

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MEKAN KURAN HİKAYELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ayşe Hilal MENLİOĞLU

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Aralık 2017

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

MEKAN KURAN HİKAYELER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Ayşe Hilal MENLİOĞLU
(502141001)**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Aşlıhan ŞENEL

Aralık 2017

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502141001 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Ayşe Hilal MENLİOĞLU, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “MEKAN KURAN HİKAYELER” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Aslıhan ŞENEL**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Funda UZ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. Erdem CEYLAN
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Teslim Tarihi : 16 Kasım 2017
Savunma Tarihi : 15 Aralık 2017







ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasındaki sabırlı ve kıymetli katkıları için, ilham verici karakterini hayatım boyunca örnek alacağım danışmanım Aslıhan Şenel'e sonsuz teşekkür ederim.

Anneme, babama, kardeşime ve teyzeme, her zaman anlayışlı ve destekleyici oldukları, özgür ve kendim olacağım ortamı yarattıkları için çok teşekkür ederim. Babama, ayrıca, kitaplıklardan taşan kitaplarını, kendi hikaye dünyasını ve hikayelerle ilişki kurma biçimlerini benimle hep paylaştığı için bir kez daha çok teşekkür ederim.

Bir kavram olarak 'mekan' üzerine ilk kez düşünmemi sağlayan ve kurduğu düşünce dünyasından faydalanmaya devam ettiğim sevgili coğrafya hocam İbrahim Tolunay'a;

Ses ve mekan üzerine ufuk açıcı sohbetleri ve paylaştığı kaynaklar için Gökçe Akçelik'e;

Bilgi Üniversitesi'ndeki hocalarıma ve arkadaşlarıma, anlayışları ve yardımları için, teşekkür ederim. Üstyazılı Yürüyüşler atölyesinin tüm yürüyenlerine, güçlü fikirleri, heyecanları ve üretimleri için teşekkür ederim.

Sevgili arkadaşlarımdan hepsine destekleri için teşekkür ederim. Seda Tavukçu'ya kafa karışıklıklarımı dinlediği ve fikirler verdiği için; Serra Torun'a tez sürecinin ağırlığını alan tüm sözleri ve önerileri için; Ecem Sarıçayır'a nihayet yazmaya başlamamı sağladığı için teşekkür ederim.

Son olarak Yiğitcan Akçelik'e, hemen her şeyle baş etmeme yardımcı olduğu ve bir de tüm çalışmayı okuduğu için çok teşekkür ederim.

Kasım 2017

Ayşe Hilal Menlioğlu



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ	xi
ÖZET	xiii
SUMMARY	xv
1. HİKAYENİN VE OKUMANIN MEKANSALLIĞI	1
2. OKUR: ANLAMI İÇEREN VE ÜRETEBİR MEKAN	11
3. HİKAYENİN MALZEMELERİ VE MİMARİ PRATİKLER	19
3.1 Olay	19
3.2 Aktör	23
3.3 Zaman	27
3.4 Yer	32
4. HİKAYELERİ HARİTALAMAK: BİR OKUMA DENEMESİ	39
4.1 Genişletilmiş Mekanlar	47
4.1.1 Odalar, Antonio Tabucchi	47
4.1.2 Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku, İlhami Algör	50
4.1.3 Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku (2), İlhami Algör	52
4.2 Çerçevenilmiş Mekanlar	54
4.2.1 Geyikler, Annem ve Almanya, Nursel Duruel	54
4.2.2 Fernando Pessoa'nın Son Üç Günü, Antonio Tabucchi	56
4.2.3 Amat, İhsan Oktay Anar	59
4.3 Izgara Mekanlar	61
4.3.1 Kuş Yuvası, Murat Uuyurkulak	61
4.3.2 Profesör Yile Konuşmalar, Louis-Ferdinand Céline	64
5. ÜSTYAZILI YÜRÜYÜŞLER	67
6. BİTİRİŞ	79
KAYNAKLAR	85
ÖZGEÇMİŞ	89



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Hikayelerde bulunmak ve mekanları okumak.....	1
Şekil 1.2 : Okuma biçimleri.....	8
Şekil 2.1 : Eylem-anlatıları barındıran ve üreten mekan.....	12
Şekil 2.2 : “Hareketli yapıt” ve yazarın üretimi.....	14
Şekil 3.1 : Mieke Bal’a göre “olay” kavramı.....	20
Şekil 3.2 : Program kavramı : mekanın işlevi ve anlamı.....	20
Şekil 3.3 : Nesneler ile figürler arasındaki (hareket ve) kuvvetler.....	26
Şekil 3.4 : Yazılı taşların mekan kurma imkanları.....	34
Şekil 3.5 : Çevrenin bir karşı hareket üretme imkanları.....	35
Şekil 3.6 : Ricoeur’e göre “yer”.....	36
Şekil 4.1 : Hikaye diyagramların haritalanması.....	45
Şekil 4.2 : Düşünme mekanı olarak eve dönüş yolu.....	49
Şekil 4.3 : Kendi kendine konuşma mekanı olarak eşik.....	51
Şekil 4.4 : İçinde bulunduğu kurmaca evrenini kapsayan kurmaca evreni.....	53
Şekil 4.5 : Küçük bir ilçe ile bir ülkenin denkleşmesi.....	55
Şekil 4.6 : Sakal ile hastanenin denkleşmesi.....	58
Şekil 4.7 : İman edenler ile dolunayın ışığının denkleşmesi.....	60
Şekil 4.8 : Karşısındakini dahil eden eylemlerin mekan üretmesi.....	63
Şekil 4.9 : Yüklemsiz cümlelerin kesikli ve sürekli mekanı.....	65
Şekil 5.1 : Nesne föyü.....	70
Şekil 5.2 : Ses föyü.....	70
Şekil 5.3 : Hareket föyü.....	71
Şekil 5.4 : Eylem föyü.....	71
Şekil 5.5 : Yapı föyü.....	71
Şekil 5.6 : Hikayede bulunan bir sese benzeyen sokaktan bir sesin okuma eylemine tercümesi, Yağmur İnceleme.....	72
Şekil 5.7 : “Kirli ellerin” yürüyüş mekanını yeniden kurgulaması, Berşah Özbakır.....	73
Şekil 5.8 : Metnin içindeki farklı hareketleri taklit edenlerin videolarından ekran görüntüleri, Alper Tezgöçen, Burcu Özgen, Cemre Gültaş, Ege Yılmaz.....	74
Şekil 5.9 : Yüzeyle etki etmeden önce ve sonra yürüyüş mekanı, Ayşenur Çaylak, Nilay Ünsal.....	74
Şekil 5.10 : Sergi davetiyesi.....	75
Şekil 5.11 : Hareketi kodlayan noktalama işaretleri, videodan ekran görüntüleri, Beritan Polat ve Gülen Askerbekov.....	77



MEKAN KURAN HİKAYELER

ÖZET

Bu tez çalışması okuma deneyimi ile mekan deneyiminin birbirine benziyor olduğu fikrinden yola çıkmaktadır. Okumanın nasıl bir mekansallık ürettiğini sormaktadır. Buna bağlı olarak hikayelerin mekansal karakterlerini ne gibi yöntemler aracılığıyla kurabildiklerini merak etmektedir.

Araştırma, hikayelerin betimleyici özellikleri ile ilgilenmemektedir. Daha çok anlatım biçimleri sayesinde kazandıkları ilişki kurma şekillerini incelemektedir. Hikayeye ait özelliklerin yanında, yazarın ve okurun üretebildiği mekansal pratikler ve taktikler de tartışılmaktadır. Bu tez anlatı mimarlığından (*narrative architecture*) farklı olarak, “hikaye gibi” mekan üretme yöntemleri aramamakta, hikayelerin nasıl mekansal üretimde bulunabildiğini araştırmaktadır.

Metin, yazar ve okur arasındaki ilişki ise yapısalcı ve art yapısalcı kuramdan yardım ile açılabilir. Tezin ikinci bölümü okurun nasıl olup da metindeki anlamı üretmekte yazardan daha etkin bir rol oynayabildiği üzerinedir. Burada anlamın, yazar-metin-okur arasındaki hareketinin önemi ortaya çıkar. İlişkili olarak; mesafeler, yer değiştirme ve hareket kavramları ile hikaye anlatıcılığı arasındaki bağ açığa çıkar.

Anlatıbilim kuramında hikayelerin olay, aktör, zaman ve yer olmak üzere farklı dört malzemeden imal edildiği söylenmiştir. Mieke Bal’ın kuramsallaştırdığı bu yaklaşımın, mimarlık pratiklerine ve mekan üretimine uyarlanabilir olduğu dikkat çekicidir. Bu malzemelerin mimarlık ve ilişkili disiplinlerde ne gibi öğeler ve kavramlar ile karşılandığı, mekan üretiminin sahip olduğu imkanları ve buradan açılacak perspektifleri gösterebilir. Hikayeyi imal eden malzeme ile mekanı imal edenler arasındaki ortaklaşmalar ile farklılaşmaların bu disiplinlerin birbiriyle ilişkilendiği farklı düzlemlere denk geldiği söylenebilir.

Kuramsal çalışmalar disiplinler arası bağlamı kurarken, hikaye okuma denemeleri içeren “Hikayeleri Haritalamak” bölümünde bu bağlamda araştırmalar içeri. Sekiz farklı hikaye diyagramı metinlerin zaman, yer, aktör ve olay bilgisi taşıyan öğelerinin birbirinin işini yapabildiğini açığa çıkarır. Bu şekilde okunmaya başlanan mekan bilgisi, metnin önerdiği hareketin şekline ve karakteri aracılığıyla açığa çıkmaktadır. Hikayede var olan mekansallığın yeniden üretilmesi hem notasyon-diyagram araştırmaları ile hem de farklı okuma yöntemleri ile desteklenmektedir. Bu araştırmada hiçbir zaman kesitleri yalıtarak, yalnızca bir öğe ya da bir özellik dikkate alınarak tartışmak benimsenmemiştir. Dolayısıyla hikaye diyagramlarının taşıdığı mekan bilgisini hem biçim, hem de içerik kurmaktadır.

Üçüncü bölümde yer alan diyagramların net ve kesin şekillerde birbirinde ayrılmadığı söylene de en baskın mekânsal özellikleri üzerinden bir sınıflandırma önerilmektedir. ‘Genişletilmiş mekanlar’ hikayede var olan zihinsel hareketlerin hikaye mekanını kurduğu ve hikayede bahsi geçen mekanları genişletiyor olduğu

söylenir. ‘Çerçevlenmiş mekanlar’ hikayedeki birbirinden bağımsız öğelerin hikaye içindeki hareketi zaman ya da mekan üzerinden çerçevelemesi ile özelleşir. Son olarak ‘ızgara mekanlar’ hikayedeki en güçlü mekan kurucu öğenin ritim olduğu hikayeleri tanımlar. Bu mekanlarda var olan güçlü ritim ile hikayenin hareketinin birbiri ile kurduğu ilişki açığa çıkabilir. Hareketin ızgarayı takip ettiği ve ızgaradan taşıdığı anları görebilmek hikaye mekanını anlamaya yardım eder.

Araştırmanın ikinci deneysel üretimi ise bir yaz atölyesidir. Bilgi Üniversitesi’nde bir grup tasarım öğrencisi Eduardo Galeano’nun Aynalar: Neredeyse Evrensel bir Tarih kitabını bir tür kent rehberine dönüştürmek ve Santralistanbul kampüsünün yakın çevresini bu kitaptan metinler aracılığıyla keşfetme deneyleri yapmıştır. Üstyazılı Yürüyüşler atölyesi, hikayelerin ve okuma eyleminin, kenti okumak üzere bir araca dönüştüğü ve mekan kurucu bir pratik olarak ele alındığı bir ortam sağlamaktadır. Bu atölye aracılığıyla hikaye okumanın mekan kuran özelliğinin bir eğitim modeli olarak imkanlarını tartışmak mümkün olmuştur.

Hikayelerin ve okuma eyleminin doğasında bulunan mekan üretme imkanlarının bu tezde keşfedilenlerden daha fazla olduğu, bahsedilen kuramsal ve deneysel çalışmaların mimari tasarım düşüncesinde çoğaltılabileceği söylenmelidir.

SPACE GENERATING STORIES

SUMMARY

The reading experience and the spatial experience share a strong resemblance and this resemblance is the driving force of this thesis study. What are the characteristics of the spatial quality of the reading practices? Eventually, one of the main questions was which methods help stories to generate this spatiality?

The focus point of the study is how stories can build up spatial relationships by the means of different ways of narration, not their capacity of describing spaces. It is also crucial to understand how the spatial practices and tactics by the writer and the reader serve this spatiality. The narrative architecture studies which are obviously one of the widest research topics where stories and architecture meet, are not directly linked to this study. This is not a research to improve methods to design better story-like buildings, this study looks for ways of augmenting the stories' methods and tactics which generate a certain spatiality by the means of architectural design practices.

Structuralist and poststructuralist theories help to relate the text, the writer and the reader with each other in terms of their capacities of creating the textual meaning. By the means of these theories, it is possible to discuss how the reader, who is supposed to be passive one, becomes the active one in the construction of the meaning and therefore the spatiality of the text. Here, one must recognize the meaning in the text is not a static one, it moves and transforms through the reading process so the very important concept of movement appears. Also, it may not be completed before the reading process, which means the total meaning of the text is a plurality of meaning created by the readers. The idea is that the reader carries his/her own luggage of text and while reading, the meaning becomes one with the ones he/she brought and the one which was already hidden in the text itself. With this perception, it becomes necessary to discuss the concepts of the distance, the movement and the displacement as the triggers of storytelling practices. These concepts seem to be very important while discussing the stories' spatiality in the field of architectural design theory. This is where the discussion becomes linked to the dimensionality and eventually the spatiality. Other than the meaning in the text, it is also the reader who moves along within the text. Therefore, this study pays special attention to the reader's both physical (the movement in between pages, the movement of the eye on a page) and mental movement (the connotations, the rememberings etc.) while reading.

Stories are made up by four elements, says narratology: events, actors, time and place. Mieke Bal's perspective on the subject is very close to discuss within the spatial and architectural practices. So this comprehension was a starting point of the research, and a broader reading which compares the four elements in both disciplines, the narratology and the architectural practices, has been done. First fundamental element of the stories is the event. Events in narratology are defined as transitions between situations and actions; which are corresponded by the concepts of

“event”, “program” and “function” in architecture. Event is basically the actions, the movements and the decisions in a space and in a story. Secondly, anyone or anything mentioned in the story are actors and the concept of actor can relate to character, to personification of buildings, to subject-object discussions and to the opinion where architect is accepted as the subject in architecture. This is where the hierarchical balances are discussed in both fields. The third element time is conceived as duration in narratology and temporality is a wide area of study in architecture, which includes the temporality of the design process, the freezing of time when the design is over and the spaces of memory etc. The last element is the place of story, where the events take place which is thought as mainly the context of any architectural project. Any architectural project could be discussed within its place traditionally, and nowadays this comprehension is expanded also.

These readings between disciplines help discover differences and commons, and therefore new layers of discussion appear. Most importantly, it gets clearer that these concepts create meaning and movement as long as they are attached to each other. So the idea is not to study one element at a time, but to try to understand the spatial relations between them at a time. Which means, it becomes important to realize the spatiality in a story is organized by these four elements and their connotations in different spatial practices all together.

The fourth and the fifth chapters include experiments based on the theoretical base. The fourth chapter is where the spatiality of the stories are re-constructed. In this chapter, eight different story excerpts are re-read and these readings construct the story diagrams. While reading the story excerpts it is important to find out how the movement in the story is created. Since every story has its own way of creating the movement by its form and content, the readings also bring different methods while approaching the stories. Therefore, it is not possible to create a manual of rules of spatial reading out of these diagrams. Each diagram creates a unique way to recreate the spatiality in the stories. Here, it is important to have discussed the potentials of notations and diagrams in architecture. Diagrams’ capacity to express the abstract and changeable qualities visually, help to rebuilt the spatial experience in a story. They are not working as translators or signifiers, they are reproducing the spatial relationships in a totally different medium. They don’t freeze the movement or the meaning in the text, they basically try to re-imagine the potentials.

Since only the excerpts of stories are studied, it is possible to include them in the thesis. The idea behind is not to summarize any piece of text, so not to create a hierarchy between the reader of the thesis and the reader of the story. Also it is important not to focus on any of the four elements in each story, instead a multi-layered reading is proposed. This creates the possibility to observe the elements shifting roles each and every time.

It has been said that there are no clear rules or classifications separating these diagrams. Yet a classification according to their main spatial behavior has been proposed after mapping the diagrams in terms of different qualities. These main behaviours are differing as expanding the space, framing the space and organizing the space within a grid system. Three of the stories in this thesis are examples of the “expanding spaces”. In these spaces, mental movements in the story build up the spatiality, and the places of the story (a road for example, or a threshold) are expanded. “Framed spaces” are those in which some irrelevant elements in the story start to play an equal role which creates a frame for the movement within the story.

And finally, two of the stories are classified as the “grid spaces” since the most characteristic quality of the movement in the stories is rhythm. Grid helps to see where the movement follows the equal intervals and where it exceeds the given intervals.

The second experiment of the study consists of a summer workshop called “Narrative Walkthrough” (*Üstyazılı Yürüyüşler*). During the workshop a group of students from Bilgi University discovered ways to create a city guide book out of the book *The Mirrors: Stories of Almost Everyone* by Eduardo Galeano. This is a book which offers different stories by means of different narration techniques. So that while working with only one book during ten days it was possible to find stories with different forms and contents. Narrative Walkthrough workshop has become a place where the potential of reading stories has been recreated as ways of reading the city. The question was to transform the text into a kind of filter which manipulates what is seen on the street and secondly to find a way to perform the story’s spatiality as a walk. This way, it can be said that a site reading, driven by the story, has been made. This workshop has also been a laboratory to discover the potential of story reading’s capacity to create spaces as a pedagogical method.

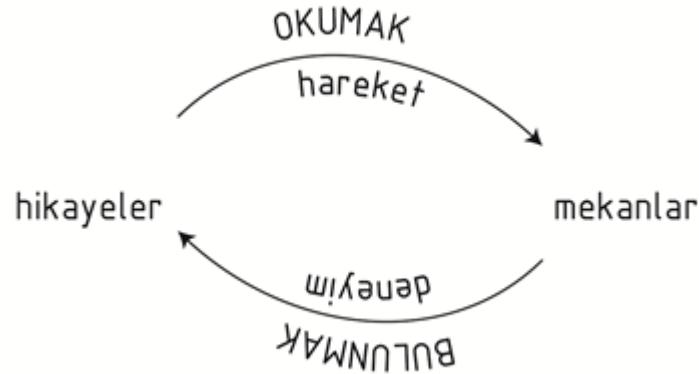
The possibilities within this field of research are not limited with the ones discussed in this thesis. Since the theoritical and experimental phases were ongoing simultaneously, the final chapter of the thesis has a mission to discuss these two seperate phases together. In the final chapter, it becomes visible that with the help of the theoritical knowledge, there is possibility to continue with more flourishing expoeriments in the future. These studies has the potential to be developped in both the theoritical and experimental areas.

In the future studies it seems to be inspiring to study the changing roles between the stories’ characteristics and qualities in order to discover about the temporality and changeability of the architecture. Upcoming researches might focus on the stories’ space generating qualities with a relative focus on space-time.

1. HİKAYENİN VE OKUMANIN MEKANSALLIĞI

Büyük bir kitap okumak çoğunlukla olmadık bir anda işe yarar. Hikaye, ejderhaları ve türlü gerçeküstü olayları konu ediyor olabilir, bazen de hikayenin kurulumu olanaksızdır, gerçekte olmayacak zamansallıklar ya da mekansallıklar hikayede vardır ve birdenbire, bir gün, gündelik bir diyalog ya da olay anlamlanır. Hayatın çok küçük, tekrar eden ve *anlamsız* bir noktası anlam kazanır. İnsan zihninde biriken hikayeler ve gerçekte olan bir anda birleşir ve yepyeni bir fikir, bilgi ya da anlayışa dönüşür.

Kitap okudukça, yeni hikayeler duydukça artan bu bütünleştirici kavrayış, mekan deneyimi ile yakından ilişkilidir. Kimi yerlere, mekanlara, binalara girip çıkma deneyiminin, mekanda bulunma halinin insana kattıkları ile kitap okumak arasında bir benzerlik vardır. Okumak; kişiye zihinsel bir hareket imkanı verir, bu nedenle bir mekanda hareket etmek, bir mekanı bedeniyle kavramak ve nihayetinde mekanların zihinde birikmesi benzer deneyimler sunar, denebilir. (Şekil 1.1) Hikayeler, geniş kapsamıyla ise anlatılar, mekansaldır ve dolayısıyla okuma eylemi mekansal bir eylem olarak görülebilir.



Şekil 1.1 : Hikayelerde bulunmak ve mekanları okumak.

Bir hikaye yahut bir roman okunup aradan bir zaman geçtikten sonra olay akışı tüm detaylarıyla hatırlanmaz ama hikayedeki bir duygu, bir an, bir karşılaşma, bir

özölme ve yahut önemsiz gözüklen bir ayrıntı muhtemelen ömür boyu akılda kalacaktır. Mekanlar da insana her tür detayıyla etki etmez; insan her gün gittiğı okulunda bile bazı gözle görölür incelikleri, bir anlamda detayları fark etmeyebilir ya da unutabilir ama örneğın sabahları kapıdan diğler öğrencilerle beraber itiş kakış girdiğini hep hatırlar.

Mimarlık ise bu yaklaşım üzerinden pek tartışma konusu edilmez; bir binanın taşıyıcı sisteminin, malzemelerinin ne olduğı önemlidir fakat tam da bu ve benzeri kararlar nedeniyle sürekli insanı üşüten yapıda kat kat kazakla oturma deneyimi adeta mimari tasarımdan bağımsızdır. Bazı sonuçların neden haline gelmesi, yani hikayenin sonradan değil, önceden yazılması bu gibi muğlak meselelerin mimari tasarım disiplini içinde bir yer almasını sağlayabilir. Neticede mimarlığın insana ne yaptığı, onu nasıl etkilediğı, dönüştürdüğü ve artık o deneyimi yaşadığı için onun birazcık farklı biri olacağını tartışmak biraz daha örtölü ve gizemli kalmıştır. Burada şairane, mistik, didaktik ya da fenomenal ve benzeri şekillerde özelleşmiş mekanlar yerine, tüm mekanların kimi deneyim ve ilişkilene şekilleri üreten özellikleri olduğunu kabul eden bir yaklaşımdan söz edilebilir. Aynı yaklaşım çalışılacak metin, hikaye ya da romanlar seçerken de benimsenirse, özellikle mekan tasvir eden, mekanları, betimlemenin araçlarıyla üreten, neredeyse okurun gözü önünde çizen metinlere bakma gerekliliğı ortadan kalkar. Fantastik ya da değil, betimleyici ya da öyküleyici, her türlü hikaye karakterler, mekanlar, zamanlar ve olaylar arasında özgün ilişkiler kurabilir ve bu yüzden mekan üretmenin anlatıdaki tek aracı ve de yöntemi betimleme değildir. Bir hikaye de en azından bu ilişki biçimlerini tasarladığı için mekansal bir iş yapar. Dolayısıyla, metinler şeyleri birbirine çok çeşitli şekillerde bağlayarak, ilişkileri göstererek, anlatıyı kurarak mimarlık gibi, mekan üretmektedir.

Bu tez tüm metinlerin mekansal ilişkiler kurduğı için mekan; tüm mekanların da bir deneyim kurgusu önerdiği için hikaye ürettiğı fikrini benimsemektedir. Ancak gene de bu araştırma konusunun ‘anlatı mimarlığı’ (*narrative architecture*) diye adlandırılan mimarlıktan ne şekilde farklılaştığının ortaya konmasına ihtiyaç vardır. Nigel Coates “Narrative Architecture” kitabında “Louvre ya da British Museum’dan herhangi birini ziyaret etmiş olan birinin kabul edeceği üzere, antik tapınaklar tabii ki hikaye anlatmaktadır.” diye yazmıştır. Devamında da kilise yapılarından örneklerle açıklamaktadır. (Coates, 2012, s.18) Bahsi geçen kutsal mekanlar, hikaye anlatıyor

olabilirler tabii, çünkü bu tez tüm mekanların bunu yapıyor olduğu fikri üzerine kuruludur ancak, kutsal mekanların, antik ya da değil, esas üretiminin mesaj taşımak olduğu söylenemez mi? Kutsal mekanlar, ideolojik ve dini birtakım anlatıların aktarılması için yüzeyler oluştururlar, yüzeylerinde kutsal resimler ve yazılar görülür. Ancak mekanın hikaye üretmesinden ziyade, verili bir mesajı, anlatıyı aktarıyor olduklarından söz etmek mümkündür. Bu tez kapsamında mekanın ürettiği deneyimin nasıl bir hikaye olarak yaşandığı ve düşünülebileceği merak konusudur, mekana, yüzeylere kazınmış anlatıların bu fikri desteklediğini söylemek zordur. Kutsal mekanlar örneğindeki yaklaşımlar daha sembolik ve betimleyici ilişkiler kurma aracı olarak kabul edilebilir.

Aynı kitabın “Hikaye Yapılar” (*story buildings*) bölümünde ise Coates, Kevin Lynch’in kentin öğeleri olarak tanımladığı yol, kenar, bölge, düğüm ve nirengi noktası (path, edge, district, node and landmark) gibi kavramları ödünç alır, ve bunların anlatı ile kurulan mekanlarda yapısal elemanlar üzerinden okunabileceğini yazmıştır. Ona göre, yol binanın içindeki sirkülasyon, kenar bir duvar, bölgeler bir oda, düğüm bir eşik ve nirengi noktası da televizyon, şömine gibi bir mekansal öğe olarak düşünülebilir. (Coates, 2012) Bu yaklaşım metaforlarla düşünmeyi önermektedir. Metaforlarla düşünmeye rağmen neden yalnızca bazı yapıların anlatı içerdiği, anlatı tarafından kurulduğu kabul edilmektedir? Bu okuma şekliyle zaten içinde yaşanan tüm yapılar ve kentler bir anlatı katmanına kavuşmakta değil midir? Başka bir deyişle, Lynch’in kentte bulguladığının ötesinde ne gibi anlamlar üretilmektedir, Lynch’in yaklaşımı ile tüm kent bir anlatı formunu almamış mıdır?

Bu nedenlerle anlatı mimarlığı (*narrative architecture*) konusu, hikayeler ile mimarlığın karşılaştığı en geniş araştırma alanlarından biri olsa da, bu tezin tam olarak ilgi alanına girmemektedir. Anlatı mimarlığı, hikaye anlatıcılığının betimleme ve mesaj verme özelliklerini vurgulamakta, ve mekanlarda bu özelliklerinin yeniden üretimini araştırmaktadır. Bu tezde amaçlanan, hikaye gibi, şiir gibi, dini kitap gibi mekanlar üretmenin yollarını keşfetmek değildir. Bu tez hikayelerin mekan ürettiğini öne sürer, hikayelerin tektonik yapılarıyla ilgilenir, hikayelerde var olan mimarlık bilgisinin peşindedir.

Borges’in hikayelerindeki mimarlığı keşfetmek üzere yazdığı makalesinde, Sophia Psarra “anlatının geometrik yapısı”ndan bahsetmektedir. Diyagramına göre anlatı

düz bir çizgi olarak ifade edilmiştir, bir tür sayı doğrusu gibi çalışmaktadır. Hikayeye dahil olarak karakterler bu çizgi üzerinde eşit aralıklı noktalar olarak yer bulmuştur. Çizginin orta noktası hikayeye sadece bir kez giren bir karakteri gösterdiği için ve hem onun öncesinde hem de sonrasında diğer karakterlerin ikişer kez hikayeye girdiği bulgulandığı için, çizgi ortadan ikiye katlandığında bir simetrik yapı ortaya çıkmaktadır. Örneğin, ikinci karakter ile sondan ikinci karakterin aynı kişi olması bu simetriyi açık etmektedir. Psarra'ya göre, bu bilgilerden hareket ederek hikayenin geometrik bir form olarak düşünülmesi mümkündür. (Psarra, 2003) Psarra bu yöntemle incelediği hikayelerin kendilerini metnine dahil etmek yerine onları özetlemektedir. Oysaki bu tezde metinlerin tamamına yer vermek mümkün olmadığından, hikaye kesitleri üzerine tartışma ilerlemiş ve kesitler de tezin içinde yer bulmuştur. Bu aslında metni okuyan ile hikayeyi okumayan arasında herhangi bir hiyerarşi kurmayı engellemektedir. Bir diğer konu ise ögelerin simetrik olması üzerinedir. Psarra incelemelerini hikayede beliren karakterleri sıralayarak yapmaktadır. Bu karakterlerin neden sayı doğrusunda eşit aralıklarda durduğu şüphelidir. Metne dahil oldukları bağlamı, zamanı ve süreyi tamamen devre dışı bırakmaktadır. İncelediği hikayenin karakterleri bu sayede simetrik olabilmektedir, çünkü tek kriter hangi sırayla hikayeye girdikleridir. Üstelik bu yöntem ile hikayede bir anda tek bir karakter sahnede olabiliyormuş gibi bir anlam da üretilmektedir. Bu derece yalıtılmış ve ayıklanmış bir bakışın, hikayenin ürettiği deneyimi ve kurduğu ilişkileri anlamak için yeterli olmayacağı söylenebilir. Bu tez, incelediği hikaye kesitlerine yalıtmadan bakmayı önemsemektedir. Bu sayede mekan deneyimi ile okuma deneyimi arasındaki bağı koparmamayı ummaktadır.

Okuma ile mekan arasındaki bağı sağlamlaştırmak, anlatının kendisi, ilişkileri kurma yöntemleri, anlatının kendi zamanı ve olay örgüsü içinde hareket ettiği bir mekan deneyimi olarak düşünmeyi mümkün kılabilir. Yazmak ve okumak bir mekan deneyimi olarak nasıl yeniden ele alınabilir? Anlatının önerdiği hareket mimari olarak nasıl kavranabilir, hangi araçlarla bu hareket tekrar üretilebilir?

Anlatının nerede, nasıl bir mekanda geçtiği ise tez konusunun dışındadır. Yazının mekanları tasvir etme şekli ile yazının hikaye içinde bir dolaşım önermesi farklı şeylerdir. Bu araştırma metinlerin mekanları nasıl tasvir ettiği ile tasvir edilenlerin kendisi ile ilgilenmez, anlatıların mekansal özelliklerini nasıl inşa ettikleri ile

ilgilenir. Nabokov, *Edebiyat Dersleri*'nin başında yer alan “*İyi Okurlar ve İyi Yazarlar*” başlıklı denemesinde hikayelerin ve romanların ürettiği dünya ile içinde yaşadığımız, ya da geçmişte bir noktada var olmuş dünya arasında hiçbir ilişki olmadığını, bu metinlerin birer büyük masal olduğunu söyler ve sorar:

“Bir romandan yerler ve dönemler hakkında bilgi toplamayı umabilir miyiz? Herhangi biri, tarihî roman başlığı altında kitap kulüplerinin seyyar satıcılığını yaptığı etine dolgun çoksatanlardan geçmiş hakkında herhangi bir şey öğrenebileceğini düşünecek kadar saf olabilir mi? Peki ya başyapıtlar? Tek bildiği bir papazın oturma odası iken Jane Austen’in, baronetleri ve manzaralı arazileriyle toprak sahiplerinin İngilteresi tasvirine güvenebilir miyiz? Ve *Kasvetli Ev*, olağanüstü bir Londra içindeki bu olağanüstü aşk hikayesine, yüz yıl önceki Londra’nın incelemesidir diyebilir miyiz? Elbette diyemeyiz. Aynı şey, bu serideki bu türden öteki romanlar için de geçerlidir. İşin doğrusu, muhteşem romanlar, muhteşem peri masallarıdır – ve bu serideki romanlar üstün masallardır.” (Nabokov, 1980, s.36)

Öyleyse, kurmaca metinler üzerinden belli yaşantıları ve bu yaşantıların geçtiği yerleri tanımak, okumak yahut incelemek mümkün değildir. Bunlar gerçekte var olan mekanlardan söz etse dahi artık kurmaca evreninin bir parçası olmuştur. O mekanların nasıl tasvir edildikleri ancak anlatının nasıl kurulduğuna dair bilgi taşır, o mekanların gerçekte nasıl olduklarına dair herhangi bir bilgi taşımaz. Dolayısıyla eğer sözgelimi İstanbul’da geçen bir metinden İstanbul’a dair bir okuma yapılacaksa, bu ancak metnin İstanbul’una dair bir okuma, yani ancak kurmaca bir mekana dair bir okuma olacaktır. Bu araştırma dikkatini ara sıra tasvir edilen mekanlara yöneltiyorsa da, bunu yapma şekli, anlatının mekan dışındaki tüm kurucu öğelerine karşı tutumuyla benzerdir. Yani bazen hikayenin mekansallığını kuran öğe karakterler olabilir ve o metin bu inceleme kapsamında karakterler üzerinden incelenirken; bazen de anlatı mekanının kurucu öğesi yer olabilir ve o halde hikaye doğallıkla mekanlar üzerinden incelenebilir.

Hikayelerin yeni ilişkiler kurma ve ilişkileri dönüştürme becerisi sayesinde hayat da farklı anlamlar kazanabilir. Var olan fiziki, sosyal, politik, teknolojik koşulların sınırlarının dışında gerçeklikler mümkün olur. Ve kurmaca ya da değil, bu hikayeler anlatıldığı müddetçe dönüşür, yaşantıya etki eder, imkansızlıklar birer birer gündelik hayatta kendilerine yer bulabilir. Hikayede mümkün olan bir hareket, eylem yahut durum, bir noktada gerçekte de olabilecektir, hikaye varlığıyla sürekli olarak bunu

ima eder. Söz söylendikten sonra, yaşantı dönüşmeye başlamıştır bile. Sözün söylenmesi, ya da daha iyisi yazılması en az gerçekleşmesi kadar güçlüdür.

Hikaye anlatıcılığının olanakları ile kurgulanan bir hayat tahayyülünün peşinden gitmek, bunun mimarlığını aramak nasıl olurdu? Hikaye anlatıcılığının, en temelinde dünyayı dönüştürebilen bir tasarım yaklaşımı olduğunu düşünmek ve de en yalın haliyle bir proje çizerek mimarlık yapmanın kendisinin pek tabii bir gelecek tahayyülü olduğunu akılda tutmak; hikaye anlatıcılığının kendisinin nasıl bir mekansal pratik olduğunu keşfetmek için bir adım olabilir.

Üstelik anlatıdaki hareketin nasıl sağlandığını tartışırken, okurun da pek çok farklı okuma şekliyle, anlatının içindeki hareketi artıracak beceri ve imkanlara sahip olduğunu hatırlamak gerekir. De Certeau üretim ve tüketim döngülerini tartışırken, okuma eyleminin pasif kabul edilmesine karşı çıkmaktadır: “Aslında, tam tersi olarak, okuma eylemi, sessiz bir üretimin tüm özelliklerini taşır: Sayfalardan türetir, gezgin ve gözetleyici göz sayesinde metni dönüştürür, birkaç sözcükten çıkarılan anlamları doğaçlar ve çıkarsar, yazılı uzamları atlar, geçici bir ritimle sayfa üstünde dans eder.” (De Certeau, 1990, s.57). Artık, okurun yazarı takip etmekten öte işleri, görevleri olduğundan ve de bunları sağlayacak hareketi gerçekleştirdiğinden söz edilebilir. Üstelik hareket yalnızca anlatının içinde değildir, aynı zamanda okurun gözü sayfa düzleminde hareket etmektedir.

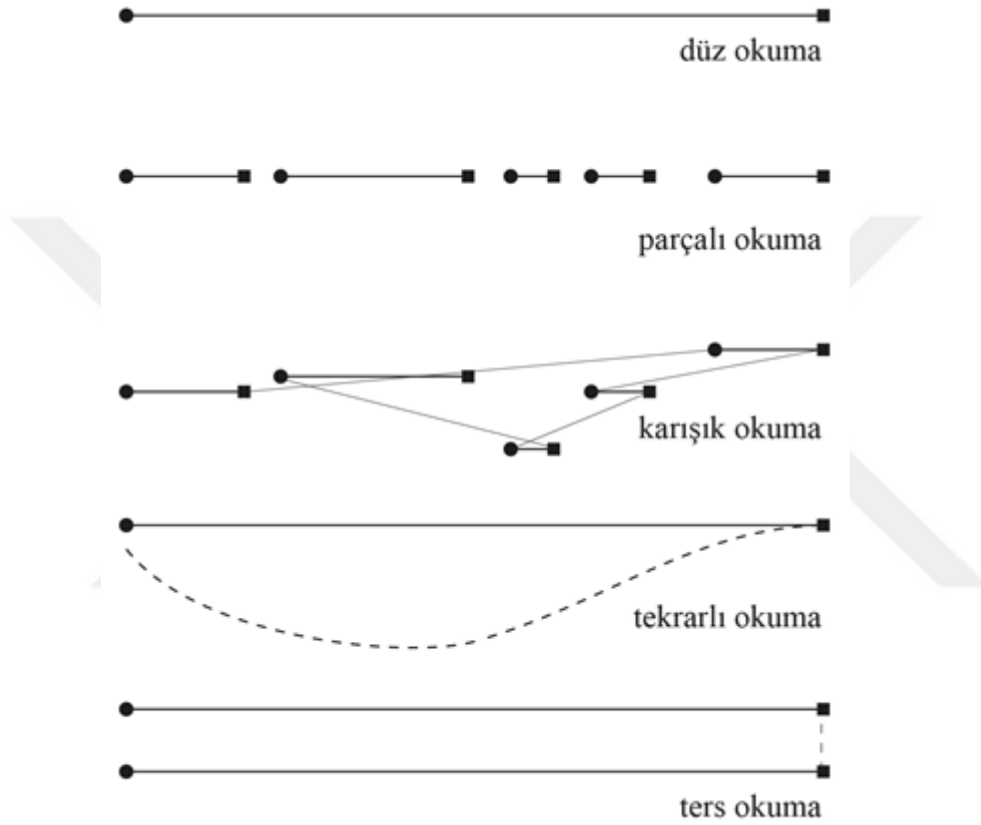
Okumayı kendi içinde bütünlüklü bir eylem olarak ele alan yazısında Perec ise, okumayı gözlerin, parmakların, ellerin ve tüm bedenin pozisyon ve hareketleri üzerinden inceler. Perec gözün hareketini “yerdeki ekmek kırıntılarını arayan bir güvercinin şüpheli, karakteristik ve kesintili hareketine” benzetir. Ona göre, okuma eylemi de metnin özelliğine göre metinden bir şeyler çekip çıkarma işidir. Göz bazen kelimeleri, bazen sesleri (örneğin uyak), bazen sayfa düzeninin ortaya çıkardığı kısımları, bazen tipografik değişiklikleri (mesela koyu ya da italik yahut daha büyük yazılmış olanları) ayıklar. Bu da metnin biçimine bağlı olarak gözün metne nasıl yaklaştığını ve ilk olarak ne üzerinden metnin içeriğini anlamaya başladığını belirler. (Perec, 1985) Bu durum gözün metinde ilk neleri ayıkladığı ile okuma bittikten sonra en çok nelerin akılda kaldığı arasında bir ilişkiye işaret ediyor da olabilir.

Metnin sayfa üzerindeki yerleşiminden, sınırlarından ve eşiklerinden bahseden bir diğer yazar Jane Rendell ise, daha çok eleştirinin doğası ve mecrası üzerinden konuya yaklaşmaktadır. Eleştiri çoklukla yazı üzerinden ifade buluyor olsa da, sanat, sinema ve mimarlık gibi pratiklerin de eleştiri üretebileceğini, çünkü halihazırda metnin de diğer tüm araçlar gibi bir “arkitektoniği, yapısı ve inşai aklı” olduğunu söyler. İşte ona göre, metnin arkitektoniği biçimsel olarak sayfa düzeni gibi bahsi geçen özelliklerinde gizlidir. Bu anlamda metin üzerinden üretilen eleştirinin bir mekansal pratik olduğu söylenebilir. Yazının mimari bir pratik olması tam tersinin, mimarinin de eleştiri/yazı olmasının mümkün olabileceğini söyler. (Rendell, 2007) Bu noktada, Perec’in metnin sayfa düzlemindeki mekansallığı ve buna bağlı olarak okurun metin ile kurduğu iletişim üzerine söylediklerinin hepsinin yazar ile metin arasında da var olduğunu fark etmek önemlidir. Yayımlanmış metnin mekansal özelliklerinin, okurların onu nasıl okuyacağını etkilemesi gibi; yazar da tüm bu kararları alması sayesinde, aslında metnini ve eş zamanlı olarak da fikrini ve hikayesini inşa etmektedir.

Bunlara ek olarak, okurun da metnin yapısını etkilemek ve metnin anlamına kendi katkısını koyabilmek için okuma sırasında yapabilecekleri çok çeşitlidir. Öncelikle, okur birinci sayfadan başlamak zorunda değildir, istediği sürede istediği mesafeyi kat eder ve sonunda anlatı ile ne şekilde vedalaşacağına kendi karar verir. (Şekil 1.2) Belki de okumak ile film izlemek arasındaki en ciddi farklılıklardan biri buradadır, film ile geçirilecek vakit çekiştirilemez, tekrar edilmedikçe toplam süresi belirli ve sınırlıdır, oysa bir hikayenin ne sürede okunacağı, yalnızca okura bağlıdır. Bir başka deyişle, kitabın zaman birimi sayfa iken, filmin zaman birimi gene zamandır. Bu nedenle, okuma eyleminin zaman ile ve zaman içindeki hareket ile kurduğu ilişkinin izleme eylemine göre daha farklı bir mekansallık önerdiği söylenebilir.

Okurun metni yazılı ve basılı olduğu bütünlük içinde baştan sona okuması düz okuma olarak tanımlanabilir. Düz okuma metnin verili kurgusunu takip etmektedir. Parçalı okuma ise, metnin verili akışını bozmamak ama onu parçalara ayırmak, belki metni bir kenara koyup başka okumalar yapmak ve metne geri dönmenin tarifidir. Örneğin, metinde geçen bir yer, kişi ya da kavramı araştırmak için metinden kopmak buna örnek olabilir. Karışık okuma, bir bütünlüğü olan metni parçalara ayırmak ve sonra basılı olduğu sıra ile değil başka bir sıra içinde okumak anlamındadır. Bu türlü

okuma yazar tarafından bölümlere ayrılmış metnin bölümlerini sırasız okuma ile örneklenebilir. Tekrarlı okuma ise metnin bazı parçalarını ya da bütünü bitirdikten sonra, başa dönmek belli bir kısmını baştan okumaktır. Bu, yer yer unutilan detaylara geri dönmek ya da hikaye başladığı yerden çok uzaklaştığı için tercih edilebilir. Ters okuma ise son sayfalardan geriye dönerek okumadır. Filmi geriye sarmak gibidir.



Şekil 1.2 : Okuma biçimleri.

Bu okuma biçimleri böyle çeşitlense de her zaman farklı okuma biçimlerinin birbiriyle beraber çalışması mümkündür. Yani bir metni baştan sonra tek bir okuma biçimini takiben okumak öngörülmemektedir. Bütün bunların (ve belki de daha fazlasının) okurların kendiliğinden metne verdikleri reaksiyonlar olduğu kabul edilebilir. Okurun metne biçimsel yaklaşımının metni, anlatıyı ve de hareketi dönüştürdüğü kadar okurun anlama nasıl yaklaşabileceği de tartışılmalıdır. Okuma biçimleri, De Certeau'nun "metnin üzerinde dans etmek" diyerek tarif ettiği hareketleri açmaktadır, tıpkı bir mekana hangi kapıdan girileceği ve sonra merdiven mi asansör mü kullanılarak mekanın keşfedileceğine benzer bir hareket

tanımlamaktadır. Ancak hala, metnin çağrışımları, anılar ve de gelecek tahayyülleri ile ilişkisi ve buna okurun sağlayabileceği katkılar saklıdır.

Bu tez çalışması ilk olarak hikayelerin ve okuma eyleminin mekansallık üretme imkanlarını araştırarak başlamıştır. Yapısalcı ve art yapısalcı kuramdan faydalanan ikinci bölümde yazarın ve okurun metin üzerinden kurdukları ilişkiyi inceleyecektir. Okurun metni okuma eylemi aracılığıyla (yeniden) üretmesinin imkanlarını tartışacaktır. Bu tartışma, yazılan metnin anlam üretmesi ile metnin okundukça kazanabileceği çoklu anlamlar üzerinden ilerlemektedir. Bu bölüm okuma eyleminin bir performatif eylem olarak sahip olduğu beceriler ve mekan üretme imkanları, hatta okuyan zihni bir mekan olarak kavrayabilmekten bahsetmektedir.

Üçüncü bölümde ise Mieke Bal'ın (1985) hikayelerin dört temel malzeme ile imal edildiği fikrini öteleyerek, mimarlık ve görsel sanatlar gibi farklı disiplinlere bu malzemeler (olay, aktör, zaman ve yer) aracılığıyla bakmak denenmiştir. Bahsi geçen kavramlar, hem Mieke Bal'ın terminolojisindeki anlamlarıyla hem de mimarlık disiplininin iç dinamiklerinin ürettiği çağrışımsal anlamlarıyla beraber birer bütün olarak var olmaktadır. Bu sayede edebiyatta yahut hikaye anlatıcılığında bir yönüyle tartışılan bir kavramın, mimarlıkta ve onunla ilişkili alanlarda başka nasıl roller ve görevler üstlenen kavramlarla beraber düşünülebileceği, anlatıbilimdeki kavramlar ile mimarlıktaki kavramlar arasındaki ortaklıklar ve farklılıklar ortaya çıkmaktadır.

Dördüncü bölüm ise, bu teze özgü merak edilenlerin bir dizi hikaye okuması ve diyagramatik çizim aracılığıyla açıldığı bölümdür. Burada hikaye kesitleri, hem kuramsal tartışmadan gelen kavramlar ve yaklaşımlar üzerinden hem de çizim ile dil arasında üretilen yeni mekanın önerdiği kavramlar ile beraber okunmaktadır. Hikaye incelemeleri aslında hikayenin tamamına dair bir söz söyleme kaygısı gütmeyen, hikayenin küçük bir kesitinin kendi bütünlüğü içinde nasıl çalıştığı ve nasıl ayakta durabildiğini ve dolayısıyla ne gibi mekanlar ürettiğini anlamaya dönüktür. Yani bu okumalar, kısmi okumalar oldukları için tam olarak birer çözümleme değildir, daha ziyade, hikaye kesitleri içindeki mekan deneyimini açığa çıkartmak için yapılmış, kendi arasında tutarlılık kaygısı gütmeyen deneysel incelemelerdir. Bu incelemelerin her birinde bire bir aynı yöntemi takip etmek mümkün değildir, çünkü her bir kesitin baskın karakterini ortaya koymak, farklı yollar izlemeyi gerektirmiştir.

Bilgi Üniversitesi'nde gerçekleşmiş olan Üstyazılı Yürüyüşler atölye çalışması beşinci bölümde tartışmaya açılmaktadır. Bu atölyede Bilgi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi öğrencileri Eduardo Galeano'nun *Aynalar* kitabını bir tür şehir rehberi olarak kullanmak, ve kitaptaki anlatıları gündelik yaşam mekanlarını okumak üzere birer filtreye dönüştürmek için yaptıkları araştırmalardan oluşmaktadır. Bu atölye çalışması, hikayelerin mekansallığından öğrenerek, hikayelerin önerdiği mekanları açığa çıkararak, sokakta yürüyüşler yapmayı ve bu ikisini çakıştırarak içinde yaşanan mekanları yeniden üretmeyi önermektedir. Bu anlamda kuramsal ve deneysel bölümlerde tartışılan hikayenin hareketi ve hikayenin içinde hareket etme imkanları Üstyazılı Yürüyüşler'de hem eğitim yöntemi, hem de kente bakma aracı olarak bir kez daha düşünölmektedir.

Sonuç bölümü ise, bölümler arasındaki ilişkileri görünür kılacaktır. Tezin önermesinin kuramsal ve deneysel düzlemlerde nasıl farklı biçimlerde tartışıldığı ve her birindeki imkan ve kısıtlar ortaya konacaktır. Özellikle dördüncü ve beşinci bölümlerde denenen yöntemlerin nasıl ilerleyebileceğine dair tahayyüller içerecektir.

2. OKUR: ANLAMI İÇEREN VE ÜRETEN BİR MEKAN

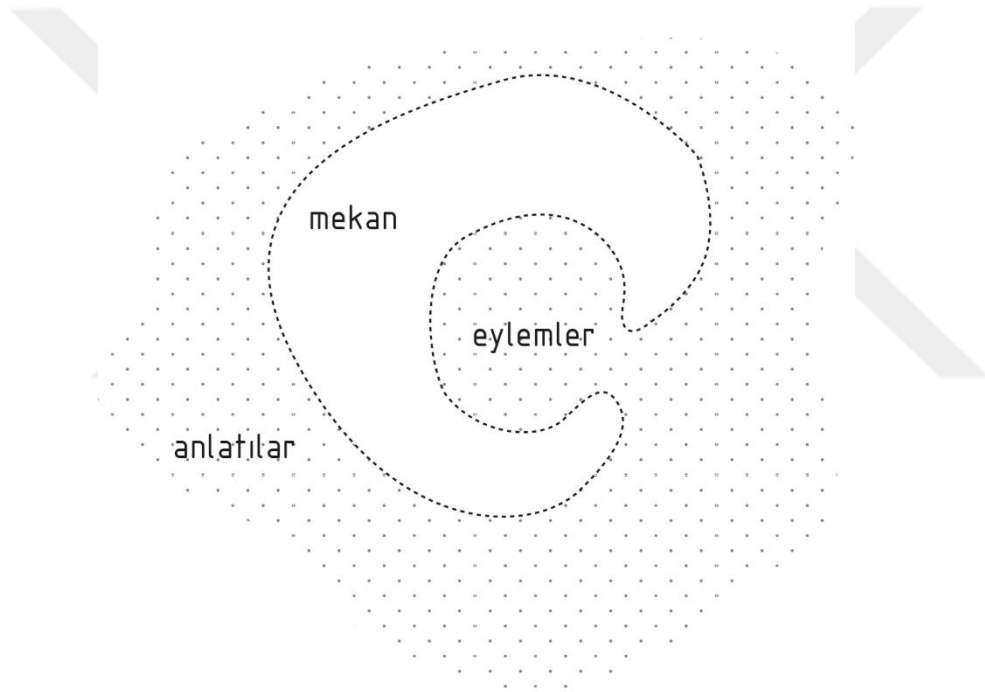
Okurun nasıl bir faaliyet ve üretim içinde olduğunu anlamak için okurun mekanik taktiklerin yanında neler yapabildiğine bakılabilir. Çünkü yukarıda tanımlanan biçimiyle *düz okuma* dahi üretken, dönüştürücü ve mekan kurucu bir eylem olabilmektedir. Bu sebeple okurun metni nasıl parçaladığı yahut bütünleştirdiği dışında da metnin yazarın yazdığından farklı biçimlere sahip olmasına sebep olan, hatta içeriğini ve anlamını dönüştüren birtakım ilişkiler olmalıdır.

Okur metni yazarın yazdığı biçime sadık kalarak okusa bile, nasıl olur da okumak dönüştürücü ve üretken bir eylem olabilir? Okur nasıl metni üreten kişiden, yazardan daha etkin olabilir?

Bundan bahsetmek için öncelikle yazarın kim olduğuna, sonra da neden “öldüğüne” bakmak iyi olabilir. Yazar, Foucault’ya göre yalnızca yazan kişi olarak tanımlanmamıştır. Ona göre, aşağıda bahsi geçecek olan “yazarın ölümü” konusu yeni bir konu değildir. Yazar zaten hiç kimsedir ve birileri ona *yazar* dediği sürece yazardır. Bir yazarın ürettiklerinin eğer onları üreten “yazar” olarak tanınan biri olmasa bir değeri olmayacağını, “fantezilerden ibaret kağıt ruloları”ndan başka bir şey olamayacağını ifade etmiştir. (Foucault, 1998) Yazar olmak için yalnızca yazmak yetmiyorken, okur olmak için okumak yeterlidir. Okurun kim olduğunu ya da olabileceğini kimse tayin etmez. Okurun konumu daha bağımsız, özgür ve sürekli, denebilir.

“*Yazarın Ölümü*” makalesinde Barthes, metnin de yalnızca bir metin olamayacağını, her metnin bir “alıntılar dokusu” (*un tissu de citations*) olduğunu yani öncülü başka metinler ve kültürel birikimler ile beraber bir bütün oluşturduğu fikrini ortaya koyar. Barthes’a göre, bu bütünlük yazarda değil okurdadır. (Barthes, 1967) Bu yaklaşım ile ilk kez okurun kendisi, metnin bir bütünlük içinde var olabildiği mekan haline gelir. Artık metnin mesken tuttuğu yerin okurun zihni olduğu söylenebilir, farklı okurlar yeniden okudukça anlatı da özgün uzamlarda kendine yer bulabilir demektir. Anlatının mekanı, okurun (/dinleyicinin) zihninde önceden var olan hikayelerle, anı

ve düşlerle beraber kişiye özel, özgün ve yenidir. Barthes okuma eylemini anlamın inşa edildiği yer olarak tariflerken, Rendell bunu ötelere ve de hikaye anlatıcılığının da anlamın inşa edildiği bir mekan olarak düşünülebileceğini söyler. (Rendell, 2003) Böylelikle bir tek anlatının çoklu mekanları olabilir. Bir hikaye her dinlendiğinde, okunduğunda ve anlatıldığında bu eylemlerin tamamı anlamın kurulacağı mekanları oluşturmaktadır. Bu yaklaşım oldukça ilgi çekicidir, çünkü artık okur, anlatıcı ve yazar kişileri ile onların eylemleri mekansallık üretirken, eylemlerin kendileri de anlamın var olabildiği mekanlar olarak düşünülmektedirler. (Şekil 2.1) Şöyle de ifade edilebilir; mekan anlatılar (/eylemler) tarafından üretilir ve anlatıları (/eylemleri) barındırır.

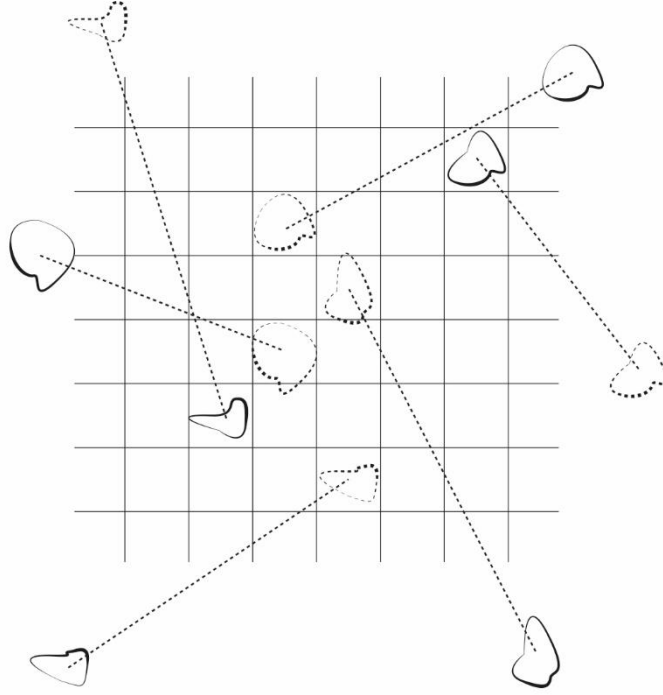


Şekil 2.1 : Eylem-anlatıları barındıran ve üreten mekan.

Barthes, metindeki anlamın; gerisindeki tüm metinler ile beraber oluşturduğu çoklu metin ile farklı kültürlerle kurulan tüm ilişkilerin bulunabildiği bir yerde olabileceğini düşünür. Ona göre tüm bu çok katmanlı yapının bir olabildiği yer, anlık olarak okurdur, okuyan kişinin zihnidir. Mesajın alıcısı, anlamın hedef noktası olarak görülen yer Barthes'a göre, anlamın oluştuğu ve var olabildiği yegane mekan olarak düşünülebilmektedir. (Barthes, 1967) Okurun ve metnin ve dolayısıyla yazarın birer mekan olarak algılanması, zorunlu olarak hareket kavramını tekrar gündeme getirir. Klişeleşmiş iletişim tanımına göre mesajın gönderenden alıcıya doğru hareket ettiği

kabul edilir. Biraz evvelki tartışmaya göre ise, anlam [mesaj] metnin harekete başladığı yerde değildir; yani başlangıç noktasında, metni yazan kişide var olan bir anlamdan değil, okurda, yani varış noktasında bulunabilecek bir anlamdan söz edilebilir. Pekiyi, yazar ve okur arasındaki hareket nasıl gerçekleşmiştir? Hareket bu durumda yazma eylemi ile değil, okuma eylemi ile tanımlanabilir mi? Yazılınca değil, okununca taşınabilir bir mesaj haline gelen anlam, okunmadan önce nerede var olabiliyordu?

Okurun daha önce okuduğu, yazdığı, tanık olduğu, gözlemlediği ve duyduğu diğer hikayelerde saklı olduğu söylenebilir mi? Her biri okurun zihninde var olan çoklu mekanlarken, bir yeni anlam katmanı ile ilişkilendikleri takdirde, bir tür kolaj gibi, söz konusu metnin ‘anlam mekanı’ olarak bir bütünlük arz edebilir hale gelmektedirler. Umberto Eco da, “Açık Yapıt” üzerine çalışmalarında, “hareketli yapıt” kavramını ortaya koyar: “Sonuç olarak hareketli yapıt, çok sayıda farklı kişisel girişim olasılığıdır ama bu girişimler gelişigüzel ve biçimsiz değildir; gereksinimden ve belirli olma durumundan arındırılmış bu çağrı, sanatçının hep girmemizi arzuladığı dünyaya bir çağrıdır.” (Eco, 1962, s.91) Bununla beraber tartışılırsa, hareket kavramı bir davet anlamı da kazanmıştır. (Şekil 2.2) Eco’ya göre, açık yapıt okur ya da izleyici veya dinleyici tarafından tamamlanacağı halde, halen yazarın tasarısı olmaya devam edecektir. (Eco, 1962) Bu yaklaşıma göre, yazar herkesi, farklı okurları, eserini tamamlamaya davet etmiştir, her birinin farklı şekillerde tamamlayacağını bilir fakat önemli olan, okurların artık yazarın dünyasında bu tamamlama işini gerçekleştirecek olmalarıdır. Okur hareket etmiş, yazarın dünyasına gelmiştir ve bundan sonra eseri kendi özgün sosyal ve kültürel birikiminin getirileri ile tamamlayacak olmasına karşın, yazarın evvelden öngördüğü yahut en azından maruz kaldığı belli şartlara okur da tabi olacaktır.



Şekil 2.2 : “Hareketli yapıt” ve yazarın üretimi.

Barthes’a göre anlamın hareket etmesi ile Eco’nun “hareketli yapıt” önermesini beraber okuyunca, belki de metnin anlamı zaten parçalar halinde muhtemel okurlarda dağınık vaziyetteyken, metin okundukça, yazarın herkesi davet ettiği dünyaya giren okurların, metnin parçalı anlamlarını da beraberlerinde taşıdıklarını söylemek mümkün olabilir.

Derrida ise anlamın hareketini temel fizik yasaları ile karşılaştırarak okur. Newton’un 1687 tarihinde ortaya koyduğu birinci hareket yasasına göre, bir nesneye uygulanan kuvvetler toplamı sıfır ise, nesne herhangi bir şekilde hareket etmez. Derrida da bundan yaklaşık 300 yıl sonra bu yasaı yeniden okur ve bir nesneye uygulanan kuvvetlerin farkı sıfır ise, aslında bir kuvvetten ve dolayısıyla bir hareketten söz edilemeyeceğini yazar. Derrida’nın söz ettiği nesnenin fiziksel varlığı yoktur; burada metindeki anlam onun nesnesi haline gelmektedir. Ve gene fizik yasaları ile kurulan analogiyi devam ettirerek, nesnenin, yani artık anlamın, hareket etmesi için “fark” (*différance*) kavramının elzem olduğunu ortaya koymaktadır. (Derrida, 1968)

Sözün söylendiği gibi duyulması mümkün değildir, ya da anlamı var eden, duyulduğu halinin söylendiğine nazaran farklı olmasıdır. Yani anlam değişmeden

hareket edemez, değişmediyse bir yere gitmemiştir, denebilir. İşte bu noktada metni var eden öğelerden birinin hareket; hem metnin içinde saklı olan hareket hem de okuma eylemi sayesinde sağlanan hareket olduğu berraklaşır.

Metnin hareketi ile anlamın üretilmesi ve çoğalması ile nihayetinde anlamın anlık olarak inşa edildiği mekanın okurun zihni olması üzerine yazanlarda, anlatılar ile kumaş, dokuma veya örüntü arasında metaforik ilişki kurmak sıklıkla başvurulmuş bir yöntemdir. Barthes, yukarıda da bahsi geçtiği üzere “metin bir alıntı dokusudur”, der. (Barthes, 1967) Derrida da, “dil veya herhangi bir ilişkisel sistemin farklılıklardan yapılmış bir kumaşa en nihayetinde dönüşeceğini”, yazar. (Derrida, 1968) Bir sürü incecik ipliğin birbiri üstünde farklı hareketler yaparak, birbirilerine dolanarak oluşturdukları dokuma kumaş ile metin arasındaki benzerliğe dikkat çekmek tam da metin içindeki mesaj ve anlamların çeşitli hareketler sonucu oluşması ile ilişkili olamaz mı?

Bir başka noktada ise, De Certeau der ki “Anlatı bir uygulamayı ifade etmez. Bir hareketi dile getirmekle yetinmez. Bunu *gerçekleştirir*. Anlamak istiyorsak bu dansa katılmamız gerekir.” (De Certeau, 1990, s.172) Neden hikayelerin kendi ürettikleri hareketle ilgilenmenin önemli olduğunu anlatmak için bu ifade yardımcı olabilir. Anlatıların mekanları nasıl kurduklarını anlamak için onların tasvir etme, söyleme gibi özelliklerinden ziyade nasıl var oldukları, ne yaptıkları ile ilgilenmek önem kazanır. Hikayenin bir tür hareketi anlatmak yerine o hareketi yapıyor olmasından ne anlaşılabilir? Hikayelerin dert ettikleri meseleleri tatbik eden özelliklerini fark etmek, hikaye ile kurulan ilişkiyi değiştirebilir. Örneğin kopukluk metnin başlı başına ürettiği bir özellik haline gelebilir mi? Ve sürekliliği üreten bir başka metinden bu metin nasıl, hangi araçlar ve yöntemler aracılığı ile farklılaşır? Bu sorular sayesinde hikayenin nasıl hareket ettiğine dair bir ipucu yakalamak mümkün olabilir.

Anlatıların taşıyıcı yapısı olarak metnin içindeki hareket kabul edilirse, hareketin metinde nasıl mümkün olduğu ve nasıl çeşitlendiği, hareketin yapısı, süresi, hızı ve doğrultusu gibi özellikleri ile incelenebilir.

Peki, edebiyat performe edilmediği müddetçe statik midir yoksa her okunma ile bu statiklikten kurtuluyor mudur? Bir kişinin kendi kendine bir metni okuması da dinamik midir? Yoksa metin bir şekilde hep aynı sözcüklerden oluştuğu için statik

yapısını korur mu? Ya da metnin yapısına göre bu sorulara farklı cevaplar mı verilmelidir? İlle de kısa cümleler ile hızlı okuma arasında direkt bir ilişki öngörmek şeklinde değil ama anlatının içeriğine de bağlı olarak metnin yapısı okura belli bir hareket öneriyor olabilir.

Hikayeyi kimin anlattığı başlıca belirleyicilerden biri olabilir, örneğin. Kurmacayı okura kimin anlattığını sormak, hem yazarın metinle ve okurla nasıl ilişki kurduğunu deşifre etmeye başlar hem de kim(ler)in gözüyle anlatının içinde dolanmakta olduğumuzu anlamaya yarar. Birden çok anlatıcı varsa, ya da anlatı içinde anlatıcı dönüşüyorsa örneğin, metin mekanı içinde okurun ve yazarın konumu zorunlu olarak değişecektir.

Metnin sayfa mekanı içindeki yapısı da anlatının hareketini, dolayısıyla okumanın hareketini dönüştüren bir karar olabilir. Metin parçalı veya yekpare olabileceği gibi düzenli yahut düzensiz de olabilir. Örneğin Orhan Pamuk, Oğuz Atay ya da Marcel Proust gibi kimi yazarların paragraf kavramından bihabermişçesine yazması tesadüfi bir tercih olmasa gerek.

Yazarın olayları aktarırken kronoloji ile kurduğu ilişki de metnin içindeki harekete bir örnektir. Lineer olay örgüsü ile hikaye anlatmak bir anlamda geleneksel olandır, zamansal öncelik – sonralık ile neden sonuç ilişkisi kurmak bir alışkanlık halini almıştır. Anlatının imkanları ise bundan fazladır. Anlatı zamanla farklı ilişkiler kurarak, tıpkı hayat gibi olayları birbirine bağlama yetisine sahiptir. Olaylar kronolojik olarak takip edilebilenden daha karmaşık şekillerde birbirine bağlanır. Olaylar ve mekanlar arasındaki ilişkiyi sorgulamaya yönelik fikirler vardır burada. Örneğin Tschumi'nin “olay” (*event*) kavramı ile beraber mimari programa yaptığı katkı hikaye etme yöntemleri ile beraber incelenmeye değerdir.

Hikaye etme şekilleri de tüm diğer değişkenler gibi çokludur. Aynı olay zincirinin nasıl anlatıldığı da öncelikle hikaye etmenin ve dolayısıyla okumanın hareketini etkiler. Metnin hikayeyi nasıl anlattığı aslında hikayenin üslubu ve yazım şekli ile beraber bir mekansallık önerir. Betimleyici bir anlatının içinde, okuyucu izler gibi hareket ediyorken, diyaloglar ile ilerleyen bir anlatıda ise okur gözle görünmez nitelikler üzerinden hareket etmeye meyilli olur. Hikaye etme yöntemi ile okurun hikaye bittiğinde onu nasıl anımsayacağının bir ilişkisi olabilir.

Okuma eyleminin bir hareket tanımlaması yalnızca şimdi ve burada olanların ötesinde geçmişten gelen deneyimler ve gelecek tahayyülleri beraber olduğunda mümkündür. Kişi okurken, okuduğu metni geçmiş deneyimleri ve gelecek tahayyülleri ile beraber yeniden kurgular, demektir. Okumak her zaman metnin sınırlarından daha geniş bir hacimde gerçekleşir. Okurun bulunduğu, ismini duyduğu, düşlediği, bir fotoğrafını gördüğü tüm mekanlar da metnin evreninin bir parçasıdır. Bilhassa kurmaca metinler ve hatta belgesel niteliğindeki metinler de, bir nesneden, bir yerden yahut herhangi somut bir veriden bahsettiklerinde, bunu tarif etseler bile kişinin zihninde onun neye dönüşeceğini kimse bilemez. Aynı şekilde hafızadan anlatılan bir hikaye de anlatıldıkça değişir ve Mieke Bal'a göre yaşananla anlatılan asla aynı olamaz. Ona göre ilişkisiz birtakım öğeler hikaye aracılığıyla anlatılabilmek üzere bir araya gelir. (alıntılayan Rendell, 2003) Okur gibi deneyimlenen mekanlar da bu özelliğe mi sahiptir? Yoksa bütün mekanlar böyledir denebilir mi?

Deneyimlerin hikayeye dönüşmesi üzerine, uzak bir yerden gelen kişinin anlatacakları vardır; anlamına gelen bir Almanca deyişten söz ediyor Walter Benjamin. Hikaye anlatıcısının belli bir mesafeden geliyor olduğunu düşünme eğilimine dikkat çekiyor. (Benjamin, 1936) Hikayeler tecrübeyi aktarmayı sağlarken seyahatler de tecrübeyi arttırmayı sağlar. Bu nedenle bir yolculuk yapmış kişinin çok anlatması, biriken tecrübenin artması, dönüşmesi ve paylaşılması anlamına gelir. Calvino da, bir rota tarif eden, bir coğrafyayı aktaran her bir haritanın birer Odysseia'ya, yani görkemli birer destana, kısaca söylemek gerekirse bir anlatıya dönüştüğünü yazar. Homeros'un büyük destanının adı İngilizce'de uzun ve maceralı yolculuk anlamında kullanılan *odyssey* sözcüğüne dönüşmüştür. (alıntılayan Harmanşah, 1997) Edebiyat yaşantıyı açıklamıştır ve ona anlam katmıştır. Yolculuk hikayesi anlatılmasa, belki bu anlamda bir sözcük ortaya çıkmayacaktı bile. Bu durumda haritalar, mesafeler ile ilişki kurarken hem birer destana, büyük birer anlatıya dönüşür hem de yolculuğun kendisi olarak görülebilir. Harita, mesafeleri hem hikaye anlatarak hem de gerçek anlamda ölçeklendirerek kat etme ayrıcalığına sahiptir. Her büyük yolculuğun bir anlatı olması, anlatıların yer ve zamanla kurulan ilişkiyi dönüştürebildiklerini ispatlar.

Mieke Bal fabulanın, yani hikayenin malzemesini tanımlamıştır; olay, aktör, zaman ve de yer. (Bal, 1985) Bu malzemeleri mimarlık disiplinine özgü tartışmalar ile çaprazlamak mümkündür. Mimar da öncelikle bir yerdedir, şimdiki zaman ile olduğu kadar, geçmiş ve gelecek zamanla da hesaplaşmakta ve baş etmektedir, orada ne olacağı ile, o yerde hangi olayların, etkinliklerin, hareketlerin gerçekleşeceği ile uğraşır ve tabii ki kimlerin hikayeye dahil olduğunu sürekli hesaba katmaktadır. Mimarlığın üretimi de çoklukla Bal'ın tanımladığı malzemeler ile değerlendirildiğine göre ürettiği projenin, fikrin ya da yapının, bir hikaye olarak ele alınabileceği rahatlıkla söylenebilir. Frascari'ye göre bir de deneyim aktarma bakımından mimarlık ile hikaye anlatıcılığı arasında bir ilişki vardır. Ona göre, “her mekan bazı (ortak/bireysel) geçmiş hikayeleri beraberinde taşır ve hatta birtakım niyet ve düşleri ima eder. Hikaye anlatıcılığı, kişilerin geçmiş deneyimlerini başkalarına aktarma özelliğine sahiptir. Bütün mekanlar bunu yaptığına göre mimarın rolü hikaye anlatıcılığıdır.” (Frascari, 2012) Mimar hikaye anlatan kişi olmaya devam eder. Mimar hikaye anlatırken, en az yazar kadar serbesttir üstelik, çünkü hikayenin ikna ediciliğinin gerçeklikle ne kadar sıkı fıkı olduğundan ziyade kendi içinde ne kadar gerçek olduğuyla alakası vardır. Bu mesele bir kaç farklı şekilde irdelenebilir. Herhangi bir kolonad sistemli yapı ortak mimari hafızada Parthenon ile beraberdir, ya da kubbe ile Pantheon birbirinden ayrılamaz. Yahut bir eve ilk kez gidildiğinde yaşanan o deneyim, kişinin çocukluğun evi, ve okuduğu tüm metinlerde geçen evler ile beraber, kokuların, renklerin ve tatların hafızadaki ilişkileriyle bütünleşir. Ya da bir park birden fazla anlam üretiyor olabilir. Anne-babanın evlendiği yerdir, bir noktada tüm şehir yeşil alanı korumak için gene orada bir araya gelmiştir ya da okula giden yol içinden geçmektedir. Kişilerin yaşayacağı park deneyimi de tüm bu anlamlar ile doğrudan ilişkilidir. Tüm bu anı ve anlatıların o parktaki ağaçlar, patikalar, havuzlar, banklar ve parkı çevreleyen yollar ve binalar kadar ağırlığı olmaya başlar. Mimar bu hikayeleri bilmek zorunda değildir belki ama kendi hikayelerini yazmaktan geri durmadığı müddetçe, herkes orada kendi hikayelerini bulabilmeye ve inşa edebilmeye devam eder. Böyle düşünmek hikaye örüntüsünün, şimdi ve burada ne kadar mümkün olduğundan çok, hikaye içindeki o zamanda ve o yerde nasıl mümkün olduğunu düşünmeyi getirir.

3. HİKAYENİN MALZEMELERİ VE MİMARİ PRATİKLER

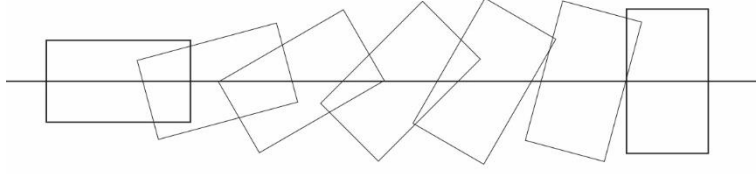
İkinci bölümde sözü geçtiği üzere, Mieke Bal'a göre fabulanın, bir diğer deyişle hikayenin 4 malzemesi vardır: olaylar (*events*), aktörler (*actors*), zaman (*time*) ve yer (*location*). Bal'ın tarif ettiği üzere fabula, aktörlerin neden olduğu yahut etkilendiği ve mantıksal ya da kronolojik olarak birbiri ile ilişkili olaylar dizisidir. (Bal, 1985) Bu tanımdan hareketle, zaman ve yer, olaylar ile karakterleri bir diziye ya da ağa dönüştürebilen, birbirine bağlayan ilişki kurucular olarak kabul edilebilir.

Hikayelerin nelerden imal edildiğini ve aynı malzemenin mimarlıkta neler yapabildiğini araştırmak, hikayelerin nasıl mimarlık yaptığını anlamaya yönelik bir girişim olabilir.

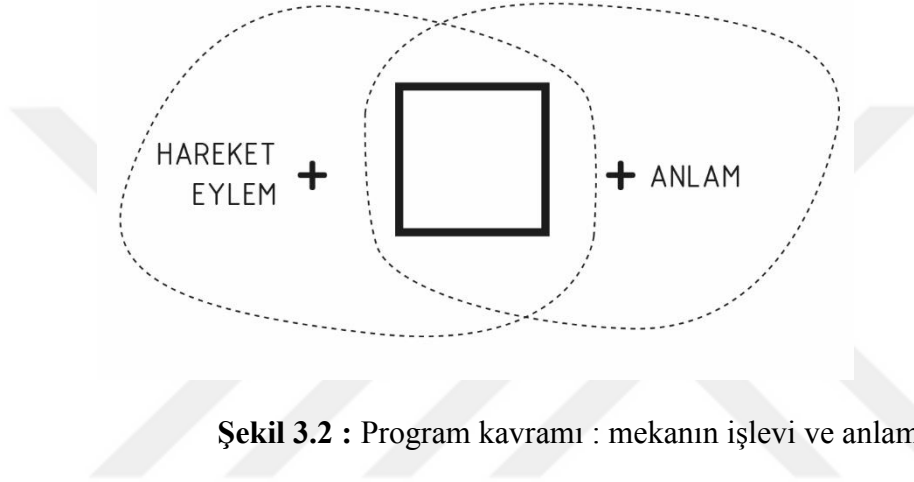
3.1 Olay

Bal'ın malzemelerinden ilki olaylardır. O'nda olay kavramı en çok (bir durumdan diğerine) geçiş anlamı taşımaktadır. (Bal, 1985) Bu önemlidir; bir değişim, bir dönüşüm ya da bir hareket olmaksızın; durağan ya da tekil bir durum “olay” ortaya koymamaktadır. Hikayenin örülmeye başlanması için birden çok durumun birbirine dönüşümü ilk gerekliliktir. (Şekil 3.1) Bir durumun sürekliliği hikaye edilecek bir meseleye yer vermemektedir. Mimarlıkta “olay” ile beraber okunabilecek bir kavram olarak “program”dan bahsedilebilir. Mekanda hangi durumların, eylemlerin ve hareketlerin mümkün olabileceğini tarif eden metin mimari programdır. Mimari program mekanlara birer işlev tanımı, yani bir anlam ve karşılıklı olarak eylemlere de birer mekan vermektedir. (Şekil 3.2) Salon, oturma odası gibi birtakım işlevsel tariflerle şekillenen mimari program, o yapıda neler yaşanacağını ve bunun için kaç farklı hacme ihtiyaç olduğunu özetler. Her şeyin en tanımlı ve tarifli olduğu bu metnin nasıl bir yapıya, nasıl bir mekan örgütlenmesine dönüşeceği henüz belirsizdir. Bu demek oluyor ki, mimari program tasarımda *nasıl* sorusundan ziyade, *ne* sorusuna karşılık gelen bir kavramdır. Bu ilginçtir, çünkü çok büyük ihtimalle, örneğin bir evde tabii ki uyunacaktır, yemek yenecektir, banyo yapılacaktır ancak merak konusu

olan bunların *nasıl* yapılacağı ve bunlar haricinde neler olacağıdır. Mimari program alışlageldik şekliyle işin bu yönüne bakmaz.



Şekil 3.1 : Mieke Bal'a göre "olay" kavramı.



Şekil 3.2 : Program kavramı : mekanın işlevi ve anlamı.

Vidler'e göre, program kavramını eleştirel bakışla geliştirme niyeti bir tasarım hareketine yahut birleşik bir teoriye dönüşmemiştir; tasarım düşüncesinde ve pratiğinde çeşitli müdahalelerde görülmektedir. Ona göre sanat yerleştirmelerinden kamusal mimari tasarımlara kadar farklı ölçek ve konudaki işlerde çeşitli uygulamalı ve kavramsal arayışlarda bu eleştirinin izi sürülebilir. (Vidler, 2003) Yani program kavramıyla eleştirel bir ilişki kuran, bu tartışmayı bir araştırma halinde sürdüren *inşai* ya da *düşünsel* işleri belli bir başlık altına yerleştirmek (şimdilik) olası değildir. Vidler bahsettiği eleştireliliğin ne olduğunu ise, Summerson'dan alıntılar: Summerson, 1957'de yayımladığı makalesinde programı, mekansal boyutlar, mekansal ilişkilerin ve belirli işlevlerin gerçekleşmesi için gerekli tüm fiziksel şartlar olarak tanımlamış ve tüm bu tanımların zamansal bir süreçte işaret ettiğine dikkat çekmiştir. Oysaki geleneksel program anlayışı bu ritmik, tekrarlayan ve doğal olarak zamansal ilişkilerden söz etmez. (Alıntılan Vidler, 2003)

Buradan hareketle program kavramı ile hep beraber konuşulan, geleneksel olarak program tanımına dahil kabul edilen işlev (*function*) kavramı tartışılabilir.

Mimarlıkta mekanların ne işe yaracakları işlev olarak adlandırılır. Bir yapıdaki farklı mekanların ne işe yarayacakları toplamı ise program, demektir. Yani aslında işlev ve program sözcüklerinin, mekanlarda gerçekleşmesi beklenen eylem, hareket ve dolayısıyla *olay*ları ifade ettikleri söylenebilir. Adrian Forty, modern mimarlıkla özdeşleştiği söylenebilecek bir kavram olan işlevin, modernizmi eleştiren bir kavrama dönüştüğünü yazmıştır. Forty, Frederick Kiessler'in hayatın esnek fonksiyonlarına uyumlu bir mimarinin işlevsel kabul edilebileceğini yazdığını hatırlatır. Buna ek olarak Smithson'ların ise işlevsel sözcüğünün artık "irrasyonel ve sembolik değerleri" de kapsaması gerektiğini yazdıklarını ifade eder. Kiessler'in işlev kavramına getirdiği eleştiri ile Summerson'un program kavramı eleştirisi arasında bir paralellik vardır. Her ikisi de geleneksel tanımlarda zamansallığın tek yönlülüğüne dikkat çekmektedir. Bir mekanda gerçekleşebilecek *olay*ların tahayyülünün sabitlik ve süreklilik getirmesi eleştirilmiştir. (Forty, 2004) Bir anlamda mimari program kavramının, zamanla kurduğu ilişki, hayali olan, sanal olan kendisi olmasına karşın, gerçek hayatın kurduğu ilişkiden çok daha durağan olagelmıştır. Oysaki mimari program doğası gereği bir öngörüdür, bir hayaldir ve gerçek olandan daha özgürdür.

Mekanları işlevleri üzerinden tanımlayan bakışla, örneğin, bir yatak odası, mutfak, banyo ve oturma odasından oluşan bir ev söz konusu edildiğinde bu sayılan mahaller hep birer sabitlik ve doluluk bunları birbirine bağlayan hol, koridor ve merdivenler de boşluk olarak kabul edilir. Çünkü mutfak, içinde hiçbir hareket yokken de mutfak olmak üzere programlanmıştır. Fakat koridoru var eden yegane olay harekettir. Hareket olmadığında, oradan geçen kimse yokken, bir koridorun ne olduğunu söylemek zordur, hiç olmasa eksikliği fark edilmeyecek bir boşluk gibi algılanır. Fakat gerçekte bunların arasındaki ilişkinin muğlaklaşmasına fiziksel bir engel yoksa neden öyle kabul edilmektedir? Koridor denen *işlevsiz mekan* her durumda, bir hareket olsun ya da olmasın, karakterli bir var oluş kazanabilir mi? Koridorsuz mekan tasarımı konusu bu soruları araştırmaya yönelik bir uğraş olarak görülebilir. Özellikle 2. Dünya Savaşı sonrasında mimarların çokça ilgisini çekmiştir. Mark Jarzombek bu dönemi *The Anticorridic Movement* olarak adlandırmıştır. Koridorsuz mekanlar üretmek *avant-garde* bir tasarım yaklaşımı haline gelmiş olsa da, belli bir tarihe kadar koridor icat edilmemişti. Jarzombek mimari anlamda koridorun icadından önce koridor kelimesinin İspanyolca ve İtalyanca'da ulak, kurye,

arabulucu gibi anlamlarda kullanıldığını yazar. 17. yüzyılda Fransızcanın baskınlığı artınca bu anlam kurye (*courier*) kelimesiyle karşılanmış, ve koridor kelimesi mimari terminolojiye girmiştir. Yazar 17. yüzyıla kadar bildiğimiz anlamda koridora rastlanmadığını eklemiştir. (Jarzombek, 2000) Koridor mekanının oldukça yeni olması aynı zamanda şunu söylüyor: yakın bir zamana kadar bir mekandan diğerine geçişi sağlayan *başka bir işe yaramayan* bir mekan yoktu, tüm mekanlar birbirlerine doğrudan olarak bağlıydı. Hareket için tasarlanmış özel bir mekan olmaması ise hareketin tasarlanmadığı anlamına gelmez tabii. Tam tersine hareketi tasarlayanın tek yolunun koridor olmadığını hatırlatır.

Tam da burada, mekanların işlevsizliği üzerine, George Perec'in, *Espèces d'Espaces* (Mekan-Feşmekan) adlı kitabında yazdığı "işe yaramayan bir mekan hayali"ni hatırlamak iyi olabilir. Evinde gerçekten hiçbir işe yaramayan bir mekan istediğinden söz eden Perec, bu mekanın çok işlevli olmasından yahut depo, ardiye, kiler gibi kullanılmasından, ya da bir koridor ya da hol olmasından bahsetmediğini vurgulamıştır. Ve bu hayalini hiçbir şey düşünmemek ile karşılaştırmıştır. (Perec, 1974) Hiçbir şey düşünmemek ne kadar mümkünse, hiçbir şekilde kullanılmayan, eşyasız, hareketsiz, işlevsiz, yani gerçekten hiçbir işe yarayamayacak bir mekanın da o kadar mümkün olduğunu söylüyor, denebilir. Ancak gene de buradan ilhamla mekanların ne işe yaracaklarına dair sahip oldukları potansiyelin birer işlevden çok daha fazlası olduğunu ima etmektedir.

Bernard Tschumi ise, yazarların hikaye yapılarını değiştirmek için başvurdukları yollardan ilham alarak mimarların, mimari programı bağımsız ve hayali bir şekilde düzenlemelerini önermiştir. Mimarların o zamana değgin yazarlardan tekrar etme (*repetition*), bozma (*distortion*), üstüste çakıştırma (*juxtaposition*) gibi yöntemleri ödünç alsalar bile bunları yalnızca fiziksel ve yapısal elemanların kompozisyonunu oluştururken kullandıklarını vurgulayarak, programın kendisinin de, yani mekanda gerçekleşecek olayları ifade eden metnin de tabii olarak bu operasyonlara tabi tutulabileceğini yazmıştır. (Tschumi, 1996) Bu yaklaşım ile Tschumi hikaye anlatıcılığında var olan bir yöntemi ve anlatıbilimden (*narratology*), olay (*event*) kavramını ödünç almıştır.

Mieke Bal'ın statik durumları değil durumlardan birbirine geçişleri olay olarak tanımlaması gibi, Tschumi de beklendik yahut önceden adı konmuş eylemlerden

ziyade, öngörülmemiş eylemleri, en karakteristik şekliyle ise dans, spor ve savaş durumundaki hareketleri olay olarak adlandırır. Örneğin mekanın sesi, dokusu, ışığı ile dans eden birinin bedeni farklı bir ilişki içine girer; dans eden beden mekanın var olan ışığını, dokusunu vb. özelliklerini dönüştürmeye başlar. Bu nedenle Tschumi, “Koridor, merdiven, pasaj, rampa ve eşik gibi hareket için tasarlanmış mekanlar (*spaces of movement*) bedenlerin hareketleri ile mekanın sürekli yeniden üretildiği yerlerdir. Nihayetinde bu beklenmedik hareketler, yani olaylar zamanla mekanın programı ya da senaryosu haline gelecektir.” diye yazar. (Tschumi, 1981) Bu tanımlamaya göre olay kelimesi ile anılan hareketlerin en içgüdüsel, duygusal ve en az makul hareketler olduğu söylenebilir. Tschumi bir dizi deney ile eylemleri beklenmedik mekansal bağlamlarda incelemiştir. Bedensel hareketlerin kendisi için tasarlanmamış bir mekanı yeniden üreteceğini böylelikle bulgulamıştır. Demek oluyor ki, mekanlar onlara atfedilen donuk, statik isimler ya da haller tarafından değil, oralarda gerçekleşen beklenmedik eylemler tarafından üretilmektedir. Bu kavrayışa göre, insanların beklendik, tanımlı hareket, alışkanlık ya da davranış şekilleri mimari programı belirleyemez, yani bir anlamda mimari programdan bahsedebilmek için zaten gerçekleşeceği bilinen eylemler (yemek yemek, uyumak, çalışmak) üzerinden mimarlık yapmanın ötesine geçmek gerekmektedir.

3.2 Aktör

Aktörler ise mutlaka insan olması gerekmeyen, hikayeye dahil olan tüm karakter ve oyuncularlardır. Bal’a göre aktörler, ya olaylara neden olurlar veya olaylardan etkilenirler. Ve bu ilişki cümlelerin öznesinin kim olduğunu sorarak açıklanmaya başlar, çünkü özne her ne yapıyorsa, ondan etkilenen bir de nesne –çoğu zaman- vardır ve nesne de tıpkı özne gibi metnin aktörüdür. (Bal, 1985) Bu düşünce şöyle okunabilir: metnin içinde sözü edilen olayları kimin gerçekleştirdiği, yani eyleyenin kim olduğu, anlatıbilim gözünde hiyerarşik önem taşımaz. Özneler ve nesneler metnin kurulumundaki önemleri ve etkileri bakımından ağırlıklı bir şekilde değerlendirilmezler. Metnin içindeki eylemleri gerçekleştiren aktif, eylemlere maruz kalan karakter ya da nesne ise pasifken, ikisinin rolleri metnin üzerinde eşit etkili olabilmeye başlar.

Aktör ile yakın anlamlı bir kavram da *actant* kavramıdır. Anlatıbilimde ‘karakter’ üzerine yazdığı makalede Jannidis, Greimas’ın *actant* modelini açıklamıştır. Buna göre mümkün olan altı farklı *actant* vardır. Hikayelerde bir karakter birden fazla *actant* pozisyonuna geçebileceği gibi, bir *actant* rolü hikaye boyunca birden fazla karakter tarafından paylaşılabilir. (Alıntılayan Jannidis, 2012) Bir diğer deyişle, aktör kavramı bir karakteri bir konuma sabitleyip, hikayedeki rolünü teke indirirken, *actant* kavramı bir karakterin metinde üstlendiği çoklu rolleri ifade imkanı içermektedir.

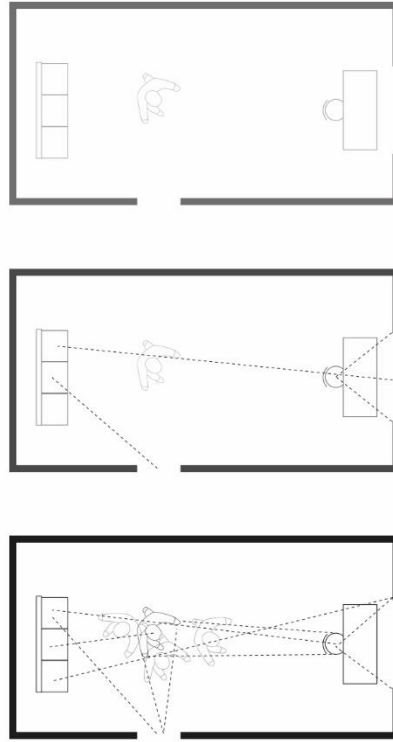
Bu noktada mimarlıkta aktörlerin (karakter, kişi, oyuncu) kimler ya da neler olabildiğine veya karakter kavramının nasıl bir karşılık bulabildiğine bakmak iyi olabilir. Adrian Forty, gene kavramlar üzerinden oluşturduğu bir tür mimari sözlük olan *Words and Buildings*’te yer alan *Karakter* bölümünde bu tartışmaya yer vermiştir. Forty metnini, modernizmin babası olarak anılan Amerikalı mimar Louis Sullivan’dan bir alıntıyla açmıştır. Sullivan’a göre karakter pek çok anlam barındıran geniş bir sözcüktür, öyleki, “metaforlar anlamına dair ancak ipucu taşıyabilir”. Sonrasında Forty de, karakter teriminin 18.yüzyıldan beri mimari tartışmalarda anlam ile ilişkili olarak kullanıldığına dikkat çeker. (Forty, 2004) Karakterli bir yer derken kast edilenin, birtakım anlamlar içeren bir mekan olabileceğini hatırlamak yardımcı olabilir. Bir yerin, bir mekanın, bir binanın karakterinin nasıl olduğu anlamını kuran özelliği olabilir. Karakterinin nasıl olduğundan da çok belki karakterinin olup olmadığından söz etmek bile önemli olabilir. Aynı metinde Forty, karakterin açıkça okunamadığı (belki de olmadığı?) yapıların da rahat, uygun ve ihtiyaçlara cevap veren nitelikte olmasına bir engel olmadığını yazmıştır. (Forty, 2004) O halde karakterli mekanların istenenleri karşılayıp karşılamadığı da bilinemez. Yani karakterli ama konforsuz yahut eksik bir yapı mümkün olabilir. Karakter, bir yapının işe yaramasından, işini yapabilmesinden bağımsız bir anlam kurucu olarak ele alınmıştır.

Londra’da, Architectural Association School of Architecture’da 1970’lerde, Bernard Tschumi ile beraber yürüttüğü araştırmalar neticesinde Nigel Coates, *olay* kavramını fazla planlanmış olmaktan kurtarmak gerektiğini düşünür ve etki-tepki, algı ve deneyim gibi kavramlar etrafında çalışmalarını yoğunlaştırır. Ona göre, “bir bina üzerine yüklenmiş hissiyatın bir kısmını kişilere yansıtabilmelidir.” (Jamieson &

Robert-Hughes, 2015) Kişilerle doğrudan iletişim kurmaya başlayan bu mimarlık önerisi, açıkça mekanın, yapının yahut fiziki çevrenin de anlatıdaki karakterlerden biri haline gelebileceğini öngörür, söyler. İfadeli, dışavurumcu ya da dokunaklı mimarlık (*expressive architecture*) olarak tanımlanan bu mimarlık, dönüşebilir (ve performatif ya da interaktif) mimarlık denince akla gelen hareketli ya da değişebilir, dönüşebilir yapılardan söz etmez. Burada yapının kendisinin gerçek anlamda hareket edip edememesinden ziyade, yapının insanlarla iletişim kurabilmesi önemlidir. Yapı kendi hareket etmiyorsa da, içinde yaşayanlar ve içeri girmeye çalışan güneş, rüzgar, yağmur hareket edecektir. Yapı ve kişiler arasındaki diyalog ile mekandaki hareket, olaylar, kısaca yaşantı artabilir ve aynı mekanda farklı okumalar yapmak mümkün olabilir.

Betty Nigianni *From Model to Drawings* adlı çok yazarlı kitapta yer alan, görsel-metin ve uzam arasındaki ilişkilerle mimariye farklı bakışlar öneren metninde özne-nesne kavramlarını tartışmaktadır. Nigianni'ye göre, Bachelard, Benjamin ve Lacan'a referansla, mekansal deneyime olan katkısı bakımından görsellik, sadece optik özellikler bakımından değil bilimin açıklayamadığı psişik yahut ruhani denilebilecek yönü ile de tekrar düşünülmelidir. Ona göre, bu genişletilmiş bakış ile mimari temsile de geleneksel şekillerde bakılacak bir nesne yahut okunacak bir metin olarak yaklaşmak mümkün olamayacaktır. Artık temsil edecek tekil bir gerçeklik mümkün değildir; temsil edilmesi gereken devamlı bir özne-nesne, mimari mekan-kullanıcı etkileşimidir. Bu şekilde anlamın sürekli yeniden inşa edilmesinden söz edilebilir. (Nigianni, 2007) Dikkat çekici bir nokta vardır. Anlatıbilim (en azından Mieke Bal'ın teorisine göre), özne-nesne ilişkisine metnin içindeki aktörler üzerinden açıklık getirmekteyken, mimarlık disiplini çok daha çoklu bir özne-nesne denklemi barındırmaktadır. Nigianni'nin söz ettiği özne, mimari temsilin kendisidir, mimarlıktır ve nesnesi de buna bakan bunu gözlemleyen kişi(ler)dir. Aynı kitapta (*From Models to Drawings*) yer alan ve Nigianni gibi İngiltere'de yaşayan teorisyen Teresa Stoppani'nin yazdığı metin ise özne-nesne tartışmasını Piranesi'nin çizimleri ve Deleuze-Guattari'nin *Bin Yayla* adlı kitabından hareketle ele alır. O'na göre, Piranesi'nin tüm çalışmalarında, ölçek ne olursa olsun, bir şekilde sonsuz şekilde tanımlanmaya açık ve tamamlanmamış iç mekanlar ve klasik düzenleri bozan mimari kararlar ile ortaya konan bir hareket söz konusudur. Hatta öyle ki, hareket bir ortak eleman olarak görülebilir ve mimarının bir daha durağan olamayacağını ifadesidir.

Bununla beraber, Deleuze-Guattari’yi okuyan Stoppani, onların “pürüzsüz ve pürtüklü mekan” (*smooth and striated space*) tanımının, hareket kavramı üzerinden bir mekan okuması önerdiğini yazar. Artık mekan kendi ürettiği “figürler ve mekanı işgal eden nesneler” tarafından değil, “bunlar arasındaki ve mekan içerisindeki kuvvetler” tarafından tanımlanmaktadır. (Stoppani, 2007) Yani, mekan öznel ve nesneler ile değil onların ürettiği hareket, birbirleri ile kurdukları ilişkiler ve buna bağlı olarak ortaya çıkan “kuvvetler” ile kurulmaktadır. (Şekil 3.3) Ve bu durumun doğal neticelerinden biri olarak, bahsedilen kuvvetler mimari anlatım ve ifadeyi de değiştirmektedir. Mimari temsil de mekan kurucu özne ve nesnelerin, bir anlamda aktörlerin, durağanlıktan çıkıp hareket ve değişkenlik üzerinden ele alınmasından etkilenir. Buna bağlı olarak mimari temsil ile izleyici/okur arasında kurulan ilişki de dönüşmektedir. Mimari temsil durağanlıktan uzaklaştıkça, izleyici/okur da pasiflikten uzaklaşır ve sonunda o da bir özne olarak üretimde kendine yer bulabilir.



Şekil 3.3 : Nesneler ile figürler arasındaki (hareket ve) kuvvetler.

Bunun dışında mimarın kendisinin özne, mekanı deneyimleyenlerin ise nesne olduğu etkin bir görüş vardır. Mimarın mutlak karar merci olarak kabul edildiği yaklaşım Le Corbusier’den de okunabilir. “Bir Mimarlığa Doğru” başlıklı manifestosunda mimarı, “formları düzenleyen, kurduğu ilişkilerle insanlara dünyanın geri kalanıyla

ahenk içinde olduğunu hissettiren ve yarattıklarıyla insanın estetik duygusunu okşayan kişi” olarak gördüğünü yazmıştır. (Le Corbusier, 1986) Bütün bu meziyetlerin insanüstü sayılacağını söylemek pek abartı olmasa gerek. Tüm bunların her bir insan topluluğu için tekil bir mimar kişinin vereceği kararlar ile gerçekleşeceğine inanmak da pek mümkün görünmüyor. Ancak bu sebeplerle, Le Corbusier’yi okumak mimari tasarım disiplini açısından özne-nesne ikiliğinin en vurgulu şekilde kendine bir ifade bulduğu durumun mimar ile geri kalan herkes arasında görüldüğünü hatırlatıyor.

3.3 Zaman

Hikayelerin üçüncü büyük bileşeni zaman ise iki farklı şekilde düşünülüyor. Metnin zamansallığının tartışılabileceği ilk düzlem hikayenin içindeki olayların (Bal’ın tanımına göre, süreçlerin) ne kadar bir zamanı (bir savaş, bir yaşam, bir kaç saat vs.) kapsıyor olduğu, ikincisi ise bu süreçler arasındaki sıralanışı, yani süreçler arasındaki öncelik sonralık ilişkisidir, diyor Mieke Bal. Buna ek olarak bir diğer ayrımı da, kriz ve gelişme zamanları (*crisis and development*) olarak yapıyor. Bal, kriz zamanlarının “ani ve merkezi”, gelişme zamanlarının ise “yavaş ve çevresel” olduğunu söylüyor. (Bal, 1985) Hikayenin kurucusu olarak zaman kavramı beraberinde süreklilik, ritm, frekans, hız gibi başka kavramlar da getiriyor. Ve bunların hepsinin hikayenin biçimi kadar hikayenin içeriği, süreçleri şekillendiren olayların neler olduğu ile de yakından ilgili olduğu söylenebilir. En nihayetinde hızlı, anlık ve kısa süren bir olay olmalıdır ki söz ettiği kriz zamanı hikayede kendine yer bulabilsin. Hayatta da eylemlerin, olayların, süreçlerin birbirinden farklı hızda gerçekleşmesi bir oranda mekanla da nasıl ilişki kurulduğunu açığa çıkarır. Mimarın bu zamansal kararları da alıyor olduğu varsayımı bir yana, Jeremy Till’in “mekanı ya da uzamı mimarlığın ürettiği bir an akışkan olup, bir an katlanabilen tuhaf bir madde türü” olarak ele aldığı ve bu kavramsal olgunun fiziksel bir boyut kazandığını vurguladığı metninde belirttiği gibi atmosferik olaylar, program değişikliği, gece-gündüz döngüsü gibi zamansal şartlar mimarı ve mimarının otoritesini sarsmakta, ona meydan okumaktadır. (Till, 1996) Burada çarpıcı olan, zaman içinde konumu, karakteri ve hali sürekli değişken olan soyut bir kavramın, mekanın, mimarlık nesnesine dönüştüğünde fiziksel ve elle tutulabilir, katılmış yani somutlaşmış birtakım boyutlar kazanmış olduğunu fark etmektir. Mekan kavramı özünde zaman içinde tekil ve sabit bir durumu ifade

etmemektedir. Zaman mekanı dönüştürmektedir. Mimarlık ise mekan kavramının fiziksel boyutlarını öne çıkararak yorumladığı müddetçe, kavramın diğer özelliklerini biraz da olsa zapturapt altına almaktadır. Yani mekan kavramı zaten zamanla beraber değişmeyi, akmayı tanımı içinde barındırıyor olsa da mimarlık disiplini içinde mekan kavramı bu becerilerini yitirmektedir. Çünkü mimarlıkta mekan tasarlanmış olan, tasarlama eyleminin bittiği ana sıkıştırılmış hali ile algılanmakta ve tartışılmaktadır. Bu durumun şuna işaret ettiğini düşünmek abartı olmasa gerek; zaman geçmektedir ve bazı farklılıklar, dönüşümler, hiç değilse izler yaratacaktır, ancak bir yapının ilk tasarlandığı hal dışında bir halin öngörülmemiş olması zamana meydan okumanın kendisidir.

James Joyce'un *Finnegan's Wake* adlı romanı ile Giambattista Piranesi'nin üç işini karşılaştırmalı incelediği "Mimarlık ve Metin" (*Architecture and Text*) kitabında Jennifer Bloomer metinlerde kronolojinin muğlak bırakılmasının anlamı çoğaltan bir nitelik olarak gördüğünü yazmıştır. Ona göre mimarlık ve yazı arasında anlamın inşası bakımından bir ilişki kurulabilir. Kendi de kitabında inşa eden bir metin oluşturma denemeleri yapmaktadır. Ancak burada ilginç olan, metni mimarlığa yaklaştıran öge olarak zamanı ortaya koymasıdır. Bunu derken, mimarlığın metne nazaran zaman ile daha açık bir ilişki kurduğunu ima etmektedir. Ona göre zamanın kronolojik akışı, "açıklayan bir anlatı" üretmektedir, -ve metin buna meyillidir. Kronolojik zaman kurgusu nedeniyle şeyler ve kavramlar arasında direkt ilişkiler kurma ihtimalinin artmasına bağlamaktadır. Anlamı üretirken böyle direkt ilişkiler kurmayan metinler ise harf, kelime, cümle, paragraf ve plan (*plot*) gibi çeşitli ölçeklerde ve çok farklı bağlantılar kuran yapısal ve inşai bir işlem önerebilir. Bu noktada metin mimariye benzemeye başladığı gibi mimari için de bir ilham kaynağına dönüşebilir. (Bloomer, 1993) Yani aslında kronolojik anlatı dolaylı olarak şeyler, olaylar ve süreçler arsında nedensellik kurduğu için, anlamın tekilleşmesine neden olabilmektedir. Ve mimarlık, kendi yapısı gereği bu derece okunabilir ve betimleyici olmadığından metinden daha çok olanak barındırıyor olabilir. Gene de mimarlığın da içinde alışkanlıkların artması -örneğin bir yapıya giriş kapısından başlayarak ilerledikçe kamusallığın azalıyor ve özelliğin artıyor olacağı yahut bir mutfakta gerçekleşebilecek tek eylemin yemek hazırlama olabileceği gibi ön kabuller- bir anlamda kronolojik zaman kurgusunun güçlenmesi mekansal kurgunun da neden-sonuç ilişkisi ile okunması ve tartışılması ile neticelenebilir. Pek tabii

olarak, metindeki kronolojik zaman kurgusu gibi içselleşmiş, otomatikleşmiş, düşünmeyi ve sorgulamayı gerektirmeyecek kadar sıradanlaşmış kavrayışlar mimaride de vardır ve açıktır ki bu anlamda kronolojik zaman kurgusu ile nedensellik mimarinin üretebileceği anlamları azaltma riski taşır.

Zaman kavrayışı mimarlıkta temsil tartışmaları üzerinden de okunabilir. Zamanın mimari temsile, en çok da çizimlere dahil olup olmaması kavramın mimari üretime ve düşünceye ne şekilde dahil edil(me)diğini görmek için yardımcı olabilir. Edward Harris tarafından geliştirilen matris ile arkeolojik buluntuların kaydedilmesi için üretilen çizimlerin zamansallığı nasıl barındırdığını tartıştığı metninde Jane Rendell, ortografik ve aksonometrik mimari temsillerin zaman ögesinden yoksun olduklarını, tek bir anın donmuş hallerini barındırdıklarını ifade etmiştir. Muf Mimarlık ve Sanat Atölyesi gibi güncel pratikleri örnekleyerek mimarlık pratiğinde diyagramın daha teknik ifadelerden farklı anlamlar üretebildiğini açıklamıştır. Diyagram araştırmalarının bir yapının nelere dönüşebileceğini ve farklı zamanlarını anlatmak için kullanılıyor olduğuna işaret etmiştir. (Rendell, 2005) Her ne kadar mimari diyagram da plan ya da kesit veya aksonometrik tekniklere sadık kalarak üretilebilecek olsa da, çizilme sebebi yapının gerçekliğinden ziyade fikri, kavramsallığı olduğundan, olasılıkla plan ve kesit gibi çizimlerden daha çok zaman bilgisi ve fikri taşıyor olabilir.

Rendell'i destekleyen bir yaklaşım da Sylvia Lavin'in *Kissing Architecture* adlı kitabında bulunur. Kitabın *Superarchitecture* adını verdiği bölümde öpüşmeyi mutlaka iki farklı yüzeyin teması, bir yüzeyin kendine ait olmayan bir yüzeyle karşılaşması olarak ele alır ve feminist dilbilimci Luce Irigaray'den alıntılar; “öpücük, algıyı alt eder ve dünyanın devasalaşmasına, ufuk çizgisinin ise ortadan kaybolmasına neden olur.” Buradan hareketle görsel sanatçı Pipilotti Rist'in 2009'da MOMA'da sergilenen devasa (yaklaşık sekiz metre yüksekliğe sahip ve tüm atriumun duvarlarını kaplayan) video yerleştirmesi *Pour Your Body Out* üzerinden bir öpücük okuması yapar. Ona göre, hareketli görüntü yani video, mimarlığın pek de erişemediği zaman boyutunu işin içine katar. 10 dakikalık döngüler ile değişen görüntüler ve müzik ile sadece zamansallık değil, aynı zamanda öngörülemezlik ve tekrar edilemezlik de üretilmiştir. Buradan yola çıkarak Lavin, *superarchitecture* kavramını tanımlar; artık süpermimarlık “zamanın ölçülemez boyutları”, hareket ve

maddedışılık (*immateriality*) ile temas halindeki mimarlıktır. (Lavin, 2011) Lavin, pek çok mimarlık kuramcısının aksine, zamanla ve hareketle temas edebilen mimarlığın mimarlıktan fazlası olduğunu itiraf etmiştir. Zaman kavramına dokunabilen mimarlık, süpermimarlıktır.

Videonun, yani hareketli imgelerin mekanla nasıl etkileşime geçtiğinden, zamansallığı nasıl ürettiğinden söz ederken, yalnızca fotoğrafın, sabit ve tekil olan fotoğraf karelerinin, zaman ve mekanla nasıl bir ilişki kurduğuna bakmak iyi olabilir. Roland Barthes, öncelikle, fotoğrafın, dönüştürmekten ziyade kayıt altına aldığına dikkat çekmiştir. Sahne *orada*dır ve bir makine aracılığıyla (bir anlamda tarafsız bir yöntemle) kayıt edilmiştir. Ona göre, fotoğraf nesnenin orada olduğu bilincini üretmek yerine, *bir zaman orada olmuş* olma halini, farkındalığını yahut daha doğrusu duygusunu üretir. Barthes bu durumu, “şimdi ve burada” ile “o zaman ve orada”nın biraz iç içe geçmesi ve dolayısıyla fotoğraftan önce söz edilmesi mümkün olmayan bir zaman-mekan kavrayışı olarak yorumlar. (Barthes, 1977) Mimarın tasarladığı inşa edilmiş yapısının, fotoğraflarını da tasarlıyor oluşu belki bu okuma ile biraz daha açıklığa kavuşmaktadır. Mimari fotoğraflar, yapının şimdisi ile o zamanını birbirine dönüştürüp kılmayı sağlıyor olabilir. Kendi zamanında ziyaret edilerek deneyimlense hep ziyaret zamanı üzerinden ziyaretçi ile yapı arasında bir zamansal ortaklık kurulabilecekken, yapının fotoğrafları üzerinden deneyimlenmeye açılması, fotoğraf şimdideyken yapının kendisinin başka bir zamanda olduğunun söylenmesi demek olabilir. Mimarlık fotoğrafı bir temsil ve ifade aracı olarak görürken, fotoğraf mimarlığın zaman ile kurduğu ilişkiyi de yönetmektedir.

Kevin Lynch ise mekanın kendisinin “şimdi” ve başka zamanlar arasında ilişki kurmayı sağlayabileceğini yazmıştır. Hatırlamayı ve öğrenmeyi kolaylaştıran bir çevrede olmanın öneminden söz eder. Ona göre, böyle bir çevrede “şimdi”, yani yaşanan zaman genişleyebilir. Bu sayede insanın kendi ritmi ile dünyanın ritmi arasındaki ilişkiyi algılaması kolaylaşır. (Lynch, 1972). Bu önerme ile kişinin kendi zamanında yaşadıkları ile dünyanın geri kalanı arasında bir bağ kurma olasılığı belirmektedir. Bir tek kişinin gündelik hayatına dair detaylar ile evrensel olan arasında bir bağ kurulabilir hale gelmektedir. Bu yaklaşım deniz kenarında bir yerde geçirilen zamanı hatırlatır. Deniz ve gökyüzü sürekli olarak beraber değişir ve belli bir süre aynı noktada buna tanık olan kişi mekanın nasıl farklılaştığını, ışığı,

gölgeleri, rüzgarın nasıl estiğini bilmeye başlar. Bu tanışıklık kişinin öğlen 12 oldu, yemek zamanı geldi, diyerek kendini şartlaması ile değil, örneğin güneş tepede, yemek zamanıdır, diye düşünmesi ile neticelenebilir. Böyle mekansal durumlarda zamanla kurulan ilişki kol saati ile kurulan mesafeli bir ilişki olmaktan uzaklaşır. Buna imkan veren ise, şehirdekinden farklı olarak, deniz kenarında, gözyüzünün altında ve aylak zamanlarda günün, gecenin birbirine dönüşümünün çok daha güçlü bir şekilde gözlenmesi midir? Bir anlamda, mekan, zamanın akması ile ne şeffaflıkta bir ilişki kurar? Bu sorularla biraz daha ileri gitmek ve su, hava gibi şeffaflık katmanlarının mekanın zamanı ile bir bağının olduğu öne sürmek bile mümkün olabilir.

Hatırlamanın ve öğrenmenin (tanışmanın/bilmenin) mümkün olduğu yerler nasıl inşa edilebilir diye düşününce, metinlerde bu nasıl olabiliyor diye araştırmak fayda sağlayabilir. Hatırlama eylemi hafızanın hareketi olarak düşünülebilir. Benzer şekilde öğrenmek ise, zihnin ve gene hafızanın hareketidir. Hafızanın hareketi sayesinde zihin örneğin bazı güçlü his ve duyguları yeniden üretebilir. Hafızanın çalışma şekli de tabii olarak zaman ve hareketle ilişkilidir. Zihin sıçrar, ilişkiler kurar, alternatif dolaşım imkanları hep vardır. Metinler de kendi hafızaları içinde hareket ederler. İlk sayfada söz edilen bir karakter sayfalar sonra geri çağrılacaksa bunu yapmanın tıpkı hatırlamak gibi birden çok yolu olabilir.

Hafıza ile mekanın birbirini nasıl kurduğuna dair bir ipucu sanatçı Sarkis'in kendi çalışma mekanının bir kopyasını sergi mekanına yansıttığı *Blackout* adlı işi üzerine Adrian Harding'in yazdığı değerlendirmeden okunabilir:

“En sıradan şey, yani yaşanmış mekanın sınırları, imgeselliğin kutsal mekanını biçimiyle istila eder: Yaşanmış olan kurmacaya dönüşür, ama biz tersi bir dönüşüme, bir kurmacanın bizim algı alanımız üzerine/içine dahil edilmesine alışkınızdır. Çalışmanın anlaşılması, okunması ve izleyicinin de parçası olduğu bir sisteme dahil edilmesi, bu çalışmanın (biçim), izleyicinin bilincinin bu biçimi geçmişe doğru, yaşanmamışa doğru itebilme yöntemi üzerinde güç kazanmasına yol açar. Bununla birlikte, kişi kendini bu şekilde geçmişe doğru itemeyeceğinden, biçimlerin tanımladığı mekan – yeni mekan- bir zamansallık kazanır, “donmuş zaman” ile “akışkan zaman” (klasik yaşantı) arasındaki ilişki için tamamen altüst edici olan bir gelecek zamana sahip çıkar. Böylece mekanın şimdiki zamanı bizi büyüler, çünkü bu şimdiki zaman tam da o ana dek yalnızca bizim olduğuna inandığımız varolmayan bir gelecek zamanı istila etmekle tehdit eder.” (Harding, s.43)

Sarkis'in işi zamana ne yapmıştır o halde? Öncelikle geçmişe ve gerçeğe ait olan mekanını kurmacaya dahil eder. Ve işi izleyen kişiler mekanın geçmişine gidemezler, çünkü mekanın geçmişi zihinlerinde de değildir. Dolayısıyla, o anın zamanı, bir anlamda sabitlenmektedir. Geçmişe, geleceğe ve şimdiye ait değildir. Buradan hareketle Sarkis'in işinin geçmişten gelerek, bir zaman yaşanması beklenen geleceğe de uzandığı söylenebilir. Kışkırtıcı bir fikirdir bu, çünkü hiçbir zamana ait olmayan bir "yeni mekan" nasıl olabilir de geleceği işgal eder? Yaşanmış, gündelik ve sıradan bir mekan (bu örnekte kişisel çalışma mekanı) bir şekilde kopyalanıp başka bir mekana (ve daha önemlisi kurmacanın evrenine) taşındığında var olmayan bir mekansallık ve sabit bir zamansallık ortaya çıkabiliyor, der bu önerme.

Belirli bir zamanın sabitlenmesi ya da geleceğe dek uzanması gibi bir deneyimin sinemada gizli olduğunu yazmaktadır Tarkovsky. Hatta insanların en çok bu deneyim için sinemaya gittiklerini düşünmektedir. Ona göre, sinema diğer sanatlardan çok daha etkili bir şekilde bir tek insanın deneyimini hem vurgular hem de süresini ciddi şekilde arttırabilir. Böylece sinemada film izleyen kişinin geçmiş ya da gelecek zamanını bulması mümkün olabilir. (Tarkovsky, 1987)

3.4 Yer

Mieke Bal'ın ortaya koyduğu dördüncü malzeme ise yerdir (*location*). Yer bir kaç nedenle hikaye kurucu bir malzemedir. Öncelikle, her olay (*event*) doğal olarak bir yerde geçmektedir. Ve de mekansal kavrayış insani bir eğilimdir, diye ekler Bal. Öyle ki, metinde yere dair yeterli bilgi verilmemişse, okur gene doğallıkla bir yer hayal etmeye başlayacaktır. (Bal, 1985) Yerin, olasılıkla metne katkısı bakımından diğer malzemelere göre biraz daha sezgisel olduğu söylenebilir. Sebebi de ima edilen ya da adı konulmuş bir yer olmadan bir olayın gerçekleşemeyecek ve dolayısıyla hikaye edilemeyecek oluşudur. Bu özelliği bakımından mimarlıktaki yer kavrayışı ile ilişki kurulabilir. Gene pek doğal olarak yerden bağımsız bir mimarlıktan (pek) söz edilemeyeceği söylenebilir. Yer mimarlıkta öncelikle bağlamdır. Gene ironik bir şekilde, mimari projelerin üzerinde konumlandığı toprak parçasıyla ilişkisi tartışılırken, yer, konum kavramı aslında edebiyata ait olan bağlam kavramı ile karşılanmaktadır. Bir şekilde projenin fikrinin, sözünün, derdinin bağlamının nerede

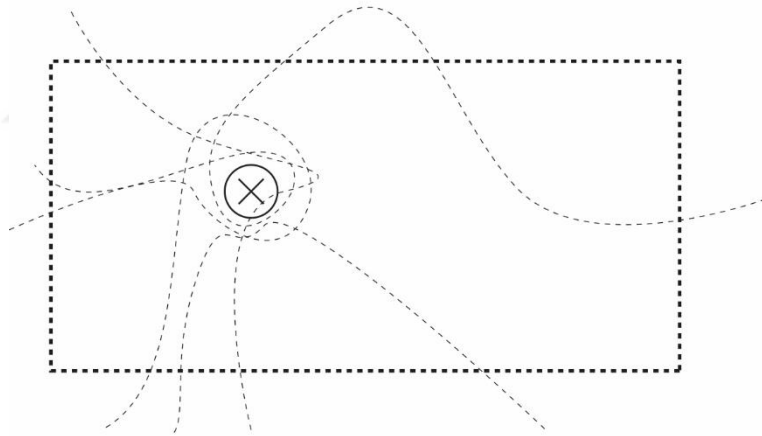
olduğu şeklinde algılandığı izlenimi oluşturmaktadır. Ancak mimarlığın bağlamı yerden ibaret midir? Yer kavrayışı mimarlıkta nasıl başka anlamlar kazanmıştır? Yerin mimarlıkta bağlam olarak algılanması nedeniyle, Bal'ın hikayeler ve olaylar için öngördüğü gibi mimarlık da bir yerde üretilmek zorundadır diye düşünmek mantıklı gözükmemektedir. Ancak, Tanyeli modern öncesinde yer kavramından söz dahi edilemeyeceğini, dolayısıyla yerin ve yersizliğin ancak modern mimarlık sonrasında tartışılan bir konu haline geldiğini yazmıştır. Ona göre, bugünün koşullarında da yerinden olmuş olmakta bir mahsur aramaya gerek yoktur:

“Kısacası, geçmiş kuşakların zorunlulukla hep belirli bir yerde (ve yerle) tanımlı olma halini olumlamayı değil, bunun tüm toplumsal gruplar için aşılmasını ciddiye almak, hatta bir özgürleşme imkanı olarak görmek daha makul olurdu. Yere, yani hep aynı zaman-mekansallığa bağımlılığın yıkılmasını lanetlemeyi problemleştirmek, “yerinden olmuşluğu” problemleştirmekten, dert edinmekten çok daha verimli olur. Tekil mekan-zaman bağlamını kutsamaktan vazgeçilirse yeni teorik mimari güzergahlar da belirecektir. Telgraftan bu yana bilginin aynı anda kıtalaraşırı taşınabilir olması, yeni bir zaman-mekan kavrayışı üretiyor. Yeni sosyal medya sayesinde aynı anda hem burada hem başka bir yerde olmayı sağlayan güncel imkanlara değinmiyorum bile... Kıtalar arasında internet trafiğiyle üretilen, zaman-mekan bağlamı artık yer terimiyle anlatılamayacak nitelikteki mimari ürünlerin varlığını anımsatmak aslında yeterlidir.” (Tanyeli, 2017, s.268)

Mimarlığın yer kavramından bağımsız tartışılamayacağı fikrinden ziyade belki farklı yerliliklerin neler olabileceğine ve yakın anlamlı konum, mekan, arazi ve arsa gibi kavramlar üzerinden bakmak daha üretken olabilir. Ya da yer kavramının tanımını mimarlıkta bağlam haricindeki anlamları da içerebilecek şekilde genişletmek mümkün olabilir. Örneğin mimarlığın bağlamının sosyal yapı veya üretilen duygular olarak ele alınması da ihtimal dahilindedir. Mimarlığı yere bağlı düşünmek, bir yapının varlığını ve yapının inşa edilmiş olduğu ön kabulünü de içermektedir. Bunlar olmaksızın ve gene de mimari üretimleri tartışmak için yer kavramı elzem olmamaya ya da biçim değiştirmeye başlayabilir.

Norberg-Schulz, Genius Loci'de mimarlığın yer değiştirme ile ilişkili olduğunu yazmıştır. Yerin kendinden ziyade bir yerden bir yere gitmek ile ilgili olduğu fikrini ortaya atarken şöyle bir tanım yapar: “mimarlık gitmenin ve dönmenin diyalektiğidir.” (Norberg-Schulz, 1980) Mimarlık birtakım şeyleri bir araya getiren yapılar üretme işi olarak görülürse, bu şeyler (insanlar, bitkiler, nesneler vs.) arasında oluşacak hareket, gitmeler ve gelmeler ile kurulan ilişkiler kaçınılmazdır. Mimarlık

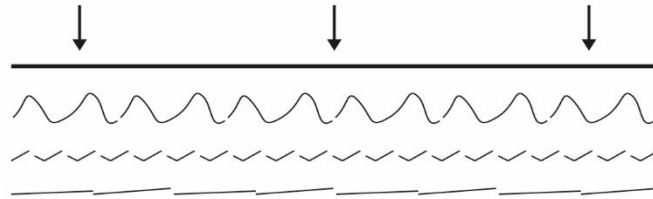
bir yapı ortaya koyarak bu ilişkileri kıskırtmış ve/veya dönüştürmüş olabilir. Bu bağlamda önemli olan, dönülecek, gidilecek ve etrafında dolaşılacak, bir araya gelinecek bir noktanın üretilmiş olmasıdır. Yapıları, mimari üretim olarak içi ve fonksiyonu dışında belirli bir rotayı inşa eden, üreten özellikleri bakımından önemsemek, Francesco Careri'nin 'yazılı taşlar' (*perdas literadas*) diye tariflediği menhirleri tarif etme şekline oldukça benzemektedir. Ona göre, Avrupa'da altı ila yedi bin yıllık örnekleri bulunabilen bu dikilitaşlar yolculukların ve göçlerin durak noktalarını işaret ediyor olabilirler. Başka bir ihtimal ise, ritüellerin, kutlamaların, dansların, ayinlerin, müzik ve tiyatro performanslarının gerçekleştiği yerlerin bu taşlarla ima edilmiş olmasıdır. (Careri, 2002) Tüm yapıları, tüm fiziksel çevreyi ona doğru, onun etrafında ve ondan uzaklaşan hareketleri üreten bir sistem olarak ele almak ile yapının üzerinde bulunduğu toprak parçasının önemi tartışmalı bir hale gelmektedir. (Şekil 3.4) En azından şu kadarı açıktır; bu kavrayışla yerin kapladığı alan, yapının izdüşümünden ibaret olamaz, kat kat daha geniştir.



Şekil 3.4 : Yazılı taşların mekan kurma imkanları.

Birisi hareket etmeye, örneğin yürümeye başladığında neler olduğunu fark etmek zordur. Ama bir an bu eylemi abartarak anlamaya çalışmak, mesela bir trenin hareketini canlandırmak yardımcı olabilir. Hızlı bir trenin rüzgar etkisini herkes deneyimlemiştir. Trenin hızla ilerlerken tozu toprağa katması sadece bir deyim değildir, gerçekten de toprağı dönüştürdüğünün ifadesidir. Daha evvelinde trenin oradan geçebilmesi için inşa edilen demiryolunun yeri değiştirdiği ise göreceli olarak daha okunaklıdır. Durabilmesi için gerekli istasyonlar, kendi mekanlarını kurdukları gibi etrafta da küçük ölçekli bir yerleşim biriminin oluşumunu destekler.

Böylece hızı ve kütleyi çok arttırınca epeyce okunaklı hale gelen bu süreci bir tek insanın, hiçbir taşıt veya fevriyet olmadan sakın sakın yürüyerek yer değiştirmesinde de görmek ve tarif etmek kolaylaşabilir. Bir tek kişinin yürüyüşü dahi pasif ve etrafından bağımsız, yalnız ve kendi halinde bir eylem olarak düşünülemez. Burada da tıpkı tren ile geçtiği yerler arasında olan gibi karşılıklı bir ilişki vardır. Ses peyzajları ve yürüyüş üzerine tartışırken, hareket deneyiminin sadece etraftaki nesneleri bir araya getiren bir koleksiyon olmadığını anlatır Winkler. Ona göre, hareketin kendisi bir çevre (bir mekan?) kurar ve bu yeni çevre pek çok duyu ile algılanabilir. Winkler, hareketin yalnızca bir çevrede geçmediğini, o çevrenin de artık harekete dair yeni bir çevreye dönüştüğünü ve hareketin kendisinin de bir çevre (bir yer?) olarak kavranabileceğini yazmıştır. Paul Klee'nin Bauhaus'taki resim derslerinde, hareketle oluşan bu durumdan söz ettiğini, hareketin gerçekleştiği çevrenin daha evvelki –ya da herhangi başka bir zamanki gibi olamayacağını, kendi özgün bir hareket üretmese dahi bir karşı-hareket içine gireceğini ise, Petitpierre'den alıntılarla belirtmiştir. (Winkler, 2002) Trenlerin, ya da hızlı hareket edenlerin tozu toprağa katması böyle bir şey olabilir belki. Buna benzer şekilde darbe etkisinin görülebildiği içi boş yüzeylerin titreştiğini, ya da eğilip büküldüğünü gözlemlemek kolaydır, ancak böyle olmayan biraz daha mukavemeti yüksek veya altı dolu yüzeylerin de benzer davranış geliştirmediği, sözelimi betonun üzerinde gerçekleşen harekete bir tepki vermediği anlamını çıkarmak da pek kolay gözükmemektedir. (Şekil 3.5)



Şekil 3.5 : Çevrenin bir karşı hareket üretme imkanları.

Yeri duran, bekleyen, hareketi barındıran, eylemlere ve olaylara mekan sunan bir düzlem olarak değil; yukarıdaki tartışmanın önerdiği gibi, kendi tepkileri ve hareketi ile beraber düşünmek, yer değiştirme ile hikaye etme arasındaki ilişkiyi irdelemek için faydalı olabilir. Aristotelesçi yer kavrayışına, yani yerin yerleşilen, ya da

tutunulan bir boşluk olarak ele alınmasına Ricoeur karşı çıkmıştır. Ona göre yer Aristoteles'in tarif ettiği gibi yerleşilen bir boşluk olduğu gibi, aynı zamanda yerleşilen boşluklar arasında kat edilen yol, aralık ve mesafedir. (Ricoeur, 1998) Yani artık yerden söz ederken yalnızca yerleşmek gibi durağanlık üreten eylemler değil, hareket ve onun temsil ettiği değişebilirlik de hesaba katılabilir. (Şekil 3.6) Yerleri birbirinden ayıran boşluklar ve hiçlikler değil, yerleri birbiri ile ilişkilendiren, bağlar kuran aralıklar vardır. Ve onlar da en az birbirine bağladıkları yerler kadar önemlidir. Bir anlamda, mekan da, hikayeler gibi hareket sayesinde üretilir. Yer diye bir boşluk vardır, birisi (ya da daha genel anlamda bir şey) gelip oraya tutunur, diye düşünmenin ötesinde birisi gelene, oraya doğru harekete geçene değgin yer (ve hikaye) yoktur diye düşünmek mümkün olur.



Şekil 3.6 : Ricoeur'e göre "yer".

Guiliano Bruno bir anlamda yer değiştirmenin duygu haritasını ürettiği *Atlas of Emotion* (Duygular Atlası) adlı kitabını, bu atlasın kişiler ve kişilerin uzamdaki yer değiştirmelerinin izlerinden ibaret olduğunu yazarak açar. Artık bu tanım ile atlas yalnızca coğrafyayı tarif eden birşey değildir ve hatta coğrafya da bu noktada yazarın Gertrude Stein'dan alıntılıdığı üzere bir organizmaya, bir "damar tarlası"na dönüşür. Coğrafya artık yalnızca barındıran ve harekete ev sahipliği yapan bir mekan değildir,

kendisi de hareketlidir. (Bruno, 2002) İlgi çekici olan, bir topografyanın birtakım hareketlere imkan tanınması sayesinde orasının deneyimlenen ve sonrasında bir harita aracılığıyla aktarılabilen bir anlatıya dönüşmesi ve anlatı karakteri kazandığı andan itibaren de kendisinin de hareket edebilen, dönüşen ve bir anlamda yaşayan bir mekana dönüşüyor olmasıdır.





4. HİKAYELERİ HARİTALAMAK: BİR OKUMA DENEMESİ

Bu araştırma hikayelerin Mieke Bal tarafından tanımlanmış dört farklı malzemesinin (olay, aktör, zaman ve yer) yola çıkarak başta mimarlık olmak üzere sinema, yerleştirme sanatı, resim gibi birçok disiplinde hangi kavramlar üzerinden tartışılabileceğini inceledikten sonra bazı hikayeleri çizerek devam etmektedir.

Hikayeleri seçerken çok tarifli bir süreç izlenmemiş olsa da bazı ortak noktalarına dikkat çekilebilir. En baştan beri vurgulandığı gibi hikayelerin mekansallığının betimleme ile ilişkisi üzerinden tartışılma gerekliliği yoktur. Dolayısıyla hikayeleri çizmekten kastedilen de hikayedeki olay, aktör, zaman ya da yerleri çizmek değildir. Bu nedenlerle bu araştırmanın konusu ilk bakışta dikkat çeken özelliği betimleme olmayan metinlerdir. Bununla beraber, halihazırda üzerinde çokça inceleme ve çözümleme yapılmış metinler olmamaları da tercih sebebidir. Araştırılmakta olan metnin kendisi dışında verilere ve eleştirilere mümkün olduğunca mesafeli olabilmeyi sağlamak için bu tür metinleri seçmek önem kazanmıştır.

Aslında bu çizimleri bütün bir hikayenin özetini ya da duygusunu ifade etme denemesi olarak görmek de mümkün değildir. Hikaye kesitlerinin ürettiği hareketin çizimi ile yeniden üretilmesi demek belki daha doğru bir ifade olacaktır. Çoğunlukla hikaye bazen de novella ya da romanların küçük bir kısımları çizilmektedir. Bu küçük kesitlerden yola çıkarak üretilen çizimlerden sonra metnin bütününe dair bazı bulgular elde edilmişse eğer, tesadüf olduğu baştan itiraf edilmelidir. Metinlerin tamamı hakkında bir söz söylemeye çalışmamak da aslında önyargıyı azaltmaya yarayabilir. Önyargıyı yaratan hikayenin sonrasını ve öncesini biliyor olmak değildir belki ama çoklukla karmaşık yapıdaki hikayelerin, bütününde homojen bir karakter ortaya koyduğunu göstermeye çalışmak hem biçim hem içerik yönünden herhalde fazlaca indirgeyici olacaktır. Aşağıda örneklenecek olan tüm hikayelerde diyalog, monolog, ileri-geri sıçramalar, betimleme, zihin akışı gibi anlatım şekillerinden pek çoğu vardır. Bu hareketlerden hangisinin daha çok olduğu üzerinden tüm metin için bir söz söylemek, diğerlerini yok sayabilir. O nedenle bu bölümü kuran hikaye kesitlerinin de ait oldukları bütün metnin içindeki en belirleyici ya da etkili pasaj

olduğu söylenemez. Bu pasajlar, hikayelerden alınması muhtemel olan çok sayıda kesitten biridir ve okuması da mümkün olan okumalardan yalnızca biridir. Araştırmanın başında hikaye ile mekan arasındaki ilişkiyi açmak için hikayenin ilk bölümünden kesit almanın tartışmayı güçlendirebileceği fikriyle, giriş bölümlerinden kesitlerin hikayelerdeki açılış mekanlarının mekansallığı odak noktası olmuştur. Ancak araştırma ilerledikçe, hikayelerde farklı nitelikteki hareketlerin ille de giriş bölümlerinde olmadığını bulgulamak, hikayelerin farklı kısımlarından (gövde ya da sonuç) kesitler almak düşüncesini üretmiştir. Bir diğer deyişle, bu kesitlerin ait oldukları hikayelerdeki belirgin bir hareketin başlangıcına işaret ettiği söylenebilir.

Öte yandan, bu bölümdeki yeniden üretimleri çizim olarak tanımlamak tartışmalı bir konudur. Her ne kadar bazen mimari notasyonları ya da plan bakışı gibi yaklaşımları andıran ifadeler varsa da bunlar plan ya da kesit, perspektif ya da görünüş değildir. Bu çizimler hikayelerden yola çıkan ancak hikayeleri temsil etmeyen diyagramlardır. Dolayısıyla hikayelerin karmaşık yapılarını ve çeşitli ilişki kurma becerilerini başka bir mecrada açığa çıkarma denemeleridir. Soyut (hem içeriklerinin yani konu ettikleri ilişkilerin, hem de görsel niteliklerin soyutluğundan söz edilebilir) ve şematik bir anlatıma sahiptirler ve aslında hep başka bir şekilde kurgulanmaya da açık durumdadırlar.

Barthes, bir anlatının karmaşıklığının bir organigram (Organigram, dipnotta çevirmen tarafından soyut kavramları ve ilişkileri ifade eden diyagram olarak tanımlanmıştır; buna göre diyagram ise makine parçaları arasındaki gibi fiziksel ilişkileri ve yapıları ortaya koyan şematik çizimlerdir.) ile denk görülebileceğini yazmıştır. Ona göre organigram geriye dönüşleri ve ileri sıçramaları bir araya getirebilen ve anlatıda bir arada bulunan çok farklı bilgi ve ifadenin zapt edilemez karmaşıklığını hafifleten bir özelliktir. (Barthes, 1975) Barthes burada, bir anlatının karmaşıklığının aslında hareketlerin karmaşıklığı olduğunu söylemektedir, denebilir. Barthes kendi yönteminde soyut diyagramları, metnin müsveddeleriyle orijinali arasındaki ilişkileri gösteren aile ağaçlarına (*stemma*) benzeterek kullanmıştır. Yani eylemleri ve kişileri analitik olarak bir ilişkiler ağına oturtmak için tekil ve birbirini tekrar eden çizgiler ile sözcüklerden yararlanmıştır. Aslında lineer olarak anlatılan eylemleri, kendi aralarındaki gerçek ilişkileri oluşturmak üzere bir aile ağacına oturttuğu söylenebilir. Ancak bu yöntem ile *nasıl* sorusuna yanıt veren

üretimler yapılması güçtür. Bu gibi stemma'ya benzeyen diyagramların verdiği bilgi hangi eylemlerin, hangi alt eylemlerden oluştuğu bilgisidir. Olayların, metnin akışının ve hareketinin neler üzerinden sağlandığını çıkarsamak hala güçtür. Bu nedenle onun metaforik olarak yazdığı organigram ilişkisini, gerçekçi bir şekilde ele almak nasıl sonuç verebilir? Stemma benzeri üretimler yerine soyut içerikli diyagramlar (yani, organigramlar) ile anlatıların karmaşıklığı azalmasa da bu karmaşık yapılar ile iletişim kurma şekillerimizi çoğaltmak mümkün olabilir mi? Bu araştırmada yapısal analizin göstermediği nasıl sorusuna cevap(lar) üretmek ve bu sayede anlatının mevcut karmaşıklığını korumak ve inceltmek hedeflenmektedir.

Barthes'ın organigram diye tanımladığı anlatım biçimi mimari temsildeki diyagram ile karşılanabilir mi? Mimarlıkta diyagram kavramı yalnızca somut, fiziksel karşılığı olan yapı, ilişki ve kavramları çizmek için kullanılmamaktadır. En azından bugün, mimari diyagram ışık-gölge, doluluk-boşluk gibi somut kavramları olduğu kadar hareket, atmosferler ve değişim gibi elle tutulamaz kavramları da ifade etmek üzere üretilmektedir. Bu demek oluyor ki Barthes'ın terminolojisi üzerinden devam etmek yerine, organigramların halihazırda mimari terminolojide diyagram olarak adlandırıldıklarını fark etmek önemlidir.

Metinlerin bir görsel, grafik dile tercüme edilmesi, mimarlıkta da kullanılan haritalama (*mapping*) yöntemleri ile de karşılanabilir. Coğrafyacı Pickles, *Haritalar ve Dünyalar* adını verdiği metninde, “haritalardaki çizgilerin gücünün, yaşanan deneyimin formunun ifadesi olarak görülebileceğini” yazmıştır. (Pickles, 2004) Haritalar verili, sabit kabul edilen durumların ötesinde, değişebilirliği olan, deneyime bağlı ve dolayısıyla çeşitli şekillerde hareket edebilen yaşantıları da çizme imkanı tanımaktadır demektir. Bir anlamda, haritalar deneyimin mekansallaştığı üretimler olarak ele alınabilir. Bu araştırmada yer alan diyagramlar ise metnin kendisini yeniden ürettikleri kadar okuma eylemini ve buna bağlı olarak da okuma deneyimini “çizgilerin gücü” ile ifade etmektedirler.

Charles Joseph Minard tarafından 1812 yılında çizilmiş olan *Napoléon'un Yürüyüşü* adlı harita, Moskova'ya yürüyen Fransız ordusunun geçtiği yerleri, ordunun savaş süresince değişen kişi sayısını, hava durumunu, mesafeleri ve hareketin doğrultusunu içeren çok katmanlı bir ifade barındırmaktadır. Değişen tüm verileri tek bir haritada ifade edebilmesi bakımından kendi de bir hikaye anlattığı söylenebilecek bu harita,

birkaç eksen üzerinden bilgi ve hareket tercümesi yapması bakımından bu araştırmadaki diyagramlar ile benzerlik gösteriyor, denebilir. Ancak tezdeki diyagramların hiçbirisi ölçülebilir verileri ölçekli bir ifadeye dönüştürmemektedir. Minard'ın haritasında mesafeler ölçekli bir çizim ile verildiği ve zaman bilgisi de aktarıldığı için, kesin ve ölçülebilir bilgiler taşımaktadır. Hatta bu mesafe bilgisinin haritanın ifade ettiği diğer değişmekte olan verilerin ifadesini taşıdığı, onlara şekil verme aracına da dönüştüğü söylenebilir. Bu tezdeki diyagramlar ise zaman, yer ya da sözün veya olayların hareketi üzerinden incelemeler yaparken, bazen ölçülemez bir veriyi ana eksen olarak kullanmaktadır. Bunun dışında, bazen hikayede tarif edilmiş olan somut bir yer bilgisinin birtakım nesne, kavram ya da kişilere dönüşebildiği durumlar dahi görülebilmektedir. Aşağıda incelenecek olan *Fernando Pessoa'nın Son Üç Günü* hikayesinin diyagramı buna örnek olabilir.

Haritalama, veri görselleştirme, diyagram gibi iki boyutlu ürünlerin nasıl bir arayıştan doğduğunu Tufte, “düzyerden kaçmak” (*escaping the flatland*) diyerek açıklamıştır. Ona göre içinde yaşadığımız ve anlamlandırmaya çalıştığımız üç boyutlu dünyaların karmaşık yapısı içinde karşılaşılan çok katmanlı bilgiyi iki boyutlu kağıt düzleminde ifade etmek “düzyerden kaçmak” demektir. (Tufte, 1990) Bu ifade belki şöyle de yorumlanmaya açıktır denebilir: üç boyutlu ve çok çeşitli bilgiyi ve var oluşu, iki boyutlu bir düzleme sıkıştırmak var olan durumun zenginliğini arttıran bir pratik olabilir. Örneğin yukarıda sözü geçen *Napolyon'un Yürüyüşü* haritalamasının kendisi, bahsi geçen coğrafyanın uydu fotoğraflarından çok daha soyut olmasına karşın daha “gerçek”tir, belirli bir zaman aralığında o yerlerin yaşantısına dair daha çeşitli bilgi vermektedir.

Metinlerin mekansallığı üzerine yazarken Zoran, “metinlerin olay örgüsünün özünde bir hareket olarak ele alınabileceğini” söylemiştir. Ona göre, “metnin içinde yollar, hacimler, yönler ve dolayısıyla hareket gizlidir.” Metnin mekansallığının önemli bileşenleri bunlar olabilir, demektir. Bu bakışla, metinlerin barındırdığı hareketin, zaman bileşeni ile kurabileceği farklı bağlara göre hala çok çeşitli mekan kurguları üretebileceğini de eklemiştir. (Zoran, 1984) Zoran'ı okuduktan sonra, hikayelerin içindeki üstü örtülü hareket ile verili bilgi ve duyguları göstermeye başlayacak, bu soyut ilişkileri ifade edecek diyagramları üretmek, hikayelerde gizli olan mekansal yapıyı ortaya çıkarmak için de iyi bir yöntem önerisi sayılabilir. Bu demek değildir

ki metinde sözü geçen gerçek (/somut) yerler, hareketler göz ardı edilmelidir. Ancak bundan daha önemli olan metnin içinde bahsi geçen yerlere doğru olan hareket ile anlatının hareketini karşılaştırmak olabilir. Bu nokta ile ilgili gene Zoran'ın metninde yer alan “görüş alanı” (*field of vision*) kavramını anlamak yardımcı olabilir. Zoran'a göre, metnin görüş alanı, kişilerinkinden farklı olarak, metnin içeriğine göre parçalanabilmekte ve bütünleşebilmektedir. Örneğin bir telefon konuşmasından söz eden metin telefonun iki ucundaki mekanları görebilmektedir, gerçekte ilişkisi olmayan iki farklı yer tek bir görüş alanına sığabilmektedir yahut anlatı sayesinde, bir evin duvarları olmayan, yekpare bir hacim olarak görülmesi mümkündür. (Zoran, 1984) Bu sayede anlıyoruz ki, gerçekten tanımlanmış, detaylarıyla betimlenmiş biricik bir mekan ile çok daha az hakim olabildiğimiz, betimlenmemiş ancak *orada* olduklarından söz edilmiş mekanları metnin mekansallığına koydukları katkı üzerinden kıyaslamak kolay değildir. Telefon konuşması örneğinde olduğu gibi, betimlenmemiş de olsa en az iki mekanın hikayenin görüş alanında olduğu açıktır. Betimlenmediği ya da açık edilmeği halde, bu mekanlar hikayenin birer parçasıdır. Tam da bu nedenle hikayede sözü geçen mekanlar arasındaki hiyerarşik ilişkiden söz etmek mümkün değildir, betimlenen bir mekan diğerinden daha önemli olmayabilir. Bu mekanlar metnin görüş alanında yer alıyor olmaları bakımından denktirler ancak anlatı içinde nasıl bir hareketin sebebi yahut neticesi oldukları da tartışma içinde yer bulabilmelidir. Anlatı teknikleri aracılığıyla mekanlar olduklarında daha parçalı yahut bütüncül halde yeniden inşa ediliyorsa eğer, hikayenin mekanı bunların tamamı değil midir? Sözü geçen tüm katmanlar, betimlenen, ima edilen, bahsedilen ya da ihmal edilen tüm mekanlar beraber düşünüldüğünde mekansal yapının ortaya çıkma ihtimali daha fazladır.

Metinlerde detaylıca betimlenmiş olan mekanları tekrar betimleyen çizimler üretmenin nasıl olabileceği, Stan Allen'ın “*Haritalanamazları Haritalamak: Notasyon Üzerine*” adını verdiği metninde açtığı tartışmadan yola çıkarak düşünülebilir. Ona göre, mimari çizim, projeye ve yapıya dair statik verileri üretmekle sınırlı kaldığı sürece, sonlu ve kapalı bir temsil olmaktadır. Gölge-ışık, yansımalar, hareket gibi sürekli değişen özellikler ise benzetme, temsil etme ve betimleme yollarıyla ifade edildiğinde, Allen'a göre, statikleşmektedirler. Bununla beraber daha soyut ve yalın olduğu düşünülen notasyonlar, gerçekte olanı taklit

etmeye çalışmadan onun sürekli değişen özelliklerini üretebilmekte ve karşılıklı iletişim kurabilmektedir. (Allen, 2009)

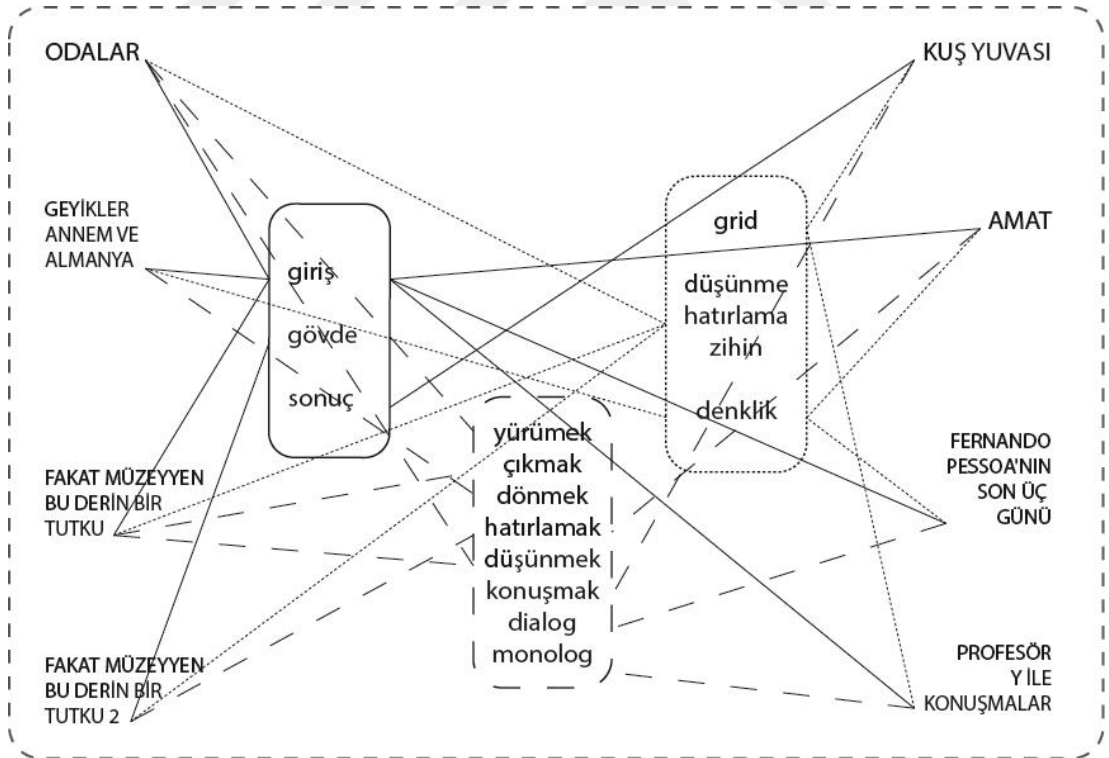
Stan Allen aslında mimarlığın nasıl üretilbileceği ve temsil edilebileceğini tartışmaktadır. Onun önermesi, sürekli değişen özellikleri benzerlik ilişkisi kurmaya çalışarak dondurmanın fikri ve atmosferi kurmakta yeterli olmayacağıdır. Hikayelerin de içinde sürekli değişen ve hareket edebilen öğelerin, kendilerine benzeyen görseller ya da çizgiler ile temsil edilmesinden çok, ilişkileri ve değişebilirliği ifade edecek ve başka bir özelliği tercüme etmeye çalışmayan ifadeleri aramak Allen'ın tezinin yorumu olabilir. Hikayeler de yaşantıdaki, mimarlıktaki ve şehirdeki kaosu barındıran yapılar olduğuna göre, onların somut ve sabit özelliklerini değil de, görünmez, elle tutulmaz ve değişken ilişkileri ve özelliklerini çizmeyi denemek metinlerin içlerindeki ve yapılarındaki mimarlığı anlamaya ve yeniden üretmeye dönük bir araştırma olabilir. Bu araştırma da hikayeleri sadece yapısal özellikleri üzerinden görselleştirme amacı taşımadığı için, ilişkileri ve elle tutulmaz nitelikleri açığa çıkarmak istediği için diyagramatik ifadeler ile çalışmak anlamlı gözükmektedir. Diyagram aracılığı ile sembolikleşmeden veya hikayeleri kelimesi kelimesine tercüme etmeden yeniden üretmeyi araştırmak mümkün olabilir.

Hikayelerin de tıpkı mimarlık gibi biçim ve içerik olarak çoklu ve çok katmanlı anlamlara sahip olduğu sürekli hatırlanmalıdır. Bu araştırma boyunca hiçbir zaman yalnız içerik yahut yalnız biçim üzerinden bir üretim yapılmamıştır. Ve hiçbir zaman mevcut ve gizli çoklu anlam katmanlarının tamamına erişildiği söylenemez. Bu metinlerin hepsi yıllar içinde birden fazla kez okunmuş, pek çoğu birden fazla kez çizilmiştir. Dolayısıyla ortaya konan bulgular da yalnızca bir tek okumanın bulgularıdır. En son okundukları ve çizildikleri zaman aldıkları şekil bu araştırmanın bir parçası olmuştur. Bitmemiş ve değişebilir haldedirler.

Bu bölümde sekiz farklı hikaye kesiti çizilecektir. İki hikaye kesiti aynı novellaya aittir, bir yazarın ise iki farklı kitabından hikaye kesitleri incelenmiştir. Hikayeler üzerinden söylenecek olursa, sekiz kesitten altısı hikayelerin açılış bölümünden alınmıştır. Bunu yapmaya iten merak konusu, hikayelerin giriş mekanlarının ortaklaştığı veya ayrıştığı anlatısal özelliklerin olup olmadığıdır. Hikayeleri açan kesitlerin, hikayelere hem okurun hem de yazarın girdiği yer olması bakımından kritik olabileceği fikri araştırmayı başlatmıştır. Ancak ilerledikçe, bu kesitlerin

ürettiği mekanların giriş olmaktan başka özellikler de kazanıyor olduğunu fark etmek daha ilginç ilişkiler açığa çıkarmıştır. Diğer iki kesit ise anlatım özellikleri bakımından en azından bu tez kapsamında incelenen kesitler arasında farklılıkları ile tartışmayı zenginleştirecek özellikleri sezildiği için araştırmaya dahil olmuşlardır. Ve tüm diyagramlar üretilip bir araya geldiğinde (Şekil 4.1) ortaya koydukları mekansallıkları tanımlayan özellikler bakımından bazı ortaklıkları olduğu fark edilebilmektedir. Daha önce de vurgulandığı üzere hikayedeki özgün bir hareketi üreten kesitlerdir. Çoğu hikayelerin giriş bölümünden, diğerleri ise gövde ya da sonuç bölümlerinden alınan kesitlerin hikayenin bütünü içindeki yeni hikaye diyagramlara çizgi ölçek benzeri bir gösterim ile işlenmiştir.

Zihin içindeki hareketin baskın olması (düşünme, hatırlama, zihin akışı), birbirine ilk bakışta benzemeyen nitelikteki anlatı öğelerinin denkleşmesi (farklı ölçekteki mekanlar, mekansal ile biyolojik olgu, toplumsal hareket ile doğa hareketi) ve bir ızgara yapısı ile doğasındaki ritmin açığa çıkarılmasına ihtiyaç duyması şeklinde sıralanabilir.



Şekil 4.1 : Hikaye diyagramların haritalanması.

Zihinsel hareket ile kurulan mekanların her birinde hikayede anlatılan bir başka hareket (örneğin *Odalar* hikayesindeki yürümek eylemi gibi) olmasına karşın, okurun hikaye içindeki dolaşımını yönlendiren hareket karakterlerden birinin

zihninde gerçekleşmektedir. Zihinsel bir eylemin öne çıktığı ilk hikayede düşünmek eylemi yürünen yolu, ikincisinde hatırlamaya çalışmak evin eşiğini, sonuncuda ise başka bir kurmacaya ait karakterin hikaye dahil olması ile içinde bulunulan odayı genişletmektedir. Bir anlamda zihinsel bir eylem aracıyla kurulan bu mekanların hikayedeki mekanların genişlemesi ile tarif edilebilir hale geldiği diyagramlar aracıyla görüşebilir hale gelecektir.

Hikaye diyagramların haritalanması ile görünür olan bir diğer ortaklaşma ise yapısal ve anlatısal özellikleri bakımından ilişkisiz öğelerin denkleşmesidir. Denklik ile kurulan mekanların var olan konuşma, hareket ve düşüncenin sınırlarını da oluşturduğu, bir bakıma “çerçevenilmiş mekanlar” kurduğu söylenebilir. Ancak bu tezde örneklenecek üç farklı hikayede denklik üzerinden çerçevenme bulgulanmış olsa da, çerçeveler farklı karakterlere sahiptir: ilkinde evden eve oluşan rota çerçeveyi kurmaktadır, ikincisinde eşit zaman dilimleri hikayeyi çerçevelemektedir, sonuncu da ise toplumsal bir hareket ile ay ışığının hareketi arasında kurulan mekan çerçeveye alınmaktadır.

Metin mekanında ritmin hareketin kurucusu olması ise, diyagramlarında ihtiyaç duyulan ızgara altlık nedeniyle “ızgara mekanlar” olarak adlandırılacaktır. Yardımcı bir katman olan ızgara sayesinde hikayede mekan kurucu hareket üreten öğelerin bu gruptaki hikayelerin en belirgin özelliği ritim ile nasıl ilişkilendiği görülebilmektedir. İlkinde süreklilik içinde devam eden eylemlerden bazıları mekan kurmaktayken, ikincisinde kopukluklar sonsuza dek devam edebilecek bir hareket üretmektedir.

Bu bölümde yapılan sınıflandırma hikaye diyagramları ürettikten sonra onlarla ilişkilenebilmeye yardımcı olması içindir, hikayenin tüm davranışını ve kurgusunu açıklamamaktadır. Hikayeleri haritalama deneylerinin de birbiri ile tamamen örtüşen bir sistem kurma, bir dil oluşturma kaygısı yoktur. Deneyler birbiri ile benzer tavırlarla, farklı mekansal davranışları üretmeyi denemektedirler. O nedenle kategoriler belirlenerek, o kategoriye girecek hikayeleri araştırmak benimsenmemiştir. Öncelikle hikayenin ürettiği mekanı diyagram ile bulmak, sonra da birbirine yaklaşan davranışları sınıflandırmak tercih edilmiştir.

4.1 Genişletilmiş Mekanlar

Zihinsel hareketlerin ürettiği mekanlar anlatıcı, karakter, okur ya da yazar kişisinden en azından birinin zihninde gerçekleşen bazı hareketler ile kurulmaktadır. Bu hareket düşünmek, hatırlamak, zihin akışı gibi farklı şekillerde olabilmektedir. Bu şekilde hareket eden hikayelerin diyagramları, sözü geçen zihinsel eylemlerin hareketini yeniden üretmekte ve onların zaman ve mekan ile ilişkilerini incelemektedir. Bu başlıkta yer alan üç hikayede de zihinsel hareketin, hikayenin içinde geçtiği mekanları genişlettiği bulgulanmaktadır. Bunlardan birincisi bir yol, diğeri bir eşik, sonuncusu ise bir odadır.

4.1.1 Odalar, Antonio Tabucchi

Hikayenin açılış cümlesi, kesitin (bir tek bu durumda hikayenin de) tamamını okuma biçimini şekillendirmiştir.

“Amelia uzakta evin damına çöken hafif sis örtüsüne bakıp düşündü: Geç oldu, acele etmeliyiz.”

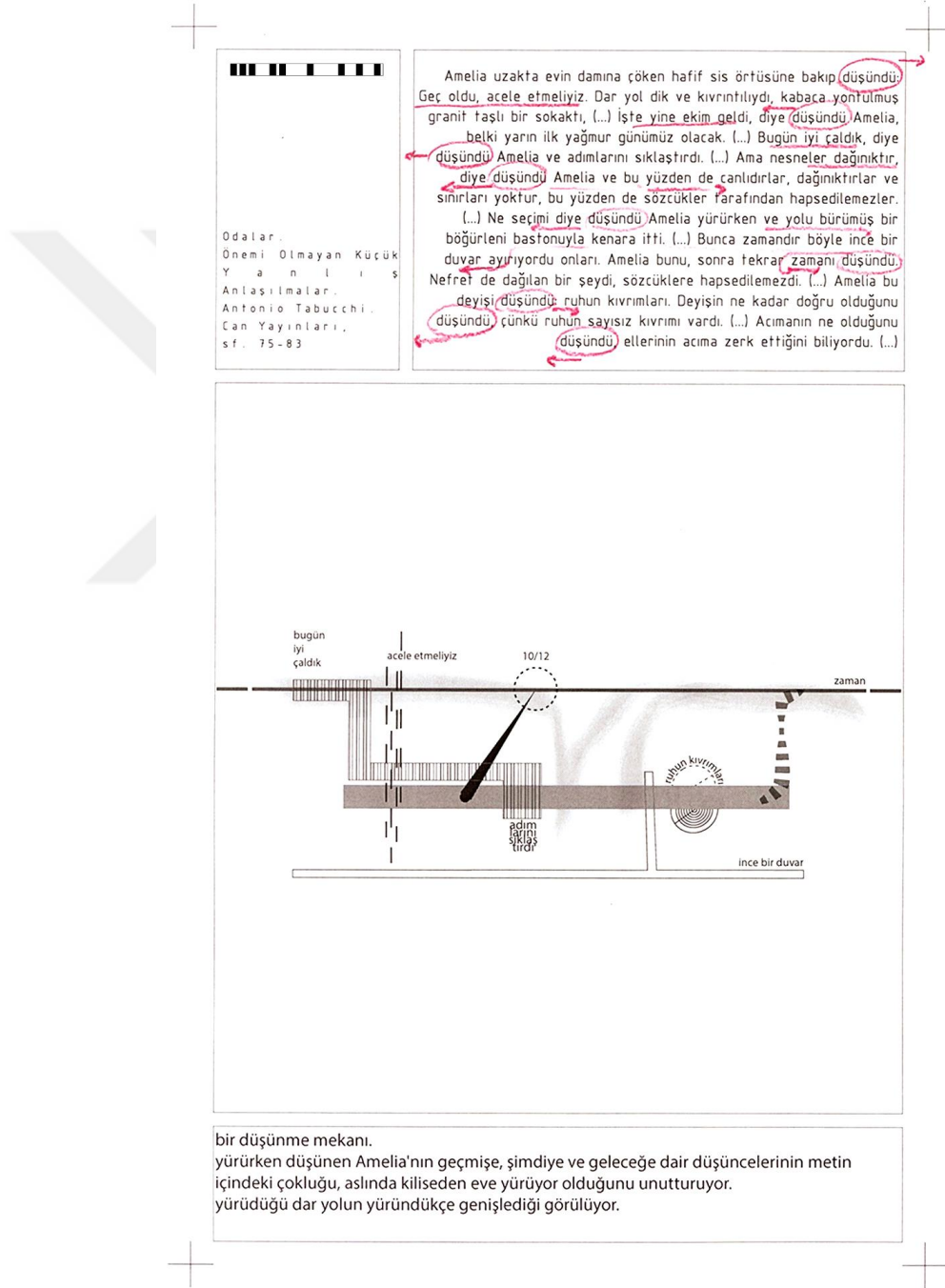
Kısa bir hikaye olduğu için, kısmen değil, tamamının incelenmesine imkan tanır. Fakat bütünün içinde bazı odak noktaları vardır. Bunlar ilk cümledeki eylemin, yani düşünmenin tekrarı ile ortaya konmuştur. “Düşündü” sözcüğü bu metinde bir izlek olarak ele alınabilir, çünkü hikayede tekrar tekrar karşılaşılan bir olgu haline gelmiştir ve benzer anlamlı başka bir ifadeye yer verilmemiştir. Tüm metin boyunca “düşündü” sözcüğü ve düşünmek eylemi tercih edilmiştir. Örneğin “aklına gelmek” vb. ifadeler metinde hiç geçmez. Hatta düşünmek eyleminin başka bir çekimine rastlanmaz. Bu anlamda, “düşündü” sözcüğü bir es, bir virgül gibi görülebilir. “Düşündü”, bir virgüle dönüştüğü anda ise hareketi belirlemeye ve idare etmeye başladığı fark edilebilir. Dolayısıyla hikaye yalnızca “düşündü” sözcüğünün geçtiği cümlelere odaklanarak incelenebilir. Bu nedenlerle hikayenin tamamında yer alan “düşündü” sözcüğünün geçtiği cümlelerin dışında kalan bilgiler diyagramda yer almamaktadır. Hikayenin tamamında Amelia’nın evlerini, evde bulunan eski fotoğrafları, gençliğini, annesini, babasını hatırladığı pasajlar da vardır ancak bu diyagram onlara bakmamaktadır. Sadece eve yürüdüğünü, evi düşündüğünü, eve vardığını bilebiliriz.

Amelia öykü boyunca (son kısım hariç; son kısımda evine varmıştır) aslında yürüyordur ama yürüme süresince ardı ardına düşüncelere kapılır. Okur Amelia'nın düşüncelerini takip etmeye başlar. Düşünmek bir izlek olsa da düşüncenin tekrar etmesi tek bir nesnenin metnin içinde tekrar etmesinden daha ilgi çekici bir durum ortaya koyar, çünkü Amelia her düşündüğünde başka bir olayı, kişiyi, durumu ya da duyguyu düşünür ya da hatırlar. Yani Amelia'nın her bir yeniden düşünmesi ile beraber kahramanın zihninde farklı zaman ve mekanlara hareket gerçekleşir. Şimdiki zamana geri dönüşü de aynı şekilde tasarlanmıştır, çünkü Amelia, bazen de yürüme yolu üzerindeki bir şeyi düşünür ve okur yürüyüşü hatırlar. Amelia düşünerek başka yerlerle aslında olduğu yer arasında sürekli hareket eder. Hikaye esas olarak Amelia'nın bir akşam vakti kiliseden, yakındaki evine yürüyüş süresini kapsamaktadır. Ancak düşünme eylemi sayesinde metnin zamansallığı bu kısa yürüyüşün gerçek zamanından çok daha geniş kapsamlıdır.

Metinde ilk cümledeki eylemi tekrar eden her bir cümle yani kısaca her bir düşünme eylemi kendi kapsadığı zaman ve ima ettiği hareket ile çizilebilir. Bu sayede aynı metinde olduğu gibi A noktasından B noktasına gerçekleşen hareket ve ona imkan veren yolun mekansallığı karakter kazanır. Bir başka ifade ile, düşüncelerin getirdiği mekan ve zamanlar da kilise ile ev arasında yürünen yola dahildir. Ve üstelik, kiliseden eve belli bir hızda ve tek yönlü gerçekleşen hareket içinde aslında düşüncelerin hareketleri de çizilebilir. (Şekil 4.1) Bu durumda Amelia'yı kiliseden evine götüren eylem sadece yürümek değil, aynı zamanda düşündürmektir. Düşüncelerin hareketi Amelia'yı eve götüren bir anlam kazanmıştır.

İlk düşünce acele etmektir, acele etmek kesik kesik ve hızın arttığı bir hareket getirir, hem de şimdiki zaman (metnin zamanı) ile yakın gelecek arasında bir bağ kurar. Neredeyse ekim ayı olduğunu, yakın geleceği düşünmektedir. Tekrar bugünü ama daha geçmiş (“bugün iyi çaldık”) düşünmektedir. Genel geçer, hem geçmişe hem geleceğe dair bir fikrini (“nesneler dağınıktır”) düşünmektedir. Yapamayacağı bir seçimi düşünmektedir. Eve geldikten sonra, iki odayı ayıran duvarı düşünmektedir, bu duvarın hep burada olduğunu da düşünmektedir. “Ruhun kıvrımları” deyişini düşünmektedir, kendi zihninde bu kavram o anda derinleşmektedir. Kardeşine ilaç vereceği sırada, gene az sonra “ellerinin acıma zerk edeceğini” düşünmektedir. Bu çizim (Şekil 4.2), yürüyüş esnasında Amelia'nın zihnine düşen bir nesneye dair

yegane fikrin, kardeşi ile kendi odasının arasında yer alan ince bir duvara dair olduğunu ortaya koyar. Amelia her bir düşüncüyü, elle tutulamaz ve zamanla ilişkili kavramlar ve sözler üzerinden geliştirmişken, elle tutulabilir ince bir duvar aracılığıyla gene düşüncelerini kurmuştur. Hikayenin ismi hatırlamak gerekirse *Odalar*'dır. Odalar metni ise, bir tek ince duvar ve düşünce hareketinin bozduğu yahut açtığı yol ile inşa edilmiştir.



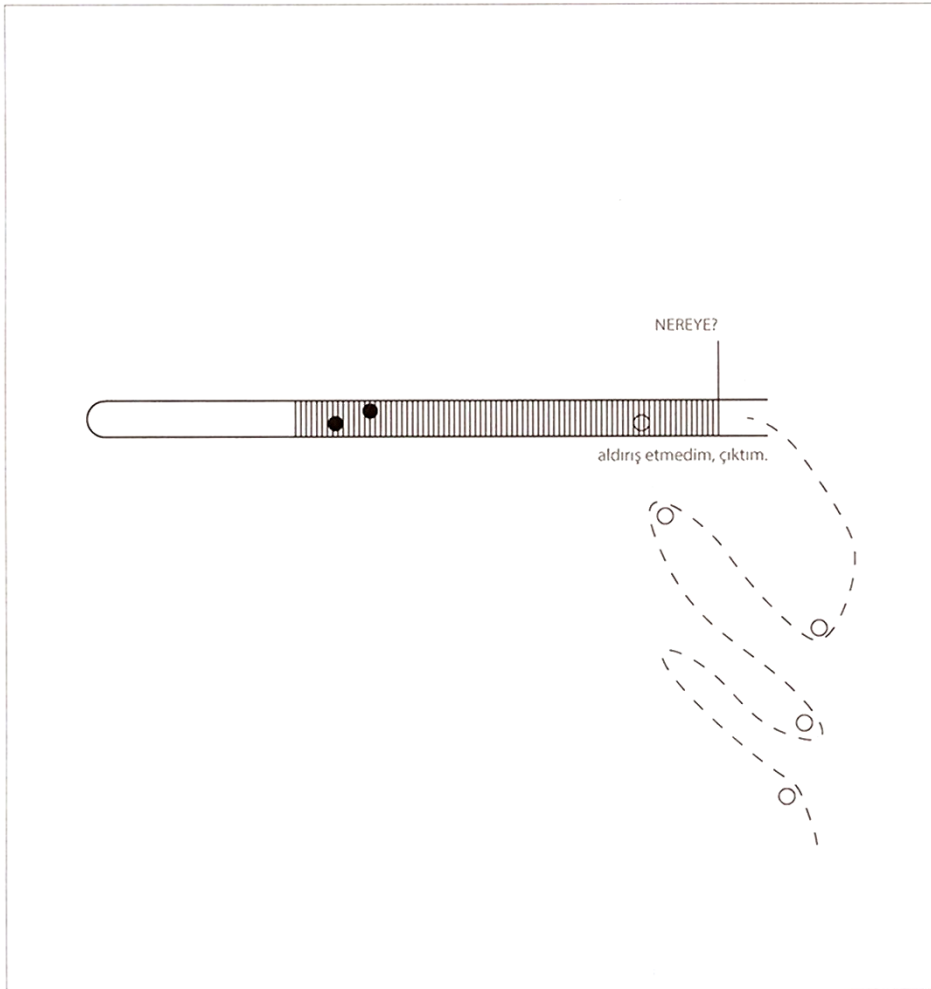
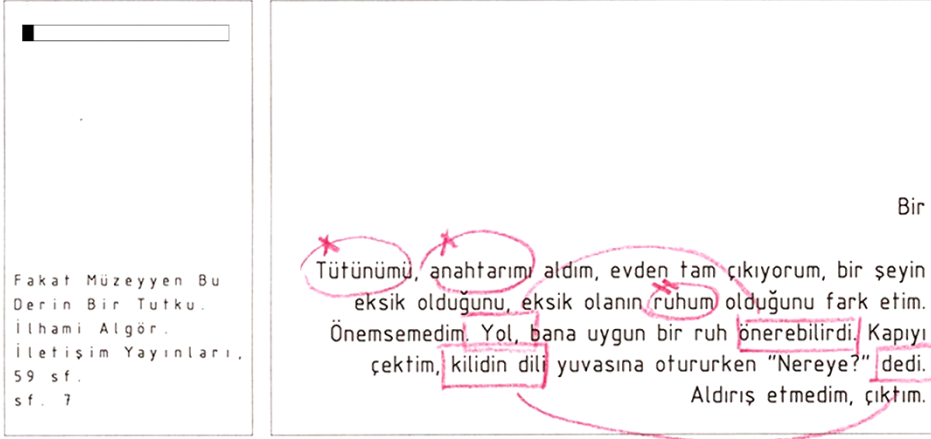
Şekil 4.2 : Düşünme mekanı olarak eve dönüş yolu.

4.1.2 Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku, İlhami Algör

Açılış paragrafı üzerinden incelenen novella, evden çıkmak üzere olan birisinin ağzından yazılmıştır. Tam evden çıkacakken kapı eşiğinde kendi kendine konuşmakta gibidir. Sadece bu kesite bakınca, kendi kendine konuşmanın aslında zihinden geçenleri öylece ortaya koymak olduğunu da hesaba katınca ve en nihayetinde tüm bunların basılmış bir kitapta yer aldığını da düşününce karakterin evi ile zihin arasında bir ilişki kurulmaktadır. Karakter evden çıkmaya hazırlanırken aslında okur da, karakter de (hatta tabii yazar da) hikayeye girmektedir. Hikaye karakterin zihninden, karakter evinden, okur da gerçek dünyadan çıkmaktadır.

Evden çıkmanın hikayesini çizerken hareketin mekanının kapı eşiği olduğu açığa çıkmaktadır. Anlatıcı/karakter, “tam çıkıyorum” diyerek çıkmak üzere olduğunu ama aslında henüz çıkmamış olduğunu ifade etmektedir. Kapı eşiği bir eksiği fark ettiği, neyin eksik olduğunu anladığı ve eksiği boş verdiği mekana dönüşmektedir. Kapı eşiği, iç ve dış arasındaki sınırı ifade eden bir mekanken, bu hikayede mekan kurucu bir öge, bir karakter, bir aktör haline gelmektedir. Eşikteki durumun henüz nereye gittiğini ve nasıl olduğunu bilmediğimiz yol için de söylenebilecek olması ilgi çekicidir. Yol da metinde bir karakter, bir özne ve bir aktör olarak yer almaktadır. Çünkü hikayedeki yol, önerilerde bulunabildiği için, o halde kendi davranışları olan bir karakter gibi algılanır.

Bu hikaye parçasında eşikten öncesi, yani ev ve yoldan sonrası, yani varılacak yer hiç rol oynamadığı için küçülüp, yok olmaktadır ve aslında hikayenin yeri de aktörü de bir kapı eşiği ve tanımsız bir yola dönüşmüştür. Kapı eşiği hem anlamsal olarak; artık yalnız bir mekan değil, aynı zamanda karakter olarak da düşünüldüğü için; hem de hacimsel olarak; çünkü eşikten öncesi ve sonrası daraldığı için genişlemektedir. Bu kendi kendine konuşma mekanında söz alan tek varlık da gene kapı eşiğidir, “kilidin dili”dir. Her ne kadar hikayenin bu parçasında, eşiğin bir özne olduğu açıklansa da acaba aslında konuşan bir başkası olabilir mi, diye de düşünülebilir.



bir kendi kendine konuşma mekanı.
zihnin içi ile dışı arasında ve metinde anlatılan ev ile dışarı arasında bir ilişki kuruluyor.
bir tek, kilidin dili karaktere nereye gittiğini soruyor.
konuşan kilidin dili değil de başka biri olabilir mi?

Şekil 4.3 : Kendi kendine konuşma mekanı olarak eşik.

4.1.3 *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku (2), İlhami Algör*

Bir önceki hikayenin devamından bir kesitte ise anlatıcı, elinde (kendi yazdığı) bir hikayeyle kalakalmıştır. Ve birden Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) adlı filminin esas karakteri belirir ve gider. Bahsi geçen filmin adı hikayede yer almaz ancak karakter belirince, yani hikaye evrenine dahil olunca, filmde bir repliği söyler. Böylelikle o filmi bilen okur için anlatı içinde ve kurmaca katmanları arasında bir hareket başlamıştır. Hikaye evrenine dahil olan filmin evreni, karakterin “belirmesi”, bir repliği söyleyip gitmesi ile şekillenmektedir. Burada eylemlerin anlık eylemler olması ile hikayenin zamansallığı arasında bir ilişki olduğu söylenebilir. İki evren arasındaki ilişkiyi kuran anlık eylemler, evrenlerin birbirini kapsıyor olması süreklilik kazanan bir durum olarak ortaya çıkar.

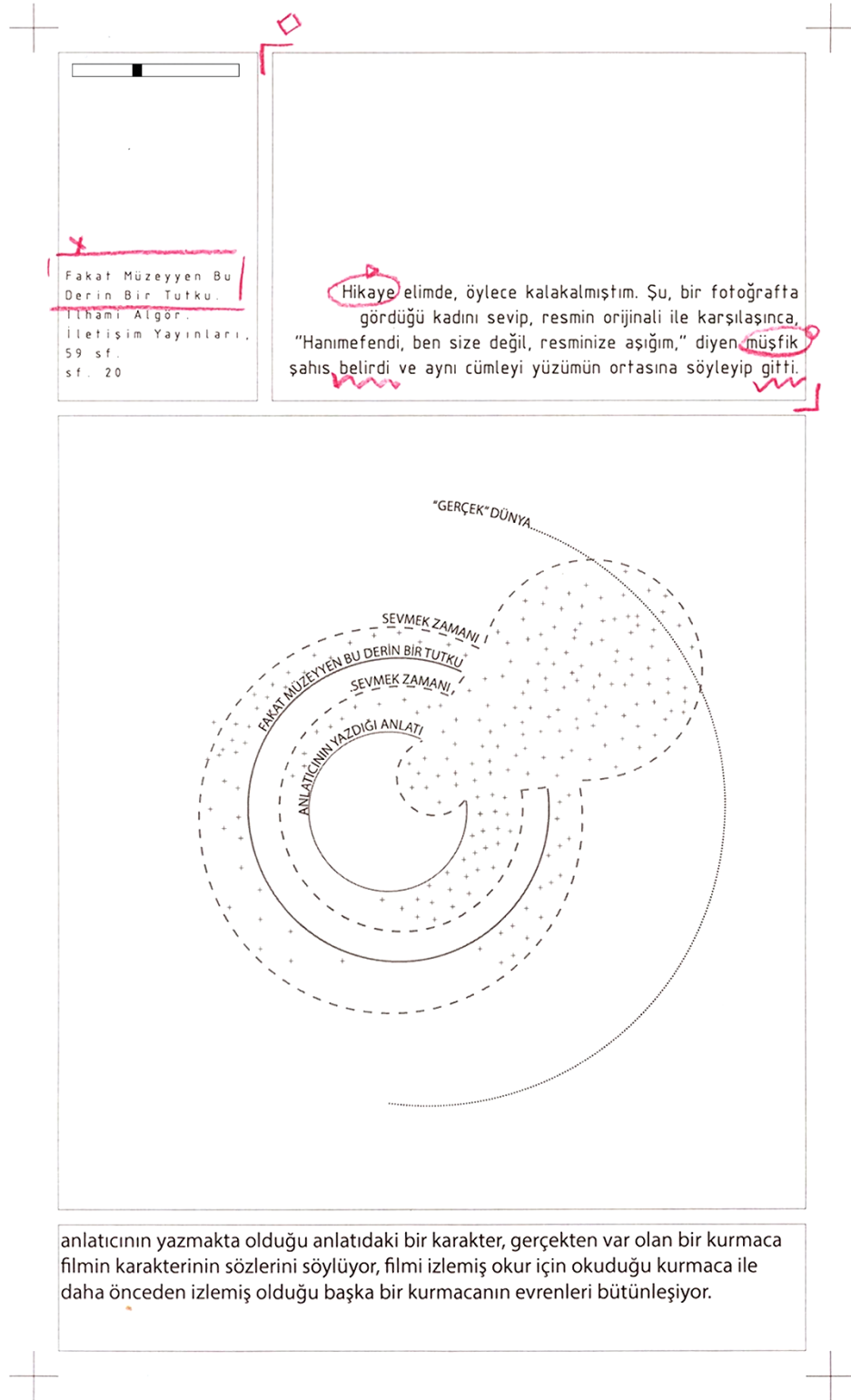
Anlatının hikaye içindeki hikayesinde ne yazıyor olduğu en azından bu kesitte okuyucudan gizlidir. Ancak önemli olan kurmacanın içinde bir kurmaca olmasıdır. *Sevmek Zamanı* filminden söz edilmesi ise okur ile anlatıcıyı aynı evrenin parçası yapar, çünkü artık ortak bir kurmaca evrenine sahiptirler. Dolayısıyla gerçek dünya kurmaca olmaya başlar, kurmaca olan ise gerçeğe dönüşmektedir.

Bu durumda, okurun *gerçek* dünyası ile tüm bu kurmaca katmanlar arasındaki ilişkiler ağı ve hiyerarşik sıra bozulmaya, *Sevmek Zamanı* tarafından sarsılmaya başlamıştır. Böyle bir katmanlı kurmaca anlayışı ise metin mekanını anlamak üzere yapılan çizimde görülmektedir. (Şekil 4.5)

Hikayenin yapısı içinde kurmaca katmanlarının nasıl bir anlamı vardır? Öncelikle, hikayenin içinde bir filme referans verilmesi, hikayenin yazıldığı zamandan ayrı olarak, hikayenin içinde geçtiği zamanı ima etmeye başlamaktadır. Bu da demek oluyor ki, kurmaca katmanları, zaman bilgisi taşımaktadır.

Halihazırda kurmaca olan bir filmin, başka bir kurmaca evrenin içinde de kurmaca olarak var olması, hangisinin diğerini kapsıyor olduğunu anlamayı güçleştirmektedir. Çünkü kurmacanın içindeki kurmaca olarak da, kurmacanın dışındaki kurmaca

olarak da görülebilmektedir. İşte bu hikaye kesitinin mekansal yapısı kurmaca evrenleri arasındaki hareket imkanı sayesinde kurulmaktadır.



Şekil 4.4 : İçinde bulunduğu kurmaca evrenini kapsayan kurmaca evreni.

4.2 Çerçevenlenmiş Mekanlar

En belirgin nitelikleri bakımından ilişkili gözükmeyen anlatı öğelerinin hikaye içindeki davranışı ve hareketi bakımından denk olabildiği durumlarda tuhaf denklik mekanlarının kurulumundan bahsedilebilir. Bu gibi mekanlarda ve onların diyagramlarında mümkün olan hareketin denklik içerisindeki öğelerin birbirinden bağımsız hareketleri olduğuna dikkat etmek önemli gözükmektedir. Denk davranan hikaye öğelerinin diyagramlarda bir eksen ya da forma dönüştüğünü ve metnin hareketinin en dış çerçevesini sınırlandırma eğiliminde olduğu, metnin hareketini bir çerçeveye aldığı söylenebilir.

4.2.1 Geyikler, Annem ve Almanya, Nursel Duruel

Bu hikayenin açılışında karakterlerin bir yerden gelip bir yerlere gitmelerinden söz ediliyor. Anlatıcı İstanbul'daki üçüncü ve son gecelerinde hikayeyi anlatmaya başlıyor. Bu hikayede İstanbul zamansal olarak sınırlandırılmış tek yerdir. Karakterlerin bir kısmı İstanbul'a gelmeden önce yaşadıkları Çay kasabasındaki evlerine, bir kısmı ise Almanya'ya gidecektir.

Burada karakterlerin memleketi olan küçük bir Anadolu kasabası (Çay) ile tamamen farklı bir ülkenin ağırlığının, uzamda kapladığı yerin ve Çay ile Almanya'nın İstanbul'a olan mesafelerinin karşılaştırılması gibi bir ilginçlik doğmaktadır. Bunların birbirinden farklılaşması ise, Çay'a doğru gerçekleşecek hareketin dönmek, Almanya'ya doğru gerçekleşecek hareketin ise gitmek eylemleriyle karşılık bulmasıdır. Ve zaman çizgisi kağıdın üzerinde soldan sağa, sıfırdan sonsuza gidemez, çünkü zaman ilerledikçe karakterler her zamanki ("Afyon'un Çay ilçesinde oturuyoruz biz" cümlesindeki şimdiki zaman ile de sürekliliği vurgulanmakta olan) yaşantılarına geri dönecektir.

Öykünün açılışındaki bir kaç paragraftan yola çıkılarak oluşturulan diyagramda (Şekil 4.6) bu karşıtlıklar ve karşılaştırmalar vurgulanmaktadır. İstanbul'un sadece kesin ve net olarak üç gece geçirilen ("O gece İstanbul'da üçüncü gecemizdi. Üçüncü ve son gecemiz."), niye gelindiği belli olmayan bir yer olması ve zaman ilerledikçe yaşantının eskisine döneceği görülebilir.

4.2.2 *Fernando Pessoa'nın Son Üç Günü*, Antonio Tabucchi

Bu kısa hikayenin başlığı ve ilk paragrafı, büyük Portekizli şair ve yazar Fernando Pessoa'nın ölümünden önceki üçüncü gününe açılıyor.

Hikaye kesiti tekrar tekrar okunduğunda (kopyalayarak farklı şekillerde yazmaya) ilk dikkat çeken durumun anlatıcı tarafından aktarılmasına karşın metnin ilk kısmının Pessoa ve Kapıcısı arasındaki bir diyalogdan ibaret olduğunu belirtmek önemlidir. Metin düz yazı ile yazılmış olduğu için ve anlatıcının küçük araya girişleri (kim, ne demişti?) metnin hareketini verdiği için ilk bakışta fark edilmesi güç olan bu bulgu, metnin mekansallığına dair ilk veri olmuştur.

Kesiti çizmek ise bu diyalogun ifade edilmesi sorunsalına dönüşmüştür. Bu kesitin öncesi ve sonrası tanımlanmış ve sınırlandırılmış (hikayeden gelen) iki farklı süreçtir. Öncesi “üç günlük sakal” ile ifade bulan, belli ki hasta ve evden çıkmadan geçen günlerken, sonrası ise belli ki hastaneye gidiş ve ölüm arasındaki üç günlük zamandır. Bu nedenle ele alınan diyalog bu çerçevelenmiş iki eşit zaman arasına sıkışmış, küçük ama incelendikçe genişleyen bir zaman aralığı olarak kendini gösterir. Bir anlamda hikayenin hareket mekanı sakal zamanı ve hastane zamanı ile sınırlandırılmıştır.

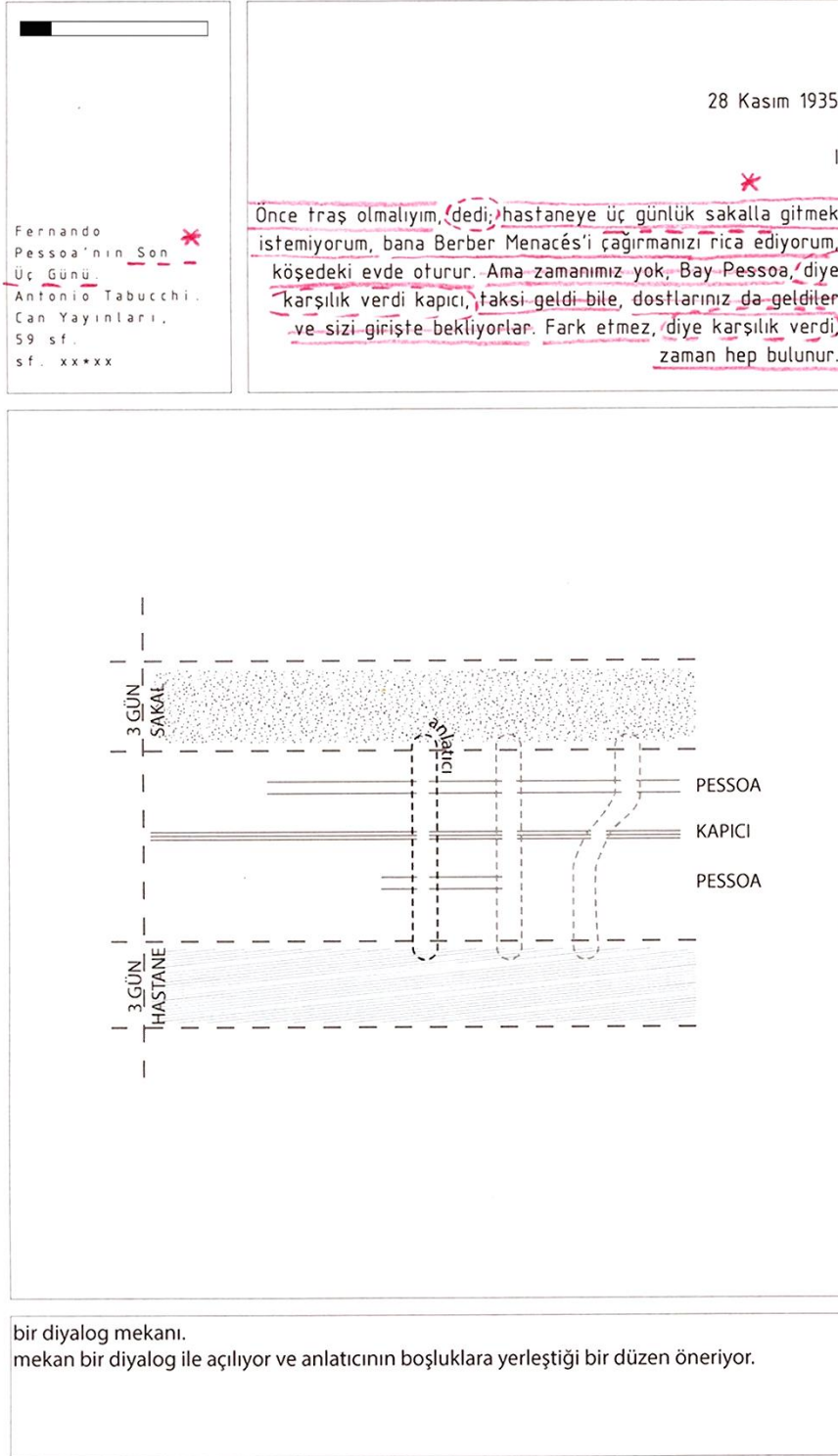
Çizildikçe kendini gösteren bir diğer yapısal özellik ise, anlatıcının kesit içinde aslında her cümlede bir kez, toplamda üç kez söz almış olmasıdır. Buna karşın diyalog içindeki sözler, cümleler ile birbirinden her ayrıldığında, anlatıcı tekrar devreye girmiş gibi olmuştur. Bir başka deyişle, virgüller anlatıcının görevini yerine getiren bir karakter kazanmıştır. Ve aslında, anlatıcı ve virgüller bu ikili konuşmanın, yani diyalogun ve dolayısıyla metnin hareketini belirleyici rol üstlenmişlerdir.

Bakhtin'in “diyaloglu tahayyüllerinden” (*the dialogic imagination*) yola çıkarak mekan okumaları yapan coğrafyacı Folch-Serra'ya göre, öncelikle coğrafyayı anlamak için metin ile analogiler kurulması bir adımdır. Bakhtin'in, “Diyaloglu peyzaj” (*dialogic landscape*) kavramından söz eder. Bu yaklaşımı, coğrafyacıyı araştırma konusuna göre konumlandırmak üzere de kullanmaktadır. Ona göre, Bakhtin'in kavramları aracılığı ile coğrafyacı, var olanı izleyen ve sabitlikler üzerinden anlam okuması yapan biri olamaz. Artık yer ve zaman ilişkileri

konuşmalar aracılığı ile kurulduğundan, anlam da sürekli yeniden üretilen ve çoğalan bir karakter kazanmaktadır. Bu sayede peyzaj, “görsel olarak görünür” olduğu kadar “anlatısal olarak da görünür” olmaktadır ve zaman ile yer arasındaki diyalog aracılığıyla ortaya çıkan mekan “nötr” olamaz. (Folch-Serra, 1990)

Bu diyalog mekanı da, “anlatısal olarak görünür” olmaya başladığında, konuşmanın dışında söz olmamasına karşın, anlatıcının ve virgüllerin araya girişleri sayesinde hareketin ve dolayısıyla okumanın şekli belirlenmiştir. Bu hareketin ürettiği mekanda da virgül ve anlatıcının bir karşılığı vardır. Ancak bu diyagram, diyalog boyunca kişilerin neyi, nasıl söylüyor olduklarının bilgisini vermemektedir, daha çok anlatıcı ya da virgüller ile konuşan kişilerin arasındaki mekana dikkat çekmektedir.

Çizim (Şekil 4.7) aracılığıyla ortaya konan bulgulardan bir başkası ise sakal ile hastanenin denk olmaya başlamasıdır. Başka deyişle, biri hikayenin malzemelerinden (olay, aktör, zaman ve yer) hangisi olarak düşünülebileceği çok belirgin olmayan sakal ile yer bilgisi taşıyan hastane sözcüklerinin bu kesitte, birlikte zaman ögesine dönüşmüş olmalarıdır. Bir diğer bulgu ise, anlatıcı ve virgüllerin okumaya sağladığı hareketin de zaman içerisinde ileri doğru bir akışı olmasına karşın, sakal-hastane ekseninden farklı bir yönde ilerliyor olmasıdır. Netice olarak çizimde birbirine dik iki eksen de zaman eksenidir.



Şekil 4.6 : Sakal ile hastanenin denkleşmesi.

4.2.3 Amat, İhsan Oktay Anar

Amat romanının açılışında yer alan bu kesit, oldukça ağır, eski Türkçe sözcüklerin yoğun olduğu, tek bir okumada -biraz da anlatımı sebebiyle- kendini ele vermeyen bir yapıya sahiptir. Bu anlatım sadece eski sözcüklerle değil, aynı zamanda uzun betimlemeler ve tanımlamalar ile de karakter kazanmaktadır.

Bu kesite özgü olarak, henüz hikayenin neden bahsedeceğine gelmeden önce, zaman ve mekanın, yani sahnenin kurulduğu bir giriş mekanı olduğunu vurgulamak önemli olabilir. Bu nedenle çizimin kendisi de zaman, mekan ve olayların birbirleri ile ilişkisini açığa çıkarmaya başlayan bir tür harita gibi görülebilir.

Hikayede var olan uzun betimlemeler ve tanımlamalar bu tür diyagramatik bir anlatımda eksilmektedir. Onun yerine, zaman ve yerdeki hareketin birbirine referansla okunmaya başladığı sade ve atmosferik olmayan bir anlatım gelmektedir.

Bu anlatım aracılığıyla, tarihi bir göç hareketi ile hikaye zamanında dolunayın ışığının şehirdeki hareketinin anlatının hareketine katkısı bakımından denk olduğu açığa çıkmaktadır. Her ikisi de metnin içindeki mekanları gezdiren bir karakter kazanmaktadır. Marie-Laure Ryan, anlatılardaki davranışları bakımından mekanları sınıflandırmıştır. “Mekansal çerçeveler” (*spatial frames*), Zoran’ın yukarıda da sözü geçen “görüş alanı”na denktir, yani hikayedeki olayların kapsadığı ve hikayeye anlatım imkanları aracılığıyla dahil olan tüm mekanlardır. Dekor (*setting*) ise, gerçekten anlatıdaki olayların geçtiği yer olup, çoğunlukla tüm metni kapsar, Joyce’un romanlarındaki Dublin, Laure-Ryan’a göre buna örnek oluşturmaktadır. Hikaye mekanı (*story space*) ise, olayların içinde gerçekleştiği ve gerçekleşmediği, hayal, rüya, düşünce, sohbet gibi zihinsel hareket sayesinde hikayeye dahil olan mekanların toplamıdır. Anlatı ya da hikaye dünyası (*narrative/story world*), okuyucunun gerçek dünya deneyimleri ile ilişki kurarak okuduğu mekanları zihin ile dönüştürdüğü mekanların toplamıdır. Hikaye evreni ise (*story universe*) karakterin inanç, hayal ve düşleriyle kurulmaktadır. (Ryan, 2012) *Amat*’ta ise ilk olarak dekor ile alakası olmayan, yalnızca anlatım aracılığıyla hikayeye dahil edilen yani bu anlamda “hikaye mekanları” olan Mekke’den Medine’ye bir hareket gerçekleşmektedir. Sonrasında ise, dolunayın ışığının hareketi “dekor” üzerinde gezmektedir, İstanbul’un Galata semtindeki kimi yapıları tek tek geçen dolunayın

4.3 Izgara Mekanlar

Aşağıda iki hikaye kesiti ile örneklenecek ızgara mekanlarında anlatının baskın karakterinin ritim ile kurulduğu söylenebilir. Bu iki hikayede, anlatıya içkin olan iki farklı becerinin anlatıdaki ritmi kurduğu açıklığa kavuşmaktadır. *Kuş Yuvası* hikayesinin son bölümü, yüklemelerin aynı zamanda çekilmesi (-di’li geçmiş zaman) ve satır atlanarak yazılması ile ritim kazanırken, *Profesör Y ile Konuşmalar* metninin ilk bölümü ise noktalama işaretlerinin kullanımı ve yüklemsiz cümleler (ya da cümle parçaları) ile ritim kazanmaktadır. Diyagramlarında var olan ızgaralar ise, doğal olarak belli aralıkları işaret etmekte olup, hikayenin hareketinin bu eşit aralıklara nasıl davrandığının ortaya çıkmasına yardımcı olmaktadır.

4.3.1 *Kuş Yuvası*, Murat Uuyurkulak

Kuş Yuvası hikayesinin son kısmından alınan bu kesitte metnin yapısına dair ilk gözlem kısa cümlelerin alt alta dizilişi olmuştu. Çoğu bir kaç kelimedenden ibaret olan cümlelerin bir tek yükleme indirgenmesiyle okuma başladı.

Yüklemler ayıklandığında ise, Taksim-Şişli arasındaki bir taksi yolculuğuna, taksici ile yolcu-anlatıcı arasındaki ilişkiye dair bir ipucu belirlemektedir. Kesitteki cümlelerin çoğu birinci tekil şahıs ile kurulmaktadır.

Çizim yalnızca eylemlere odaklanmakta, onları özne-nesne ilişkisi üzerinden değerlendirmektedir (Şekil 4.9). Metindeki hareketin, hangi eylemi kimin yaptığı kadar, kimlerin nasıl eylemler gerçekleştirdiği ile de ilişkili olabileceği düşüncesi çizimde araştırılmıştır.

Bazı eylemler taksici ile anlatıcı arasında bir ilişki kurmaktadır. Bir başka deyişle, metnin hareketini kuran eylemlerden bazıları, aynı zamanda karakterlerin ilişkilerini de inşa etmektedir. Kesitteki tüm eylemler alt alta yazıldığında eylemlerin öznesinin kim olduğu (ben, o, biz) ve etkileşime açık ya da kapalı (dışadönük ya da içedönük) olduğu (örneğin ikram etmek, eylemin öznesi dışında en az bir kişiyi daha eyleme dahil etmektedir) durumlar üzerinden açılmaktadır. Böylelikle, hikaye kesitinin neresinde anlatıcı ve taksicinin birbirini ilgilendiren eylemlerde bulundukları, ne zaman beraber hareket ettikleri ve ne zaman kendi kendilerine eyledikleri önem

kazanmaktadır. Bu sayede metnin hareketi içinde öznelerin (yolcu-anlatıcı ile taksici) birbiriyle nasıl ilişkilendikleri anlaşılabilmektedir.

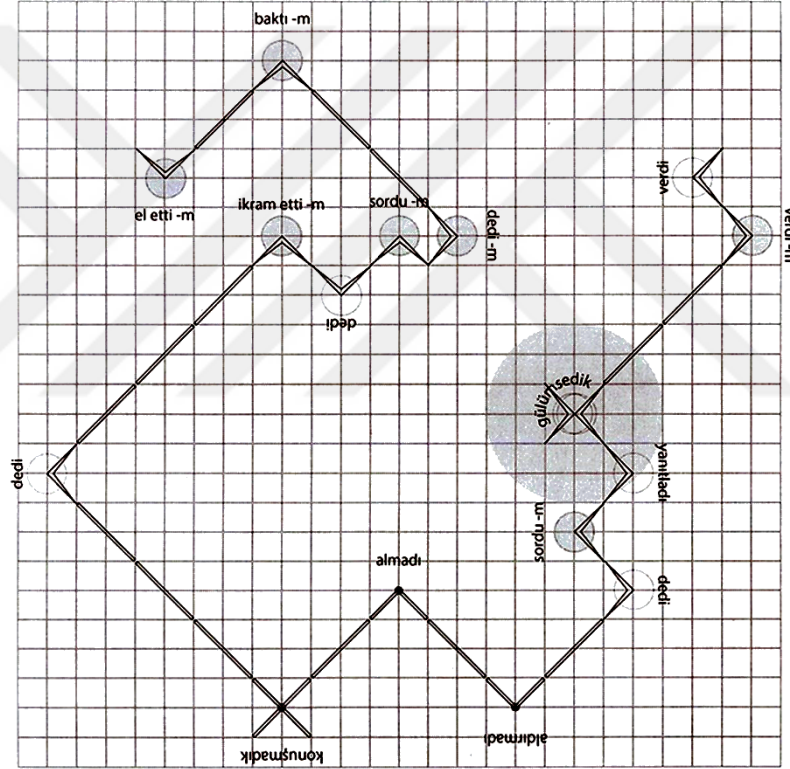
Bu metnin bir diğer özelliği de, metnin içinden gelen ritmik hareketin ifadesi olarak bir ızgaraya ihtiyaç duymuş olmasıdır. Sözü geçen ritmik hareketin eylemlerin zamansal çekimleri ve sayfa düzleminin kullanımı ile ilişkili olduğu görülebilir. Bu kesitte, hikayenin evvelki kısımlarından farklı olarak, cümleler alt alta satırlara yazılmıştır. Ve tek bir zaman, -di'li geçmiş zaman çekimi kullanmıştır. Diyagramda altlık olan ızgara, hem bahsi geçen sıralamalı anlatımı, hem de metin hareketinin sayfa düzlemindeki yönü ve doğrultusunun değişebileceğini, ancak belli oranlara ve aralıklara sadık kalındığını ima etmektedir.

Açıklık ve kapalılık dışında, öznenin birinci tekil, üçüncü tekil ya da birinci çoğul şahıs olması da dikkate alınan bir husus olmuştur. Yolcu-anlatıcı ve taksicinin beraber ya da karşılıklı eyliyor olmaları, yani eylemin öznesinin biz olması ve/veya eylemin işteş bir eylem olması ve/veya sormak gibi, ikram etmek gibi birinin diğerine dönük eyliyor olması metnin hareketinin yönünü değiştirmektedir.

Eylemlerin olumsuz olması ise bir alan taramamıştır ancak olumlu ve *dışadönük* eylemlerin sayfa düzleminde bir yüzey taradığı görülebilir. Bu çizim aracılığıyla metnin hareketinin ve mekansallığının karakterler arasında ilişki kuran; bakmak, el etmek, gülümsemek, demek, sormak gibi eylemler sayesinde kurulduğu bulgulanmıştır. Eylemler, yani bir bakıma *olaylar*, metnin ritmini, hareketini ve dolayısıyla mekansallığını üretmiştir. Anlatıbilim terminolojisiyle ifade edilirse, olaylar yere dönüşmektedir.

Kuş Yuvası.
Bazuka.
Murat Uyurkulak.
Metis Yayıncılık,
8 sf.
sf. 33,34

Taksim'de bir taksiye el ettim, birine benziyorsun, senden bir Aldırmadı.
Durdur. ricam olsa..." dedi. Yüzünde tuhaf bir gülümseme
Baktım, temiz yüzlü, tıknaz bir Sordum. Ne gereği varsa hast otdu.
adam oturuyor soför anlayışlı mizacı başkalarının "Senin gibi anlayışlı insanlara
koltuğunda. da malumu olduğundan, gayri söylüyorum, söyleyince
Bindim, "Şişli," dedim. ihtiyari başımı salladım. rahatlıyorum abi," dedi.
Atatürk Kültür Merkezi'nin On beş dakika sonra, Taksim "Neyi?" diye sordum.
önünden geçerken, "sigara Meydanı'na bakarin Devlet "Ben kadının abi," diye
içebilir miyim?" diye sordum. Tiyatroları binasının üstündeki yanıtladı.
Soför, "tabii abicim, hafta Seks Shop'tan çıktım. Bir anlığına bakıp salak salak
varsa bana da ver," dedi. Kırmızı ambalaj kağıdına sarılı gülümsedik.
kalıbına hiç uymayan ince bir belden bağlamalı plastik kamışı Ben apartmanın kapısına
sesle. taksinin penceresinden Tahir'e yöneldim, o yola düzeldi.
Severim böylelerini, paketi uzatıp arka koltuğa attım. Ben ona Tahir ismini verdim,
çıkarp ikram ettim, aldı, yaktı. kendimi. o bana bu hikayeyi verdi.
ben de yakıtım bir fane. Yolda hiç konuşmadık.
Tam Harbiye'ye dönerken, Şişli'ye vardık.
sigarasından derin bir nefes Para çıkardım, almadı.
alıp, "Abicim, sen anlayışlı Israr ettim.



bu mekan, eylemlerin açıklığı (dışadönüklüğü) ve kapallığı üzerinden inşa ediliyor.
iki kişinin karşılıklıklılığı tek bir kez açık bir eylem olarak okunuyor.

Şekil 4.8 : Karşısındakini dahil eden eylemlerin mekan üretmesi.

4.3.2 Profesör Yile Konuşmalar, Louis-Ferdinand Céline

Bu hikaye, kesitin ait olduğu bütünü adından da anlaşılacağı gibi, bir profesör ile gerçekleşen röportaj şeklinde yazılmıştır. Ancak metnin açılış kısmında henüz röportajı yapacak kişi hiçbir şey söylemeden Profesör konuşmaya başlamıştır. Onun kimle, neden konuşuyor olduğunu anlamak için yalnızca bu kesiti okumak yeterli olmayacaktır. Bu nedenle, profesörden başka hiç kimsenin, yazar, röportajcı veya anlatıcının araya girmediği bu kesit; bir monologdur ve o şekilde ele alınmaktadır.

Kesit, yazıda olduğu gibi, noktalama işaretleri üzerinden parçalanabilir. Tüm paragrafta yalnızca bir kez nokta (.) kullanılmıştır (“(...),durum vahim.”) Onun dışında kimi cümlelerin yüklemi bile yoktur ve en çok kullanılan noktalama işaretlerinin ünlem ve üç nokta olması dikkat çekicidir. Çoğu zaman ünlem ve üç nokta beraber (!...) kullanılarak toplamda bir ifade yaratmaktadırlar. Bu, ünlemin sonsuza kadar sürebileceği (!!!!...) gibi bir ifade olabilir mi, yahut aslında üç nokta gibi sönümlenen bir karakteri olduğu, ancak üç noktanın sükûneti ile ünlemin heyecanının bir araya gelmesi (..... !) şeklinde düşünülebilir mi? Ayrıca, cümlelerin ve cümle parçalarının pek çoğu yukarda da sözü geçtiği gibi yüklemsiz olduklarından tek başına bir anlam ifade etmekten uzaktır. Bu karakterdeki cümle parçaları ([]) diyagramda tamamlanmaya açık bir şekilde ifade bulunmaktadır, ancak biten yani yüklemli cümlelerden daha etkin oldukları görülmektedir. Bütün kesite Profesör’ün kendi kendine söylenmesi özelliğini kattıkları söylenebilir.

İlk gözlemlerden yola çıkarak, metin, her bir noktalama işareti bir parçaya denk gelecek şekilde parçalanabilirdi. Ancak ortaya çıkan parçaların bazıları tek başlarına bir anlam ifade etmedikleri ve bazıları da öncelerine ve sonralarına hiç bağlanmadıkları için bunlar çizime aktarılırken, kesintilere dönüşmektedir. Yani bir anlamda sonsuza dek devam edebilecek gibi olma özelliği diyagramda kesintilerle mümkün olmaktadır. Sayfa düzleminde cümlelerin şeklini ve birbirlerine göre konumlarını belirleyen bu iki kriter olmuştur.

Diğer bir dikkat çekici unsur ise, Profesör’ün ruh halinin iniş ve çıkışlarıdır. İniş ve çıkışlar da sayfa düzleminde okunmaktadır ancak en altta yer alan ızgara, bu cümlelerin ızgara üzerinde taşınmaya imkan verdiğini söylemektedir. Bütün bunları hesaba katan çizimde de metindeki gibi sonsuza kadar devam etme ihtimalinin

Profesör Y
ile Konuşmalar.
Louis-Ferdinand
Céline.
Yapı Kredi
Yayınları,
104 sf.
sf. 9

Hiç kıvrıma lüzum yok, vaziyet meydanda, kitapçılar sinek
avlıyor, durum vahim. Bir de çıkıp utanmadan 100.000 başlık
falân diyorlar, sabaha kadar desinler tek sıfırına inanmayın!
40.000 desinler gene yalan!... Raş çatlasa anca 400!
dingillere masallar yazık bel! Yazık!... anca "pembe dizi"
okusun millet! bıkmadılar! Hala satıyor!... hadi "polisye" de
satsın üç beş... hadi "gerilim" falan, tek tük... Neticede
hakikat, bir bok satmıyor... durum harbiden vahim!

bir monolog mekanı.
tek bir kişi sürekli söyleniyor, hiddetleniyor, anlatıyor.
birbirine eklenen cümlelerinden hiç biri bütün değil.
bazıları pek bir anlam ifade etmiyor, ve esas oralarda söyleniyor, denebilir.

65



5. ÜSTYAZILI YÜRÜYÜŞLER

Atölyenin ana fikri Eduardo Galeano'nun *Aynalar: Neredeyse Evrensel Bir Tarih* başlıklı kitabını (neredeyse) bir kent rehberine dönüştürmektir. Burada merak konusu insanlık tarihinin hemen hemen her döneminden anlatıların tematik veya kronolojik sıra olmaksızın aktarıldığı bu kitabın, gündelik yaşama ve mekanlarına bakmada bir tür filtre gibi kullanılmasının alışageldik (ve alışageldik olduğu için) önyargılı olmaya yatkın yöntemlere nazaran farklı keşifleri sağlayıp sağlamayacağıdır.

Atölyenin davet metni de bu fikri üretmeye yöneliktir:

“Bir kitap bir şehir rehberine, ve var olan bir şehir de kurmaca mekana nasıl dönüşür?”

Eduardo Galeano'nun *Aynalar: Neredeyse Evrensel bir Tarih* kitabını araştırma konusu edinerek, bu sorudan başlayarak çeşitli tartışma ve spekülasyonlar üretmeye davetlisiniz.

Metinlerin var olmayan bir dünyayı inşa edebilen karakterleri ile, var olanı dönüştürebilme becerileri bu atölyenin ilham kaynaklarıdır. bir anlatının rehberliğinde şehirde yürümek, şehri, mimarlığı ve yaşantıyı dönüştüren, yeni baştan kurgulayan bir mimari pratik halini alabilir.

Bu yürüyüş ve okumalar boyunca keşfedilen ve yazılan yeni hikayeler, mimari teknikler ile kaydedilir ve iki ve üç boyutlu maddeselliğe tercüme edilir.

Hamiş: Katılımcıların günlük gazete ve tebeşir bulundurmaları gerekecektir.”

Tıpkı bir önceki bölümde tartışmaya açılan hikaye kesitleri için her tür hikayeden yola çıkılabileceği gibi bu atölye de özünde herhangi bir kitap aracılığıyla gerçekleşebilirdi. Fakat on gün sürecek olan atölyenin, farklı günlerinde farklı tema, karakterler ve hatta kültürel arka planlar öneren anlatılar içermesi ve en az içeriği kadar anlatım özellikleri yönünden de çeşitlilik getirmesinin hedeflenmesi bu kitabı tercih etme sebebi oldu. *Aynalar*, uzun ve yoğun sayılabilecek bir süre boyunca tek bir kitap ile çalışmaya ve gitgide onunla kurulan tanışıklığın artmasına rağmen hemen her gün farklı biçimsel ve içeriksel özellikleri olan metinler ile çalışma imkanı vermektedir.

Atölyenin ilk yarısında sabahlar o günün araştırmasının soru ve ipuçlarını aktaran föylerin dağıtılması ile başladı. Sırasıyla hikayenin içindeki nesneleri, sesleri, hareketi, eylemleri ve de yapıyı ele alan soruları tartışabilecekleri ve araştırabilecekleri bir metni bazen tesadüfe bırakarak bazense (metinlerin biçimine veya içeriğine) dikkat ederek seçen katılımcılar, öğle arasına kadar bu metinleri yazı ve çoklukla diyagramatik çizimler aracılığı ile incelediler. Buradan hareketle o günün soruları üzerinden metnin nasıl bir hareket yapıyor olduğunu, öncelikler-sonralıklar ve mekan, zaman, karakterler arasındaki ilişkilerin nasıl kurulduğunu ortaya koymaya başladılar. Bu çalışmaları yapanlar, öğle arasında Santralistanbul kampüsünden çıkıp bir saatte gidip dönmek üzere ortaya koydukları yeni rota, iz veya ipucunu takip eden bir yürüyüşe çıktılar. Yürüyüşlerini, kuşbakışı haritadaki ile ilgisi kalmamış rotayı iki, iki buçuk ve üç boyutlu olarak yeniden ürettiler. Bunların her biri birer eskiz, birer fikir üretme aracı olarak tartışma açtı.

Üstyazılı Yürüyüşler sayesinde, betimleyici olmayan hikayelerin, bir yere dair bilgiyi doğrudan üretmeyen metinlerin, içinde yaşanan fiziksel çevreye bakarken, hemen daima alternatifler üretmeyi sağladığı görülmektedir. Bu atölyede Santralistanbul kampüsünün yakın çevresine bakmada, hikayelerin ürettiği ilişkiler birer filtreye dönüşmüştür. Bu sayede, alışlageldik mimari analiz yöntemlerinin yanında bu filtre ile yürümek her gün içinde yaşanan çevreye bir kurmaca içinden bakmayı sağlamıştır. Yürümeye başlamadan önce ne aradığını bilmiyor olmak, bu yürüyüşlerin gerçekten araştırmacı nitelikte olduğunu kanıtlamaktadır. Kenti kavramsal metinler üzerinden okuma pratikleri deneyen Paralaks Oda Stüdyosu'nun kitabında Semra Aydın ve Burçin Kürtüncü yaptıkları çalışmaları şöyle değerlendirmiştir:

“Kavramlarla düşünmeye yol açan bu yaklaşım ile kentsel mekanın hem zihinsel hem duyuşsal/algısal/bedensel deneyimle görünmeyen boyutlarını yakalama becerisi kazandırılmış; grup çalışmalarının hem algılanan hem de okunan metinler üzerinden tartışılması, farklı haritalama denemelerinin grafik anlatıma dönüşmesi, bu becerinin fazlasıyla yerine getirildiğini kanıtlamıştır. Bir tür çevre analizi yerine geçebilecek kentsel deneyim yoluyla bilgi elde etme yöntemi –yöntem olarak sezgi- ‘İstanbul Okumaları’ ile farkındalık kazanma yollarını keşfetmeye yardımcı olmuştur.” (Aydın ve Kürtüncü, 2014, s.96)

Burada söylendiği üzere görünen ve görünmeyen boyutların, metin aracılığıyla görünür kılınması, çok daha sezgisel, iz sürmeye dayalı ve kapsayıcı bir tür analiz

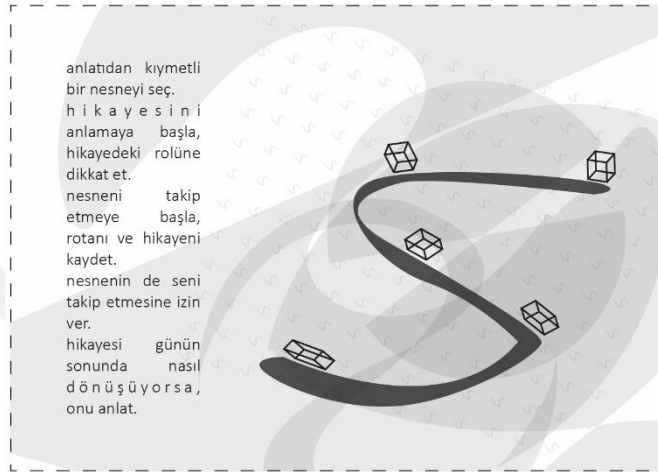
yöntemini ortaya koymaktadır. *Üstyazılı Yürüyüşler* de kente bakışta benzeri bir kişisel ve incelik arayışıdır.

Atölyenin gündelik rutininden hareketle, *Üstyazılı Yürüyüşler*'in ortaya koyduğu iki durumun atölyenin karakterini belirlediği ve kurduğu üretim ortamını taşıdığı önerilebilir. Bunlardan birincisi, günlük işleri, soruları ve gündemleri bir föy aracılığıyla paylaşmak, diğeri ise hemen her gün aynı saatte, akşamüzeri dört buçukta, ortaklaşa düşünmek ve konuşmaktır. Bahsedilen iki pratik aşağıda tartışılacaktır. Bu noktada her ikisinin de atölye süresine yayılan, katı ve bire bir tekrara dayanmayan ancak gene de bir ölçüde tahmin edilebilir alışkanlık ve ritüeller ürettiği söylenebilir.

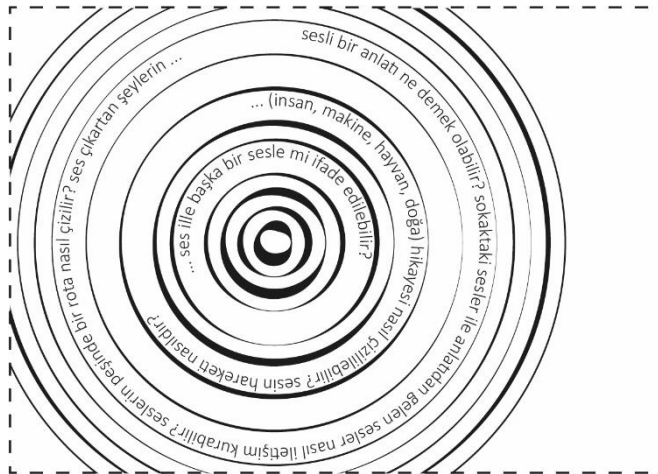
Föyler, İTÜ Mimarlık Fakültesi'ndeki öğrenciliğim boyunca farklı stüdyo ve ortamlarda sürekli karşıma çıkan kültürün devamı olarak görülebilir. Öğrenciye föy dağıtmak, yapılacak egzersizi basılı bir materyal üzerinden ifade etmek, yalnız mimarlık eğitiminin değil, olasılıkla tüm disiplinlerin başvurduğu bir yöntemdir. Ancak bahsi geçen föyler, tercihen A7 gibi küçük boyutlarda ve çoklukla siyah beyaz fotokopi ile çoğaltılan föylerdir. Boyut ve grafik estetiğinin dahi politik bir tavır olduğu söylenebilir; gerçek anlamda küçük bir alanda soruları çoğaltma denemesidir. Föyler genellikle bir referans görsel ve bazı yazılar içermektedir. Bu görsel ilham verici, merak uyandırıcı, araştırmaya yöneltici özellikte olur, yazılar ise kimi zaman yalnızca anahtar sözcüklerden oluşabilir. Kendisi “güzel”, “bitmiş” ya da “tasarlanmış” olmaktan ve öğrenciye biçimsel bir dil önermekten kaçınır. Çok ucuz ve basit oldukları için bir üst kişinin ürettiği kıymetli şeyler gibi algılanmazlar. Genellikle saklanırlar, ancak stüdyoda unutulmaları veya kaybolmaları da sorun değildir. Ve ilginçtir; dersin, projenin, atölyenin tek basılı ders materyali olabilirler.

Üstyazılı Yürüyüşler föyleri de böyle bir yaklaşımı benimsemektedir; föyü alan kişi neyi, nasıl üreteceğini değil, neleri sorabileceğini söylemeyi denemektedir. (Şekil 5.1 – 5.5) Atölyenin niyeti yazıdan hareketle bir kent deneyimi gerçekleştirmek ve bu deneyimi iki ve/veya üç boyutlu çizim, maket, model gibi araçlarla gibi tekrar üretmek olduğu için, föyde yer alan görselin sorduğu soruya dair ilk akla gelen imgelerin birinden yola çıkıyor olması tartışma ve iletişimi kolaylaştırmayı amaçlamaktadır. Örneğin, eylemlerin bedenin aldığı çeşitli formlar üzerinden gösterilmesi veya bir nesnenin bir kutu ile ifade edilmesi, bunun bir kez daha

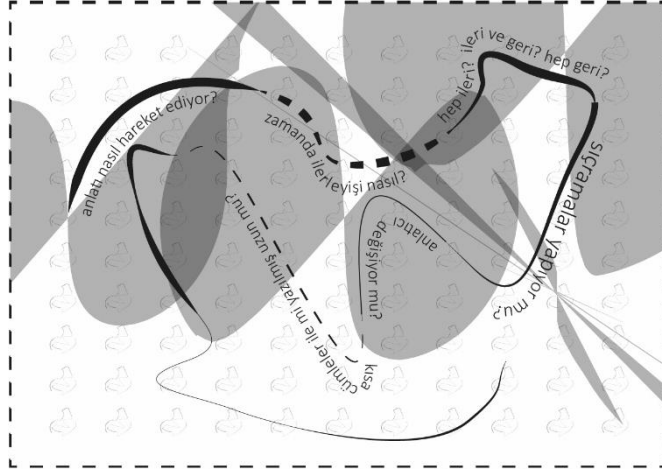
stüdyoda üretilme ihtimalini azaltmış olabilir. Yani bu föyler bir yandan oldukça soyut ve açık uçlu sorular sorarken, en somut ve kapalı ihtimali de barındırmaktadır. Bu sayede aslında hem nesne derken hakikaten kutu gibi basit bir nesneden bahsedildiği, hem de yürüyüş boyunca kutunun gerçek anlamda deforme olmasından bahsedilmediği açık edilmektedir. Föy hazırlamak da aslında atölye hazırlığının önemli bir kısmını oluşturmuştur, föyleri üretmek tartışmaya açılacak konuları inceltmek ve atölyeyi zamansal olarak kurgulayabilmek için yardımcı olmuştur.



Şekil 5.1 : Nesne föyü.



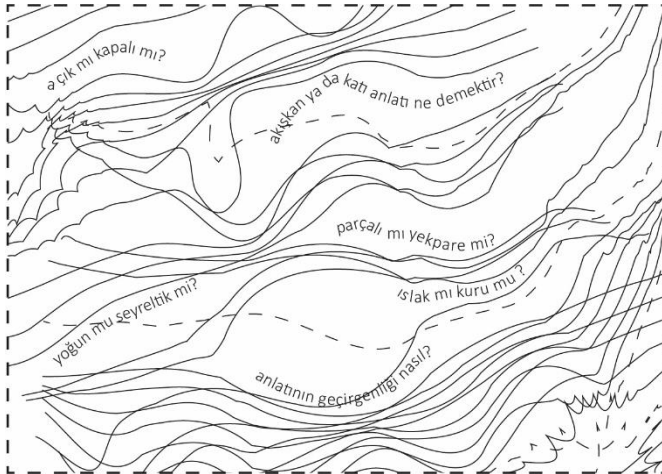
Şekil 5.2 : Ses föyü.



Şekil 5.3 : Hareket föyü.



Şekil 5.4 : Eylem föyü.



Şekil 5.5 : Yapı föyü.

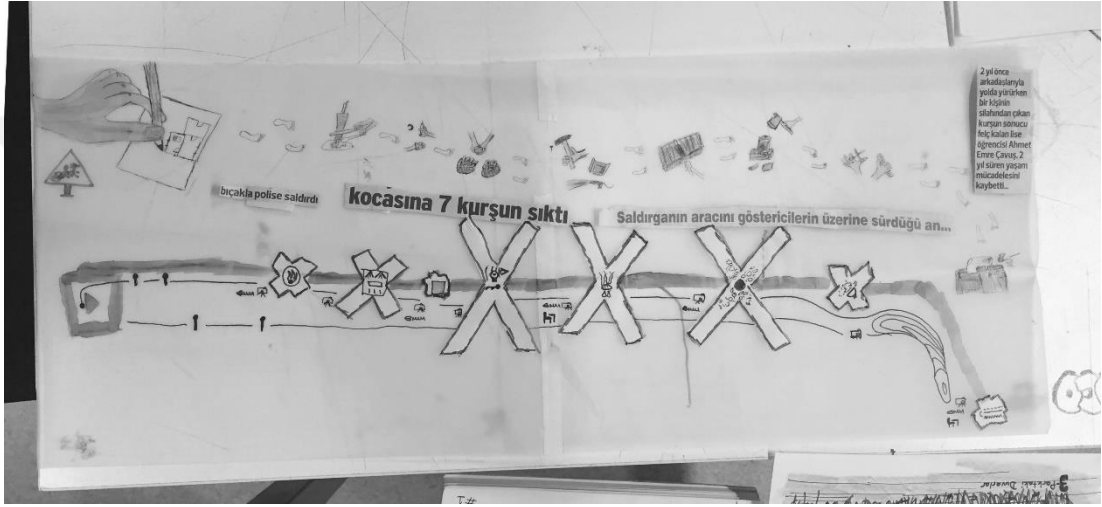
okuduğu metinlerin bu kod ile hareket etmesini incelemiştir. (Şekil 5.6)

24242424242424242424246464111111

n sorduğu soruların konusu farklı olsa dahi benzer düşünm

ürettiği ritmin sokaktaki halinin okuma eylemine tercüme edildiğinde metin / okuma mekanına ne şekilde etki ettiği araştırma konusu olmuştur.

Araştırma konusunun metinde tespit edilip yorumlanmasına örnek olarak ise nesne gününden bir iş verilebilir. Metnin kurucu somut ögesi olarak kötü işler yapan elleri takip etmeye karar veren birisinin okul çevresindeki zanaatkârları keşfetmesi ile kötü eller, kirli ama (/ve) güzel işler yapan eller olarak yorum kazandı. Yürüyüşü ve bundan sonraki üretimi ise mekanı çevredeki zanaatkârların ürettikleri mekanlar üzerinden okumaya yönelik olmuştur. (Şekil 5.7)



Şekil 5.7 : “Kirli ellerin” yürüyüş mekanını yeniden kurgulaması, Berşah Özbakır.

Metinden alınan ögenin yürüyüşte taklit edilmesine örnek olarak hareket araştırmalarından biri verilebilir. Bir grup, anlatıda neyin hareket ediyor olduğunu, hareket edenin (karakter, zaman, bir olay ya da anlam, her ne ise) hareketinin niteliğini bulmak üzere okumalar yaptı. Bulguladıkları hareketin karakterinin metin ilerledikçe değişiyor olduğunu, bazen yavaş bazen daha sürünerek, bazen ise sekerek gerçekleştiğini öncelikle çizdiler. Yürüyüşün de bu hareket ile ilişkili olması için bu hareketleri ve aralarındaki geçişi metindeki sırayla kurguladılar. Yürüyüşlerini video (Şekil 5.8) ile belgelediler ve aslında bu hareketlerin belli hayvanların mekan deneyimleri ile ilişkilenebileceğini düşünüp, onları da çizdiler.



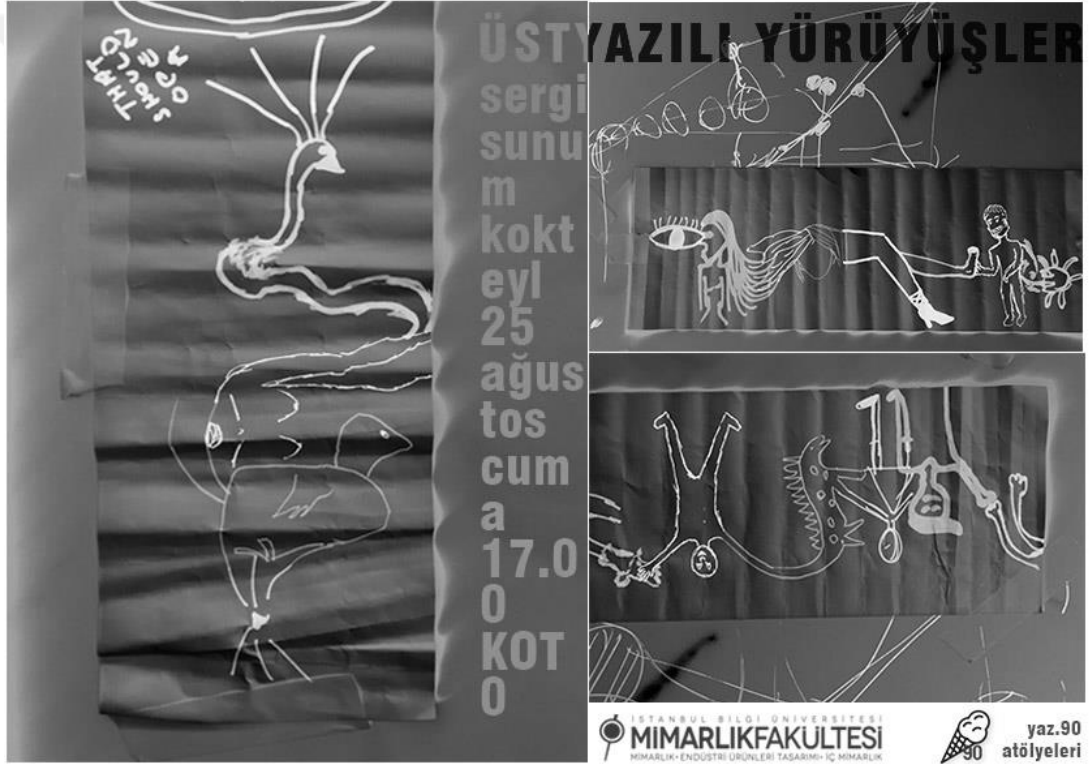
Şekil 5.8 : Metnin içindeki farklı hareketleri taklit edenlerin videolarından ekran görüntüleri, Alper Tezgöçen, Burcu Özgen, Cemre Gültaş, Ege Yılmaz.

Bir başka grup ise, eylem konulu föyü aldıklarında, klasik Hint müziğindeki melodi türlerini ve onların kişilere ve zamana göre farklılaşıyor olduğunu anlatan hikayeden yola çıktılar. Eylemlerin de zamana ve kişisine göre değişiyor olabileceğini düşündüler ve metnin içeriğinden ilham alarak dokunmak eyleminin karşılaştıkları nesneler, canlılar ve yüzeyler üzerindeki etkisini keşfetmek üzere yürüdüler. Dokunma ve darbe etkisiyle çıkardıkları sesleri kaydettiler ve artık kişiye göre değişen etkinin yüzeye veya mekana göre de değişiyor olduğunu ifade eden bir çizim (Şekil 5.9) ürettirler, bu çizimlerinde her etkinin yarattığı tepkiyi abartarak gösterdiler.



Şekil 5.9 : Yüzeylere etki etmeden önce ve sonra yürüyüş mekanı, Ayşenur Çaylak, Nilay Ünsal.

Atölyenin karakterini kuran ikinci pratik ise, ortaklaşa işler ve tartışmalar olmuştur. Ortaklaşa işler, genellikle sabahları bir araya gelip yapılan, uç uca çizmek ve uç uca yazmak gibi kısa soluklu işlerdir. Dadaist çizim oyununu (*exquisite corpse*) oynamak bunlardan biridir örneğin. André Breton, oyuncunun bir beden parçası çizip, çizimin küçük bir kısmını açıkta bırakacak şekilde katlayıp yanındaki oyuncuya devrettiği oyunun zihni serbestleştirdiğini ve şiirle arayıp bulunamayacak anlamlar üretmesine imkan verdiğini yazmıştır. (Breton, 1948) Dadaistlerin beden parçası çizerek oynadıkları bu oyunu farklı günlerde herhangi bir parça, makine parçası ve beden parçası gibi çeşitli şekillerde oynamayı denedik. Bu çizimlerin bazıları atölye sergisinin davetiye görsellerine (Şekil5.10) dönüştüler.



Şekil 5.10 : Sergi davetiyesi.

Hülya Yürekli, tasarım stüdyosunu bir kara delik olarak tanımladığı metninde, stüdyonun öğreten kişi ve öğrenen kişilerden oluşan bir ortam olmadığını, stüdyonun dengesinin dengesizlik olduğunu, durağan bir hale yaklaşmaması gerektiğini ve stüdyonun kişilerin birbiriyle yarıştığı değil, birbirinden öğrendiği bir ortam olduğunu yazmıştır. (Yürekli, 2007) Üstyazılı Yürüyüşler' in de böyle bir ortam olmaya çalıştığı söylenebilir. Bunu başta da belirtildiği gibi, föyler ve ortaklaşa tartışma ve üretim zamanları ile kurmaya çalışmıştır.

Her gün tekrarlayan ortaklaşa tartışmalar, akşam üzeri kimin ne yaptığını, neyi merak ettiğini, neleri başka nasıl yapmış ya da yapacak olduğunu her beraber değerlendirme ortamıdır. Herkesin herkesi dinlemesi, hem ertesi gün beraber çalışma ihtimalleri doğurmuştur, hem de herkesin her işte bir katkısı olabilmesini sağlamıştır. Bu tartışmalar basitçe kişilerin kendi ürettiklerini, kendilerini eleştirerek başlayıp, diğerlerinden de eleştiriler almasıyla ilerlemiştir. Örneğin sergi gününe kadar geliştirilecek işlerin belirlenmesi de ortaklaşa bir tartışmayla olmuştur. Beş gün boyunca üretilen tüm işler atölyede isteyeninin istediği kadar çok işe oy verebileceği bir yöntemle değerlendirildiğinde, kişiler de kendi işlerinden hangisinin diğerleri tarafından daha potansiyelli görüldüğünü öğrenip, gene de diledikleri işlerini geliştirmişlerdir. İşlerin seçiminden sonra nasıl geliştirilebileceği de gene ortaklaşa tartışılmış, bu esnada işbirlikleri kurulmuştur. Böylelikle her katılımcının grup içinde ya da bireysel olarak en az bir iş üzerinden araştırmasını devam ettireceği sürece geçilmiştir.

Bu süreçte sürekli olarak farklı düzlemlerde tartışılan bir konu ise, metnin sergilenen işe ne miktarda dahil olacağını tasarlamaktır. *Aynalar* kitabından seçilen metinden gelen birtakım yönelimlerin, kararların ve bakışların yürüyüşte çoğunlukla biçim değiştirmiş olması nedeniyle metnin orijinalinin okunması ortaya çıkan iş ile ilişki kurmakta yeterli olmadı. Bu nedenle, bazıları temel yaklaşımları üzerinden ayıklamalar yaparak metni üretimlerine dahil ettiler. Örneğin, hareket gününde ürettikleri iş üzerine çalışan gruplardan biri, metnin hareketini yalnızca noktalama işaretleri üzerinden tartışmayı seçmişti. Yürüyüşlerinde ise noktalama işaretleri onların hangi yöne nasıl yürüyeceklerini belirleyen kodlara dönüşmüştü. Bu yürüyüşü de film aracılığı ile yeniden ürettiler. Bu grubun çalışmasının son halinde yürüdükleri yollara çizdikleri noktalama işaretleri filmin bir parçası haline geldi.



Şekil 5.11 : Hareketi kodlayan noktalama işaretleri, videodan ekran görüntüleri, Beritan Polat ve Gülen Askerbekov.

Ortaklaşa kararlarla atölyenin ilk aşamasında üretilen işlerden hangilerinin sergi mekanına taşınacağı belirlendi, sergi düzenin nasıl olacağı, gerekli malzemeler vb. konuları çözüldü. Gelenlerin, işleri kişilerin kendilerinden dinleyebildiği, onlarla karşılıklı konuşabildiği ve işleri eleştirebildiği sergide *Aynalar* kitabı da birçok kopyasıyla kendisine yer buldu.



6. BİTİRİŞ

Kurmaca metinlerin dünyayı açıklayan ve dönüştüren etkileri olduğu pek çok kez yazılmıştır; bu tez bu fikirden ve hikaye okuma deneyimi ile mekan deneyimi arasında gözlenen ilişkiden yola çıkmıştır. Dolayısıyla, bu araştırma kurmaca metinler aracılığıyla mimarlığın, mekan deneyiminin bazı gizlerinin keşfedilmesini ve mimarlık ile mimari tasarıma dair kimi mitleri yazı disiplinine ait bakışlar ile açabilmeyi amaçlamaktadır. Söz konusu olan hem hikayelerin kendilerinin, hem de okuma eyleminin mekansallık üretiyor olmasıdır. Okuma pratikleriyle meşgul olmak mimarlık disiplininin öz araçları ve yöntemlerinin çizdiği sınırların dışında kalmak demektir. Ancak bu bir engel değildir, aksine buradaki tavır gerçek dünyayı anlamak için kurmacayla meşgul olma fikrinin devamıdır. Hikayedeki mekansal deneyimin duvar örmeden, inşa etmeden nasıl üretilebildiğini keşfetmek, sonrasında dönüp gerçek dünyada neler olduğunu veya olabileceğini kavramayı kolaylaştırmaktadır. Hikaye ve hikaye anlatıcılığının, sonra okuma eyleminin ve tüm bunların mimarlık ve ilişkili pratikler ile karşılaşmalarını incelemek bu nedenlerle önemli olmuştur.

Bu tez, hikayelerde var olan mekan bilgisinin yazar ve okur tarafından belli pratik ve taktiklerle üretildiğinden hareketle, mimarlık disiplininin özneleri de tasarım süreçlerinde ve gündelik hayatta bu gibi pratikler ile mekan(ı yeniden) üretebilir mi, diye sormaktadır.

Tezin “Hikaye Haritalamak” bölümü sekiz farklı hikaye parçasının ne tür bir mimari tavır içinde olduğunu ve nasıl mekanlar olarak okunabileceğini anlamak üzerine deneylerden oluşmaktadır. Burada mimariyi ve mekanı görebilmek ve ifade edebilmek için diyagramatik çizimler kullanılmıştır. Bu çizimler tezin üçüncü bölümünde incelenen hikaye kurucu öğelerin her birinin nasıl çalıştığını, metinde nasıl roller aldığını ve birbirleriyle nasıl ilişkiler kurduklarını araştırmaktadır. Bu çizimler aracılığıyla, hikayelerin ilk okumada açık etmediği kimi ilişkiler görünür olmaktadır. Mieke Bal’ın öne sürdüğü ve üçüncü bölümde incelenen anlatıları kuran dört malzemenin (olay, aktör, zaman ve yer) birbirinin yerine geçmek, sürekli olarak konum değiştirebilmek gibi imkanlara sahip olduğu açığa çıkmaktadır.

Tezi bitirirken üçüncü bölümdeki kuramsal tartışma ile dördüncü bölümdeki deneylerin birbirini ne şekilde beslediğini ortaya koymak üzere, tanımlanan farklı hikaye mekanlarından birer örnek tekrar ele alınacaktır.

İlk olarak, Odalar hikayesinde eve yürüme yolu boyunca, “düşündü” sözcüğünün her tekrar edişi yürüme hareketini artırmakta ve kilise ile ev arasındaki yolu genişletmektedir. Bu hikayede, yürümek eylemi ile zihinsel bir hareket ifade eden düşünmek eylemi hareketi ve mekanı farklı zamanları bir araya getirerek kurmaktadır. Hikayede olay yürümek ve düşünmek iken, aktör Amelia ve düşüncesinin temas ettiği tüm kişiler, zaman hem yürümenin hem de düşüncenin zamanları ve yer ise kiliseden eve yürünen yol, ayrıca düşüncenin uzandığı mekanlardır.

Yürüme mekanı olan “yol” bu hikayede düşünme mekanı olarak yeniden anlam kazanabilmektedir. Bir mekanın anlam kazanıyor olması Forty’nin işlev (fuction) tanımını akla getirmektedir. Forty, Kiessler’in işlevsel mimarlık tanımını hayatın esnek fonksiyonlarına uyum sağlamak olarak yorumladığını yazmıştır. (Forty, xxxx) Bu hikayede de yol mekanın düşünmek eylemi ile esnetilmesinden, ve yeniden işlev kazanmasından söz edilebilir. ‘Genişletilmiş mekan’ diyagramının üretilmesinde dikkat çekici olan aslında hikayenin belirli bir noktasına kadar okurun varlığından haberdar olmadığı “ince, uzun bir duvar”ın tüm çizimi idare ediyor olduğunu fark etmektir. Bir diğer deyişle, hikayede bir tek kez sözü geçen duvar, çizimde süreklilik kazanmıştır. Hikaye diyagramında duvarın sürekliliği, Stoppani’nin mekanın yapısal elemanlar, mekanda bulunan nesneler ve canlılar arasındaki kuvvetler ile kurulduğu önermesi ile beraber okumaya elverişli gözükmektedir. Hikaye diyagrama dönüştüğü andan itibaren hikaye mekanının duvar ile eylemlerin ve hareketlerin arasındaki etkileşim olarak görülmesi mümkün olabilmektedir. Yol-duvar-“düşündü” arasındaki gerilimin bir de Winkler’in alıntıladığı, Paul Klee’nin resim derslerinde bahsettiği, “karşı-hareket” kavramı ile düşünülməsi önerilebilir. Klee, peyzaj resimlerinde, çevrenin özgün ve bağımsız bir hareket üretmiyor olsa dahi, bir karşı-hareket yapabileceğini söylemektedir. Hikayedeki duvarın yürüme ve düşünme ile üreyen hareketlere karşı bir davranış ürettiği düşünülebilir ve belki yolun genişlemesi ile duvarın katılığı arasındaki ilişki anlaşılır olmaya başlayabilir.

İkinci olarak ise, Fernando Pessoa’nın Son Üç Günü hikayesinde sakal ile hastanenin farklı nitelikte bilgi üreten sözcükler olmasına karşı beraberce hikaye mekanını

çerçeveleyen bir davranış üretmelerinden söz açılabilir. “Üç günlük sakal” ve hikayenin isminde geçen “son üç gün” ifadeleri hikaye diyagramında eşit zaman aralıkları tanımlayarak hikaye mekanını tanımlamakta ve kurmaktadır. Hikaye mekanında gerçekleşen hareket ise anlatıcının sözleri ve onunla aynı şekilde davranan virgüllerin varlığı ile şekillenmektedir. Olay hastaneye gitmek ve berber çağırmaktır, aktör Pessoa ve kapıcısıdır, zaman hikayeyi çerçeveleyen üçer günlerle tanımlıdır, yer ise Pessoa’nın evi ve gene hastanedir.

‘Çerçevenilmiş mekan’ üzerine tartışmayı açmak için ise Barthes’ın Yazarın Ölümü makalesinde metindeki bütünlüğün yazarda değil, okurda olabileceğini vurguladığını ve Rendell’in okuma eylemi kadar hikaye anlatıcılığı eyleminin de anlamın inşa edildiği bir yer olarak düşündüğünü; bu fikirlerle ilişkili olarak ise, eylemlerin mekan ürettiğini ve karşılıklı olarak mekanların eylemleri barındırdığını düşüncesini hatırlamak yardımcı olabilir. Hikayede, anlatıcının hareketlerinin mekanı kurduğu diyagramda anlatıcının (ve virgüllerin de) sakal ile hastane arasında çerçevenilmiş mekanda kendine yer bulduğu görülebilir. ‘Çerçevenilmiş mekan’ın zaman ile kurduğu ilişkiyi anlamak üzere ise, gene Barthes’ın Rhetoric of the Image makalesinde fotoğraf ve mimarlık arasındaki ilişki üzerine yazdıklarını hatırlamak önemli gözükmektedir. Barthes, mimari fotoğrafların yapının ‘o zaman ve orada’sı ile ‘şimdi ve burada’sı arasındaki ayrımı muğlaklaştıran bir niteliği olduğunu yazmıştır. Sakal zamanı ile hastane zamanı tarafından çerçevenilmiş bu diyalogun her okunduğunda belli zamanlar arasında olduğu bilinen ancak kendi zamanı tam olarak algılanmayan bir özellikte olduğu söylenebilir. Yani okura göre bu hikaye kesitinin zaman içerisindeki durumunu algılama ihtimali bu çerçeve içinde zorlaşmaktadır. Çerçeve aracılığıyla önceden-sonradan ve akıştan neredeyse kopmuş bir şimdiki zamandan söz etmek mümkün hale gelmektedir.

‘Izgara mekan’ öneren Kuş Yuvası hikayesi ise karşısındakini etkileyen (sormak, ikram etmek vb.) ve öznesi birinci çoğul şahıs olan eylemler ile kurulmaktadır. Hikaye kesitinde olayların (/eylemlerin) yere dönüştüğü söylenebilir. Izgara aracılığıyla hikaye kesitinin ilk okumada dahi hissedilen ritminin eylemlerin karakterinden nasıl etkilendiği görülebilmektedir.

Izgara mekan tartışmasını yaparken Tschumi’nin “olay” (event) kavramını geri çağırarak önemli olabilir. Tschumi, en nihayetinde öngörülmemiş eylemlerin mekanın senaryosu ya da programı haline gelebileceğini yazmaktadır. Hikaye

kesitinde de her cümlelerin bir yüklemi vardır elbette, ancak onların tamamı ızgara ile benzer şekilde ilişki kurmamaktadır. Bu yüklemelerin çoğundan farklı davranıştaki yüklemelerin hikaye mekanını kurduğu, ızgaraya müdahale edebildiği söylenebilir. Yani hikaye kesitine bakarken, farklı nitelikteki eylemlerin diğerlerinden biraz daha öne çıktığı açıktır. Gene ızgara ile onun üzerine gelen ‘eylem alanları’nın birlikte ortaya çıkardıklarını mekanda ‘eylem alanları’ Careri’nin söz ettiği, menhirler ya da yazılı taşlar (perdas literadas) gibi düşünölmeye açıktır. Farklı karakterdeki eylemlerin ızgarayı takip etmeyen mekansallıklar yarattığı durumda, onların yazılı taşlar gibi, kendi iç mekanı için değil ama boşlukta bir nirengi noktası olarak, etrafındaki harekete kendisine doğru ve kendisi etrafında olmak üzere farklı anlamlar kazandırmakta olabilir. Bu hikaye kesiti üzerine düşünürken Ricoeur’un yer kavrayışı da tartışmaya girebilir. Kuş Yuvası kesit diyagramı hem ızgaranın hem de üzerindeki ‘eylem alanlarının’ ayrı ayrı ve beraber, toplamda birbirinden farklı mekansallıklar üretiyor olduğunu göstermektedir, bu nedenle Ricoeur’un dediğı gibi yerin hem yerleşilecek boşluk hem de boşluklar arasındaki mesafeler olarak kabul edilmesi “Izgara Mekan” diyagramında görölebilmektedir.

Bu tez kapsamında hakayelerin yalnızca parçalarını haritalamak mümkün olmuştur. İncelemeyi yapmadan tek bir metnin tam olarak ne kadar çeşitli mekan kurucu pratikler üretiyor olacağı bilinemediğı için tek bir metin seçmek yerine, ilk bakışta anlatım özellikleri ve konusu itibariyle birbirinden farklı olduğı görölen hikayelerle araştırmayı yürötmek tercih sebebi olmuştur. Bu kadar çok metnin tamamını teze sığdırmak mümkün olmadığı için, farklı hikayenin içinde yeni bir hareketin başladığı gözlenen hikaye parçaları incelemeye girmiştir. Bu parçaların anlamı hikayenin içinde farklı ve bütöncöl bir hareketi üretiyor olmalarıdır. Sonraki araştırmalarda başka kurmaca metinlerin tamamını ele almak iyi olabilir.

Tezde yer alan diyagramlar hikayelere bakarken psödo-bilimsel yaklaşımlar üretmekten kaçınmıştır. O nedenle tam olarak bilinemiyorsa, ölçölebilir verilere sahipmiş gibi davranmamaktadır. Ancak bazı hikayelerin zaman ya da yer üzerine ölçölebilir veriler, kesin bilgiler taşıyor olabileceğı bilinmektedir. İleriki araştırmalarda özellikle böyle metinlere odaklanmak, dolayısıyla ölçölebilir zaman verileri ile hikayenin içinde kurulan mekansallıkları haritalamak, birbiri ile ortaklıkları olan bir görsel dil ya da alfabe üretme olasılığı yaratabilecektir. Bununla beraber bu tez çalışmasında kuramsal araştırma ile haritalama deneylerinin eş

zamanlı olarak yapıldığını hatırlatmak, bazı hikaye kurucu kriterlerinin neler olduğuna önceden karar verilerek devam edilmediğini belirtmek için önemlidir. Bir başka deyişle kuramsal tartışmada var olan bir sınıflandırma gözeterek deneylere başlanmamıştır, her iki bölümün de birbirini etkilemesine izin vererek çalışma devam etmiştir.

İlk üç bölümdeki kuramsal tartışmalardan ve dördüncü bölümdeki hikaye diyagramlarından yola çıkarak hikayenin mekansallığının mimarlık tartışmaları için ilham verici olduğu açığa çıkmaktadır. Beşinci bölümde tartışmaya açılan Üstyazılı Yürüyüşler atölyesinin ise, tezin dördüncü bölümündeki deneylerden farklı olarak hikayelerin yapısal özelliklerinden yola çıkarak hikaye mekanlarını gündelik hayat mekanlarında yeniden üretmeye davet ettiği söylenebilir. Tezdeki deneyler hikayelerin tek bir yapısal özelliğine odaklanmaz ve hikayedeki pek çok özelliği ele alırken atölye kapsamındaki üretimler biraz daha sade bir yaklaşımı aynı merak ile benimsemektedir. Bu sayede hikaye kurucu özelliklerin kimilerinin mekan üretmekte daha öncelikli görevler alabildiği fark edilebilir. Hikaye mekanlarının karmaşık yapılarını daha yalın bir şekilde tartışan Üstyazılı Yürüyüşler bu tartışmanın eğitim yöntemleri üretmekte de ilham verici olduğunu göstermektedir. Özellikle hikaye ve/veya mekan kurucu öğelerin birbiri ile rol değiştirebilmesi üzerine çalışmaya devam etmek, mimarlığın geçen zamanla, değişimle ve içinde yaşanan hayatla kurduğu ilişkiyi zenginleştirecek fikirler üretebilir.



KAYNAKLAR

- Algör, İ.** (2015). *Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Allen, S.** (2009). Mapping the Unmappable: On Notation. In *Practice: Architecture, Technique and Representation*. London: Routledge
- Anar, İ. O.** (2005). *Amat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydınlı S. , Kürtüncü B.** (2014) İstanbul Okumaları. Altuner E., Mutler E., Çelebi G. (Ed.ler) *Paralaks Oda* içinde. İstanbul: Cenkler Matbaacılık.
- Barthes, R.** ([1966] 1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. (L. Duisit, Trans.). *New Literary History*, 6.2, 237–272.
- Barthes, R.** (1977). Rhetoric of the Image (S. Heath, Trans.). In *Image Music Text* (pp. 32-52). London: Fontana Press.
- Barthes, R.** (1977). The Death of The Author (S. Heath, Trans.). In *Image Music Text* (pp. 142-149). London: Fontana Press.
- Benjamin, W.** (1968). The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov (H. Zorn, Trans.). In H. Arendt (Ed.), *Illuminations*. New York: Schocken Books.
- Bloomer, J.** (1993). *Architecture and the Text: The (S)cripts of Joyce and Piranesi*. New York: Yale University Press.
- Breton, A.** (1948) *Le Cadavre Exquis: Son Exaltation*. Paris: Galerie Nina Dausset. Alındığı tarih: Kasım 2017, https://web.archive.org/web/20090107014444/http://www.exquisitecorpse.com/definition/Bretons_Remembrances.html
- Bruno, G.** (2007). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. London: Verso Books.
- Careri, F.** (2002). *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Coates, N.** (2012). *Narrative Architecture*. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd.
- De Certeau, M.** (1990). *Gündelik Hayatın Keşfi – I, Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları* (L. Arslan Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Derrida, J.** (1968). La Différence. In *Théorie d'Ensemble*: Editions Seuil.
- Duruel, N.** (2006). *Geyikler, Annem ve Almanya*. İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U.** ([1962] 2016). *Açık Yapıt* (T. Esmer, Trans.). İstanbul: Can Yayınları.
- Folch-Serra, M.** (1990). Place, voice, space: Mikhail Bakhtin's dialogical landscape. *Environment and Planning D: Society and Space*, 8, 255-274.
- Forty, A.** (2004). *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. London: Thames & Hudson.

- Foucault, M.** (1998). What is an Author? (J. V. Harari, Trans.). In J. D. Faubion (Ed.), *Aesthetics, Method and Epistemology* (Vol. 2). New York: The New Press.
- Frascari, M.** (2012). An Architectural Good-Life Can be Built, Explained and Taught Only Through Storytelling. In A. Sharr (Ed.), *Reading Architecture and Culture: Researching Buildings, Spaces and Documents*. New York: Routledge. Alındığı tarih: Haziran 2017, Adres: www.kutuphane.itu.edu.tr
- Galeano, E.** (2009). *Aynalar: Neredeyse Evrensel Bir Tarih* (S. Doğru, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Harding, A.** (2005). Kaptan Sarkis ve Şürekası (I. Ergüden, Trans.). In U. Fleckner (Ed.), *Bellek ve Sonsuz: Sarkis Külliyyatı Üzerine*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Harmanşah, Ö.** (1997). Mekansal Hikayeler: Kentin Kalbine Bir Yürüyüş. *Mimarlık*, 274(2), 22-25. Alındığı tarih: Temmuz 2017, <http://www.mimarlikdergisi.com/index.cfm?sayfa=mimarlik&DergiSayi=333>
- Lavin, S.** (2011). *Kissing Architecture*. New Jersey: Princeton University Press.
- Le Corbusier.** (1986). *Toward a New Architecture* (F. Etchells, Trans.). New York: Dover Publications, Inc. .
- Lynch, K.** (1972). *What Time Is This Place?* Cambridge: The MIT Press.
- Nabokov, V.** (2017). *Edebiyat Dersleri* (A. L. Batur ve F. Özgüven, Çev.). İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Norberg-Schulz, C.** (1980). *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. London: Academy Editions.
- Jamieson C., Robert-Hughes, R.** (2015). Two Modes of Literary Architecture: Bernard Tschumi and Nigel Coates. *Architectural Research Quarterly*, 19(02), 110-122.
- Jarzombek, M.** (2010). Corridor Spaces. *Critical Theory*, 36(4), 728-770.
- Jannidis, F.** (2012) Character. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Erişim tarihi: Kasım 2017, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/character>.
- Perec, G.** (1974). *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée
- Perec, G.** (1985). Lire: Esquisse Socio-Physiologique. *Les Actes de Lecture*, no.10
- Pickles, J.** (2004). *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping, and the Geo-coded World*. London: Routledge.
- Psarra, S.** (2003). 'The book and the labyrinth were one and the same'- narrative and architecture in Borges' fictions. *The Journal of Architecture*, 8-3, 369-391.
- Rendell, J.** (2003). Writing in Place of Speaking. In Sharon Kivland and Lesley Sanderson (Eds.), *Transmission: Speaking and Listening*: Sheffield Hallam University and the Site Gallery.

- Rendell, J.** (2007). Architecture-Writing. In Jonathan Hill, Jane Rendell, Murray Fraser, Mark Dorrian (Eds.), *Critical Architecture*. Oxon: Routledge.
- Rendell, J.** (2007). Seeing Time / Writing Place. In Marco Frascari, Jonathan Hale, Bradley Starkey (Eds.), *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*. Oxon: Routledge.
- Ricoeur, P.** (1998). Architecture et Narrativité. *La Revue Urbanisme*, 303(Novembre-Décembre), 44-51.
- Ryan, M.-L.** (2012) Space. In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Erişim tarihi: Şubat 2017, Adres: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>.
- Tabucchi, A.** (2005). *Fernando Pessoa'nın Son Üç Günü*. İstanbul: Can Yayınları.
- Tabucchi, A.** (2006). Odalar (M. H. Göle, Çev.). *Önemi Olmayan Küçük Yanlış Anlaşılımlar* içinde. İstanbul: Can Yayınları.
- Tanyeli, U.** (2017). *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tarkovsky, A.** (1987). *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. (K. Hunter-Blair, Trans.) University of Texas Press.
- Till, J.** (1996). Architecture in Space, Time. In C. Melhuish (Ed.), *Architecture and Antropology*: Academy Editions.
- Tschumi, B.** (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press.
- Tufte, E. R.** (1990). *Envisioning Information*. Connecticut: Graphic Press LLC.
- Uyurkulak, M.** (2011). Kuş Yuvası. *Bazuka* içinde. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Vidler, A.** (2003). Toward a Theory of the Architectural Program. *October Magazine Ltd. and Massachusetts Institute of Technology*, 106(Fall 2003), 59-74.
- Winkler, J.** (2002). *Working on the Experience of Passing Environments: on commented walks*. Eyes Closed.
- Yürekli, H.** (2007). The Design Studio: a Black Hole. In *The Design Studio: A Black Hole*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Zoran, G.** (1984) Towards a Theory of Space in Narrative. *Poetics Today*, 5(2), 309-335.



ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Ayşe Hilal Menlioğlu
Doğum Tarihi ve Yeri : 9 Mayıs 1990, İstanbul
E-posta : h.menlioglu@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2010 - 2014, İTÜ, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık
- **Yükseklisans** : 2014 - , İTÜ, FBE, Mimari Tasarım Programı

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- 2015 Güz – halen, İstanbul Bilgi Üniversitesi, İç Mimarlık Bölümü araştırma görevlisi.