en sevdiğimiz şeylerdendi. Yankı hem kendimizdi, hem öteki. Ses bizimdi, ama yankı biraz da kuyuya aitti sanki... Kuyu, sesimizin aynasıydı; bizimle konuşan aynası... (HMD, syf. 69)
Bazen kuyunun derinliğini ölçmek, ne kadar su kaldığını anlamak için kuyuya üzerine belli aralıklarla düğüm atılarak işaretlenmiş halat sarkıtırlardı. Her yıl beline bağladığı kalın organlarla kuyuya inip oranın yıllık bakımını, temizliğini yapan gözü pek işçiler bir anda korkusuz kahramanlarımız oluverirlerdi. Kuyudan çıkıp avluya döndüklerinde uzak, tekinsiz ülkelere yaptıkları tehlikeli seferlerden galip dönmüş kahramanlar gibi el çırparak karşılardık onları. Bizim bilmediğimiz yerlere gitmiş, bizim inemediğimiz derinliklere yolculuk etmeyi göze almış kişilerdi onlar. Kuyunun gizemli karanlığını gündüzün çiğ ışığına çıkarmış, suya ve kuyuya ilişkin korkularımızı yenmişlerdi.
O gün bugün hâlâ kuyulara seslenirim.
Şimdiyse kuyunun ipini kendi içime sarkıtıyor, çocukluğumdan hatırladıklarım arasında ne kadar geriye gidebilir, geçmişe ne kadar inebilir, orada bulduklarımı gün ışığına nasıl çıkarabilirim, anlamak istiyorum. (HMD, syf. 69)

EK-2. Duvara ait alıntılar

Alıntılar
Malikânenin gizemli bir görünüşü vardır. Örneğin duvarlarının birinde hiç pencere yoktur, yalnızca bir tek kapı vardır; bu kapının açıldığı merdivenlerse hiçbir kata uğramadan doğruca en üst katın avlusuna çıkar. Çocukluğumun büyütlü yolculuklarından birini yaptığım bu merdivenleri ve kapıyı yıllar sonra Taziye oyunumda bir kasa yerleştirdim. (PC, syf. 11-12)
Çocukken evlerine gitmekten en çok hoşlandığım insanlar Polin ile Yvon'du. Yaşça benden çok büyüktüler. Onların ikonlarını, küçük nişlerde sabah akşam yanan mumlarını seyretmeyi, bembeyaz yakalarıyla kiliseye gitmelerini hala tazeliğini yitirmemiş görüntüler olarak saklıyorum. (PC, syf. 17)
Duvarları, üzerine ayetler yazılı gümüş kılıçlarla süslenmiş büyük salonlarda Hayyam rübaileri dinlerdim... ... iri karpuz lambaların duvarlarda gölgeleriyle oynayan yumuşak ışığını, uzak doğudan gelmiş misk, amber, günlük kokularının gezindiği büyük sofalarda, ayvanlarda giderek büyüyen su şırıltılarını dinleyerek bozkırda günbatımını seyretmeyi, yitirilmiş altın çağın imgeleri olarak anımsıyorum. (PC, syf. 18)
Bir feodal zorlama gereği olsa gerek, Mardin'in klasik mimarisinde hiçbir evin penceresi ötekinin penceresiyle yüz yüze gelmez, hepsi bir diğerinin ancak duvarını görebilir. Ev içleri, başka hayatlar birbirinden saklanır. İçte kapanışın sonsuz bir iç çekişe dönüştüğünü, o evlerde kalmış, bir türlü evlenip kendi evine çıkamamış o kızlarda gördüm. Pencerelelerin, duvarların bu anlamını onlardan öğrendim. (PC, syf. 19)
Şahmeran suretini ilk kez ilkokul çağındayken, bir arkadaşımın evinin duvarında gördüm. Ev, beyaz badanalı, yüksek kubbeli, güneşin geniş avlulardan, içerlekli derin pencerelerden eksile eksile geçerek süzüldüğü eski bir Mardin eviydi. (PC, syf. 19)
Bütün çocukluğum boyunca en merak ettiğim yüz, Mardin'de hemen her evin duvarında asılı duran dinsel tasvirlerde yer alan ve her zaman bir peçeyle örtülü olan Hazret-i Muhammed'in yüzü olmuştur. (PC, syf. 20)
Daha fazla görmemek için yüzümü duvara döndüğümü anımsıyorum. Ne zaman görmek, duymak, tanık olmak istemediysem yüzümü duvara döndüm. Çocukluğumdan sık hatırladığım bir resimdir bu. Bir yüzüm hep duvarda kaldı. (HMD, syf. 31)
(....) evin girişindeki salondayız; Mardin ovasına bakan büyük misafir salonuna açılan kapının yanındaki duvarı arkamıza almışız. Biz dediğim, benle halamın oğlu. O duvar bizim hayat sahnemiz gibi, marifetlerimizi orada gösteriyoruz aile büyüklerine. Belli zaman aralıklarıyla babam bizi o duvara dayayıp elinde bir kurşunkalemle boylarımızı işaretliyor. Çizginin doğru olarak çekilmesi için topuklarımızın duvara tam yaslanması gerektiğini söylüyor. Sonra uzun görünmek için hile yapmamamız, örneğin ayakucunda yükselmeye çalışıp çenemizi fazla kaldırmamamız gerektiğini öğreniyoruz. O beyaz badanalı duvara çekilen her yeni çizgiyle geçen zaman içinde ne kadar büyüdüğümüzü anlamış oluyoruz böylelikle. (HMD, syf. 38)
Ben hiç hatırlamıyorum, annem anlatırdı: Mardin'de, yüksek evdeki günlerimizde salonun iki duvarının birleştiği köşesine gider, sırtını odaya, yüzümü duvara verip hiç kimsenin anlamadığı bir dilde ama düzgün olduğu duygusu uyandıran cümleler kurarak akıcı bir biçimde konuşmuşum. ... Belki de kendi "ağlama duvarımı" ilk orada keşfetmiştim. (HMD, syf. 74)
Öyle ya insanlar her gün önünden geçtikleri duvarların birindeki oyukta saklananlardan habersiz yaşayıp gidiyorlardı bize göre... Herkes kendi mahallesindeki yerinden oynayabilen bir taşın arkasındaki boşluğu, sokak arası bir çeşmenin duvar girintisini, bir abbara girişindeki oyuntuyu çalıntı malların saklanabileceği olası zula sayıyordu. (HMD, syf. 154)
Duvara gömülü çeşmenin dış duvarıyla çeşme musluğunun arasında gölgeli, serin bir girinti, çeşme yalağının iki yanında ayak basılacak taş sekiler vardı. Başınızı kaldırdığınızda yukarıya doğru baca boşluğunu andıran bir karanlık görürdünüz. Bu boşluğun duvarlarındaki girintileri yokladığınızdaysa adeta bir şeyler gizlemek için yapıldığına inanacağınız raf benzeri oyuklar gelirdi elinize. Meriç, çalınanların burada saklandığından neredeyse emindi. (HMD, syf. 157)

EK-2. (devam) Duvara ait alıntılar

Mardin'deki evimizin caddeye bakan büyük salonunda, duvarın biri diğerine bir çıkma yaparak dönerdi. O çıkmada Arapça “tâkâ” dediğimiz bir niş, nişin içinde de evin telefonu dururdu. O dönemin elle çevirmeli, siyah renkte bakalit telefonunun üstü annemin ördüğü iğne oyası bir dantelle örtülüydü. Önce postaneyi arar, santral memuresinden sizi görüşmek istediğiniz numaraya bağlamasını isterdiniz. Babam oradan Ankara'daki çeşitli milletvekilleriyle, bakanlarla, müsteşarlarla görüşürken biz de önemli bir âna tanıklık edercesine merak ve heyecanla dinlerdik onu. (HMD, syf. 193)

Mardin'deki yüksek evdeyiz. Duvarların birinde, “tâkâ” dediğimiz niş var, evin telefonu orada duruyor. Bir keresinde annem, “Al teyzenle konuş, sesini duysun,” diyerek uzatıyor almacı bana. Ben, annemin sözünü ettiği, ama o zamana kadar yüzünü hiç görmediğim köydeki Firdevs teyzemle konuştuğumu sanıyorum, meğer İstanbul'daki teyzem Muzaffer'miş karşımdaki; nasıl olsa çocuktur anlamaz, diye sesimi duyurmuşlar teyzeme, yıllar sonra öğreniyorum bunu... Teyzem, Üzülüyorum, diyerek tekrarlanmasını istememiş bu telefonların. Aynı nişin ve telefonun başında aynı canlılıkta ikinci bir imge: ben dört yaşındayım, ablam Ankara'da doğum yapmış, kızı olmuş, adı ne olsun, diye bana soruyorlar. (HMD, syf. 399)

EK-3. Merdivene ait alıntılar

Alıntılar
Kaleye yakın yüksekçe bir evde oturuyorduk. Evimizin hayatında üst kata çıkan dik basamaklı uzun bir merdiven vardı. Merdiven altındaki yuvarlak kemerli, derince boşluğu bir kafes haline getirip, geyiği oraya yerleştirdik. (PC, syf. 7)
Örneğin duvarlarının birinde hiç pencere yoktur, yalnızca bir tek kapı vardır; bu kapının açıldığı merdivenlerse hiçbir kata uğramadan doğruca en üst katın avlusuna çıkar. Çocukluğumun büyüğü yolculuklarından birini yaptığım bu merdivenleri ve kapıyı yıllar sonra Taziye oyununda bir kasra yerleştirdim. (PC, syf. 12)
Gözümün önünde canlanan ilk bulanık resimler Mardin'de ana cadde üzerinde “Emir Hamamı”nın karşısına düşen merdivenlerle çıkılan ve aile arasında “yüksek ev” diye tabir edilen eve ait. Bu kitabın kapağında yer alan o evde çekilmiş fotoğrafta üç yaşındayım, sobanın kenarında çubuklu pijamamı kurutuyorum. O yüksek evin alt katın girişindeki cümle kapısı ortak kullanılan genişçe bir hayata açılırdı, bu kattaki evlerde ve sağ taraftan çıkılan merdivenle bağlanan bizim sıramızdaki katta başka aileler otururdu. Bizim eve çıkılan soldaki merdivenin basamakları yamru yumru -nedense yaz kış hep kaygan olarak hatırladığım, taşlarla döşeliydi. Merdivenden düşmemden çok korkulur, ben inip çıkarken elimden biri tutardı hep. Kendi başıma inip çıkmaya başladığımda annemin merdivenin ince demir çubuklardan yapılmış tırabzanına sıkı sıkı tutunmamı tembih eden sesi olanca canlılığıyla kulaklarımdadır. Düşmek çocukluğumun en büyük korkularındandı. (HMD, syf. 70-71)
O evde babaannem, halam ve Paranın Cinleri'ndeki “Bunlar Artık Yok” başlıklı metinde öyküsüne yer verdiğim Lütfüye halamın kızı Nevzat'la birlikte yaşırdık. Ev içinde dar bir merdivenle üst katta babaannemin odasına çıkılırdı; onun boğuk, buğulu sesini, hep ağırbaşlı bir kederle bakan yüzünü, ağaç yaprakları gibi ışılan gözlerini hatırlıyorum. Sanki pencerenin kenarına oturmuş, camdan vuran solgun ışıktaki hâlâ şefkatli bir dalgınlık içinde bakıyor bana. (HMD, syf. 71)
Konağın eskiden tek mekân olarak kullanıldığını gösteren bizim evin içinden onların evinin içine bağlanan kapıya çıkan çok basamaklı yüksek bir taş merdiven vardı. İki taraftan da demir çengeller indirilerek bağlantısı kesilmiş olan bu kapı ancak bir haber iletileceğinde ya da bir şey ikram edileceğinde kullanılırdı. Çocukken bazen gizlice o basamakları çıkar, kulağımı kapıya dayayarak onların evini dinlemeye, içeriyi hayal etmeye, duyduğum bölük pörçük seslerden orada olan biteni gözümde canlandırmaya çalışırdım. Aslında o kapı duymaya ya da hayal etmeye degecek bir şeyin yaşanmadığı, mutfaklarını salona bağlayan sıradan bir sahanlığa açılıyordu, ama benim hayal gücüm, içine kendince gizem kattığı bu oyundan ayrı bir keyif alıyordu. Bir iki kez bizimkilere kulağım kapıda yakalanınca, o merdivene çıkmak bana büsbütün yasaklanmış oldu. (HMD, syf. 251-252)

EK-4. Pencereye ait alıntılar

Alıntılar
Sokağa bakan pencereleri insan boyunun üstünde, avluya bakan iç pencereleriye insan boyunun altında olduğu için, günün bazı saatlerinde değişik açılardan odalara süzülen ışığın mekânda yarattığı tonlar, gölgeler, beni Osman Hamdi'den Flaman ressamılarına varana dek açılan geniş bir yelpazeye hazırlayan şeylerden biri sanırım. (PC, syf. 19)
Dedemlerin malikânesinde çekilmiş bu gelinlikli fotoğraf. Geride büyük bir pencere, içerleği, mazgalı ve demir parmaklıkları görülüyor. Yatay ve dikey demir çubukların kesiştiği yerlerde Üzerleri işli kübik demir toplar duruyor. O pencereleri çok iyi hatırlıyorum. (Benim de çocukluğumda dalgın gözlerle sonsuzluğa bakar gibi uçsuz ovalara baktığım pencereler...) (PC, syf. 30)
Taşranın yazı kışı bir. Aynı sıkıntı. Kapalı hava. Kısır gündelik. Kış günleri, bazı okul dönüşlerinde, evin girişindeki salonda, sobanın ardındaki pencere pervazına takılmış -büyük salonlardan birinden diğerine bakan ev içi penceresinin pervazına takılmış-, sevdiğim bir yıldızın bana gülümseyen siyah-beyaz imzalı fotoğrafını gördüğümde, nasıl da kuşlar gibi seviniyorum! (PC, syf. 56)
Kışları soba, sahanlıktan eve girildiğinde, oturma odası olarak kullanılan girişteki salonda kapının tam karşısına kurulurdu. Burayı arkada gene salon genişliğinde bir ikinci odaya bağlayan çift kanatlı geniş bir kapı vardı. Kapının iki yanında da arka taraftaki odanın ışık alması için açılmış, ince, ahşap çubuklarla üç parçaya dilimlenmiş uzun, ince birer pencere yer alıyordu. Soba bu pencerelerden sahanlık kapısının karşısına düşenin yakınına kurulur, annem altına çektiği bir sandalye ya da Arapça “kirsiye” denilen kısa ayaklı, üstü hasır örgülü tabureyle o sobanın yanında oturmayı severdi. Okulda çoğunlukla sabahçı olduğumdan öğlenleri eve döner, sahanlıktan içeri girdiğimde, annemi sobanın yanında oturur, çoğunlukla da bir şeyler örerken bulurdum, bu eve dönüşlerin bazılarında birdenbire arkadaki pencerede cam ile ahşap çevirme arasına sıkıştırılmış imzalı bir artist fotoğrafı gördüğümde çılgınlığı basardım. Ben okuldayken postacı getirmiştir. (HMD, syf. 147)
Bu fotoğrafın arka planında dönemin evlerinin bazı ortak işaretleri sayılabilecek şeyler görülüyor: merdiveni kapıya bağlayan sahanlığa açılan “Kim geldi penceresi” nin dantel perdesi... (HMD, syf. 377)
Bir keresinde evimizin salonundaki cumbanın penceresinden gördüğüm bir manzarayı hiç unutamam. Dalmış camdan dışarı bakarken, caddenin, hükümet binası tarafından gelip tam Üçyol’a kavuştuğu yerde bir kadın gördüm... Mardin sokaklarında bir Kim Novak! Soluğum kesilmişti. (HMD, syf. 401)
Bizi buluşturan başka bir âlemin varlığını derinden hissettiğimiz demler. Ahşap kanatları içeriye, manzarası avlulara açılan pencerelerin dışarıyı dilimleyen demir parmaklıkları... Sıcak bitkini kanatların duldasına sığındığı geniş içerlekli pencereler... Tenhanın ve sükûnun öğrettikleri. Kuşlar nasıl bakar? Güvercinler. Yerli halkın Arapça “Sinunnu” dediği kırlangıçlar. Farklı varlıklar olmamızın dilsizliğinde bulduğumuz o derin sükûnun öğrettikleri. Sonra onlar kanatlanır uçar, sen esneyerek içeri girersin. Dünya bildiğin yer olur birdenbire. Bir öğle uykusundan ansızın uyandırılmışsın gibi. (HMD, syf. 414)

EK-5. Açık mekânlara ait alıntılar

Alıntılar
Uzun yaz geceleri dışarıda, avluda yan yana serilmiş yataklara yatar, yıldızları sayarak uyurduk. Bizler serin fisiltılarla uykuya dalarken, parmaklarımız yıldızlarda kalırdı. Yıldızlar bir daha hiç o kadar parlak olmadılar. (PC, syf. 18)
Sıcaklığın hiçbir şeyi, hatta zamanı bile kımıldatmadığı o kızgın öğle üzerlerinde; ya da bol yıldızlı gecelerin, damlara, avlulara serilmiş bitişik yataklarında fısıldaşan masallar bütün uzaklıkları yakın ediyordu, bütün düşleri gerçek. (PC, syf. 20)
Belli ki, biraz önce duvarın önündeki tahta kanepede oturuyormuş. Parmaklı kanepenin, kolunun ve resme giren bir bacağının oymaları rahatlıkla seçilebiliyor. Taş zemin. Kesme taşların birbirine bitiştiği yerlerde nemli lekeler. Zeminden mi, zamandan mı bu lekeler? Anlaşılmıyor. Fotoğrafının çekilebilmesi için gereken gün ışığı için çıkarılmış olsa gerek avluya. (PC, syf. 30)
Yazları avluda yatardık geceleri... Yatakların avluya çıkma zamanı, diye bir takvim başlangıcı vardı o taş kentin, bir zaman işareti... (PC, syf. 35)
Avluya çıkmanın ilk habercisi eve çağrılan hallaçlardır. Yaz yatakları ve yorganları farklı olur; yazın pamuklu, kışın yünü yataklarda yatılır. Kış yorganları kalın, yaz yorganları ince olur. Yazla birlikte yün yataklar kaldırılırdı ortadan. Defalarca yıkanıp, arapsabunuyla ovulmuş avlunun taş zeminine büyük brandalar, yer örtüleri serilir, bunların üzerinde denkliklerden çıkarılan yatakların, yorganların, yastıkların pamukları atılır; ince, tahta çubuklarla döve döve kabartılan pamuklar havada kar gibi uçuşurken, eğlence çıktı diye sevinen biz haylaz çocuklar, yükselen itirazlara, bağırıp çağırılmalara aldırmadan kendimizi kaldırıp kaldırıp kabartılmış döşeklerin üzerine bırakırdık... (PC, syf. 36)
Ay ışığı, simlere vurdukça sanki başka türlü ışırdı bizim de uykularımız. Bazı geceler, ay o kadar parlak olurdu ki, ışığından uyanırdım. Bakardım, gece boyu yükselmiş ay, şimdi tam tepede, yüz yüzeyiz onunla ve eğilmiş bana gülümsüyor; bir süre bakıştıktan sonra yorganı başıma çeker, yeniden yatağıma ve uykuma gömülürdüm. (PC, syf. 36)
Ardından tahtlar, ya da tahta divanlar çıkarılırdı avlulara. Geçen yıllardan kalanların tahtaları onarılır, yıkanır, ovulur, kazınır; güvercin pislikleri, rüzgârın getirdikleri, zamanın kiri temizlenir, üzerlerine yatak döşek serilmeye hazır hale getirilirlerdi. Ya da onarılmayacak kadar aşınmışlarsa, yenileri ısımarlanırdı marangozlara. Tahta divanlar, tek kişilik ya da iki kişilikken; taht adı verilen daha büyükleri, çok çocuklu kalabalık aileler içindir. Üstelik taht, daha görkemlidir, taht'a birkaç küçük basamakla çıkılır örneğin, dört yanı ahşap parmaklıkla çevrilidir, parmaklıklar düz olmayıp, oymalarla süslenmiştir ve dört köşesinde kalın ahşap direkler, sütunlar vardır. Bunlara bembeyaz cibinlikler gerilir, hem sinekten korur uyuyanları, hem de mahrem gözlerden. (PC, syf. 37)
Ev içlerinde geceleri uyku tutmamaya başladı mı, herkes damlara çıkmaktan, avlularda yatmaktan söz etmeye başlar. Davranmak için ilk hareket hep başkasından beklenir. Bu amaçla herkes konusunu komşusunu, yandakinin damını gözlemeye başlar. Ardından pamuklu yorganlar, keten pikeler, kolalanmış örtüler, sakız gibi beyaz, lavanta kokan çarşaf, işli yastıklar, simli yorgan yüzleri ve her esintide gecenin serin soluğuyla bir yelken gibi şişen bembeyaz cibinliklerle dolardı damlar, avlular, ayvanlar... (PC, syf. 37)
Mardin'in şehir merkezinde, Postane'nin tam karşısındaki evimizin geniş avlusunda, Şehidiye Camii'nin minaresinin üstümüze vuran kızıl gölgesinde, güvercin gurultularıyla, kanat çırpımlarıyla uyanırdım her sabah. Geceleri, yatmadan önce avluda oturur, ahşap parmaklıklara dayanarak, karşıda görünen Suriye'nin uzak ışıklarına dalar, hayal kurar, yıldızlarla konuşur ve camiinin hemen yanı başındaki yazlık bahçede çalınan şarkıları dinleyerek uyurdum. (PC, syf. 37)
Arap kısraklarının büyük kapılarından göz kamaştıran bir haşmetle içeri girdiği malikânelerin avlularında ince şırıltılarla yankılanan su sesleri, Arapça şarkılar ve dualar arasında, geçmişin mirasıyla, yeni bir gelecek rüyası içindeki ıssızlıkta kaybolmuştu. (PC, syf. 49)
Eğer o dönem "sabahçı" değilsem, yani okula sabahları gitmiyorsam, pazartesi sabahlarının büyük bir kısmını avluda geçirirdim. Hele havalar ısınmaya başladı mı, alt kattaki dükkânın önüne paketler indirilirkenki o sesleri duymadan avludan içeri girmezdim. (PC, syf. 51)
Cadde üstündeki evimizin altında bir dizi dükkân sıralı. Balkondan sarkıp aşağı bakan bana göre, sağdan sola sırasıyla: Gazete bayii Cemal Bey -o zamanlar Mardin'in tek gazete bayiiydi-, berber Hamdo, bakkal Hasip ve dondurmacı Yalçın'ın dükkânları... Avlumuz hafifçe çıkma yapan bir balkonla ilk üçünün üzerine kaplar, dondurmacının pastanesi ise yanın cumbalı salonumuzun altına denk gelirdi. Şehrin tam merkezindeydi evimiz. (PC, syf. 51)

EK-5. (devam) Açık mekânlara ait alıntılar

Caddeye ve ovaya bakıyordu. (Geceleri karşıda Suriye'nin ışıkları. Bir tür sınır bilgisi erken yaşta, uç coğrafyası, komşu ve öteki...) Gazeteler ve dergiler, Diyarbakır'dan Mardin'e posta arabasıyla ve gününe göre değişen saatlerde gelirdi; daha çok da öğleye doğru... Sabahtan başlayarak, sık sık avluya çıkar, balkondan sarkar, gazete ve dergilerin gelip gelmediğine bakardım. (PC, syf. 52)
O balkondan yalnızca uçsuz bozkıra, ya da gazete ve dergilerin dağıtımına değil, beni beklediğini sandığım dünyaya da bakıyordum. (PC, syf. 53)
Dam oluklarının en önemli sorunu sık sık temizlenmesi gereken güvercin pislikleriydi; çocukluğumun Mardini'nin göğünden güvercinler, kumrular, kırlangıçlar eksik olmazdı. Ne zaman başınızı kaldırıp göğe baksanız kanat süzen kuşlar, takla atan güvercinler görürdünüz. Bir ressamın fırçasından çıkmışçasına dam kenarlarına dizili güvercinlerin, kumruların gün boyu kuğurtusu eksilmezdi evlerin üzerinden. Avlularına güvercinlik, kuş barınağı kuran meraklılar mevsim dönümlerini burada besledikleri kuşlarla izlerdi. Çam ağaçlarının, gül dallarının serin gölgesinde gezinip avlu içlerindeki havuzların başında kanat çırpın kuşlar çocukluğumun değişmez imgelerindendir. (HMD, syf. 68)
Çocukluğumun nazlı başlayan sonbaharlarından, birdenbire gelmesiyle şaşırtan sert kışlarından Mardin'in avlularına neredeyse misket büyüklüğünde yağan dolu taneleri anımsıyorum. Taş zeminin sert yüzeyine çarptıklarında çıkardıkları ses kulaklarımda saklıdır. Sonra sık örgülü yağmurun aralanmayan perdesi... (HMD, syf. 163)
Baharla birlikte Mardin evlerinin damlarından gökyüzüne yüzlerce uçurtma kanatlarıydı. Avluya ya da dama çıkıp göğe baktığınızda gökyüzünün atlasında aynı anda süzülen rengârenk onlarca uçurtma görürdünüz. O gün bugündür benim “göğe bakma durağım” Mardin damlarıdır... Yıllar sonra Yunan besteci Manos Loizos'un “Teli Teli Teli” şarkısına yazdığım Türkçe sözlerdeki, “Her şey binip gitmiş uçurtmalara” dizesi, benim için aynı zamanda büyüdükçe kendimizden uğurladığımız çocukluğumuzun imgesidir. (HMD, syf. 164)
Çarşıdan eve küfelerle alınan domateslerden avluya serilmiş örtülerin üstünde salça yapılışını, onların geniş tepsilere dökülerek üstlerine tül bent gerilip Mardin'in güneşinde kıvam bulmaları için damlara çıkarılışını, dama çıkmak için her seferinde çeşitli bahaneler uydurup, yontulmamış ağaç dallarından yapılan eğri büğrü merdivene tırmanmayı; yün ya da pamuk attırmaya eve çağrılan hallaçlar avluda çalışırken onlara rahat vermeyip havada uçuşan yün ve pamuk topaklarını yakalamaya koşuşturmayı, evin geniş salonunda yere yayılan geniş bir örtünün etrafında toplanan kadınların yorgan kaplamasını seyretmeyi, ipi bitenlere yorganın karşı ucundaki birinin ip makarası atmasını, bazen de atar gibi yapıp karşı tarafa kandırmaca vermesini, gene yere yayılan geniş örtünün etrafında toplanmış kadınların iki ellerinin arasındaki hamur topağını adeta kil inceliğine varana dek ileri geri ovuşturup incelterek şehriye kesmelerini, şehriyelerin bu iş için yapılmış buğday sapından örülme geniş yüzeyli şehriye tepsilere dökülüşünü seyretmeyi severdim. İçimin o zamanlar adlandıramadığım bir yerinde işe, emeğe, göz nuruna saygı duymayı öyle öğrenmiş olmalıyım. (HMD, syf. 165-166)
Bizim evde avluda büyük bir mangalın üstüne sıralanmış her biri kendi üstüne kapanan çift kanatlı tel ızgaralarda cızbız köfte de sık yapılırdı. (HMD, syf. 168)
Yaz gecelerinde herkes gibi biz de dışarıda, avludaki tahtlarda yataydık. Cadde üstündeki bu evin avlusunda rahat, huzurlu bir uyku çekmek için caddeden el ayak çekilmesini, çay bahçesinde çalınan plakların susmasını beklerdik. (HMD, syf. 206)
Çocukluğumda bazı hafta sonları, geceleri avlularımızdan ışıklarını seyrettiğimiz Suriye'nin Kamışlı kasabasına akrabaları ziyarete gidip geldiğimizi hatırlarım. (HMD, syf. 236)
Kuşlarla bakışmayı bileceksin. Mardin. Avlular, saçaklar boyu dizilmiş kuşlar. Nemli saksı dipleri. Gölgelekler. Uzun öğle sonraları. Birbirini fark etmenin derin sessizliğinde kuşlarla bakışarak büyüyen çocuk; bana öğrettiklerinin hepsini bilemem. Ne kadarını hatırladığımı da. Bildiğim gözleri, bakışları. Kuşların, çocukların. Mutluluk. Bizi buluşturan başka bir âlemin varlığını derinden hissettiğimiz demler. (HMD, syf. 414)

EK-6. Kapalı mekânlara ait alıntılar

Alıntılar
Duvarları, üzerine ayetler yazılı gümüş kılıçlarla süslenmiş büyük salonlarda Hayyam rübaileri dinlerdim. Şiirin, akşamları büyüten, derinleştiren gücünü gördüm. (PC, syf. 18)
Yazın kavurucu öğle sonralarında, büyük evlerin en korunaklı, en serin yeri olan kilerlere, arka odalara pamuk yataklar, sabun kokan bembeyaz örtüler, pikeler serilir; başucumuza, bakır maşrapalar, güğümler içinde iri buz parçalarının yüzdüğü ayranlar bırakılırdı. Akşamın serinliğine kadar herkes, her ev, her yer, bütün şehir derin bir uykuya daldı. Akşamüstü serinlik çıktığında avludaki derin kuyudan su çekerek evi yıkardık; taşlardan sıcak tüterdi. Büyüdükçe o deliksiz uykular yerini tedirgin uykulara bıraktı. Bir daha hiç o kadar derin bir uçurum gibi uyuyamadım. (PC, syf. 18)
Yaşar Kemal'in ince Memed'ini çok küçük yaşta, büyük bir aşkla okumuştum. Mardin'deki evimizde, caddeye bakan salonda, uzandığım yastıkları hep sabun kokan pamuk döşekli divanda, sıcak bir yaz günü, ayaklarımı duvarın serinliğine dayayarak okuduğumu çok iyi hatırlıyorum. (PC, syf. 31)
Salonda, yerdeki büyük minderlerde oturduk; annem, ona bol köpüklü, koyu bir kahve yaptı; çantasını açtı, tütün tabakasını çıkardı, gümüş çakmağını. (PC, syf. 48)
Fotoğrafta, babamın oturduğu koltuğun hemen yanı başında görülen camlı kapı, benim odamın kapısı. Salona açılan bu kapının yanı sıra, bir de arkada annemlerin yatak odasına açılan bir kapısı daha var. Büyük salondan diğerlerine geçip, arkadan dolanıyor, odamın öteki kapısından fotoğrafta görülen camlı · kapının ardına geliyorum... (PC, syf. 94)
Şimdi anlatacağım da benim akrep hikâyemdir: Mardin'de evin girişindeki oturma odası olarak kullanılan salonda yatıyorum o sıralar. Daha önceleri yattığım ilk odamın bir kapısı annemle babamın yatak odasına, diğer kapısı caddeye bakan misafir salonuna açılırdı... Sabah geç saate kadar uyumuş olduğuma bakılırsa ya bir hafta sonu ya da okullar tatil olmalı. Evde temizlik yapıldığını hatırlıyorum. Sıcaklar bastırmış. Taş zemine kuyudan çekilen kova kova su boca ediliyor. Güçlkle uykumdan sıyrılmaya çalıştığım sırada evdeki hizmetçilerden birinin elinde süpürgesiyle başımda durup bana kaygılı gözlerle baktığını hatırlıyorum... Gövdesinin bir bölümü ve kuyruğu dışarıda kalacak biçimde yastığının altına el ayası büyüklüğünde bir akrep sıkışmış. (HMD, syf. 54)
Kışları soba, sahanlıktan eve girildiğinde, oturma odası olarak kullanılan girişteki salonda kapının tam karşısına kurulurdu. Burayı arkada gene salon genişliğinde bir ikinci odaya bağlayan çift kanatlı geniş bir kapı vardı. Kapının iki yanında da arka taraftaki odanın ışık alması için açılmış, ince, ahşap çubuklarla üç parçaya dilimlenmiş uzun, ince birer pencere yer alıyordu. Soba bu pencerelerden sahanlık kapısının karşısına düşenin yakınına kurulur, annem altına çektiği bir sandalye ya da Arapça "kirsie" denilen kısa ayaklı, üstü hasır örgülü tabureyle o sobanın yanında oturmayı severdi. Okulda çoğunlukla sabahçı olduğumdan öğlenleri eve döner, sahanlıktan içeri girdiğimde, annemi sobanın yanında oturur, çoğunlukla da bir şeyler örerken bulurdum. (HMD, syf. 147)
Bizim evin arka tarafında odun, kömür yığdığımız, kışlık erzak çuvallarını, peynir tenekelerini sakladığımız, kullanılmayan eşyaları kaldırdığımız uzun, karanlık, tavanı tıpkı bir tünel gibi kemerli, türkütücü serinlikte bir kilerimiz vardı. O kilerin, evin arkasındaki ikinci salona açılan küçük penceresi karanlığın gözü bakardı. Labirenti andıran o evde saklambaç oynarken, bazen sırf korkunun o ürpertisini duymak için kilere saklandığımız olurdu, bizi arayan ebenin bu serin karanlığa girmeyi göze alacak kadar korkusuz olması gerekirdi. (HMD, syf. 154)
O yıllarda evin büyük salonundaki taş ayna karşısında, seyrettiğim filmlerden çeşitli sahneleri kendi kendime canlandırırken beni gören ev ahalisi, aynaya çok bakanların delireceğine ilişkin hikâyelerle gözümü korkutmaya çalışarak, beni ayna karşısından uzaklaştırmamanın yollarına bakarlardı. Bu kez de kapıldığım hayallerin karşısında deliriyor olabilir miydim? Dahası kendimin hayallere kapılıp gitme gücünden, gerçeklerden kopmaktan, hayallerimin içinde kaybolmaktan korkmuştum. Belki de ileride beni yazar yapacak şeyden korkmuştum. (HMD, syf. 156)
Evimizin büyük salonundaki vitrinde bir gün bile kullanıldıklarını görmediğim Çin malı bir çay takımı dururdu. Demlik ve çaydanlığın ağızları birer ejderha başı, tutacak sapları ejderha gövdesiydi. Bazen gizlice onları vitrinden alıp, içine su koyarak suyun ejderhanın ağzından dökülüşünü seyrederdim. Hemen her evin sırca köşkü sayılan cam vitrinlerin raflarına dizilmiş porselenler, kristaller, biblolar, gündelik yaşamımızın içine hiç karışmadan, cansız bir hayat süren uzak birer masal ögesi gibi dururlardı yanı başımızda. (HMD, syf. 214)

EK-6. (devam) Kapalı mekânlara ait alıntılar

Mevsimlerin hakkıyla yaşandığı, baharın bahara, kışın kışa benzediği yıllardı... Her yerin üstünü örten karın kalın yorganının dünyayı iyice sessizleştirdiği, evdeki herkesin kendi dalgınlığına gömüldüğü anlarda birdenbire sobada patlayan kömürün sesiyle derin bir uykudan uyanır gibi irkildiğimiz kış akşamlarını hatırlıyorum. Soba penceresinden içerinin kızıl korlarını seyretmenin tılsımına kapılıp gittiğimiz hatırdan tutulmayacak uçuculukta nice çocukluk hayali sonra...(HMD, syf. 265-266)
Sobanın içine attığımız çerçöpün nasıl tutuştuğunu seyretmek, hafif yanık rayihası odaya yayılana dek portakal, mandalina kabuklarını ateşe tutmak, ocakta kaynayan çaydanlığı alıp sobanın üstüne yerleştirmek, sonra gene sobanın üstünde kestane patlatmak; ekmek kızartmak, yemek ısıtmak, kahve yapmak havalar soğumaya başladığında bir sobanın etrafında kurulan ev içi hayatın küçük keyifleriydi. Sobadan bir metre kadar yükseğe gelecek biçimde soba borusuna kelepçelenen metal çubuklara asılan el bezi, toz bezi, el havlusu, çorap gibi eni boyu küçük çamaşırlardan damlayan suyun, sobanın kızgın yüzeyine değdiğinde çıkardığı tıslama sesini yıllar sonra hatırlamanın bizi niye o denli mutlu ettiğini bilmediğimiz sıradan ayrıntılar işte... Eski evlerde, uzun kış gecelerinde bir mangalın ya da sobanın etrafında toplanan ev ahalisine büyüklerin hikâyeler, masallar, kıssalar, meseller anlatması bir gelenekmiş. (HMD, syf. 266)
Kış günlerinde sobanın kenarında iş gören kadınlar bende bir çocukluk imgesidir. Kucağında geniş bakır tepside bulgur, pirinç ayıklayan, fasulye kıran, sökkük diken eller. (HMD, syf. 267)
Evde hasır sepetlerde üst üste istiflenmiş yün yumakları, annem için uzun kış günlerini kısaltıyordu sanki. Oturduğu sobaya yakın koltukta elinde şişlerle ev ahalisinden başlayarak tanıdığı herkese hırka, kazak, atkı, şal örerken, arada bir içine gömüldüğü sessizlikten sıyrılıp seslenirdi: “Şu sobaya bir bakıverin, geçmesin.” Annemin örgü örerken elindeki işe dikkat kesildiğinde, gündelik sıkıntılarından sıyrılıp çocuklaşan yüzünü özlüyorum. (HMD, syf. 268)
Ben radyolu zamanların çocuğuyum. Kültürümü geliştirmek, zevkimi inceltmek için radyo programlarını özel bir dikkatle takip ederdim. ... Her evin oturma odasındaki radyo, uzaklardan eve ses getiren büyümlü bir oyuncaktı. Küçükken, benim de pek çok çocuk gibi, radyonun içindeki seslerin oraya nasıl geldiği konusunda bıkırtıcı sorularla ev ahalisini bunalttığım olmuştur. Sinema gibi bir şey olan televizyonun bir tek Amerika’da olduğunu, günün birinde buraya da geleceğini bilir, biz kaç yaşındayken televizyon seyredebileceğimizi tahmin etmeye çalışırdık... Radyolu yıllara özgü, bir “ses şöhreti” olma hali vardı. Tiyatroya gitme alışkanlığı pek olmayan ama radyo dinleyen insanlar pek çok oyuncunun yüzünü bilmez, ama seslerini tanır. (HMD, syf. 291)
Mardin’deki evimizin caddeye ve Şehidiye Camii’ne bakan, namaz kılmayı öğrendiğim büyük salonunda bir gün birdenbire Allah’ın varlığına ilişkin derin bir gerçeklik keşfettiğimi heyecanla fark ettim: Tek bir Allah yoktu. Ölen herkes sırayla Allah oluyordu. (HMD, syf. 303)
Mardin mimarisinde evlerin tuvalet ve mutfakları büyük çoğunlukla evin dışında, avlunun öteki ucundadır, dolayısıyla mutfığa ya da tuvalete gitmek için boydan boya avluyu geçmeniz gerekir. (HMD, syf. 139)
Evimizin ana caddeye bakan tarafında, karşılıklı duran kapılarından biri arkadaki annemlerin yatak odasına, diğeri öndeki salona açılan kendi odamdayım. Bu arada çiğim geliyor, ama korkudan kalkıp bir türlü tuvalete gidemiyorum. Öyle ya, odamdan evin caddeye bakan tarafındaki büyük salonuna geçeceğim, oradan evin giriş tarafındaki oturma odası olarak kullandığımız diğer salona döneceğim, burasıyla avluyu birbirine bağlayan sahanlığın sırayla önce ilk, sonra ikinci kapısını açıp avluya çıkacak, oradan da kuyunun önünden geçerek evin öteki ucundaki tuvalete yürüyeceğim, sonra bir de aynı yoldan geri döneceğim. Tuvalete gitmek birdenbire gözümde büyük ve korkulu bir yolculuğa dönüşmüştü. (HMD, syf. 140)
Büyük evlerin çoğu ovaya bakan tarafında misafir ağırlanan büyük odaya “mandara” denir; kapısından içeri girdiğinizde, odanın geri kalan büyük bölümünden bir basamak aşağıda ayakabıların çıkarıldığı küçük bir giriş yer alır; buradan asıl mekâna bir basamakla çıkılır. Bu iki alanı birbirinden ayıran yalnızca bu zemin farkı da değildir, arada bir de “cağ” denilen, ortası geçişe izin veren tahta parmaklık bulunur. Bir basamak çıkıp mandaraya adım atmak, insanda bir tür huzura kabul edilme ya da sahneye çıkma duygusu uyandırır. Dışarıdan gelen konuklar bazen ceketlerini ya da paltolarını bu cağın üstüne bırakır, evden biri oradan alıp ya yerine asar, ya da başka bir odaya taşır. Çocukken, cağın ortasındaki geçişin iki yanında yer alan, diğerlerine göre daha kalın kesimli ahşap parmaklıktan birinin küre biçimindeki topuzunu iki elimle sımsıkı kavrayıp bedenimi geriye atarak iki yana salınmayı severdim. (HMD, syf. 404)
Belli ki bir süredir birlikte soluk alıp veriyormuşuz... Sıcaklar bastırdığında Mardin’in taş evlerinde, avlularda, damlarda, kıyı bucak köşelerde zehirli, zehirsiz birçok akrebe rastlandığını biliyordum ama bizim evde ilk kez görülüyordu ya da ben bilmiyordum. Ama bu kez yatağımda, yastığımın altında bulunmuştu. ... Bir çocuk için büyükleriyle birlikte yaşadığı evin bütün tehlikelere karşı en güvenilir, en korunaklı yer olduğuna dair duyduğum inanç sarsılmıştı. Ev işlerinin de dışarıdaki herhangi bir yer kadar tehlike barındırabileceğinin bilgisıyla tanışmıştım(HMD, syf. 55)

EK-7. Kamusal mekânlara ait alıntılar

Alıntılar
Mardin'de taşın kullanımı çok önemlidir. Birbirine "Abbara" denilen karanlık tünellerle bağlanır sokaklar. Abbaraların çoğu evlerin altından geçer. Işıktan koparak birkaç metre yürürsünüz karanlığın içinde; yukarıda odalar, sofalar, hayatlar... Abbaradan çıktığınızda sokak bitmemiştir. Bir süre sonra yeniden karşınıza bir abbara dikilir. Üstünde bir evin penceresine yansıyan gün ışığı, abbaranın üzerine yanlış yapıştırılmış bir etiket gibidir. Abbaranın ağzındaki karanlıkla, pencerede size gülümseyen gün ışığı mimarinin şakasıdır. Yaz sıcaklığında abbaraların içinde bir korsan gibi gezinen serinlik, teninizi okşar; yokuşlu, dik basamaklı merdivenlerin yükünü hafifletmek ister gibidir. (HMD, syf. 108)
Sonra ilkokulumu gösterdim: Dumlupınar İlkokulu. Okul yolumu. Sevdığım insanların evlerini. Bazı balkonları. Abbaraları. ... İlk sevgilimle seviştiğim gece yarılarının karanlık tünelli sokaklarını. (PC, syf. 24)
Gecenin ileri bir saatinde, Mardin'in ışığı kıt yollarından, karanlık sokaklarından, rutubet kokan abbaralarından geçerek, özlediği torununu görmeye gelen ve sonra yalnız başına karanlıklara karışarak dönen ufak tefek, ama heybetli bir kadın. (PC, syf. 48)
Sabahın çok erken saatinde Mardin'in Rişmil, Kabale gibi yakın köylerinden eşek sırtında çarşıya yoğurt, peynir, yumurta taşıyan köylüler geçerdi, taş zeminde yürüyen eşeklerin çıkardığı adım sesleriyle uyumlu olarak çınlayan boyunlarına bağlı küçük çanların sesi ev içlerinden duyulur, pencereye koşulup aşağıya seslenilirdi. (HMD, syf. 168)
Şehrin sokaklarında dolaşan "dellallar" o zamanın deyişiyle "ilanat yapar", o gün vefat eden eşraftan birinin ölümünü kederli bir sesle ahaliye duyurur; eşeğinin sırtına yüklediği zerzevatı satan köylüler evler arasındaki dar yokuşları bir inip bir çıkarlardı. Çoğu basamaklı o dar yokuşlarda en iyi taşıma aracı merkepler, eşeklerdi. Sonraki yıllarda bu uygulama ne kadar sürdü bilmiyorum, ama benim ilkokul yıllarımda belediye çalışanları kapılardan, köşelerden toplanan çöpleri hâlâ bu eşeklere taşıtırlardı. (HMD, syf. 210-211)
Bazı sevgililerin, yasak âşıkların gece geç saatlerde, o zamanlar hiç aydınlatılmayan abbaralarda gizlice buluştuğunu, sokak kuytularının karanlığına sığındığını anlatan hikâyeler duymuşluğumuz vardı. Çok gençtik, cinselliği, bedenimizi ilk kez keşfetmenin baş döndüren heyecanını, yasağın büyüsunü yaşıyorduk, bizim evin uygun olmadığı zamanlar biz de akşam saatlerinde abbaralarda, gözden uzak sokak kuytularında kaçamak sevişmeye başladık. (HMD, syf. 322-323)
Bir tek caddesi var şehrin. Akşamüzerleri, sürekli aynı yüzlerle karşılaşarak, her seferinde aynı insanlara yeniden selam vererek, o caddeyi bir aşağı bir yukarı defalarca gidip gelen gençler. Sıkıcı taşra hayatı. Boz gündelik. Merkeze uzak olduğunu bilmek: İstanbul. Gurbetin başkenti. Kitapların ve filmlerin dünyasına sığınmam boşuna değil. Bana hayal kurmaktan başka bir şey kalmıyor... Bu konudaysa yetenekliyim. Hayaller ile kısırlılışlık arasında yaratıcılığı besleyen ince ilişkiler belki... (PC, syf. 51)
Taşra kentlerinde bando mızıka başlı başına bir şenlik demektir. Özellikle resmi bayram gösterileri fazlasıyla önemsenir, küçük şehirlerin solgun hayatlarına renk gelirdi. Bu törenlerde özel kıyafet gerektiren yürüyüş takımlarına, çocuklarına yavrukurt ya da izci kıyafeti alabilecek ailelerin çocukları seçilirdi. ... Çocukluğumun şehri ikiye bölen tek caddeli Mardini'nde, her okul o ana caddeyi uygun adımlar ve kıyafetlerle geçerken balkonlara, pencerelere çıkan insanlar alkış tutardı. (HMD, syf. 116).
Şehri ortasından ikiye bölen tek bir cadde vardı çocukluğumun Mardini'nde, "Yeni Cadde" dedikleri ikincisi daha sonra 60'ların ilk yarısında pek çok tarihi bina ve mezarlık feda edilerek açıldı. 1083 metre yüksekliğe kurulmuş, yüksek rakımlı bu şehrin kendisi yeni bir yol alanına izin vermeyecek biçimde sarp bir kalenin üzerine bitişik düzen konumlandığından, tarihinin pek çok döneminde ne yazık ki tarihi feda etme pahasına böyle yıkımlara uğramış, şehrin yalnızca görüntüsünü değil hafızasını da zedeleyen kıyımlara gidilmiştir.

EK-7. (devam) Kamusal mekânlara ait alıntılar

O yılların taşrasında pek çok şehrin hayatı, bir ikincisine sahip olsa bile aslında tek bir caddenin etrafında dönerdi. İki yanında sıra sıra dükkânların dizili olduğu, aşağıya inen merdivenlerle gene yan yana dizilmiş bakırcılar çarşısı, kasaplar çarşısı, kunduracılar çarşısı, leblebiciler çarşısı gibi "çarşı"lara bağlanan bir ana cadde etrafında dönerdi şehrin tüm hayatı. Bu çarşıların içinden geçerken duyduğunuz seslerde şehrin kalbi atardı. (HMD, syf. 201)
Bir tek ortaokul, lise sıralarındayken, Mardin'deki pazar günlerini bir başka duyguyla anımsıyorum: O zamanlar, kentin bir tek caddesi vardı, ikişer üçer kişilik gruplar halinde ve çoğu kez el ele, kol kola gezen gençler, kulaklarını dayadıkları el radyolarından kaygılı yüzlerle maç dinler, o bir tek caddeyi, birbirleriyle defalarca karşılaşarak bir boydan bir boya kat eder dururlardı. Radyosuz piyasa yapanlar onlar geçerken merakla sorarlardı: Maç kaç kaç? Belki de taşranın kendisi can sıkıntısı... (HMD, syf. 202)
Caddedeki dükkânlara İstanbul'dan yeni kumaşlar geldiğini duyan kadınların aralarında sözleşip kumaş bakmaya çıktığı günlerde ... Suriye'den kaçak kumaşlar getirtip ev ev dolaşarak satan bohçacı kadınlar geldiğinde de evde bohçanın başına ilk oturan ben olurdum. (HMD, syf. 209)
Hep aynı insanlarla karşılaşarak hemen her gün en az iki boy gidip geldiğimiz caddede görülecek yeni şeyler olmazdı pek. Biri yeni bir araba almışsa durup arkasından bakılır, günlerce o konuşulur, şehre yeni tayin olan birinin güzelce kızı çarşıda görülmüşse herkes onu görmeye can atardı. (HMD, syf. 210)
En fazla on dört on beş yaşında olmalıyım. Dönemin filmlerinde, Ediz Hun, Kuzey Vargin gibi jönlere görüp, özenip aldığım menekşe rengi bir fuları boynuma takip Mardin gibi bir yerde caddeye çıkmak konusunda günlerce kendimle mücadele ettikten sonra cesaretimi toplayıp bir akşamüstü üstümde koyu sıklamen rengi bir gömlek ve menekşe rengi bir fularla caddeye çıktığımda, gerçekten de herkes dönüp bana tuhaf bakmış, yolda karşılaştıklarım arasında bir tek ilkokul arkadaşım Şahşit Adnan, boynumdaki şeye anlam veremeyerek "Vayy kravat takmışsın ha!" diye şaşkınlığını dillendirmişti. O gün caddede kendi içimde bir sınav verircesine, ayrıksılığın kaderini gelecekte de yüklenmeye hazır biri gibi yürürken, (HMD, syf. 220)
Mardin'deki ana caddeyle ilgili anılarımın beni en yaralayan görüntülerinden biri şudur: Bazı günler caddede, birbirine yaşlanırcasına kol kola girmiş, ufak tefek, yaşı ilerlemiş iki kadın görürdüm. Sokağa çıkarken temiz pak giyinmeye, kendilerince süslenmeye, ölçülü davranmaya özen göstermişlerdir, ama gözlerinin boyası, dudaklarından taşmış ruj lekeleri o harap görünüşlerine daha acıklı bir hava verirdi. Caddeyi bir iki boy turladıktan sonra ellerinde leblebi, çekirdek, şeker külâhlarıyla çay bahçesinin ovaya bakan tarafında, kimselere ilişmemek istercesine gözlerden uzak bir masaya oturur, sessizlik içinde ufka bakar, bazen kendi aralarında mırıl mırıl konuşurlardı. Belli ki bakacak bir ufukları, gidecek bir yerleri kalmamıştı artık; Mardin son duraklarıydı. Onlar caddede yürürken insanlar onları görmezden gelir, bazıları yanlarından cüzamlı geçiyormuş gibi irkilir, bazen de arkalarından gülerlerdi. Mardinli bazı delikanlıların kendi aralarında konuşurken, "Buraya da hep çürük çarık, hoşafı çıkmış karıları gönderiyorlar," deyip burun kıvırdığı şehrin genelevinde çalışan, tek tatil günlerinde şehri dolaşmaya çıkmış yaşı ilerlemiş kadınlardı bunlar. Onların bu sessiz aşağılanmaları, dışlanmaları, şehirdeki yalnızlıkları canımı acıtır, vicdanımı sızlatırdı. (HMD, syf. 218-219)
Fotoğrafların ilki, babamın Mardin'de, bir miting sırasında, Valilik binasının önündeki meydana yaptığı bir konuşma sırasında çekilmiş bir dizi fotoğraftan biri... Babamın konuşma yaptığı bu meydanın hemen yanı başında Adliye ve Hapishane binaları yan yana bulunuyor. (HMD, syf. 87-88)
Nitekim babamın, o mitingle yaptığı konuşma sırasında da, fazla ayakaltında dolaşmış olmalıyım ki, çevresindekiler tarafından, kürsüden uzaklaştırıldığımı derin bir kırgınlıkla anımsıyorum; bunun beni çok incitmiş olduğunu, babama yabancılaştırmış olduğunu, babamın büsbütün elimden alınmış olduğu duygularına kapıldığımı anımsıyorum. İşte o gün, bu küskünlükle ve incinmiş gururumla boynu bükük oradan uzaklaştığımı, ama gene de, Belediye Binasının yanındaki sokaktan rampayı çıkıp, okulumun önünde, babamın çıktığı kürsünün tam üstündeki bir noktada tek başıma durup, babama yönelen alkışları selamladığımı anımsıyorum. Tuhaf, sızılı, gizli, hırsızlama bir an. Kendi kendime kurduğum törensi bir oyun. Şimdi durup baktığımda, bu çocukça meydan okumanın temelinde, kendime bir alan açma gayreti görüyorum. (HMD, syf. 91)
... Süryani Patrikhanesi'nin önünde açılan meydanla birlikte çocuklar şehrin içinde belki de ilk kez bu genişlikte bir düzlüğe kavuşmuştu ki, hemen kenarında bisiklet kiralamaya başlayanlar çıktı ortaya. Ben bisiklete binmeyi o meydana, artık kazık kadar olduğum bir zamanda arkadaşım Nevzat Eldem'den öğrenmiştim. (HMD, syf. 164-165)

EK-8. Ticari mekânlara ait alıntılar

Alıntılar
Taşra şehirlerindeki berberler zamanın orada kilitli kaldığı duygusu uyandırır bende. Büyük kentlerin çağa ayak uydurarak kapı dışarı ettiği yüzeyi pas rengi beneklenmiş eski aynalar, derisi tarazlanmış koltuklar, kağışmış ustura kayışları, raflarda süsüne düşkün müşterileri bekleyen briyantın kutuları, içindeki mayinin renk farkından kokularının da farklı olduğu anlaşılan kolonya şişeleri, hacıyağları, bir yanı darbe almış gibi eğrilmiş emektar taslar, duvar levhaları, çerçeveletilmiş takvim yaprakları, eski pehlivanların ya da omuzu kalabalık mareşallerin sonradan elle renklendirilmiş fotoğrafları, bazısında kanarya kafesleri ve kimse dinlemese bile hep açık duran kısık sesli radyo... Bir de yalnız berber dükkânlarında görebileceğiniz, berberin tıraş için evlere gittiğinde yanında götürdüğü sakal tıraşından sonra sabunlu yüzü yıkamak için kullanılan, sanırım o zamanlar “sakal leğeni” denilen, etrafa su sıçramasın diye kenarında insanın boynunu yerleştirebileceği bir oyuk bulunan ortası çukur, yuvarlak, geniş taslar... (HMD, syf. 108)
Her çocuk gibi ben de berbere gitmekten hoşlanmazdım. Bizim evde “berbere inmek,” denirdi, çünkü evimizin hemen altındaydı Berber Hamdo'nun dükkânı. Evin kapısından çıkınca sola dönüp, basamakları inip tekrar sola döndüğünüzde sıralı duran dört dükkânın ikincisiydi, kapıdan çıkmanızla üç dakikada kendinizi berberde bulmanız bir olurdu. Çocukluğum boyunca babam kafamı hep üç numaraya vurdurarak beni mutsuz etmiştir. Bu nedenle bir ayağım hep berberdeydi. Berber Hamdo'nun babamı tıraş etmeye eve geldiği günlerde benim de saçlarım evde kesilirdi. (HMD, syf. 108)
Berber Hamdo'nun dükkânında aynanın önünde üç koltuk, karşısındaki duvarın dibinde de sıra bekleyenlerin oturması için geniş bir kerevet dururdu. Yükseklik kazanmak için çocukların altına, üstü minderli bir tür tabure koyarlardı. Ben de altımdan taburenin çekilip doğrudan berber koltuğuna oturmaya başladığımda artık büyüdüğümü düşünmeye başlamış, gönenmişim. Tıraş olanlar, birbirleriyle ya da arkalarındaki kerevette oturanlarla aynadan konuşurlardı. Bu durum bende bir tür oyun duygusu uyandırır; filmde bir sahnenin çerçevelenmesini andıran bir oyun... Tıraş olanlardan biri başını çevirip yanındakiyle konuşursa tiyatro, aynadan konuşursa sinema olurdu benim için. Sıramı beklerken uydurduğum böyle hayallerle eğlendirirdim kendimi. (HMD, syf. 109)
Berberlerin bir biçimde yer aldığı metinlerimde eskilerin deyimiyle, “bir oğlan çocuğunun yüzüne hat yürümesiyle” başlayan sakal tıraşının cinsiyet kimliğini pekiştirici yanına berberliği “kurumsallaştırarak” vurgu yaparım. Sözümlü ettiğim “Berber Aynaları İçin Bir Metin”in yanı sıra, oyunlarım Taziye, özellikle de Geyikler Lanetler’de adeta ideolojik bağlamda “kimlik kurucu” bir meslek olarak işaret edilir berberlik.... Saçımızın bir erkeğe yakışır biçimde kesilmesinin, yüzümüzde ilk tüylerin bitmesiyle sakal tıraş olmamızın ilk ritüellerini yaşadığımız berber dükkânları aynı zamanda erkeklige ilk yürüdüğümüz yılların, anıların da önemli bir parçasıdır. Berber aynalarına baka baka erkek oluruz. (HMD, syf. 110)
Çarşı
Kuyumcusu bol bir şehirde büyüdüm. Mardin'deki dükkânları sıra sıra dizili kuyumcuların neredeyse tamamı Süryaniydi. Özellikle gümüş işçiliğinde ustaydılar. Ben çocukluktan yeniyetmeliğe geçerken, çeşitli dönemlerde karşılaştıkları baskılar nedeniyle hepsi birer birer çekip gittiler Mardin'den; kimileri biraz daha soluklanabileceklerini düşündükleri İstanbul’a göçtü; kimileri Arjantin'den İsveç’e, Belçika’dan Amerika’ya genişleyen bir yelpaze içinde dünyanın dört bir yanına dağıldılar. Çocukluğumun Mardini Süryanilerle güzeldi. (HMD, syf. 45)
O yılların taşrasında pek çok şehrin hayatı, bir ikincisine sahip olsa bile aslında tek bir caddenin etrafında dönerdi. İki yanında sıra sıra dükkânların dizili olduğu, aşağıya inen merdivenlerle gene yan yana dizilmiş bakırcılar çarşısı, kasaplar çarşısı, kunduracılar çarşısı, leblebiciler çarşısı gibi “çarşılara bağlanan bir ana cadde etrafında dönerdi şehrin tüm hayatı. Bu çarşıların içinden geçerken duyduğunuz seslerde şehrin kalbi atardı. (HMD, syf. 201)
O dükkânın hemen yanındaki merdivenin basamaklarını inip nedense yerlerini hep ıslak hatırladığım çarşıya karıştığınızda tam bir pazar curcunasının içine düşersiniz. Ağzı açılmış sıra sıra tenekelerde duran çeşit çeşit peynirlerin, meyve, sebze tezgâhlarının arasından ilerleyerek ara çarşılarla bağlanan diğer yollara sapar, eşek semeri dikenlerin, kararmış bakırları kalaylayanların, bakır sahanları dövenlerin, hareketli bir günün, sesler, kokular, renklerden oluşan bir cümbüşün içinden geçersiniz. (HMD, syf. 214)

EK-8. (devam) Ticari mekânlara ait alıntılar

Çocukluğumun Mardini'nde, tezgâhlarında sıra sıra dizilmiş ağız açık çuvallar içinde gızbara, leblebi, şekerli leblebi, biberli leblebi, kâhke şeker, kavun, karpuz, kabak çekirdeği, çoğu Midyat bağlarında yetişen Mazruna üzümünün özünden yapılmış pestiller, "iğkude" denilen cevizli sucuklar satan şenlikli dükkânlar vardı. Ana caddenin hemen altındaki Arapça "Sok-11-İkbir" diye anılan Aşağı Çarşı'da ilerlediğinizde az ileride sıralanan leblebicileri büyük bir huniyi andıran geniş sahanlar içinde leblebi kavururken seyredebilirdiniz... (HMD, syf. 159-160)
<u>İvır zıvır dükkânı</u>
"Sok-ıl-İkbir" de denilen Aşağı Çarşı'ya inen merdivenin tam başında çoğu Suriye'den getirilmiş mallar satan, yeni evleneceklerle çeyiz düzen ailelerin mutlaka uğradığı bir ıvır zıvır dükkânı vardı. Her anneler gününde hediye seçmek için önce oraya bakardım. ... Evlerin salonundaki büfelere, camlı dolapların raflarına sıra sıra dizilen Çin malı porselenler, çay takımları, kırılmasın diye gündeliğe çıkarılmayıp özel günlere ve kıymetli misafirlere saklanan kristal bardaklar, likör kadehleri, birbirinden değişik biblolar, 50'li yıllar otomobillerini model alan oyuncak arabalar gibi pek çok şey satılırdı o dükkânda. Üstünde, hafifçe sağa sola hareket ettirdiğinizde size göz kırpan Japon geysaların olduğu kartpostalları ilk orada görmüştük. (HMD, syf. 213)
Kadranında her dakika başı eğilip yemlenen tavuklar, gene geçen dakikaları gözlerini sağa sola oynatarak bildiren baykuşlar gibi birbirinden farklı figürlerin ya da resimlerin yer aldığı kurmalı masa saatleri, sevimli bir kuşun kafesinden çıkıp öttüğü guguklu duvar saatleri ... bir çocuk için rüya ve hayal âlemi yaratacak bunlara benzer onca ıvır zıvırın ortasında sersemledim... (HMD, syf. 213-214)
Evimizin büyük salonundaki vitrinde bir gün bile kullanıldıklarını görmediğim Çin malı bir çay takımı dururdu. Demlik ve çaydanlığın ağızları birer ejderha başı, tutacak sapları ejderha gövdesiydi. Bazen gizlice onları vitrinden alıp, içine su koyarak suyun ejderhanın ağzından dökülüşünü seyrederdim. Hemen her evin sırça köşkü sayılan cam vitrinlerin raflarına dizilmiş porselenler, kristaller, biblolar, gündelik yaşamımızın içine hiç karışmadan, cansız bir hayat süren uzak birer masal ögesi gibi dururlardı yanı başımızda. O ıvır zıvır dükkânının önüne geldiğimde bazen, içimi şenlendirecek yeni bir şeyler gelmiş mi, diye durup vitrine bakar, sonra içeri şöyle bir göz atardım. (HMD, syf. 214)
<u>Evin altındaki dükkânlar</u>
Eğer o dönem "sabahçı" değilsem, yani okula sabahları gitmiyorsam, pazartesi sabahlarının büyük bir kısmını avluda geçirirdim. Hele havalar ısınmaya başladı mı, alt kattaki dükkânın önüne paketler indirilirkenki o sesleri duymadan avludan içeri girmezdim. (PC, syf. 51)
Cadde üstündeki evimizin altında bir dizi dükkân sıralı. Balkondan sarkıp aşağı bakan bana göre, sağdan sola sırasıyla: Gazete bayii Cemal Bey -o zamanlar Mardin'in tek gazete bayiiydi-, berber Hamdo, bakkal Hasip ve dondurmacı Yalçın'ın dükkânları ... Avlumuz hafifçe çıkma yapan bir balkonla ilk üçünün üzerini kaplar, dondurmacının pastanesi ise yanın cumbalı salonumuzun altına denk gelirdi. Şehrin tam merkezindeydi evimiz. (PC, syf. 51)
Gene bir Pazartesi sabahı balkon parmaklıklarından sarkmış, gazeteci bayiiyi gözlüyorum. Gişe penceresi gibi camlı, küçük bir penceresi var dükkânın, önünde iki kişi, biri ayakta, kel olandığı, cama eğilmiş bir şey soruyor. Sonra doğrulup yanındakine bir şeyler söylüyor. (PC, syf. 58)
Sıcakların erken bastırıldığı bir bahar günü hatırlıyorum, Mardin'deki evin salonundayız. Aşağıdan Dondurmacı Yalçın'ın çaldığı plakların sesi geliyor. Arada bir evde çalışanlardan biri aşağı gönderilir, müziğin sesini biraz kısması istenirdi, ha gelirken de bir iki kilo dondurma... (HMD, syf. 405)

EK-9. Eğlence mekânlarına ait alıntılar

Alıntılar
Habibe'nin, İsmail'in ve benim, ben çok küçükken, Şehir Lokali'nde, bir akşam yemeği sırasında çekilmiş bir fotoğrafımız vardır kitabın başında, dikkatli bakılmadıkça pek seçilmiyor ama, o fotoğrafta elimde kalem tutuyorum. (PC, syf. 77)
(....) “şehrin nezih lokali” diye bilinen “Öğretmenler Lokali”... Yıllar sonra gittiğimde baktım “Kuyumcular Lokali” olmuş ... Bahar, yaz akşamlarında avlusuna kurulan beyaz örtülü masalarda tiril tiril gömlekleri ya da takım elbiseleri içinde memleket eşrafından hatırlı kişilerin, şehrin esnaf ve tüccar takımından ileri gelenlerin bir araya geldiği; devlet ve nizamı temsil eden müdürler, vilayet bürokratlarının, avukat, doktor, eczacı takımının kadeh tokuşturup memleket ahvalinden konuştuğu, radyo ajansı ve gazete havadislerinin tartışıldığı ... Küçük şehrin önemsiz dedikodularıyla gevezelik ettikleri o masalara ayrıcalıklı bir çocuk olarak ilişkinin, onların konuştuklarına kulak kabartmanın keyfini sürerdim. Rakı mezelerinin yanında, masanın bir kenarındaki tabakta, üzerine ispirto dökülüp tutuşturulan şamfistıklarının çıtırdayarak kavrulup ortadan yarılışlarını, tabağın yüzeyine yayılan ispirto alevinin mavi tilsimini bir sihirbazın gözbağı oyununu izliyormuş gibi hayranlıkla seyreder (HMD, syf. 97-98)
Büyüdükçe yavaş yavaş babanızın mekânlarından da uzaklaşırsınız. Artık daha çok akranlarınızla vakit geçiriyorsunuzdur, büyüklerin arasına daha az karışıyor, hatta onların sohbetlerinden sıkılıyorsunuzdur; kendi dünyanızı yaratmaya çalıştığınız yaşlara gelmişsinizdir. Ben de arada bir Cumhuriyet Meydanı'nın oradaki Turistik Otel'in restoranına, Şehidiye Camii'nin yanındaki çay bahçesine ya da Vali Konağı Yolu'nda, Ferdovs'un bitişiğindeki Arapça “Ras-el Meyden” dedikleri Meydanbaşı'ndaki Emirgân Aile Gazinosu'na babamı görmeye gittiğimde, onlarla vakit geçirmeyi düşünmezdim elbet, ama masadakilerin bana bakıp “Maşallah İsmail ağabey oğlun ne kadar büyümüş, boyu şimdiden sana yetişmiş,” dediklerinde babamın yüzüne yayılan o gururlu gülümseyişi, hoşnutlukla kısılan gözlerindeki ışıltılı şefkati görmek hoşuma giderdi. ... O ucsuz yaz-bahar gecelerinde, büyüklerin “Öğretmenler Lokali”, “Şehir Lokali” ve benzeri mekânlarda kendi aralarında konuşup tartıştıklarından sizde kalanlar bir kulak dolgunluğu olarak yerleşir benliğinize; farkında bile olmadan aklınızın, kalbinizin bir köşesinde saklırsınız. (HMD, syf. 98-99)
O gene Öğretmenler Lokali'ndeymiş, ben o dar, taş basamakları çıkarak ulaştığım avluda onun bulunduğu masaya koşturuyormuşum, o gene başımı okşayarak beni koltuğunun altına alıp sıkıştırıyormuş gibi bir çocuk heyecanıyla seviyorum. (HMD, syf. 101)
Okul yıllarımda müsamereler çok heyecanlandırırdı beni. Evimizin hemen yakınında, PTT binasının sağ bitişiğindeki Mardin Halk Evi'nde, Mardin Lisesi'nin sahnesinde yılsonu müsamereleri yapılır, farklı okulların adeta birbirleriyle yarışmasına hazırladığı skeçler, piyesler oynanırdı. Nedense birinde olsun yer almak kismet olmadı bana. Anadolu'ya turneye çıkan daha çok ikinci, üçüncü sınıf tiyatro toplulukları gelirdi Mardin'e o zamanlar, ama bu bile beni heyecanlandırmaya yeterdi. (HMD, syf. 119)
Binanın postaneye komşu olan arka tarafındaysa Mardin'de Cumhuriyet döneminde yapılan ilk bina olup dönem mimarisinin kendine özgü sevimli, tipik özelliklerini taşıyan Halkevi yer alırdı. Şimdi hepsi yıkılıp yerine otel yapılmış. Çocukluğum boyunca o Halkevi'nde nice temsil, müsamere, balo, konser, tiyatro oyunu seyrettiğimin, bir Yardım Sevenler Derneği Çayı'nda o sıralar yeni çıkmış olan “Faydası yoktur gözlerdeki yaşın / Gitmeden evvel iyi düşün taşın” şarkısıyla acemice dans ettiğimin anısı saklıdır bende. (HMD, syf. 202-203)
O zamanların taşra hayatında ayrı bir önem taşıyan Tıp Balosu, Hukukçular Balosu gibi bazı balolarda babamın hadise çıkardığını hatırlarım. Bunlardan, Mardin'in Cumhuriyet döneminde yapılmış binalarının ilki olan Halkevi'nde düzenlenen birinde babam sahneye fırlayarak mikrofonu eline almış ve sanırım Mardin valisinin hukuksuzlukları hakkında söylev çekmeye başlamış ve sahneden zor indirilmişti. O gün çok utandığımı hatırlıyorum. Yıllar sonra baktığımda, babamla Çehov'un taşrada kaybolmuş tutkulu, ateşli, idealist karakterleri arasında güçlü benzerlikler görüyorum. (HMD, syf. 241)
Düğünlerde şarkı söylediğini bildiğim bu Orhan'ı ilk kez annemin başkan yardımcısı olduğu Yardım Sevenler Derneği'nin “yoksullar yararına tertip ettiği” Halkevi'ndeki bir gecede, sırtında koyu renk simli bir ceketle şarkı söylerken dinlemiştim. (HMD, syf. 142)
Sinema salonları
Mardin'e gelen bütün filmleri seyrediyorum. Çarşambaları, cumartesileri sinemalardaayım. Üç film birdenler! Dört film birdenler! Yazlık sinemalar! (PC, syf. 56)

EK-9. (devam) Eğlence mekânlarına ait alıntılar

Çocukken, Yazlık Park Sineması'nda seyrettiğim Mualla Mukadder'i, Lale Sineması'nda seyrettiğim Yankı Kardeşler'i, Mardin sokaklarını süsleyen Şükran Ay, Muzaffer Nebioğlu, Nermin Demirçay, Nevin Demirdöğen afişlerini hiç unutamıyorum. Mardin'e kimse gelmiyor. Ben her şeyi biliyorum. (PC, syf. 57)
Özellikle yaz gecelerinde arkadaşlarım ailecek sinemaya giderken bizimkilerin evde oturmasına içerler, gönül koyardım. (HMD, syf. 177)
Çocukluğumda Mardin'de Mungan sineması vardı, o sinemanın yazlığında seyrettiğim kopyası eskimiş siyah beyaz bir filmin soluk görüntülerini, üşütmeyen ama tatlı tatlı ürperten esintisiyle hafızamda yer etmiş çok yıldızlı bir Nusaybin gecesi hatırlıyorum. (HMD, syf. 235-236)
O zamanlar Mardin'in şehir hayatında yapacak pek fazla bir şey yoktu. Kadınlar daha çok evlerdedir ... Salı ve cuma günleri sinemalar, erkek seyircilerin alınmadığı "kadınlar matinesi"nde "iki film birden" gösterirdi. (HMD, syf. 277)
Bol tabancalı, bol yumruklaşmalı vurdulu kırdılı filmler, avantür komedilerse erkeklerin pazar günlerine saklanırdı. Pazar günleri çarşı iznine çıkan erlerin müdavimi olduğu sinema, soyunup dökünen kadınların daha çok yer aldığı filmler göstermesi nedeniyle zamanla adı "Asker Sineması"na çıkan İstiklal Sineması'ydı. (HMD, syf. 277-278)
Ana cadde üzerinde, Diyarbakır Kapı'ya doğru Cumhuriyet Meydanı'na varmadan, solda o zamanki "Turistik Palas Otel"nin (daha sonra "Bayraktar Otel") hemen yanındaki merdivenden inerek ulaşılan çarşı içindeki bu sinemanın pazar günleri hıncahınc bir seyirci kalabalığına dört film birden gösterdiğini, "yer kalmadı" diye kapıdan geri çevrilenleri ya da yer bulmak için erkenden gidip oturanları hatırlarım. (HMD, syf. 278)
Filmler kadar onları izlediğimiz sinemalar da anılarımızda derin izler bırakır; bazı filmler nedenleri, niyeleri olmaksızın belleğimizde onları izlediğimiz sinemalarla birlikte yer eder, öylece kalır. Günün saati, havanın yağmuru, oturduğumuz koltuk ya da yanımızda kim olduğu belleğimizde capcanlı durur. Hatırlamanın şiddetini yaratan, bizde ne bıraktığını hiçbir zaman bilemediğimiz bir güçtür. Yalnızca seyrettiğimiz filmde değil, içinde yaşanılan andan da güç alarak benliğimize kazınan bu görüntüler, yıllar geçse de bizde solmayan bir dirilikle yaşar. Gördüğümüz filmlere ve sinemalara ilişkin anımsadıklarımızın çoğunun çocukluk ve gençlik dönemlerine ilişkin olması boşuna değildir. (HMD, syf. 279)
İstiklal Sineması'ndan bir unutamadığım da o havasız kalmış salonda özellikle hafta sonları herkesin nasıl buram buram terlediği, o boğucu havasızlıkta insanların nasıl olup da saatlerce üst üste film seyrettiğidir. (HMD, syf. 280)
Yaz geldiğinde Mardin de Melek ve İstiklal sinemalarının yazlığı, bulundukları binanın damına kurulurken, Lale Sineması'nın yazlığı, Park Sineması adıyla aynı cadde üzerinde karşısına düşen bir ara sokağın hemen başındaydı, daha sonraki yıllarda kapatılıp Mardinspor Kulübü binası olarak kullanıldığını gördüm. Yazlık sinemaların tahta iskemlelerinin üstüne yer numaraları tebeşirle yazılır, insanlar üstlerine tebeşir tozu bulaşmasın diye oturmadan önce mendille silerlerdi. Sinemanın arka tarafı ailelere, ön tarafı bekârlara ayrılmıştı. Mardin de en sevdiğim sinema oydu; arkada ve sol tarafında dört sandalyeli gene yalnızca ailelere ayrılmış localar vardı. (HMD, syf. 280)
Gene bir ara ana caddenin Cumhuriyet Meydanı'na inmek için dirsek yaptığı köşeden girilen bir ara sokakta bir yazlık sinema daha açılmış, ama ömrü kısa sürmüştü. Yanılmıyorsam Melek Sineması yazlığını bir süreliğine oraya taşımıştı, İstanbul'da, Ankara'da olduğu gibi pek çok taşra şehrinde de sinemaların adı Melek, Rüya, Renk'ti. İnsanları hayallere çağırın bu sözcüklerin sinemalara yakıştığını düşünürdüm. (HMD, syf. 281)
Çocukken bizimkilere adeta yalvarırdım ailecek sinemaya gidelim diye, gitmezlerdi. Yaz akşamları aileleriyle birlikte Park Sineması'na gidip localara kurulan Meriç Ersoyak gibi arkadaşlarıma çok imrenirdim. Bizim böyle bir aile hayatımız yoktu. Annemin her seferinde yanıtı hazır: "Oğlum biliyorsun babanın düşmanları var, gecenin o saati ne olur ne olmaz..." (HMD, syf. 84)
Bir gece İstiklal Sineması'nın yazlığında otururken babamın yanında birileriyle film seyretmeye geldiğini gördüm, o beni görmemişti. Sinemanın yazlığı damına kurulur, oraya dar bir merdiven aralığından çıkılırdı. Oturanlar, yeni gelenleri, merdivenin ağzındaki son bir iki basamakta belirdiklerinde görürlerdi. O gece babamı merdivenin başında gördüğümde, sinemanın insanın gözünü rahatsız eden çıplak ampullerinin çığ ışığında her şey çok daha çığ görünmüştü gözüme. Hem çok şaşırılmış, hem ihanete uğramış gibi hissediyordum kendimi; yıllarca onca yalvardığım halde bir gün olsun benimle sinemaya gelmişliği olmayan adam, şimdi önümdeki sıralarda oturmuş film seyrediyordu. (HMD, syf. 331)

EK-9. (devam) Eğlence mekânlarına ait alıntılar

Merkeze uzak olduğunu bilmek: İstanbul. Gurbetin başkenti. Kitapların ve filmlerin dünyasına sığınmam boşuna değil. Bana hayal kurmaktan başka bir şey kalmıyor... Bu konudaysa yetenekliyim. Hayaller ile kısıtılmışlık arasında yaratıcılığı besleyen ince ilişkiler belki... (PC, syf. 51)
<u>Yazlık bahçe</u>
Camiinin hemen yanı başındaki yazlık bahçede çalınan şarkıları dinleyerek uyurdum. Kimi zaman taş plaklar, kimi zaman günün 45'likleri... Halk arasında "Park" denirdi o yazlık bahçeye... Çoğu yaz gecelerinde, babam orada arkadaşlarıyla birlikte olurdu. O taşra şehrinin münevverleri, eşrafı, ileri gelenleriyle birlikte orada oturur, içki içer, politikadan ve memleket ahvalinden konuşurdu. (PC, syf. 37)
Yazlık bahçenin renkli ampulleri görünürdü avlumuzdan. Ağaç dallarına gerdikleri tellere dizdikleri rengarenk ampuller, her çıkan esintiyle birlikte hafif hafif sallanır ve bu rüya uzaklığındaki görüntü, bizim avlumuzdan masal kadar güzel görünürdü. Yazlık bahçenin sesi çok açılmış "hoparlöründen" günün şarkıları taşardı çevreye... (PC, syf. 38)
Onlar fazla uzaklaşmadan peşlerine takılıyorum. Şehidiye Camii'nin yanında, Karakol'un karşısında havuzlu büyük bir çay bahçesi var. Oraya girip, çay bahçesinin sol tarafına, minareye yakın masalardan birine oturuyorlar. Minare tarafındaki masaların bende nedenini bilmediğim bir ürküntüsü var. Beni fark etsinler diye, masanın etrafında bir kedi yavrusu gibi geziniyorum. (PC, syf. 58)
Taşradaki çay bahçelerinin tahta masaları hala aynı hüznü verir bana. (PC, syf. 60)
Bahar yaz geceleri bizim evin avlusunda otururken, az ötemizdeki çay bahçesinin akşama kadar susmak bilmeyen plakçalarında dönen şarkılardan herkese fal tutardı... (HMD, syf. 142)
Sonradan annem olduğunu öğrendiğim Muazzez'in o yılların Mardini'nde sokaklarda yanında bir erkek olmadan tek başına dolaşmasına, çay bahçesinde bir masaya oturup kendi kendine konuşmasına ait duyduğum üzücü hikâyelerle Münevver'in o tuhaf halleri arasında gizli bir bağlantı kurduğumun o zamanlar ne kadar farkındaydım, bilmiyorum. ... Günün birinde aileden birinin albümünde annem Muazzez'e ait o çay bahçesinde çekilmiş bir fotoğraf geçmişti elime. ... Hem Mardin'de, hem kendi yalnızlığının içinde kaybolmuş bir kadın izlenimi uyandıran bu fotoğraf ne zaman baksam keder uyandırıyor bende. (HMD, syf. 143)
Huzurlu bir uyku çekmek için caddeden el ayak çekilmesini, çay bahçesinde çalınan plakların susmasını beklerdik. (HMD, syf. 206)

EK-10. Tarihi mekânlara ait alıntılar

Alıntılar
Dönmemize yakın, ta tepelere, Mardin kalesinin eteklerindeki evlerin oralara kadar çıktık, çocukluğumda olmayan elektrikli teller gerilmişti sokakların bittiği, kalenin eteklerinin başladığı yerlere. Kalenin eteklerinde hemen her yer askeri bölgelerin yasak işaretleriyle doluydu. Kenti ölüm kuşatmıştı. Bizim görmediğimiz ama sürekli bizi gören karanlık gözler hissediyorduk üzerimizde. (PC, syf. 25)
Ayhan da Mardin'de çok kalmayıp kayıplara karıştı, ama gitmeden önce bir süre Mardinlilerin “kaleye çıkmak” diye tabir ettikleri kalenin hemen eteğindeki yeşillik alandaki içkili erkek âlemlerine katılmaya başladığını, esrar çekip bazı Mardinli gençlerin gönlünü hoş tuttuğunu işittik. Büyük aile çocukları öyle kaleye âlem yapmaya falan çıkmaz, hatta bir gören olur da yanlış anlar diye şehrin bir ucundaki genelevin bulunduğu sokaktan bile geçmezlerdi. (HMD, syf. 145)
Lise yıllarımda Mardin'de “Kedi” adıyla anılan, bir tamircide çalıştığı söylene de, ipsiz sapsız takımından herkesin biraz da ürküyle söz ettiği gözü kara, esrarkeş, namlı bir oğlancı vardı. Kaleye birlikte içki içmeye, esrar çekmeye çıktığı genç çocukları tuzağına düşürerek çetesine dâhil ettiğine, göz koyup da yüz bulamadıklarını ise zorla kaleye kaldırdığına dair, ne kadarının doğru olduğundan emin olamadığımız, hikâyeler duyardık. (HMD, syf. 145)
Yaz sıcakları başladı mı aileler kalenin arka tarafına düşen Zinnar bağlarına, bazıları da Ferdovs’a piknik yapmaya giderdi. Zinnar, Kürtçede “kayalık” anlamına gelir, eskiden varlıklı ailelerin evlerinin bulunduğu Zinnar bağlarıysa yemyeşil bir vahayı andırır. ... Baharla birlikte kırlara çıkanlar, otsu bir bitki olan ve çocukluğumun Mardini’nde yaygın görülen Arapça “şafellih” dediğimiz kaparının yanı sıra dallı gülgiller familyasından, sarı renkli, yapraklı bir yabani çiçek olan “Verd’ül Asfar” da toplarlardı. (HMD, syf. 163)
Şehidiye Camii
Mardin'in şehir merkezinde, Postane'nin tam karşısındaki evimizin geniş avlusunda, Şehidiye Camii'nin minaresinin üstümüze vuran kızıl gölgesinde, güvercin gurultularıyla, kanat çırpımlarıyla uyanırdım her sabah. (PC, syf. 37)
Oturdukları masaya ilişkin gözümdeki resim karesinde, arkalarında minarenin ince gövdesi görünüyor. Şehidiye Camii'nin tek bir minaresi vardır. Olağanüstü zarafetteki bu minare, her zaman akşam güneşi rengindedir. Evimizin balkonundan görünen bu minareye bakarak büyüdüm yıllar yılı. Ailemdendir. Bu minareden duyduğum ezanı bir daha hiçbir camiden duymadım. Bu yüzden benim için ezan, Şehidiye Camii'dir. (PC, syf. 58-59)
Evimizin tam karşısındaki Şehidiye Camii'nin kaidesinin dört yanındaki yivli kenar sütunlarından biri de o kasırgada yerinden kopup parçalanmıştı. Sonradan yerine yapılmış olanın renk farkı yıllarca herkesin gözüne batıp durdu. Her avluya çıkıp camiye bakışında gözüme batan bu fark nedeniyle taşın zamanla güneşi nasıl içtiğini, Mardin'e rengini, dokusunu veren şeyin yalnızca güneşte kalmış taşlar değil, zamanın rengi olduğunu kavradım. Şehre ışığını veren bu parlak güneşin, aynı zamanda akrebi de vardı. (HMD, syf. 56)

EK-11. Kamu mekânlarına ait alıntılar

Alıntılar
Şehrin merkezinde, Şehidiye Camii'nin tam karşısında, büyüdüğüm evin hemen bitişiğindeki, çocukluğum boyunca Mardin Postanesi, PTT Binası olarak kullanılan büyük konak, gene döneminin ünlü yün, ipek ve kumaş tüccarlarından Garabet Kasparyan ailesinin mülküdür. (HMD, syf. 249)
Mardin'deki en büyük U plan yapı olan, ortasındaki avlusunu revakların, ayvanların, odaların çepeçevre kuşattığı konak; gerek güneye yani ovaya bakan görkemli cephesinde, gerekse de kapı, pencere sövelerinde, iç mekânlarındaki nişler ve mihrabiyesindeki ince taş işçiliğiyle Mardin mimarisinin en güzel örneklerinden biridir. Evimizin hemen bitişiğindeki o zamanın postanesi olan bu konağın, çocuklarıyla arkadaşlık ettiğim PTT müdürü Kemal amca ve karısı Aliye teyze, orada çalışan hala kızımın kocası Şeyhmus ağabey ve de o geniş avlusunda “çift kale maç çektiğimiz” günler nedeniyle anılarımda özel bir yeri vardır. (HMD, syf. 250)
Bu konağa ilişkin yıllar sonra öğrendiğim hazin bir olaya gene tam acı bir film hikâyesi: Kasparyan ailesinin Berlin'de tıp öğrenimi gören oğulları Tavit Kasparyan tatilini geçirmek için 1915 yılında Mardin'e geldiğinde tüm ailesinin katledilip tüm mallarının talan edildiğini, çarşılarına, dükkânlarına, konaklarına el konulduğunu görünce ağır bir travma geçirir, giderek akli dengesini yitirir, bir zamanlar ailesiyle birlikte yaşadığı, şimdiyse ellerinden alınıp gasp edilmiş o konağın duvar dibine yapışıp orada bir meczup gibi yaşamaya başlar. Nice sonra bir Ermeni aile haline acıdıkları Tavit'i beraberlerinde İstanbul'a gelmeye ikna ederek Fransız akıl hastanesi La Paix'ye yatırır, Mardinli Tavit Kasparyan 1964'te orada vefat eder. ... Bu hikâyeyi öğrendikten sonra ne zaman Mardin'e gitsem, postanenin karşısındaki çay bahçesine oturur, hem kendi anılarıma hem Tavit'in duvarına bakarım. Onun sahipsiz kalmış ruhu, kendisini hiç olmazsa birinin hatırladığını, andığını bilsin isterim. (HMD, syf. 250).
Bir kale kapısı kadar büyük ve gösterişli bir cümle kapısından geçilerek girilen büyük bir iç avlunun iki yanından ferforje tırabzanlı gösterişli merdivenlerle çıkılan görkemli PTT binasının hemen yanı başında çok odalı bir ev. Caddeye ve ovaya bakıyordu. (Geceleri karşıda Suriye'nin ışıkları. Bir tür sınır bilgisi erken yaşta, uç coğrafyası, komşu ve öteki...) (PC, syf. 52)

EK-12. Peyzaja ait alıntılar

Alıntılar
Sabah şafakla birlikte yola çıktıklarında, kenarından geçtikleri uçsuz bucaksız bozkırın bir yerinde, bir köylü elindeki orakla ekin biçiyormuş. Serin, pembe bir yaz şafağının büyüğü görüntüsünde güneş, adamın ardından doğuyormuş usul usul... Bozkırın ıssızlığında yapayalnız duran adamın daha çok bir sanrıya benzeyen bu görüntüsü çok etkilemiş arkadaşımı. Akşamüzeri aynı yoldan geri dönerlerken aynı köylü, aynı yerde, orağı havada asılı kalmış gibi aynı işi yapıyormuş. Bu kez de ardında güneş batıyormuş, tıpkı doğarkenki gibi. Ve onlar aynı yere bir kez daha dönüyorlarmış. Uçsuz bucaksız ovada zamandan ve sonsuzluktan başka hiçbir şey yokmuş. "İşte o zaman anladım senin ne yaptığımı, ne yapmak istediğini," dedi. (PC, syf. 8)
Ayvanlarda giderek büyüyen su şırıltılarını dinleyerek bozkırda günbatımını seyretmeyi, yitirilmiş altın çağın imgeleri olarak anımsıyorum. (PC, syf. 18)
O kıraç sessizliğiyle güneşe komşu evlerin serin ayvanlarında oturup, bütün ufkun yalnızca bir bozkır olduğu o taşkentte insanlar birbirlerinin masallarını dinliyor, birbirlerinin masallarına inanıyorlardı. Sıcaklığın hiçbir şeyi, hatta zamanı bile kımıldatmadığı o kızgın öğleüzerlerinde; ya da bol yıldızlı gecelerin, damlara, avlulara serilmiş bitişik yataklarında fısıldaşan masallar bütün uzaklıkları yakın ediyordu, bütün düşleri gerçek. (PC, syf. 20)
O balkondan yalnızca uçsuz bozkıra, ya da gazete ve dergilerin dağıtımına değil, beni beklediğini sandığım dünyaya da bakıyordum. (PC, syf. 53)
Ben bir kara çocuğuydum. Sonunda denizi görecektim. Nihayet görecektim. Hep filmlerde gördüğüm, fotoğraflarından tanıdığım, çerçevelenip yatağımın başucundaki duvara astığımız takvim yaprağındaki sararan resmine bakarak düşler kurarken, onca gece eteklerinde uyuyakaldığım denizi, o uzak akrabayı nihayet görebilecektim. Bozkırda büyümüştüm. Bütün bozkırda büyüyen çocukların, günün birinde denize ulaşmayı, denizi bilmeyi istediklerine inanıyordum. (HMD, syf. 30)
Ne zaman, balkonun oymalı, ahşap parmaklıklarına dirseklerimi dayayıp gözlerimi ufka diksem, manzarası hiç değişmeyen uçsuz bucaksız bozkır... Bulanık görüntülerle tüten hava. Uyuşturucu sıcaklar. Kunt sessizlik, dilsiz taşlar. Kaskatı toprak. Kara iklimi: Kışları soğuk ve yağışlı, yazları sıcak ve kurak. Başını nereye çevirirsen çevir, değişmeyen manzaralar... Neye olduğunu bilmediğiniz derin bir umutsuzluk neredeyse. Oysa çocuğum daha. (PC, syf. 51)
Gene o terasta Polin ile Yvon'un annelerinin bir akşamüstü çayında kederli bir ses ve nemli gözlerle söyledikleri derin bir iz bırakmış aklımda. O gün herkes ağır ağır batmakta olan güneşin gökyüzünde bıraktığı rengârenk izlerden, manzaranın güzelliğinden söz ederken, bir süredir sessizleşip içine kapanmış olan Polin ile Yvon'un annesi, anneme dönüp, "Habibe hanım, siz ovaya bakarken manzaranın güzelliğini görürsünüz, ben kan görürüm," demişti. "Siz başakların dalgalanışını görürsünüz, ben Kızıltepe ovasına topluca gömülen ailemi, ağabeylerimi, kardeşlerimi, dayılarımı, amcalarımı görürüm." Sonra eliyle ovada bir yeri işaret ederek, "Hepsi orada yatıyor," demişti. ... ailesinden geriye kalanlarınsa büyük bir çukura topluca gömüldüklerinin hikâyesini ovanın görkemini daha görünür kılan akşamüstünün o huzurlu saatinde batan güneşin son ışıklarını seyredirken öğrenmiştik. Manzara ayrı bir keder kazanmıştı. Duyduğum ilk toplu mezar hikâyesidir bu. (HMD, syf. 242-243)
Mardin'de bahar, hem içinde yaşadığınız hem yukarıdan seyrettiğiniz, kalenin eteklerinden ovaya, oradan da ufka uzanan uçsuz bucaksız bir dirimdir. Tabiatın uyanışı, toprağın dirilişi diye tanımlanan şeye somut olarak birebir tanıklık edersiniz. Her şey gözlerinizin önünde olur. Sanırım bir daha asla mevsimlerin geçişini böylesi bir dikkatle, böyle bir uysallıkla izlememişimdir ... Benim çocukluğumda Mardin ovasında binalar yoktu, dolayısıyla geride ovanın çizgilerini yitirmiş bulanık görünüşü, kendisini perdeleyen yağmurun dokusuna sonsuz bir genişlik ve derinlik kazandırır. Yağmuru seyretmek, dünyayı seyretmekti. (HMD, syf. 162-163)
Toprağın melankolisi diye bir şey var. Ben toprağın melankolisini Mardin'de öğrendim. Kızgın bir güneşin altında suç ve cezanın doğaçlama haline geldiği o coğrafyada hem manzara öğretti bana bunu, hem de o topraklar üzerinde yaşanan çetin gerçeklerin ruhta bıraktığı tortu ... Babamın pek çok dava dosyasında insanın içini kavuran gerçeklerle yüklü romanlar, hikâyeler yatıyordu. (HMD, syf. 302)

EK-12. (devam) Peyzaja ait alıntılar

Dağları uzaktan sevmeyi, varılacak yere mesafe biçmeyi yollarda öğrendim. Örneğin, Cudi Dağı'na bağlanan tepeleri görmek Cizre'ye yaklaştığımızın işaretiydi. Diyarbakır yolunun üstünde yığma taşlarla derme çatma yapılmış türbe benzeri konik bir yapıda yaşayan âmâ saz âşığı yaklaşımakta olan bir arabanın sesini duyduğunda kapı önüne çıkıp sazını kucağına alır, ağıtı andıran Kürtçe yanık türküler söylerdi. Ev denemeyecek üst üste yığılmış o taş yığını görmek, Çınar'a yaklaştığımızın işaretiydi. Her seferinde araba orada durur, ben inip o âşığa para verir, ailecek duasını aldıktan sonra yola devam ederdik. Lal Masallar kitabımda yer alan “Azer ile Yadigâr”ın satırları arasında o âmâ âşığın sazının, sesinin kıymet bildiğim hatırası vardır. (HMD, syf. 304)
Dönüş yolunda gün yavaş yavaş inerken ekinle yüklü buğday, arpa tarlalarından süzülen buğu toprağın hüznünü güçlendirirdi. Her dönüşte ufukta Mardin kalesinin heybetli silueti belirlediğinde heyecanlanırdım. Mardin'in ufukta görünmesiyle ona varılması arasındaki mesafe gene de kısa değildir, bu durum sabırsızlığımı o yol gözümde git git bitmezdi. (HMD, syf. 304)
Okunacak çok az şeyin bulunduğu köylerde, okuma yazmayı yeni öğrenen ya da okumasını ilerletmek isteyen ilkokul çocukları yol kenarlarına çıkarlardı. Otobüslerin, trenlerin ardından koşan o köy çocuklarına, pencereden okunmuş gazeteleri attığımızdaki sevinçlerini hatırlıyorum. Yazıyla, okumayla ilgili ne çok imge saklı kalmış bende. (HMD, syf. 398)
İlkokul yıllarında başta Mardin, Diyarbakır olmak üzere yörenin pek çok kasaba ve köyünü gördüm. Hava hep çok sıcaktır, yollar hep bozuk ve tozludur. Toz yutmamak için pencereleri kapatır, bu kez de arabanın içinde sıcaktan pişersiniz. (HMD, syf. 302)
Bozuk yollar, derin uçurumlar, sarp kayalar, çıplak dağlar arasından geçerdik. Vahşi bir doğanın içinde gelişen yalnızlık ve acımasızlık duygusunu çocuk yaşta kavradım. 1958 model bir Ford'umuz vardı. Ben o "taksi"nin koltuğunda çıktım dünya gezisine... Benim hazır olmadığım bir dünyanın manzaralarıydı bunlar. Mutlu etmezdi bu geziler beni. Namus davası, kan davası, toprak davası, kız kaçırma, kan bedeli, intikam yemini gibi insanların uğruna yaşamlarını koydukları, öldükleri, öldürdükleri kavramlarla karşı karşıyaydım. Sinemanın kandırdığı bir çocuk olarak hep başka yerlerde olmayı düşlerken bile, hep oradaydım ve anlamak istemediğim kadar çok şey anlıyordum. (PC, syf. 14-15)

EK-13. Tematik kodların işaretlenmesi

		Tematik kod																						
Mekânsal iz		Aidiyet	Bellek	Bilge	Doğa	Dönüşüm	Esneklik	Geleneksel	Gündelik Hayat	İlişkisel	İklim	İnanç	İşlev	Kimlik	Kültür	Mahremiyet	Malzeme	Mistik	Öteki	Romantik	Statü	Taşra	Toplumsal Cinsiyet	Zaman
Konuta ait mekânsal izler	Kuyu		x					x		x								x						
	Duvar							x			x	x		x	x	x					x		x	x
	Pencere			x	x			x		x	x		x			x				x			x	
	Merdiven						x	x					x				x	x						
	Açık Mekânlar				x				x	x	x					x	x					x	x	x
	Kapalı Mekânlar						x	x	x	x	x	x	x		x			x		x	x	x	x	
	Toplam	0	1	1	2	0	2	5	2	2	4	2	2	1	2	3	2	3	0	2	2	2	4	2
Kente ait mekânsal izler	Kamusal Mekânlar					x		x	x	x				x		x	x	x	x		x	x	x	
	Ticari Mekânlar							x	x	x				x	x						x	x	x	x
	Eğlence Mekânları		x							x			x		x	x					x	x	x	x
	Tarihi Mekânlar	x	x	x						x		x					x				x		x	x
	Kamu Mekânları	x							x	x									x					
	Peyzaj	x		x	x						x				x	x				x	x		x	x
	Toplam	3	2	2	1	1	0	2	3	5	2	1	1	3	3	2	2	1	3	3	3	5	4	3
Genel Toplam		3	3	3	3	1	2	7	5	7	6	3	3	4	5	5	4	4	3	5	5	7	8	5



GAZİ GELECEKTİR..