



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

**OTOETNOGRAFİK BİR İÇ MEKÂN ANLATISI:
NESNELERLE ÇOCUKLUK EVİNİ YENİDEN İNŞA ETMEK**

Melike ŞERBET

Doktora Tezi

Ankara, 2026



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı

OTOETNOGRAFİK BİR İÇ MEKÂN ANLATISI:
NESNELERLE ÇOCUKLUK EVİNİ YENİDEN İNŞA ETMEK

Melike ŞERBET

Doktora Tezi

Ankara, 2026

OTOETNOGRAFİK BİR İÇ MEKÂN ANLATISI: NESNELERLE ÇOCUKLUK EVİNİ YENİDEN İNŞA ETMEK

Danışman: Doç. Dr. Emre DEMİREL

Yazar: Melike ŞERBET

ÖZ

Bu çalışma, çocukluğumda yaşadığım bugün var olmayan evin araştırma konusu haline geldiği; konut, iç mekân, ev, oda ve nesne kavramlarının yeniden okunduğu bir anlatıya dayanmaktadır. Bu ev, ailemin ve akrabalarımın yaşadığı iki ayrı konut, ortak bir avlu ve zaman içinde aynı arsaya inşa edilen ek yapılardan oluşmaktadır. Mülkiyet ve fiziksel sınırlar içinde kalan bu katmanlaşma, on yıllara yayılan ve tez aracılığıyla bana devrolan kültürel bir mirası temsil etmektedir. Bu evde yaşayan ve ev yaşamına tanıklık eden kişiler, ev sakini/ araştırmacı ben dâhil olmak üzere, evin kolektif hafızasını oluşturmaktayız.

Araştırma, evin yalnızca fiziksel ve mülkiyetle ilgili özelliklerinden ibaret olmadığını; aksine, evin kurucu ögesinin nesneler olduğunu ve nesnelerin de eve, mimari bir nesne olma statüsünü aşan bir anlam kazandırdığını tartışmaktadır. Bu nesneler, iç mekâna biriktirilen, sahiplenilen ve ev yaşamını düzenleyen; zamanla eve dair hikâyeleri üreten ve evin sahici anlamını ikame etmeye başlayan nesnelerdir. Bu bağlamda, evle ve nesneleriyle kurduğum ilişki etnografik açıdan incelenmektedir. Mevcut otobiyografik materyalin, çalışmanın araştırma aracı haline dönüşmesi ise, otoetnografi yönteminin kullanımını sağlamaktadır.

Araştırmanın temel veri kaynakları, anılar, resmi belgeler, fotoğraflar, aile üyeleri ve akrabalarla yapılan görüşmeler ile ilgili literatürden oluşmaktadır. Zihnimde tekil bir ev imgesini oluşturan üç mekân, bu mekânlardan seçilen belirli odalar ve bu odalara ait nesne envanterleri, bu metodolojinin kullanımıyla bir araştırma alanına dönüştürülmektedir. Keşfedilen iptidai, ritüel, nostalji ve aşinalık kavramları, ev etnografisini ortaya koymak ve ev-nesne ilişkiseliliğini analiz etmek için kavramsal kriterler olarak işlev görmektedir. Sonuç bölümünde, iç mekânın çizgili bir anlatısı olarak temsil edilen “ev panoraması”, tezin otoetnografik bir ürünüdür.

Anahtar sözcükler: Otoetnografi, ev etnografisi, iç mekân, ev, oda, nesne.

AN AUTOETHNOGRAPHIC INTERIOR NARRATIVE: RECONSTRUCTING THE CHILDHOOD HOME THROUGH OBJECTS

Supervisor: Doç. Dr. Emre DEMİREL

Author: Melike ŞERBET

ABSTRACT

This thesis is based on a narrative that reexamines the concepts of dwelling, interior space, home, room, and object through the childhood house in which I lived, a house that no longer exists. The house comprised two dwellings occupied by my family and relatives, a shared courtyard, and structures added over time on the same plot. This spatial layering represents a cultural legacy transmitted across generations. The people who lived in the house and witnessed its everyday life, including myself as both resident and researcher, form its collective memory.

The study argues that a home is not defined solely by its physical structure or ownership. Rather, objects constitute its essential elements and produce meanings that exceed architectural form. Accumulating over time, these objects organize domestic life, generate narratives, and eventually embody the meaning of home. The relationship between home and objects is therefore examined from an ethnographic perspective, and autobiographical experience is transformed into a research tool through autoethnography.

Primary data include memories of the home environment, official documents, photographs, interviews with family members and relatives, and relevant literature. Three spaces forming the mental image of the house, selected locations within them, and inventories of objects were transformed into a field of inquiry. Concepts of primordality, ritual, nostalgia, and familiarity function as analytical lenses for interpreting the home–object relationship and revealing home ethnography. As the autoethnographic outcome, the “home panorama” presents the interior space as a linear narrative.

Keywords: Autoethnography, home ethnography, interior space, home, room, object.

TEŞEKKÜR

Zorlandığım zamanlarda manevi desteğini esirgemeyen, değerli katkılarıyla bana yol gösteren tez danışmanım Doç. Dr. Emre Demirel'e,

Değerli görüşleri ve katkılarıyla çalışmama yön veren jüri üyelerim Prof. Dr. Duygu Koca ve Prof. Dr. Umut Şumnu'ya,

Röportajlarda paylaştıkları deneyim ve anılarla tez çalışmasının zenginleşmesine katkıda bulunan, ayrıca ailem ve akrabalarım olan gönüllü katılımcılara,

Araştırma süreci boyunca, göçebe bir yaşam sürdürdüğüm dönemde bana kalacak yer imkânı sağlayan Feyza hocama, arkadaşım Tuğba'ya ve eniştem Zeki'ye,

Katkılarıyla sürece eşlik eden Ankara, Kayseri, Edirne ve Kırklareli illerindeki çeşitli kütüphanelerin çalışanları ile bu şehirlerde tanıdığım hocalarım ve arkadaşlarıma,

Teşekkür ederim.

İTHAF

Otuz yedi yıl önce içine doğduğum evi, o insan yapımı kozmozu kuran, bugün ise bu tez çalışması aracılığıyla bana evimizi düşünerek, yazarak ve çizerek yeniden inşa etme cesareti veren babaanneme.

Bu evde yaşamış ve hayatını kaybetmiş olanlara.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İTHAF	iiiv
TABLolar DİZİNİ	vii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	viii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: BİR EV ZİYARETİNDEN BİR ANLATI KURMAYA.....	10
1.1. Evin İzinde: Teorik Anlatının Çerçevesi	10
1.2. Modernleşme Sürecinde İç Mekan, Konut ve Evin Dönüşümü	13
1.3. Eve Özgü Nesnelerin İhmal Edilen Statüsü	26
2. BÖLÜM: EV SAHİBİNİN SOFRASINDA NE VAR?	47
2.1. Otobiyografik Materyalin Ortaya Konulması ve Yöntem	47
2.2. Otoetnografi Üzerine Çoğul Okumalar	51
2.3. Ev Etnografisi: Yazmak ve Çizmek	57
2.3.1. İçeriden Notlar	61
2.3.2. Ev Vesikaları	66
2.3.3. Ev Sakinleri ve Evle İlişkili Kişiler	71
3. BÖLÜM: BİR NESNE OLARAK EV	79
3.1. Ev ile Fiziksel ve Düşünsel Etkileşim	79
3.2. Evi Oluşturan Üç Mekan Üzerine Diyagramatik Bir Okuma	85
3.2.1. Fakirhane	89
3.2.2. Yukarıki Ev	100
3.2.3. Avlu	108

4. BÖLÜM: BİR EV OLARAK NESNE	113
4.1. Düşsel Ev: Mekansal Kurgu, Odalar ve Oyunlar	113
4.1.1. Mikro Ev, Göç, Bilinmeyen.....	114
4.1.2. Yeşil, Pembe, Mavi	121
4.1.3. Salıncak, Tüttüf, Evcilik, Sek Sek, Tongi.....	131
4.2. Sözselsel Ev: Nesneler, Kavramlar ve Hikayeler	137
4.2.1. İptidai: Evin İlk Kurucu İmgesi.....	153
4.2.2. Ritüel: Ev İçi Gündelik Eylemlerin Deşifresi	155
4.2.3. Nostalji: Yeniden İnşa Eden Bellek	158
4.2.4. Aşinalık: Yaşam Dekorumuzun Tanıdık Öğeleri	162
SONUÇ	168
KAYNAKÇA.....	174
EKLER	188
Ek-1. “Fakirhane” Olarak Anılan Yapının Yıkım Belgesi.....	188
Ek-2. “Yukarı(da)ki Ev” Olarak Anılan Yapının Yıkım Belgesi.....	189
Ek-3. 27 Temmuz 1977 Tarihli Çaplı Tasarruf Vesikası	190
Ek-4. 3905-469 No’lu Lisanslı Büro Aplikasyon Krokisi	191
Ek-5. Tablo 6’ya İlişkin Açıklamalar.....	192
Ek-6. Makale Yayın Bilgisi.....	193
ETİK KOMİSYONU ONAY BİLDİRİMİ	194
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	195
ETİK BEYANI	196
DOKTORA TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	197
PHD THESIS ORIGINALITY REPORT	198

TABLÖLER DİZİNİ

Tablo 1. Ev Etnografisi Kavramına İlişkin Literatür Özeti.....	56
Tablo 2. Ev Vesikalarının Oluşturulmasına İlişkin Şematik Bir Açıklama.....	70
Tablo 3. Ev Etnografisi: Verilerin Toplanması, İşletilmesi ve Yeniden İnşa.....	78
Tablo 4. Fakirhane'den Seçilen "Mikro Ev" Adlı Odanın Nesne Envanteri.....	146
Tablo 5. Yukarıki Ev'den Seçilen "Mavi Oda" ve "Hol" Adlı Odaların Nesne Envanteri.....	147
Tablo 6. Görüşme Yapılan Katılımcıların Demografik Özellikleri ve Görüşme Bilgileri.....	192

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Chelsea'de Bir İç Mekan.....	17
Görsel 2. Freud'un Çalışma Odası, Ayna ve Pencere: Modernitenin İki Temsili...	19
Görsel 3. Die Wohnung Poster, Willi Baumeister.....	22
Görsel 4. Co-op Zimmer, Hannes Meyer	23
Görsel 5. Villa Church, Le Corbusier.....	25
Görsel 6. Object, Claude Cahun.....	27
Görsel 7. Azizlerin Azizi ve Çıplak Halde Bir Amerikalı Genç Kızın Portresi, Francis Picabia.....	29
Görsel 8. Eşya Portresi: Çekyat.....	30
Görsel 9. İç İçe Yerleştirme.....	31
Görsel 10. Ev-Nesne İlişkisi.....	32
Görsel 11. Modernology, Kon Wajiro.....	34
Görsel 12. Ev İç Yeme-İçme Kültürü 1.....	35
Görsel 13. Ev İç Yeme-İçme Kültürü 2.....	35
Görsel 14. Here, Richard McGuire.....	36
Görsel 15. Asamblaj ve Zamanın Katlanabilir Çeşitliliği.....	38
Görsel 16. House, Rachel Whiteread.....	42
Görsel 17. Merak Kabinesi 7, Gizem Öztürk.....	43
Görsel 18. Mutfak Günlükleri, Durmayan Mutfak, Burcu Serdar Köknar.....	45
Görsel 19. Babaannemle Birlikte Katmer Açarken.....	46
Görsel 20. Çizgili Not Örneği 1.....	65
Görsel 21. Çizgili Not Örneği 2.....	65
Görsel 22. Ev Vesikası Örneği.....	71
Görsel 23. Sahayla İlişilenme ve Buluntu Nesneler.....	83
Görsel 24. Arsa, Mahalle ve Yakın Çevre İlişkisi.....	87
Görsel 25. Üç Mekan Bir Ev Diyagramı.....	88
Görsel 26. Fakirhane ve Sundurması.....	90
Görsel 27. Babaannem Sundurmada Otururken.....	92
Görsel 28. İçim Dışım Bir.....	94
Görsel 29. Yıkım Sonrası Teknik Saha İncelemesi ve Her İki Evin Yapısal Kalıntıları.....	101
Görsel 30. Yukarıki Evin Giriş Cephesi ve Sokakla İlişkisi.....	103

Görsel 31. Elif Ablamla Çamlıkta Oynarken.....	105
Görsel 32. Avlu ve Eklenti Yapılar.....	109
Görsel 33. Bir Göz Avlu.....	110
Görsel 34. Bir Nesne Olarak Ev: Yeniden İnşa 1.....	112
Görsel 35. Fakirhanenin İç Mekanı ve Bir Odası.....	115
Görsel 36. Fakirhane ve Yemekler.....	117
Görsel 37. Fakirhanenin Odaları.....	118
Görsel 38. Oda 2: Göç.....	120
Görsel 39. Eşik.....	121
Görsel 40. Yukarıki Evin Odaları.....	123
Görsel 41. Püfür Püfür.....	125
Görsel 42. Hol ve Mozaik.....	127
Görsel 43. Mutfak ve Terek.....	129
Görsel 44. Sofra ve Nesneler.....	129
Görsel 45. Mavi Oda ve Yüklük.....	130
Görsel 46. Bir Oyun Mekanı Olarak Avlu.....	133
Görsel 47. Bir Ev Olarak Nesne: Yeniden İnşa 2.....	136
Görsel 48. Mavi Oda.....	137
Görsel 49. Ev Yokken?.....	142
Görsel 50. Ailemizin Üyesi Çekyat 1.....	160
Görsel 51. Ailemizin Üyesi Çekyat 2.....	161
Görsel 52. Bir Ev Olarak Nesne: Yeniden İnşa 3.....	167
Görsel 53. Çizilen İlk Ev Vesikası ve “Turşu Bidonu” Nesnesi	169
Görsel 54. Şerbet Apartmanı.....	171
Görsel 55. Ev Panoraması.....	173

GİRİŞ

Araştırmanın Kökeni

Çalışmanın ana fikri, araştırmacının doğduğu evin hikâyesini “ev” üzerine bir anlatı kurmak için izlek olarak kabul etmesiyle ortaya çıkmaktadır. Ancak söz konusu ev, idealize edilen yeni bir ev projesine yer açmak ve çok katlı bir aile apartmanı inşa etmek amacıyla 10 Kasım 2022 tarihinde yıkılmış ve bugün artık mevcut değildir. Araştırma, araştırmacının kendi kişisel mikro-tarihini ve çocukluk evini bir saha olarak *algıladığı* ve *anlamlandırdığı* bir alandan beslenmektedir. Bu bağlamda, yıkılmış ya da yitirilmiş olsa dahi geçmişten bugüne ulaşan, evin “anlam halesi”nde kayıtlı kalan ve sakinlerinin izlerini taşıdığı düşünülen “nesneler”, evin otantik anlamının sorgulanmasına olanak tanıyan bir alan açmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, bilimsel bir araştırmanın belirleyici unsurları göz ardı edilmeden, araştırmacının otobiyografik materyali, başka bir ifadeyle öznel ev hikâyesi, bir araştırma aracı olarak kullanılmaktadır. Bu doğrultuda, araştırmacının kendisini birincil referans kaynağı olarak konumlandırması çalışmanın başlangıç noktasını oluşturmaktadır. Etnografik bir bakış açısıyla yürütülen bu çalışmada, artık fiziksel olarak var olmayan çocukluk evinin mekânı ve bu evden kalan nesnelerle kurulan ilişkinin hem araştırmanın öznesi hem de nesnesi olarak ele alınması ve evin tez düzleminde “yeniden inşa edilmesi” amaçlanmaktadır.

Argüman ve Araştırma Soruları

Ev bir mekândı. İstenildiğinde sınırsızlıktan kaçılıp küçücük içine saklanılan. Dinlendirendi ev, koruyan, gönendiren, acıtan, yalnızlaştıran. Özgürleştirendi, hapseden, yıkılan, düş olan. Ev, yitik hikâyeler biriktirirdi. [...] Hikâyeler, hikâyeler yitmesin diye yazıldı (Kayın, 2008, s. 11).

Yukarıdaki pasajda, Kayın’ın “Mekân Hikâyeleri” adlı kitabında şiirsel bir üslupla betimlediği “ev” ele alınmaktadır. Bu pasajdan yola çıkılarak, evin yalnızca fiziksel ve mülkiyetle ilgili özelliklerinden ibaret olmadığı, aksine sakinlerinde uyandırdığı duygularla var olduğu ve böylece evin “hikâyeler” biriktiren bir mekân olduğu iddia edilmektedir.

(1) Bu bağlamda ev hikâyelerinin biriktirilmesinde; ev ile ilgili söylencelerin, anıların ve duyguların oluşumunda temel kaynağın ne olduğu sorusu, temel bir araştırma sorusu haline gelmektedir.

Araştırmada, söz konusu kaynağın “evin kurucu öğeleri olan nesneler” olduğu öne sürülmektedir. Daha açıklayıcı bir ifadeyle, bunlar “hem evi inşa eden hem de eve sahici anlamını veren nesneler” olarak tanımlanmaktadır.

Peki, bu ifadeyle tam olarak ne kastedilmektedir? Yanıtı, nesneler aracılığıyla eve taşınan, evde biriktirilen ve korunan unsurlarda; yani sakinlerin nesneler üzerinden eve aktardıkları ve bıraktıkları “biyografik izlerde” aranabilir.

(2) “Biyografik izleri” araştırma bağlamında bir öz-anlatıya dönüştürmeye çalışan ve ev ile nesneler üzerine düşünsel bir araştırma süreci yürüten araştırmacı, bu süreçte akademik olarak nasıl konumlanmaktadır?

(3) Bu bakış açısı, iç mimarlık alanının kuramsal çerçevesiyle nasıl örtüşmektedir ve araştırmacı bu çerçeveye nasıl bir diyalektik ilişki içine girmektedir?

(4) İç mekân fikri ve modern ev anlayışı; tarihsel, kuramsal, fiziksel, mekânsal, temsili, ontolojik ve fenomenolojik boyutlarıyla nasıl şekillenmektedir?

(5) Ev kavramı etrafında geliştirilen söylemler, fikirler ve aforizmalar, ev mekânının ve evin kurucu öğeleri olarak ele alınan nesnelerin anlamını ve algılanış biçimini nasıl etkilemektedir?

Bu sorular, temel araştırma sorusundan türetilen diğer araştırma sorularıdır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırma, ana ekseninde otoetnografi yöntemine başvurularak yürütülmektedir. Bunun yanı sıra, araştırmacı dışındaki aile üyeleri ve akrabalar tarafından evde yaşanmış deneyimler ve/veya evin gündelik yaşamına ilişkin tanıklıklar da dikkate alınmaktadır. Bu bağlamda, açık uçlu ve yapılandırılmamış görüşmelere katılan kişiler, evin “sözlü tarihini üreten özneler” olarak konumlandırılmaktadır. Roland Barthes’ın (2021) ifadesiyle, bu ev hakkında söylenen “her cümle bir angajman; her söylem ise tarihi bir angajman” olarak kabul edilmektedir. Dahası, yöntemin

niteliğine bağılı olarak, araştırmacının kendi sesine kulak verdiği ve gündelik dilden yararlandığı “yazılı” ve “çizgili” anlatıların hâkim olduğı bir metin oluşturulmaktadır.

Araştırmada ele alınan nesneler ev eşyalarıyla sınırlı değildir. Eşyalar, nesnelerin önemli bir bölümünü oluşturmakla birlikte, bunların dışında kalan nesneler de evin yeniden inşa edilmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Ayrıca araştırmacı ve ev sakini [ben], görüşmelere katılan aile üyeleri ve akrabalar ile evde daha önce yaşamış kişiler (hayatta olanlar ve vefat edenler) bu çerçevede birer özne/nesne olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca, bugün cismani olarak varlığını sürdürmeyen bir evin yeniden inşa edilmesinde; anılar, hikâyeler, aile albümleri, fotoğraflar, tapu senetleri ve mimari belgeler gibi çeşitli temsil araçları da evin kurucu materyalleri/ nesneleri olarak ele alınmaktadır.

Nitekim bahsedilen tüm nesneler, otoetnografiyle ilgili birçok okumada öne çıkan “ev etnografisi” terimi bağlamında tertip edilmekte ve metodolojik bir kurguya sadık kalınarak evin inşasında kullanılmaktadır. Sonuç olarak, ev karmaşık bir olgudur; yeniden inşası da oldukça karmaşık bir inşa sürecini temsil etmektedir. Hatta bir evi yeniden inşa etmenin, onu sıfırdan inşa etmekten daha zor olduğunu söylemek bile mümkündür. Çünkü “bina” (bu araştırma bağlamında “ev” demek yanlış olmaz) kelimenin tüm anlamlarıyla bir “inşa”dır (Colomina, 2020, s. 14).

Kapsam ve Tezin Yapısı

Tez, dört ana bölümden oluşmaktadır. Her bölüm, ilgili yazarın eserinden içeriğıyle tutarlı bir şekilde seçilmiş bir epigraf ile başlamaktadır. Bu alıntılar, her bir bölümün genel anlatısını destekleyecek şekilde seçilmiştir. Aşağıda, kullanılan epigrafların hangi yazarın hangi kitabından alındığı ve bölümlerin genel içeriğı aktarılmaktadır.

1. Bölüm: Bir Ev Ziyaretinden Bir Anlatıyı Kurmaya

Walter Benjamin’in Pasajlar adlı eserinden seçilmiş bir alıntıyla başlamaktadır. Bu alıntı, “iç mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir” fikrine dayalı bir anlatı oluşturmaktadır. Küçük ve görünüşte sıradan nesnelerin, esasen gündelik yaşamın “izlerini” barındırarak bir toplumun kültürü, tarihi ve yaşadığı mekân hakkında önemli bilgiler sunabileceğı fikri vurgulanmaktadır.

İlk bölümde, Virginia Woolf’un *Londra Manzaraları* adlı eserinde “Büyük Adamların

Evleri” başlıklı denemesinden yararlanılarak, bölümün teorik çerçevesine ilişkin bir anlatı kurulmaktadır. Bu çerçevede, literatürde mimarlık ve kültür kuramcılarının “ev tahayyülleri” arasında *gezintiye* çıkılırken evin hem mekânsal hem de düşünsel inşası incelenmektedir. Kökleri 19. yüzyıla uzanan “iç mekan” fikrinin moderniteyle birlikte nasıl ortaya çıktığı ve özellikle 20. yüzyılda modernleşme süreciyle birlikte, modern mimarlık aktörlerinin ve kültür teorisyenlerinin düşünceleriyle “konut”, “iç mekan” ve “ev” kavramlarının anlamlarının nasıl dönüştüğü ele alınmaktadır.

İç mimarlık, mekân sahibinin bireysel katkılarını azaltmanın ve önemsizleştirmenin aksine mimarlığın kurucu bir eki olarak, “nesneler” üzerinden kendini ve iç mekânı icra etmektedir. Bu bakış açısına göre “nesne”, mesleğin merkezinde yer almasına rağmen ihmal edilen, handiyse hiç tartışılmayan bir konudur. Aslında ihmal ve göz ardı edilen konu, nesnelerin mekân kullanıcısının bireysel yaşamının izlerini nasıl ortaya çıkardığı ve ifade ettiğidir.

Sonuç olarak bölüm, *konut*, *iç mekân* ve *ev* üzerine geliştirilen teorik tartışmaların yanı sıra materyal kültür, fenomenoloji ve nesne yönelimli ontoloji gibi destekleyici kuramsal yaklaşımlardan yararlanılarak oluşturulan “Eve Özgü Nesnelerin İhmal Edilen Statüsü” başlıklı alt bölümle sonlanmaktadır.

2. Bölüm: Ev Sahibinin Sofrasında Ne Var?

İkinci Bölümde, **Roland Barthes**’ın **Roland Barthes** adlı kitabından seçilen alıntı, otobiyografik materyalin keşfini ve bu materyalle ilişkili olarak yöntemin nasıl tercih edildiğini, Barthes’ın kendi öyküsüne vurgu yaparak göstermeyi amaçlamaktadır. Geleneksel bir anı kitabından oldukça farklı olan bu kitap, yazarın kendi yaşamını dışarıdan, adeta bir nesneymiş gibi ele aldığı bir “anti-otobiyografi” örneği olarak değerlendirilmektedir. Bu bakış açısı, yöntemle ilgili olarak hem araştırmacı hem de ev sakini olarak araştırmada kendimi nasıl konumlandığıma bakarak, kendi otobiyografik materyalime eleştirel bir yaklaşım sergilememe imkân tanımaktadır.

Bu bölümde, araştırmanın yöntemi olan otoetnografiye bakılmaktadır. Metodolojiye bakış açısı, tezin kuramsal çerçevesine, alan araştırmasına, başvuru kaynaklarına, eleştirel literatürün değerlendirilmesine ve tezin tartışmasına kaynaklık etmektedir. Araştırmanın temel kavramlarıyla örtüşen olguları açığa çıkarmaktadır. İçindekiler dizininde gösterilen ana bölümler ile alt bölümlenmeler arasındaki metinsel ilişkiyi

desteklemektedir. Bu bakımdan, bu bölümde anlatılan otoetnografi yöntemi, saha bilgisini, araştırmayı yapma ve yazma deneyimini, biçemi ve temsil krizini; tümüyle araştırma sürecini yöneten bilimsel ve metinsel kurguyu yaratmaktadır.

Otoetnografi yönteminde araştırmacının en temel hareket noktası, kendisini birincil başvuru kaynağı olarak konumlandırmasıdır. Bu yaklaşım, araştırmacının kendisini araştırma konusu olarak görmesi, kendisi ile yaşadığı kültür arasındaki bağlantıları görmesi ve kendisi üzerinden kültür üzerine yazmasını (Aygün Cengiz, 2023) esas almaktadır. Bu bağlamda, tezin araştırma nesnesi olarak konumlanan “özne”, hem araştırmacının kimliğiyle (oto-, self) örtüşmekte, hem de araştırılan “nesne” olarak, otobiyografik materyali temsil etmektedir.

Araştırmacının veri koleksiyonu; çocukluk evine ait resmi kayıtlar, mimari belgeler, yıkılmadan önce evi belgelemek maksadıyla çekilmiş fotoğraflar, aile albümü, aile üyeleri ve akrabalarla yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen görüşler ve anılar gibi öznel referanslı materyallerden oluşmaktadır. Bu koleksiyon, araştırmacının kişisel tanıklıklarından elde edilen veriler, sözlü tarih ve yöntem üzerine kuramsal okumalardan oluşan katmanlı bir yapıya işaret etmektedir.

Bu bölüm üç alt bölümden oluşmaktadır. Birinci kısım, araştırma problemine ilişkin öznel materyali sunmakta ve otoetnografiyi “araştırmaya içkin bir yöntem” olarak gerekçelendirmektedir. Bu gerekçelendirme, adına “içeriden notlar” denilen kişisel notlar ile yapılmaktadır. Bu, aynı zamanda yöntemin performe edilmesine yönelik bir girişimdir. İkinci kısım, etnografi ve otoetnografi teriminin tanımını, tarihçesini ve örnek çalışmaları içeren literatür taramasından oluşmaktadır. Özellikle yöntemin tarihsel arka planı ile ilgili çoğul okumaların sonucunda keşfedilen “ev etnografisi” terimi öne çıkmaktadır. Bu terim, çok katmanlı bir veri seti oluşturan materyallerin ayrıştırılmasına ve sırasıyla üçüncü ve dördüncü bölümde kullanılmasına yardımcı olarak metodolojik yapılandırmayı güçlendirmektedir. Başka bir deyişle bu terim, sonraki bölümlere kadar taşınarak “Bir Nesne Olarak Ev” ve “Bir Ev Olarak Nesne” bağlamında evin yeniden inşa edilmesini sağlamaktadır. Üçüncü kısım, terimden hareketle araştırmacının hangi adımları izleyerek tezi yürüttüğünü göstermektedir. Yönteme dayalı araştırmayı yapmanın ve yazmanın özgün yolları “Ev Etnografisi: Yazmak ve Çizmek” başlığı altında tarif edilmektedir. Bu bölüm, “İçeriden Notlar” (kişisel notlar) “Ev Vesikaları” (el çizimleri) ve “Ev Sakinleri ve Ev ile İlişkili Kişiler”

(sözlü tarihi üreten özneler) adlı üç alt başlık halinde aktarılmaktadır.

3. Bölüm: Bir Nesne Olarak Ev

Üçüncü bölümde iki epigrafa yer verilmektedir. Bunlardan ilki, **Akira Kurosawa**'nın **Kurbağa Yağı Satıcısı** adlı kitabından tercih edilmiştir. Bu epigraf, ev ile kurulan ilişkiyi ortaya koymakla birlikte bölümün temel meselelerinden biri olan evin tasvir edilmesi, hatırlanması ve görünür kılınması sürecine gönderme yapmaktadır.

İkinci epigraf, “Numara 13. İşte, çocukluğumuzun geçtiği anılar, bunlar.” ifadesidir. Bu ifade, halamla 27.12.2025 tarihinde gerçekleşen görüşme sırasında kaydedilen notlardan alınmıştır. Bu epigraf, yalnızca benim çocukluk evimle kurduğum ilişkiye değil, görüşmeye katılan diğer aile üyelerinin evle kurdukları ilişkilere ve evi nasıl anlamlandırdıklarına işaret etmektedir. Dolayısıyla bu söz, ev sayesinde şekillenen farklı ev yaşantılarını ve kolektif bir ev hafızasını görünür hale getirmektedir.

Bu bölümde, “Bir Nesne Olarak Ev” ele alınmaktadır. İkinci bölümde yönteme içkin olduğu gerekçelendirilen otobiyografik materyal, bu kez doğrudan *gösterilmektedir*. Gaston Bachelard'ın söylediği gibi, aslında “[b]u evleri betimlemek, onları *ziyarete açmak* gibi bir şey olur. Şimdiki hallerine ilişkin herşey söylenebilir belki, ama ya geçmişleriyle ilgili olanlar!” (2018, s. 43).

Bu bölüm, evle fiziksel ve düşünsel temasın nasıl kurulduğunu anlatan bir “içeriden not” ile açılmaktadır. Bu not, yalnız evle etkileşim kurmanın bir yolunu göstermekle kalmaz; aynı zamanda bu karşılaşmanın yarattığı duyguyu ve atmosferi yakalayan bir kayıt alanı olarak da okunmaktadır. Bu yönüyle içeriden not, evin içine fiziksel ve düşünsel olarak girme deneyimini ve sahayla nasıl etkileşime geçildiğini ortaya koymaktadır.

Bu bölümde, var olmayan bir evin izini sürme kıstasına dayanarak oluşturulan “ev vesikaları”nın neden merkezi bir önem taşıdığı ortaya konulmaktadır. Bir önceki bölümde, “Ev Etnografisi: Yazmak ve Çizmek” alt başlığı altında ele alınan “ev vesikaları”, burada yer alan diyagramla birlikte asıl anlamını kazanmaktadır. 1977 yılına ait çaplı tasarruf vesikası, “üç mekân bir ev” diyagramına dönüşmektedir. Bu diyagram, “ev” hakkında söylenmek istenenleri “yazıya çağırmakta” ve “üç mekân

bir ev” ifadesinin ardındaki anlamı açığa çıkarmaktadır: “fakirhane”, “yukarı(da)ki ev” ve “avlu”.

Evin sakinleri tarafından bu isimlerle anılan üç mekân, biricik ev imgesinin ayrı ayrı bileşeni olarak anlatılmaktadır. Bu anlatıyı ve doğal olarak aynı zamanda evi, ev yıkılmadan önce belgeleme amacıyla çekilmiş fotoğraflar, resmi evraklar, mimari belgeler ve görüşme notları kurmaktadır. Bu mekânlar, mekânsal organizasyonuna girilmeden ekseriyetle yapısal özellikleri, kullanılan malzemeler, yapım tekniği ve dış mekânla kurduğu ilişki üzerinden incelenmektedir. Üç mekânsal bileşene ilişkin anlatıların sonunda ise “evin fiziksel olarak nasıl yeniden inşa edildiğini” gösteren şematik bir temsile yer verilmektedir.

4. Bölüm: Bir Ev Olarak Nesne

Bölüm, **Francesca Rigotti**’nin **Küçük Şeylerin Felsefesi** adlı kitabından *Makarna Süzgecinin Ontolojisi* başlıklı bölümden seçilmiş bir alıntıyla başlamaktadır. Rigotti, makarna süzgecinin deliklerinden pişirme suyunun geçmesine izin veren bir nesne olduğu kadar, bu nesne yeterince yakından incelendiğinde, deliklerinden başka şeylerin, örneğin anıların ve düşüncelerin de süzülmesine izin verdiğini savunur. Yazar makarna süzgecini, tonoz, kubbe gibi mekânsal öğelerle ilişkilendirir. Ayrıca bu unsurlar aracılığıyla sözcüğün etimolojisini inceler. Dördüncü bölümün içeriğine uygun olarak seçilen bu alıntı, nesnelerin dünyasına artık girildiğini, bu nesnelerin daha yakından inceleneceğini ve onları “okumak” için uygun bir kavramsal zemin oluşturulduğunu göstermektedir.

Dördüncü bölümdeki tartışma, evin sabit ve kesin bir anlamı olmadığı, aksine bir dizi “anlamdan” oluştuğu öncülünden hareket etmektedir. Evin ikamet edenlerin fikir ve duygularıyla donatılmış bir imge yumağı olduğu anlayışı esas alınarak, ev karmaşık ve çok yönlü anlamların yaratıcısı olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle ev, farklı anlamların üretildiği karmaşık bir boşun olarak değerlendirilmektedir. Bu bakımdan bir önceki bölümde yer alan diyagram, evin cismani varlığını ve mülki sınırlarını gösteren bir temsil iken, evin yalnızca fiziki sınırları ve mülkiyet ilişkileri üzerinden tanımlanamayacağını da ima etmeye başlamaktadır. Bu bağlamda bu bölümde ev, *nasıl hatırlandığı, nasıl yaşandığı ve nasıl anlatıldığı* üzerinden anlam kazanmaktadır.

Bölümün ilk alt başlığında iç mekâna ve odalara girilmektedir. Yukarı(da)ki evin ve fakirhanenin odaları, plan çizimleriyle gösterilmektedir. Ancak bu çizimlerin esas amacı, odaların duysal, duygusal ve sembolik anlamları ile nasıl biçimlendiğini göstermektir. Bu bakımdan odalar, mekân tasarımına ilişkin meslek pratiklerinde yaygın olduğu şekliyle; yatak odası, oturma odası veya misafir odası gibi adlarla anılmaz. Dolayısıyla “mahal” kavramı da sorgulanır. Fakirhanenin odaları, eve atfedilen anlamlarından dolayı “mikro ev”, “göç” ve “bilinmeyen” olarak tanımlanır. Yukarı(da)ki evde durum biraz daha farklı olmakla birlikte; odaları hem mizahı hem de düşselliği yaratan renkler üzerinden anlatılmaktadır. Bu nedenle, odalar “yeşil”, “pembe” ve “mavi” olarak tanımlanır. Avlu ise iki konut arasında kalan ara mekân olma özelliğini aşarak “çocuk oyunları”nın sahnelendiği bir oyun mekânı olarak okunmaktadır. Bu bağlamda, bu mekân da artık sadece “avlu” değildir; “salıncak, tüftüf, evcilik, sek sek, tongi” gibi oyunlar avluyu yeniden tanımlamaktadır.

Bölümün ikinci alt başlığında odalardan “nesne” ölçeğine geçiş yapılmaktadır. Bu bölüm, “evin anlamının” bir dizi nesneden ve kavramlardan oluşan sistemden nasıl türetildiğini tartışmak üzere yapılandırılmıştır. Literatürdeki nesne tanımlarına ek olarak, araştırma kapsamındaki nesnelerin “ne olduğu” ve bu nesnelerin “nasıl ele alındığı”nın sınırlarını çizilmektedir.

Akabinde nesnelerin envanterleri çıkarılmaktadır. Nesnelerin dökümü yapılırken “bellek” yazınında nesnelerin neden önemli olduğu vurgulanmaktadır. Envanterde gösterilen nesnelere ilişkin önemli noktalara da değinilmektedir: Nesnelerin aslında “sözcükler”den meydana geldiği ve bu sözcüklerin nesnelerin *göstereni/imleyeni* olduğu belirtilmektedir. Envanter tabloları düzenlenirken özne-nesne hiyerarşisi aşılmakta ve ev etnografisi bağlamında tüm nesnelerin eşit değere sahip olduğu dile getirilmektedir. Tablolarda ayrıca *iptidai*, *ritüel*, *nostalji* ve *aşinalık* kavramları öne çıkarılmaktadır.

Bu aşamadan sonra “ev hikâyeleri”nin yazıldığı kısma geçilmektedir. Yukarı(da)ki ev ve fakirhaneden seçilen bir oda, ilişkili olduğu kavram ve nesneler aracılığıyla “hikâye” biçiminde yeniden *inşa edilmektedir*; başka bir ifadeyle *yazılmaktadır*. Böylelikle ilk kısımda tanımlanan “odalar” ile ikinci kısımda tanımlanan “nesneler” ve “kavramlar” birbirine bağlanarak tamamlanmaktadır. Dördüncü bölümde, odalar ve nesneler odağa alınarak “Bir Ev Olarak Nesne” okuması derinleştirilmektedir.

“Bir Nesne Olarak Ev” bölümünde “mimari bir nesne olarak inşa edilen ev”, bu bölümde “düşsel ve sözsel ev” olarak inşa edilmektedir.

Bölümün en sonunda yer alan “Ev Panoraması” temsili, metodolojik kurguya koşut olarak ortaya çıkmaktadır. Bu çizim, “ev etnografisi” terimini ön plana çıkaran evin son görünümüdür. Evin katmanlaşarak nasıl inşa edildiğini gösteren bir temsildir. Temsil, “Üç Mekân Bir Ev” diyagramını hatırlatmakla birlikte, evin yalnızca duvarlar ve fiziksel öğelerle sınırlı olmadığını; avlusu, sokağı ve yasal sınırlarını belirleyen parselin dışına taşarak odaları, nesneleri, yemekleri, sesleri, kokusu ve oyunları ile anlam kazandığını yansıtmaktadır.

1. BÖLÜM: BİR EV ZİYARETİNDEN BİR ANLATI KURMAYA¹

İç mekân, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır.
Bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmak demektir (2014, s. 98).

Walter Benjamin, *Pasajlar*

1.1. Evin İzinde: Teorik Anlatının Çerçevesi

Virginia Woolf'un altı denemeden oluşan *Londra Manzaraları* (orijinal ismiyle *The London Scene: Six Essays on London Life*) adlı kitabı, ilk kez dünyanın en köklü kadın ve yaşam tarzı dergilerinden biri olan *Good Housekeeping*'te tefrika halinde çıkmıştır. Bu denemeler, 1931 ilkbaharında tamamlanmış; aynı yılın Aralık ayından başlayarak 1932 yılı boyunca iki ayda bir bu dergide yayımlanmıştır.

17 Şubat 1931 tarihinde, *Dalgalar* adlı eserini tamamladıktan hemen sonra Woolf, günlüğünde bir sonraki eserinin konusunun ne olması gerektiği üzerine uzun uzun düşünmüştür. Bu arayışın sonunda bir ay sonra, *Londra Manzaraları*'nın üçüncü denemesi olan "Büyük Adamların Evleri"ni yazmak için seçtiği İngiliz yazarlarının

¹ Çalışmanın teorik çerçevesini aktaran birinci bölümün başlığı, 19 Mart 2018 tarihinde Manifold'ta (tasarım, teknoloji, sanat ve gündelik yaşam üzerine denemelerin yer aldığı bir çevrimiçi platform) yayımlanan Gülşah Aykaç'ın "Bir Ev Ziyaretinin Düşündürdükleri" başlıklı yazısından esinlenilmiştir. Aykaç, ilk kez ziyaret ettiği bir kişinin evinin kendisinde uyandırdığı hisler üzerine düşüncelerini ve kendi kültüründeki ev pratiklerine yönelik yaptığı karşılaştırmaları izleyen bir "düşün-gezi" yazısı sunmaktadır. Yazar, metnini inşa ederken aklında kaldığı kadarıyla evin mekânsal kurgusunu gösteren bir plan çizmektedir. Ayrıca evin çeşitli köşelerinden çekilmiş birkaç fotoğraf, plan etüdü ve yazarın düşünceleri bir araya gelerek okuyucunun o evin içinde –aslında yazarın eve dair düşün biçimlerinin yazılı olduğu satırlar arasında- gezinmesini sağlamaktadır. İsmi Karyotaki'nin (yazar, şair, sanatçı ve mimar; kolaj ve resim gibi çeşitli araçlar kullanarak mekân üzerine karma sergiler düzenlemiştir) Atina'daki evini ziyaret eden Aykaç, bir yandan bu ev üzerinden duyumsadıklarını anlatırken, bir yandan da kendisinin evle kurduğu ilişkiden söz etmektedir:

"Ev, benim için hayatımı hep meşgul eden bir meseleydi. Sürekli bir yabancılaşmanın yarattığı sürekli bir dünyaya aidiyet arayışının mekânı. Ve en köklü kurumumuz olan aile kurumunun üreticisi. İsmi'nin evinden içeri girer girmez kapının hafifliği gibi hafifledim. Bu ev alışık olmadığım bir evdi. Alışık olmadığım şekilde, bir yaşam öyküsünün kendisini o kadar naifçe duyumsatıyordu ki..."

evlerine geziler düzenlemiştir. Bu geziler, esasen Woolf'un "malzeme toplamak" amacıyla yaptığı gözlemleri içermektedir (Kara, 2022, s. 7).

Woolf'un ziyaret ettiği evler arasında Viktorya döneminin önde gelen şahsiyetleri ve fikir adamlarının evleri yer almaktadır. Bu evler, roman yazarı Charles Dickens, sözlükbilimci Samuel Johnson, tarihçi ve filozof Thomas Carlyle (bir mektup yazarı olarak anılan eşi Jane Carlyle ile birlikte yaşadığı ev) ve İngiliz romantik şair John Keats'in evleridir. Yazar, denemesinin girişinde şu ifadelerle yer vermektedir:

"Londra, ne mutlu ki, büyük adamların evleriyle dolmakta; bu evler ulus için satın alınmışlar ve sahiplerinin üzerinde oturdukları sandalyelerle, içinden bir şeyler içtikleri bardaklarla, şemsiyeleriyle ve çekmeceleriyle korunmuşlar." (2022, s. 31).

Woolf'un gözlemine göre, bu büyük adamlar yaşadıkları evlerden tanınmaktadır. Ve şurası açıktır ki, onların "eşyalarına kendi damgalarını, öbür insanlardan daha silinmez bir biçimde vurdukları tartışılmaz bir gerçek" (2022, s. 31) tir. Hatta Woolf, onların "eve yerleşebilme" becerilerinden bahsederken *masa, sandalye, perde, halı* gibi ev eşyalarını sanki "kendi suretlerinde yaratıyorlarmışçasına, kendilerine dönüştürebilme" (2022, s. 31) kabiliyetlerinden söz etmektedir.

Woolf'un denemesindeki bu ifadelerle dayanarak, vurgulanmak istenen temel nokta şudur: Bu deneme, bu amaçla yazılmamış olsa dahi, insanların "biyografik izlerini" evlerinden ve evlerindeki nesnelerden tespit edebileceğine dair gözlemleri içeren ifadeler, tezin teorik çerçevesinin oluşturulmasında önemli bir rol oynamaktadır. Nitekim Virginia Woolf'un büyük adamların evlerini betimlerken, özellikle eşyaların zamanla ev sakinlerinin birer "portresine" dönüştüğü fikrinden hareket etmesi, tezin kuramsal yaklaşımına bu bağlamda ışık tutmaktadır.

Ayrıca, bölümün başlığıyla ilgili dipnotta da vurgulandığı üzere, bir ev ziyaretinin Aykaç'ta uyandırdığı düşünceler ile Woolf'un düzenlediği geziler sonucunda ortaya çıkan evle ilgili izlenimleri birbirinden çok da farklı değildir. Her iki durumda da evin bireysel ve tarihsel belleğin kesiştiği bir nokta işlevi gördüğü gözlemlenmektedir.

Bu bağlamda, çalışma için oluşturulan teorik çerçeve kapsamında ilgili literatürde çeşitli araştırmacılar, teorisyenler ve tasarımcılar tarafından ortaya konulan "ev

tahayyüleri” incelenirken konutun, iç mekânın ya da daha kesin bir ifadeyle evin mekânsal ve kavramsal yapısının nasıl inşa edildiği ele alınmaktadır.

Peki, konut, iç mekân ve eve ilişkin bir teorik çerçeve geliştirilirken neden bu tür bir *kavramsallaştırmaya* ve *retoriğe* ihtiyaç duyulmaktadır?

Sorunun cevabı, Charles Rice’in 2007 yılında yayımlanan *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity* (Türkçe’ye *İç Mekânın Ortaya Çıkışı: Mimari, Modernite, Ev Yaşamı* şeklinde çevrilebilir) adlı kitabında sunulan teorik analiz incelenerek bulunabilir.

Trevor Keeble’a (2008) göre bu kitap, 19. yüzyılda “iç mekân” kavramını yalnızca yapısal, dekoratif ve yüzeysel özellikler üzerinden ele almamakta; aynı zamanda inşa edilen “iç mekân fikrini” anlamaya yönelik bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Bu kitapta Charles Rice, argümanını iç mekânın tarihsel kavramsallaştırılmasında kilit rol oynayan iki önemli figürün, Walter Benjamin ve Sigmund Freud’un, ayrıntılı bir analizini temel alarak oluşturmaktadır.

Benjamin’i kullanarak iç mekân tarihine ilişkin yerleşik anlatıları eleştirmektedir. İç mekâna ait olan resimsel temsillerin, arzu edilen ev yaşamını çağrıştırmaktan öte geçemeyen “kavramları” nasıl sorunlu bir şekilde kurguladığını göstermektedir. Diğer taraftan Freud’un analizini kullanırken, iç mekân tarihi bağlamında “öznellik” kavramının ele alınmasına imkân sağlamakta ve kavramın “mekân sakininin kendi odası” ile ilişkilendirilmesini mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla kitapta Benjamin’in iç mekân yorumuna yapılan vurgu, 19. yüzyıl iç mekânlarına ilişkin tartışmayı soyut hale getirmekle birlikte, Freudcu psikanalizden türetilen fikirlerden yararlanarak bu bakış açısını daha da netleştirmektedir. Nitekim bu kavramsallaştırma ile Rice, iç mekânının tamamen fiziksel bir varlık alanı olarak ele alınması fikrini tartışmaktadır (2008, s. 112).

Keeble’a göre Rice’in bakış açısı, 19. yüzyıl iç mekânlarının nasıl ortaya çıktığını anlamaya çalışan bir tasarım tarihçisi için sorun yaratabilecek türdendir. Ancak bu endişe, asıl noktayı kaçırmak anlamına gelmektedir. Çünkü 19. yüzyılın iç mekân gerçekliğini kavramak zor olsa da, Charles Rice tartışmasını iç mekânın kavramsal ve retorik yollar aracılığıyla nasıl anlaşılacağı üzerine kurmaktadır (2008, s. 112).

Keeble'ın ilgili incelemesinin de işaret ettiği üzere, bu bölümde *Büyük Adamların Evleri*'nden hareketle teorik çerçeve oluşturulurken benzer bir kavramsallaştırmaya ihtiyaç duyulması bu yüzdendir. Zira *iç/içsellik* ve *ev/evsellik* gibi kavramlar ancak bu tür söylemler üzerinden geliştirilmekte ve anlamlandırılabilir.

Sonuç olarak bu bölümde, kökleri 19. yüzyıla uzanmakta olup 20. yüzyılda yeni bir ruh arayışı ve rasyonelleşme idealleri doğrultusunda belirginleşen moderniteyle birlikte konut ve iç mekânın geçirdiği dönüşüm incelenmektedir. İç mekânın fiziksel unsurlarla kurulurken, bir taraftan “evin anlamının” nasıl üretildiğine bakılmaktadır. Her şeyin karşısına gebe olduğu bir alan olan modernite ve yaşanan ikili gerilimler, iç mekânı ve evin suretini sürekli bir dönüşüme zorlamıştır. Bir tarafta *çoğal(t)ma*, *biriktirme* ve *nesneler aracılığıyla evin ve öznenin kimliğinin inşa edilmesi*; diğer tarafta ise *sadeleşme*, *azal(t)ma* gibi belirli tasarım ilkeleriyle *mimarının kusursuz bir boş nesne olarak idealize edilmesi* ve iç mekândaki bireysel izlerin silinmesi söz konusudur. Bu bakımdan, döneminin koşullarına göre şekillenen “evin her iki yüzü” bu kültürel ve düşünsel temsiller aracılığıyla değerlendirilmektedir.

Dahası Woolf'un denemesiyle görünür olan tarihsel izlek –*gözlemlediği evlerin 19. yüzyılda Viktorya döneminde yaşamış şahsiyetlere ait olması ve yazarın kendisinin ise bu dönemin ardından gelen kırılmayı deneyimlemiş bir 20. yüzyıl yazarı olarak konumlanması*– teorik okumayı takip etmek için uygun bir zemin oluşturmaktadır.

Virginia Woolf'un denemesinden yola çıkarak kurulan bu teorik çerçeve, esasında araştırma bağlamında “anla(t)ma tutkusu” üzerine bir düşünsel gezi sunmaktadır. Barthes'ın ifade ettiği üzere, anlatı göstermez, öykünmez; bir okuyucuyu herhangi bir yazına coşkuyla çekebilecek tutku, bir “görme” tutkusu değildir; *anlam/anlama tutkusudur* (Barthes, 1988, s. 72). Nitekim çalışmanın teorik çerçevesi kapsamında ve belirtilen tarihsel izleğe uygun olarak tezin bu bölümünde konutu, iç mekânı ve evi *anlamaya/anlamlandırmaya* yönelik bir yolculuğa çıkılmaktadır.

1.2. Modernleşme Sürecinde İç Mekân, Konut ve Evin Dönüşümü

Modern Hayatın Ressamı

Artun'a göre, ister yaşamın içinde isterse sanatta olsun, moderniteyi keşfetmeye koyulanların pusulalarını yönelttikleri ilk rota *Charles Baudelaire*'dir. Çünkü modern

kent ve kültürle ilgili incelemelerde yer etmiş olan pek çok tema, onun yazınında belirlemektedir. Bu bakımdan modern mitolojiyle ilgilenen kişiler, modernizmi ancak Baudelaire'in imgeleriyle kavrayabilmektedir (2013, s. 9-10).

Baudelaire (1821-1867) *Salon de 1845* adlı incelemesinde, dönemin ressamlarının modern hayata karşı kayıtsız kaldıklarından ve “modern hayatın kahramanlığını” resmedecek bir ressamın henüz çıkmadığından yakınmaktadır. Hâlbuki modern hayatın destanlarını resmetmek için ne konu, ne de renk eksiktir. Hakiki sanatçı, devrinin yaşamından destansı bir nitelik ortaya çıkarabilecek, kravatları ve rugan pabuçlarıyla insanların aslında ne kadar yüce ve şiirsel olduğunu hissettirebilecek olan ressamdır (Berman, 1999, s. 196).

Baudelaire'in henüz olgunlaşma aşamasındaki bu fikirlerini referans olarak alan Berman, aynı zamanda moderniteye ilişkin şu saptamayı yapmaktadır: Modernlik, her şeyi yeni yapma eğilimidir; modern hayat, gelecek yıl bugünkünden daha farklı görünecek ve yaşanacaktır. Ama “geçicilik ve moda”, aynı modern çağın parçaları olarak (1999, s. 197) kalmaya devam edecektir.

Geçmişin resmi hızla değişmektedir. Yitip gitmekte olan hayatın tasvirini, yaşanan zamanın geçiciliğini; yani modernitenin iletmek istediği mesajı, *aylak gezinen* lakin bir o kadar da “düşünür-gezer” olarak seyretmesini bilenler yakalayabilir. Walter Benjamin'e göre, “flâneur”lüğü –başka bir ifadeyle yürümenin ve düşünmenin gizli biçimini- meslek edinmiş olanlar, ancak bu mesajı algılayabilir (Oskay, 1982, s.16-17).

Flâneur ya da adı her ne olursa olsun, bu tür bir sanatçı kalıcı şeyleri, dini ve epik konuları işleyen bir ressam kalıbına hiçbir surette uymaz. Devrinin görünümüne uygun olarak kendini, kalıcılık ve sonsuzlukla ilgili her türlü imadan uzakta tutar ve kimliğini “geçicilik” üzerine inşa eder (Baudelaire, 2008, s. 4-5). Dahası *flâneur*, bir kent gezginidir. Metropolü en ücra köşelerine kadar arşınlar; modern hayatın bütün imgelerini tutkulu bir aşkla gözlemler, inceler ve belleğine kaydeder. Kalabalıkların arasında yaşar, kalabalıkla nefes alır, verir ve kalabalıkla büyülenir. Tebdil-i kıyafet gezer; kimse onu fark etmez, ama o herkesi fark eder. Hem kendisi hem de uygun gördüğü herhangi biri olabilmenin ayrıcalığını yaşar ve bunun da keyfini çıkarır. Öte yandan Baudelaire'in yaptığı gibi bir *flâneur* olmak, içinde bulunan, fakat

olumlanmayan ve değiştirmeye de gücün yetmediği yaşam koşullarına karşı bir tür toplumsal protestodur (Artun, 2013, s. 33; Oskay, 1982, s. 23).

Benjamin'in 19. yüzyıl kültür tarihi üzerine yaptığı çalışmalar da bu konuyla ilgilidir. Modern yaşamın en dikkat çekici özelliği, teknolojik gelişmeler ile birlikte kitlesel üretime geçilmesi ve insan ilişkilerinin giderek metalaşmasıdır. Buna bağlı olarak geleneklerin yıkılması ve bu geleneklere dayalı yaşam tarzının ortadan kaybolması söz konusudur. Yaşam deneyimleri, algı ve hayal gücü düzeyinde bir dönüşüme uğramıştır. İmgeler ve nesneler, modern zihnin algılama biçiminin nesneleri haline gelmiş ve fantazyalar materyalize olup dönüşmüştür; yaşamın "şeyselleşmesini" anlamak bu dönemde önem kazanmıştır. İşte bu olguları kültürel bir bakış açısıyla açıklamak, ağdaş yaşamın gerçekliğini anlamak (Benjamin, 1982, s. 131) adına son derece önemlidir. Benjamin'in gözlemlerine bakılırsa, giderek daha fazla imge ve nesneyle dolan bir dünyada, modern insanın kendisini ve yaşamın gerçekliğini anlamak için yaşamın içine ve kendi ürettiği ürünlerine –artifaktlerine- bakması neredeyse şart olmuştur.

Nitekim Baudelaire, modern yaşamın destanlarını yazma konusunda salık verirken modern bilincin en çarpıcı örneğini ortaya koymaktadır. Çünkü o devrin insanının zihninde *modernite* doğmuştur. Birey, hem kendisinin hem de kendi kültür, sanat ve mimarlık üretiminin yeni bir bilincine varmıştır. Böylelikle insan, kaçınılmaz bir şekilde modernitenin dünyasına çoktan adımıını atmıştır (Tanyeli, 1995, s. 17).

Modernite ve İ Mekn Fikri

Rice, 15. yüzyılın sonlarından itibaren "interior" kelimesinin, dıştan içeriye ayrılmış olarak "içeriye" tanımlamak ve ruhun içsel doğasını betimlemek için kullanıldığı; 18. yüzyılın başından itibaren "interiority" kelimesinin içsel karakteri, bireysel öznellik duygusunu ifade etmek için kullanıldığını ifade etmektedir (2007, s. 2).

Ancak 19. yüzyılda moderniteyle birlikte kelimenin anlamı da değişme uğramıştır; "interior" kelimesi, özellikle sanatsal etki açısından bir binanın veya bir odanın iç kısmını gösteren bir resim veya temsil olarak kaydedilmeye başlanmıştır. Buna bağlı olarak "interior" (i mekn), mimarlar ve dşemeciler arasında profesyonel bir mücadelenin alanı olarak işaretlenmiştir. Böylelikle "i mekn" bu mücadelenin konusu olan, ancak hiçbir mesleğe ait olamayan ve yeni tanımlanmış bir kavram

olarak ortaya çıkmıştır. İç mekân, zamanla “üç boyutlu ve fiziksel bir mekân olarak” tanımlanmaya başlandığı gibi, “imge” temelli bir anlam da kazanmaya başlamıştır. Sonuç olarak, “domestic interior” (evin iç mekânı) kavramı, 19. yüzyılın başından itibaren bu şekilde belirmiştir (2007, s. 2).

Rice, konuyu titizlikle açıklarken şu noktaya da dikkat çekmektedir. Söz konusu “iç mekân” kavramının ortaya çıkışı, daha önce ev yaşantısının, mobilyaların veya düzenleme pratiklerinin hiç var olmadığı şeklinde yorumlanmamalıdır. Aksine iç mekân, “evselliğe dair maddi gerçekliklerle” ortaya çıkmış, gelişen bir bilincin ve tutumun kavramsallaştırılması olarak anlaşılmalıdır. Nitekim özünde, iç mekân ve mimari arasındaki yakın ilişkiler de zaten bu yüzyılda ortaya çıkmıştır. İç mekân, dekorasyon yoluyla “mimariye bir ek” olarak oluşmuştur. Yani mimari gibi sert bir kabuğun içine, mobilya vb. gibi yumuşak unsurlar ile ek olan bir “iç mekân” söz konusudur. İmgeye içkin bir kavram olarak tanımlanmaya başlayan iç mekân, geleneksel mimariden farklı şekilde temsil edilmiştir (2007, s. 3).

Penny Sparke, *The Modern Interior (Modern İç Mekân)* adlı kitabında, “modern iç mekân” denildiğinde akla ilk gelen imgenin krom kaplı çelik borular, siyah deri ile döşenmiş bir sandalye ya da geniş cam yüzeylere sahip, 1920’lerin açık planlı bir mekânı olabileceğini belirtir. İmgenin ne olduğundan bağımsız olarak, “modern” teriminin çeşitli stilistik anlamlarda yorumlandığını ve iç mekânın “evin” ayrılmaz bir parçası olduğunu vurgular. Ancak bununla birlikte Sparke, 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın ortalarına kadar şekillenen “modern iç mekân” kavramının salt bir stil olmanın ötesine geçtiğini ve evdeki nesnelerden ziyade iç mekânın kendisini ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla kitabında, sadece evi değil; ofis, fabrika, mağaza, kafe, hastane ve kilise gibi çeşitli yapıların mekânlarını inceleyerek modernite ile gündelik deneyimler arasındaki ilişkiyi araştırmaktadır (2008, s. 7-8). Sparke, konut alanının dışındaki iç mekânlara dikkat çekse de, iç mekânın evden ayrı bir unsur olarak düşünölemeyeceği anlayışına yaptığı vurgu, moderniteyi anlamak açısından oldukça aydınlatıcıdır.

Georgina Downey, *Domestic Interiors: Representing Homes from the Victorians to the Moderns (Ev İçi Mekânlar: Viktoryenlerden Modernlere Evlerin Temsili)* şeklinde Türkçe’ye çevrilebilir) adlı kitabında, Charles Rice’in iç mekânı hem mekânsal hem de kavramsal boyutlarıyla eşzamanlı olarak tartışmaya açtığı “çift katlı iç mekân”

(doubled interior) argümanına değinmektedir. Downey'nin bakış açısına göre bu kavram, hikâyenin sadece bir kısmını ele almaktadır. Mekânın beden üzerindeki duygusal ve duyusal etkileri, bedenin mekânla olan fiziksel ve ruhsal ilişkisi (2013, s. 3) göz ardı edilmektedir.

“Çift katlı iç mekân” kavramı konunun sadece bir kısmını yansıtıyor olsa da, Rice aslında önemli bir tespitte bulunmaktadır: İç mekânın, mimarının bir bileşeni olarak ortaya çıktığını ve “dekorasyon yoluyla mimariye bir eklenti olarak” tanımlanmaya başladığını göstermektedir. Elbette, onun bu gözlemi, iç mekânın “ev yaşamının maddi gerçekliklerinden doğan modern bir bilincin tezahürü olarak” ortaya çıktığını anlamamıza yardımcı olmaktadır.



Görsel 1. A Chelsea Interior/Chelsea'de Bir İç Mekân (Carlyle Çifti, Köpekleri Nero ile birlikte). Robert Scott Tait, 1857-1858, (National Trust). <https://tinyurl.com/3mp8z6uj>

Aslında, mekânı sınırlamak ve odalar yapmak, bir kişinin kendi varoluşunu yeniden şekillendirmesiyle doğrudan ilintilidir. Mekân aracılığıyla yeniden şekillendirmek ise doğuştan sahip olunamayan veya kontrol edilemeyen şeyleri değiştirmek için fırsat sunmaktadır. *Kendimize ait bir oda* yapmak, hem kendimizi hem de ötekini nerede konumlandığımızı göstermektir. Eve dair imgeler de işte bu “içsellik” (interiority) olarak nitelendirilen tutumların bedensel ve mekânsal düzenlemesidir. İç mekânın bunu nasıl yaptığı önemli bir sorudur; çünkü “ev”, bireysel özelliğin kurulduğu kilit bir mekândır (Downey, 2013, s. 4). Woolf'un denemesinde sözünü ettiği Viktorya

döneminin önde gelen yazarlarının evlerinin, sanki onların kendileriymiş gibi bir his uyandırması ve eşyalarının da adeta onların otoportreleriymiş gibi görünmesi, bu bağlamda anlam kazanmaktadır (bkz. Görsel 1).

Bu dönemde çağdaş ev yaşamının ve iç mekân tasvirlerinin sanatçılar, yazarlar ve tasarımcılar tarafından sıkça ele alınması tesadüf değildir. Bu durum, bireylerin ev içinde kendi dünyalarını kurarak kendilerini bu dünyada nasıl konumlandıkları ve kimliklerini nasıl şekillendirdikleriyle de ilişkilidir (Downey, 2013, s. 5).

Örneğin Virginia Woolf, ünlü eseri *Kendine Ait Bir Oda* adlı kitabında, 19. yüzyılda kurmaca metinler yazan kadınlar ile yaşadıkları evler arasındaki ilişkiyi sorgular. Orta sınıf bir aileden gelen ve yalnızca ortak kullanılan bir oturma odasına sahip olan bir kadının, yazdığı roman ile bu oda arasında bir bağ olup olmadığını kritik eder. Woolf'a göre eğer bir kadın yazmak istiyorsa, gündelik yaşamın kesintilerine sürekli maruz kalarak, ortak kullanılan bu oturma odasında çalışmak zorundadır. Bu bakımdan, bu yüzyılda yaşayan bir kadının edebiyat eğitimi, büyük ölçüde “karakter gözlemi yapmak” ve “duyguları çözümlemek” ile sınırlıdır. Kadının edebi hassasiyeti, herkes tarafından kullanılan oturma odasında edindiği izlenimler ile biçimlenmektedir (2024, s. 78-79). Başka bir deyişle, bu kadınların ağırlıklı olarak roman türünde yazmalarının bir nedeni de, eserlerinin kaçınılmaz bir şekilde içinde bulundukları evler ve odalar tarafından şekillendirilmesidir.

Görüldüğü üzere, 19. yüzyılın en önemli yönlerinden biri, moderniteyle birlikte iç mekâna eşî benzeri görülmemiş bir şekilde bağımlılık göstermesi ve tarihte ilk kez değişen toplumsal koşulların “iç mekân” kavramı aracılığıyla şekillenmiş olmasıdır. İç mekân, burjuvazi karşıtı duyguların nesnelleştiği, bireyin yeni siyasi ve sosyal idealler (davranışlar, aile yapısı, cinsiyet rolleri vb.) tarafından biçimlendirildiği ve sınıfsız bir toplumda bir arada yaşamının mümkün hale gelebileceği ortak bir ideal yaratmıştır (Şumnu, 2019).

Konut Mekânında Yaşanan İkilikler

Tüm sınırların değiştiği, her şeyin kendi zıttıyla bir arada olduğu bir alanda ortaya çıkan ikili gerilimler, iç mekânda dolayısıyla konut mekânında ve ev yaşamında bir dönüşüme yol açmıştır. Modernitenin konut mekânında yarattığı çatışma yoluyla,

bu durum modern insanın kendini ev mekânı aracılığıyla temsil etme biçimlerini de yeniden tanımlamıştır.

Geleneksel anlamda içerisi; yani dışarısının tam karşıtı olarak kurulmuş, içe dönük ve kapalı bir mekân olarak tanımlanan “içerisi” kavramı, yerinden edilmiştir. Tüm sınırlar yer değiştirmiştir. Bu değişim, her yerde açıkça görülmektedir. Elbette ilk olarak kent mekânında; ama aynı zamanda bu mekânı tanımlayan teknolojilerde de. Gazete, telefon, film, radyo, fotoğraf, reklamlar, demiryolu, elektrik, betonarme, cam, savaş. Bunlar, içerisi ve dışarısı, özel ve kamusal, gece ve gündüz, derinlik ve yüzey, iç mekân ve sokak gibi kavramlar arasındaki eski sınırları yerinden eden bir mekanizma olarak anlaşılmaya (Colomina, 2020, s. 12) başlanmıştır.

Umut Şumnu (2019), Edmund Engelman’ın Viyana’daki Sigmund Freud’un ofisini çektiği bir fotoğrafta yer alan iç mekân görüntüsü aracılığıyla, modernite üzerine yaşanan bu mücadeleye temas etmektedir. Temsildeki sokağa bakan pencereye ve antik heykelciklerle dolu Freud’un masasının hemen yanında yer alan, “bakışı dışa açmadan içe doğru katlayan aynaya” dikkat çekmektedir. Şumnu, odadaki pencere ile aynanın bir arada bulunmasını, moderniteyle birlikte mimarının ve iç mekânın özünü oluşturan ikiliğe işaret eden bir unsur olarak okumaktadır.



Görsel 2. Freud’un Çalışma Odası, Ayna ve Pencere: Modernitenin İki Temsili (Önder, 2024). <https://tinyurl.com/y2fw7ayx>

Pencere, modern insanın düşüncelere dalmış, göçebe zihnini yansıtmaktadır. Bu nesne, kişinin varoluş alanını sürekli genişletme olup, dış gerçekliklerle etkileşime girme, dış dünyayla sürekli temas halinde kalma ve kendini evsiz kılma çabasının bir temsili gibidir. Buna karşılık ayna ise, içe dönüşü temsil etmektedir; o dönemde arkeoloji ve psikanaliz gibi yeni gelişen bilim dallarının katkısıyla modern insanın kendi iç dünyasını keşfetme, içsel deneyimlere çekilerek öznel bir anlatı oluşturma ve özel bir oda, dahası otobiyografik bir müze inşa etme arzusunu yansıtmaktadır (Şumnu, 2019).

Tanyeli'nin (1995) belirttiği gibi geleneksel konut, henüz bireyselleşmemiş bireyin kaçınılmaz mekânıdır ve vernaküler yapım sürecinin doğal bir sonucudur. Böyle bir konut, sahibini temsil etmezdi ya da onun adına konuşmazdı. Başka bir deyişle, ne olağan ne de olağanüstüydü. Ancak moderniteyle birlikte insanlar, sıradanlıklarını olağanüstü bir şeye dönüştürme çabası içine girmiştir (s. 17). Doğal olarak bireyin kendini eşsiz ve farklı kılma arzusu, yaşam alanına yerleştirdiği nesnelerde kendini göstermiştir. Çünkü bu “nesneler” sahibinin adına konuşabilirdi. Amerikalı moda tasarımcısı Gloria Vanderbilt'in şu sözlerini hatırlatmakta fayda var: “Dekorasyon bir otobiyografidir.” Gerçekten de modern birey, varlığını ancak evine yerleştirdiği nesneler aracılığıyla ortaya koyabilmektedir. Nesneleri edinmek ve bunları mekân içinde biriktirmek, modern bireyi “modern” kılan bir temsil pratiğidir. Tanyeli, sahip olma arzusunun ne anlama geldiğini anlamak için her türlü nesneyle ağızına kadar doldurulmuş 19. yüzyıl iç mekân fotoğraflarına bakılmasını önermektedir (1995, s. 18).

Modern Mimarlık ve Ev Temsili

Sürekli kentleşen, giderek daha karmaşık hale gelen modern toplumun ihtiyaçlarını karşılamak için yeni malzemeler, inşaat yöntemleri ve gelişen teknolojinin sunduğu imkânlar, yeni bir mimarlık biçimini hem gerekli hem de mümkün kılmıştır. Yeni bir ruh arayışı ve rasyonelleşme idealleriyle şekillenen bu mimari Modern Mimarlık'tır. Kökleri 19. yüzyıla uzanan bu yeni mimarlık, 20. yüzyılın ilk yarısı boyunca sanayi devriminin sunduğu olanaklardan da yararlanarak dönemin ihtiyaçlarına, sanatsal duyarlılıklarına ve yapı teknolojilerine uygun, doğrudan çözüm arayan bir yaklaşım olarak benimsenmiştir (Hasol, 2021, s. 327-328).

Colomina'ya (2020) göre, modern mimarlık bir temsil sistemi ya da birbiriyle ilişkili, katmanlı bir dizi temsilden oluşan bir sistem olarak değerlendirilmelidir. Ancak bu, mimarlığın geleneksel nesnesi olan “bina”yı bir kenara bırakmak anlamına gelmez. Sonuçta, yine de binaya bakmak gerekir. Ancak bu sefer, öncekine göre çok daha yakından ve farklı bir bakış açısıyla. Çizimler, fotoğraf, metin, filmler ve reklamlar gibi temsil biçimlerine nasıl yaklaşılıyorsa, kendisi de bir temsil olan binaya da aynı şekilde yaklaşmak gerekir. Çünkü “bina” kelimenin tüm anlamlarıyla bir “inşa”dır. Modern mimarlığı modern kılan şey de, 20. yüzyıl kültürünü tanımlamaya başlayan bu kitle iletişim araçlarıdır. Çünkü modern mimarlık, bu ortamda doğmuş, üretilmiş ve bu araçlarla doğrudan temas halinde olmuştur (s. 13-14).

Tıpkı selefleri gibi, modern mimarlığın temsilcileri de binaların “bir şey anlatmasını” istemiştir. Ancak, ne aristokrasinin yaşam tarzını ve burjuvazinin ayrıcalıklarını ne de Orta Çağ'ı, Antik Roma'yı yansıtmalarını istemiştir. Aksine binalarının geleceği, hızı, teknolojiyi, bilimi ve demokrasiye dayalı eşitlik ve çoğulculuk gibi kavramları yansıtmalarını istemiştir. Tasarladıkları sandalyelerin yarış arabalarına ve uçaklara benzemesini, aydınlatmanın endüstrinin gücünü ve kahve fincanlarının bile yüksek hızlı trenlerin dinamizmini somutlaştırmasını arzulamışlardır. Nitekim bu mimarlar da yaptıkları mimarlık nesnesinin insanlar üzerinde nasıl bir duygu uyandıracığıyla ilgilenmişlerdir. Ancak itirazları kendilerinden önceki mimari üslupların uyandırdığı duygulara yönelik olmuştur (Botton, 2007, s. 70-71).

19. yüzyılda moderniteyle birlikte evlerinde eşya biriktirip istifleyerek kendi sıradan hayatlarını olağanüstü kılmaya çaba gösteren insanlar, 20. yüzyılda aynı arzu ve ideallerle bu kez kendi öykülerini yeniden inşa etmeye çalışmıştır; ancak bu sefer, mimarinin kurucu eki olan iç mekânı “azaltarak”.

1927 yılında Stuttgart'ta Alman Zanaat Birliği tarafından düzenlenen *Die Wohnung* isimli konut sergisinin afişi, yeni bir iç mekân anlayışını benimsemenin önemli bir temsili olarak kabul edilmektedir. Afişte tarih, kültür ve kişisel öğelerle doldurulmuş bir burjuva iç mekânı görseli, üzerine yerleştirilmiş büyük kırmızı bir çarpı işareti ile olumsuzlanmaktadır. Bu temsil, iç mekânın ortadan kalkmasına, tarihsel, kültürel, bağlamsal ve “öznel izler”den arındırılmış, yeni toplumsal ideallerle şekillendirilmiş, standartlaştırılabilen ve seri üretime uygun yeni bir iç mekânın acilen oluşturulması gerektiğini işaret etmektedir (Şumnu, 2022, s. 12-13).

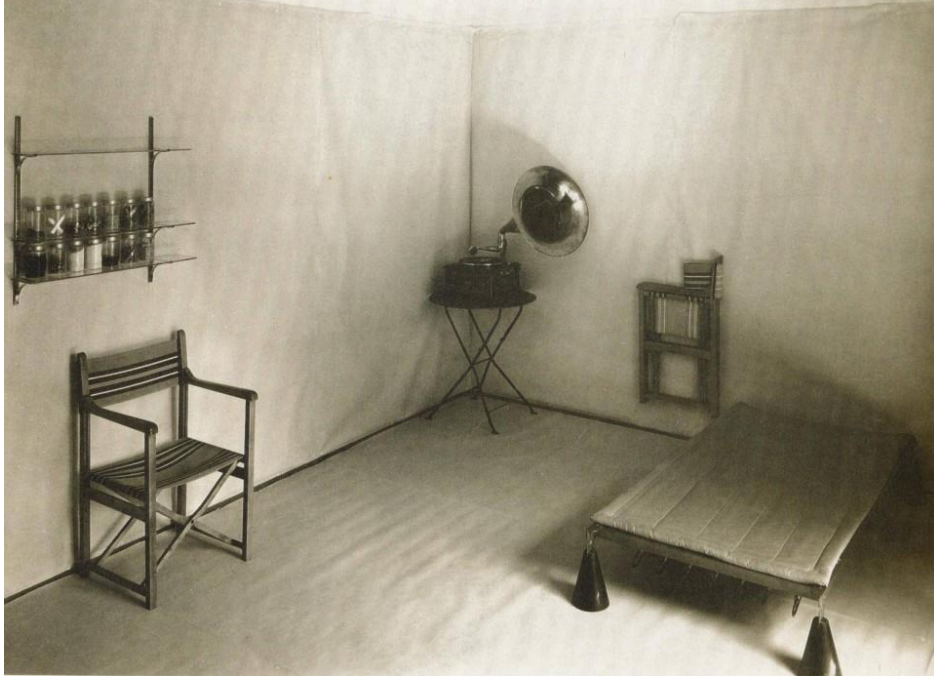


Görsel 3. Die Wohnung Posteri/Konut Posteri. Willi Baumeister, 1927, (MoMA).
<https://tinyurl.com/munrf268>

20. yüzyıl idealini en çok besleyen bir başka fikir, “az çoktur” özdeyişi olmuştur; bu özdeyiş, ilk önce minimalist tasarımın, daha sonrasında mimari ve sanatın ötesine geçen daha geniş kavramların yol gösterici ilkesi haline gelmiştir. Mies van der Rohe tarafından Robert Browning’in (1855 yılında şiirdeki sanatsal sadeliği ifade etmek için kullandığı) bir şiirinden alıntılanan bu özdeyiş, mevcut kaynaklardan gönüllü olarak tasarruf etmenin etik ve estetik değerine bir övgü niteliğindedir. Ancak zamanla bu ifade, Mies’in arkitektonik ifadeyi hazır sınai elemanlarının basit bir bileşimine indirgeyen “çıplak mimarlığına” işaret eden ve estetiğin ancak gereksiz olanın reddedilmesi yoluyla ortaya çıktığını ima eden bir aforizmaya dönüşmüştür (Vittorio Aureli, 2019, s. 5). Çoğu zaman Mies ile ilişkilendirilen “az çoktur” ifadesi ile yine en akılda kalıcı olanlarından biri olan “Tanrı ayrıntılarda gizlidir” (Pile, Gura ve Plunkett, 2024) ifadesi, zaman içinde yalnızca estetik bir ilke olarak kalmamış, başka ideolojilerin de sloganı olmuştur.

Bir başka mimar ise yeni mimari akımın önde gelen isimlerinden biri olan ve 1928 ile 1930 yılları arasında bir süre Bauhaus’un yöneticiliğini yürüten Hannes Meyer (1889-1954)’dir.

Belki de yaşam idealinin en iyi örneklerinden biri, Meyer'in 1924 yılında Belçika'nın Gent kentinde düzenlenen toplu sergi için gerçekleştirdiği *Co-op Zimmer* projesidir (Vittorio Aureli, 2019, s. 40). Bu proje, mimarın çok az sayıda nesneler kullanarak sahnelediği bir odanın fotoğrafından oluşmaktadır.



Görsel 4. Co-op Zimmer. Hannes Meyer, 1924, (Deutsches Architekturmuseum Arşivi).
<https://tinyurl.com/39znnhp3>

Fotoğraf, iptidai ve geçici bir yaşamın mekânsal bir imgesini sunmaktadır. Oda, insan varoluşundan kaynaklanan tüm gereksiz nesnelerden arındırılmış bir mekân idealini andırmaktadır. Hayati ihtiyaçları karşılayan temel eşyalar haricinde sadece düşünmeyi teşvik eden ve bir takım mekânsal uyaranlardan arındırılmış bir *boşunu* tanımlamaktadır.

Meyer, zamanının çoğu mimarından farklı olarak yaşamın ana birimlerinden biri olan bir apartman dairesi yerine “oda”yı ele almaktadır. Oda, mülkiyet kavramının kökeni olan evin aksine asla kendine yeten bir mekân değildir. Bu, olumlanan bir olgudur. Oda, evin geri kalanını paylaşmaya olanak tanıyan minimalist bir alandır. Burada mahremiyet, mülkiyet fikrinden gelmez; aksine yalnız kalma, tefekkür etme ve yoğunlaşma gibi fikirlerden gelmektedir. Mies'in aksine Meyer'e göre, az çoktur anlamına gelmez; az yeterlidir (Vittorio Aureli, 2019, s. 41-42).

Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru* adlı kitabının “Seri Üretim Konutları” başlıklı bölümüne şu sözlerle başlamaktadır: “Büyük bir çağ başlamakta. Yeni bir anlayış doğmakta. Sanayi, yazgısı doğrultusunda akıp giden bir sel gibi, bize, yeni bir anlayışla canlanan, yeni çağa uyarlanmış yeni gereçler sağlar.” (2007, s. 38). Mimara göre büyük ölçekli sanayi, bina üretimine yönelmeli ve konut bileşenlerinin seri üretimine başlamalıdır. İvedilikle seri üretim konut anlayışının ve bu anlayışın öngördüğü yaşam biçimlerinin benimsenmesi gerekmektedir.

Bu çözüm, elbette konut sorununu çözmek amacıyla önerilmiştir; ancak zamanla, özellikle konutlarda uygulanan seri üretim fikri, beraberinde bazı dezavantajları da getirmiştir. Bu evler, bir yandan kişisel dokunuşlardan yoksun, herhangi birine ait olabilecek kimliği belirsiz, anonim yaşam alanları yaratırken, diğer yandan kimseye ait olmayan bir durumun ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. İnsana özgü izlerin ortadan kaldırıldığı, mimarlığın “kusursuz boş nesne” temsili, özellikle 1920’lerden itibaren mimarlığın dilinde sağlam bir yer edinmiştir. Bu döneme kadar aslında mimarlık, şekillendirilmiş boşluklardan ziyade kütlelere ve bunların malzemelerine, oranlarına ve düzenlemelerine odaklanmıştır. Ancak mimarlığın “mekân tasarımı” olarak yeniden tanımlandığı ve sadece mekânların değil, içinde yaşayan insanların varlığının da tasarlanmaya çalışıldığı modern çağda ev, “öznelliği” göz ardı eden rasyonel bir mimarlık nesnesi haline gelmiştir (Altınyıldız Artun, 2012a, s. 120).

Le Corbusier’in iç mekân fotoğrafı kullanma amacı, yalnızca yapıtlarını belgelemek ve gelecek nesillere aktarmak değil; aynı zamanda mimarlığa ilişkin bakış açısını kullanıcıdan çok “izleyiciye” aktarmaktır. Bu mekânları temsil eden fotoğraflarda, zorlama kamera açıları ve odak uzaklığının sınırlarını zorlayan lensler kullanmak yerine, insan gözünün algısına yakın, doğal ve yaşanmışlık hissi uyandıran imajlar elde etmeye çalışılmıştır. Bu gerçeklik duygusunu güçlendirmek için de konutların gerçekten yaşanıyormuş izlenimi vermesini sağlayacak gündelik nesneler bilinçli olarak fotoğraf karesine yerleştirilmiştir (Yıldırım ve Allmer, 2012, s. 70).

İşte bütün mesele de burada başlamaktadır. Fotoğraflarda sanki “iz” bırakılmış gibi duran şapka ve mont gibi nesneler (Görsel 5) çoğu zaman bir misafire aittir. Ya da bu eşyalar, mimarı temsil eden nesneler de olabilir. Ancak bunlar, geleneksel anlamda asla “ev hali”ne dair izler olmamıştır (Colomina, 2020, s. 323-324).



Görsel 5. Villa Church, Le Corbusier, 1927-1930, Fransa.
<https://tinyurl.com/bdhnud5p>

Buna karşılık, modern mimarlığı özellikle de Le Corbusier'in mimarisini bir kâbusa benzeten Sürrealistler için durum farklıdır. Çünkü onlara göre, ikamet etmek hayal kurmak ve hayal kurmak için bir yer bulmak demektir. 20. Yüzyılda evin içine kadar giren rasyonelleşme ideali, modernist mimarları mekânın bu en hayati niteliğini göz ardı etmesine yol açmıştır. Mimarlığın bir nesne olmasının yanında içinde nesneler ve elbette ki öznelere barındırması beklenir. Mimarlık, ancak içinde yaşanıldığında canlanır. Bu bakımdan, içinde gerçekten ikamet edilen tüm mekânlar, aslında birer evdir (Altınıyıldız Artun, 2012b).

Orhon (2021), Bachelard'ın evinden söz ederken onun evinin bir düşün, belleğin ve imgelemin mekânı olduğunu belirtir. Bu nedenle “boş bir ev”, henüz yazılmamış bir bellek anlatısıdır. Zira bir ev, kısmen içindeki eşyalar ve bunlarla ilişkilendirilen anılar tarafından şekillenir (s. 54). Bu nedenle, evi nesneden, anılardan ve orada yaşamış olanların bıraktığı izlerden ayrı olarak düşünmek neredeyse imkânsızdır.

Görüldüğü üzere, 20. yüzyılda ön plana çıkan mimari metaforlar, ekseriyetle “ev” kavramı etrafında şekillenmiştir. Yüzyılın ortalarından itibaren her alanda görülen

büyük değişimler, mimarlık ve kültür kuramcılarını etkilemiştir. Bu dönemin ruhunu anlamaya ve anlatmaya çalışan çoğu kuramcı, kaçınılmaz olarak “ev” hakkında metinler kaleme almıştır (Şumnu, 2018, s. 94).

Zaman içinde “ev” kavramı yeni anlamlar kazandıkça, evdeki yaşam biçimimizle doğrudan ilişkili nesneler ve bu nesnelerin taşıdığı anlamlar ve dolayısıyla evin temsil edilme biçimleri de bir dönüşüm geçirmiştir. Bu konu, sonraki alt başlıkta daha ayrıntılı olarak ele alınmaktadır. Özellikle, ev sakinlerinin biyografik izlerinin iç mekânda nasıl oluştuğu ve “yaşamının bir iz bırakmak” olduğu konusuna dikkat çekilmektedir. Bu bağlamda kültürel çalışmalar, materyal kültür ve nesne yönelimli ontoloji gibi kuramsal çerçevelerden yararlanılmaktadır. Ayrıca mevcut sanatsal örneklerin yanı sıra, yaşamın mekânda nasıl iz bıraktığını gösteren kendi çocukluk evime ilişkin temsiller de bu bağlamda kullanılmaktadır.

1.3. Eve Özgü Nesnelerin İhmal Edilen Statüsü

Eşya Portreleri

Penelope Rosemont tarafından derlenen ve 1998 yılında yayımlanan *Surrealist Women: An International Anthology (Sürrealist Kadınlar: Uluslararası Bir Antoloji)*, sürrealist kadın sanatçıların ve yazarların metinlerini ve eserlerini bir araya getiren kapsamlı bir derlemedir. Bu kitapta, sanatçı Claude Cahun’a ait “Captive Balloon”, “The Invisible Adventure”, “Poetry Keeps Its Secret”, “Surrealism and Working-Class Emancipation”, “From Life I Still Expect That Overwhelming Experience” ve “Beware Domestic Objects!” başlıklı altı metin yer almaktadır (s. viii).

Beware Domestic Objects! başlıklı metin (Türkçe’ye “Ev Eşyalarına Dikkat!” veya “Eve Özgü Nesnelerden Sakının!” olarak çevrilebilir), bölümün bu alt başlığında teorisinin geliştirilmesinde ve başlık adının belirlenmesinde özellikle ilham veren bir kaynak vazifesi görmektedir.

Cahun (1894-1954), 1936’da Paris’te düzenlenen “Surrealist Exhibition of Objects” (*Sürrealist Nesneler Sergisi*) kapsamında ilk kez sergilenen “Object” adlı eseriyle, gergin ve kan çanağına dönmüş bir gözü, tamamen açık şekilde ve dümdüz ileriye bakarken tasvir etmiştir. Göz, bir tenis topunun üzerine boyanmıştır; bedenin geri kalanından izole edilmiş bu görme organı, küçük bir kaideyle birlikte sergilenmiştir

(Görsel 6). Göz, yükseltilmiş bulutları betimleyen parçalar arasında süzülürken, bir taraftan bu yüceltilmiş duyu organına bir oyuncak bebek elinin eşlik ettiği görülür. Farklı parçaların bir araya gelmesiyle oluşan bu eser, görme, dokunma ve cinsellik açısından yeniden yapılandırılmış bir bedenleşme hissini, izleyiciye aynı anda göstermektedir.



Görsel 6. Object/Nesne. Claude Cahun, 1936, (Groom, 2025).
<https://tinyurl.com/2eh9vtu4>

Bu sergiyle eş zamanlı olarak, *Cahiers d'Art* dergisinde “Object” temalı bir sayı da yayımlanmıştır. Sanatçı, “Beware Domestic Objects!” başlıklı makalesini bu sayı için kaleme almıştır (Groom, 2025). Sanatçının makalede yer alan “ev eşyaları” hakkındaki sözlerinden birkaçı şöyledir:

Bu ilksel gerçeği ısrarla savunuyorum: Burada sergilenenlerin özel veya genel değerini takdir edebilmek için, insanın kendisinin irrasyonel nesneleri *keşfetmesi*, onları *manipüle etmesi*, *evcilleştirmesi* ve *inşa etmesi* gerekir. Bu yüzden, bazı açılardan, entelektüellere göre, fiziksel işçiler bu nesneleri anlamada daha iyi bir konumda olabilirler; tabii kapitalist toplumun tamamı –komünist propaganda da dâhil- bunu yapmalarını engellemeseydi. Ve bu yüzden cüzdanınıza uzanmaya, belki de içindekileri masaya dökmeye başlıyorsunuz (Cahun, 1998, s. 60).

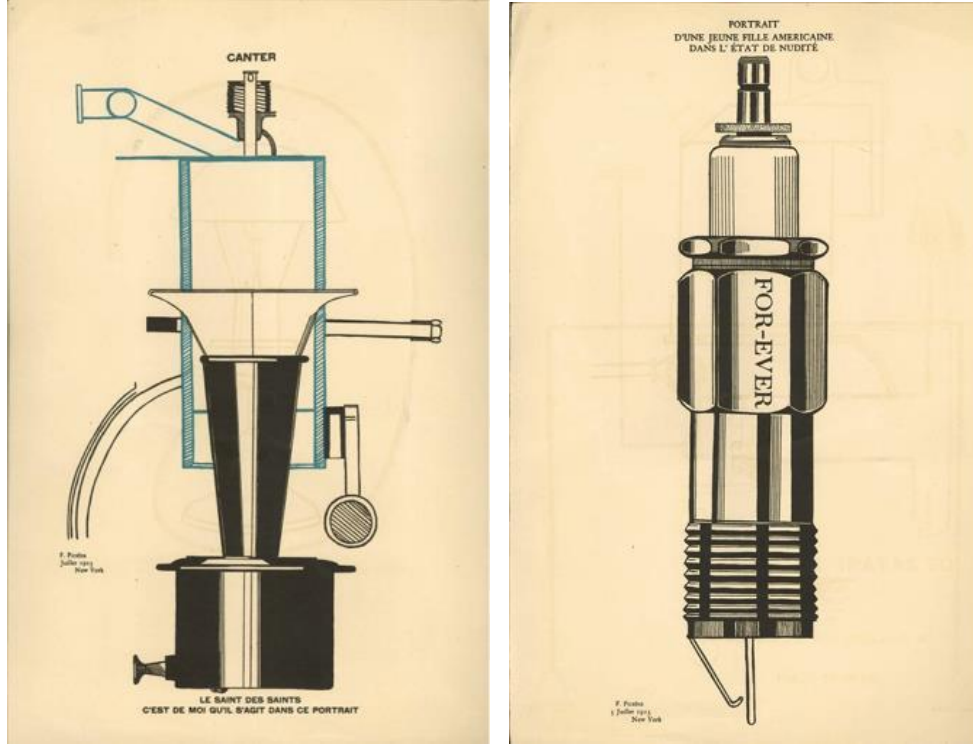
Görüldüğü üzere, sanatçı hem sanat eseri hem de metin aracılığıyla izleyiciyi “ev eşyalarına” karşı temkinli olmaya çağırmaktadır; bu nesnelerin mevcut işlevlerini

altüst ederek, sanatçı biteviye bir üretim döngüsüne hapsolmuş kapitalist sistemi eleştirmektedir. Bu nesneleri icat edenlerin ve üretenlerin olağanüstü özgürleştirici yeteneklerinin aksine, Cahun ezilenlerin düşünceleriyle duygudaşlık kurup, onların çarpıtılmış ve kaybolmuş güzel yetenekleri için yas tutmaktadır (1998, s. 60). Dahası, bu envai çeşit nesneyi akıl dışı ve mantıksız nesnelere dönüştürmek için onların “manipüle edilmesi”, “evcilleştirmesi” ve yeniden “inşa edilmesi” gerektiğini önermektedir. Aslında kendisi de sanatını icra ederken hazır nesneleri kullanarak, onlara *cismani bir form/beden* kazandırdığı “Object” tasvirinde olduğu gibi, bu nesneleri yeniden kendince “öznelleştirmektedir.”

Kolaj, asamblaj ve enstalasyon, özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde çağdaş sanatı şekillendiren yeni ifade biçimleri olmuştur. Sanatçılar, *hazır nesneyi (ready-made)* kullanarak eserlerinde farklı meseleleri ve kavramları tartışmış olsalar da, bu sanat eserlerinin üretiliş biçimi, temelde gündelik nesnenin bağlamından koparılması ve onlara yeni ve soyut anlamların yüklenmesini içermektedir.

Eserlerine nesneleri dâhil eden sanatçılara örnek olarak Claude Cahun’un çağdaşı olan Fransız ressam Francis Picabia’yı (1879-1953) gösterebiliriz. I. Dünya Savaşı sırasında Avrupa şehirleri ile New York arasında sık sık seyahat eden sanatçı, Kübizm’den Fütürizm ve Dada’ya kadar uzanan birçok 20. yüzyıl avangard sanat akımına ilgi duymuş; hatta ardından sürrealizm akımının önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Ancak Picabia’nın “nesnelerle” ilgili motivasyonu, Cahun’unkinden çok daha farklıdır.

Beatriz Colomina, *Mahremiyet ve Kamusalılık: Kitle İletişim Aracı Olarak Mimari* adlı kitabının “Nesnenin Huzursuz Statüsü” başlığı altında, Picabia’nın eserlerini icra etme yaklaşımını şu şekilde açıklamaktadır. Sanatçının sipariş kataloglarından ve reklamlardan *makine görüntülerini* seçtiğini, bunları yeniden çizdiğini ve altına metinler ekleyerek, bunları bir dizi “nesne-portresine” dönüştürdüğünü belirtir. *Paul Haviland’ın seyyar elektrik lambası olarak portresi, körüklü fotoğraf makinesi olarak Alfred Stieglitz ve buji olarak Amerikalı bir kız* nesne-portrelerinden (Görsel 7) sadece birkaçıdır. Ayrıca bunlar Amerikalı sanat tüccarı ve galeri yöneticisi olan Alfred Stieglitz’in 291 adlı dergisinde yayımlanmıştır (2020, s. 170).



Görsel 7. Azizlerin Azizi (sol) ve Çıplak Halde Bir Amerikalı Genç Kızın Portresi (sağ). Francis Picabia, 1915. (Skopbülten, 2017). <https://tinyurl.com/57fcj77p>

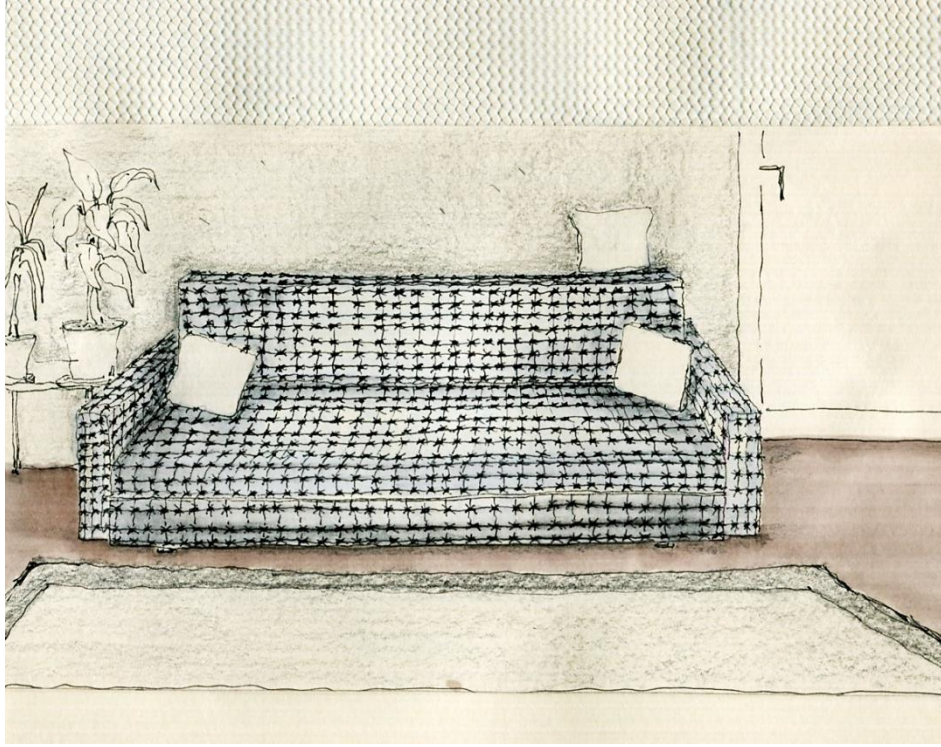
Görüldüğü üzere, Picabia'nın makine çizimlerini, yani “nesne-portrelerini” yapma motivasyonu çok farklıdır; 1915 yılında bir New York gazetesine verdiği röportajda, modern dünyanın dehasının makinelerde kendini gösterdiğini ve sanatın en canlı ifadesini bu makinelerde bulacağına inandığını açıklamıştır (Skopbülten, 2017). Sanatçının makine parçaları ile “özneler” arasında analogiler kurduğu; bunları sanki insan portreleriymiş gibi tasvir ettiğine bakılırsa, bu bağlamda o, bu nesnelere hem birer kimlik atayıp özneleştirmekte hem de başka bir dünyaya ait imgeleri, çizim ve metin vasıtasıyla yeniden montajlayıp onları “evcilleştirmektedir.”

Bu çalışma kapsamında, hem araştırmacı hem de ev sakini kimliğimle, yıkılmış çocukluk evimin izini sürmek maksadıyla, daha retorik bir ifadeyle, 18. yüzyılın İtalyan mimarı Piranesi'nin² yaptığı gibi “kâğıttan [kendi ev] müzelerimi yaratmak” (Skopbülten, 2019) ve “sahici mimari kalıntılara dokunarak, özünde hayal ürünü bir

² Kendi çağının ayrıştırımcı eğilimlerinin aksine Piranesi, mimariden hem mekânı hem de nesneyi kapsayan bir disiplin olarak bahsetmiştir. Çalışmalarında metin, çizim, nesne ve mekân aynı bütünün parçalarını oluşturmaktadır; hepsi bir “zarf-mazruf” ilişkisiyle birbirine bağlıdır ve karşılıklı olarak birbirlerini üretmektedir (Ek, 2012, s. 33, 38).

[domestik] dünyaya ait kurgu çizimler” (Ek, 2023, s. 26-27) üretmek amacıyla bir takım temsiller gerçekleştirdim.

Nitekim gerçek ile kurgu arasında bir ev tahayyülü inşa etmek amacıyla çok sayıda *ev tasviri* ve *nesne-portresi* çizdim. Aile albümümüzdeki fotoğraflardan, nesnelere ilişkin anılardan ve ev hikâyelerinden yararlanarak bu temsilleri birer “ev vesikası” olarak yeniden ürettim. Örneğin, aşağıda görseline yer verdiğim “çekyat”³ adlı eşya portresi, bu nesne temsillerinden sadece biridir. Dahası, bu nesnenin temsilini de “ait olmadığı başka bir evin odasına yerleştirerek” yeniden ürettiğim bir temsili de bulunmaktadır (bkz. Görsel 8 ve Görsel 9).

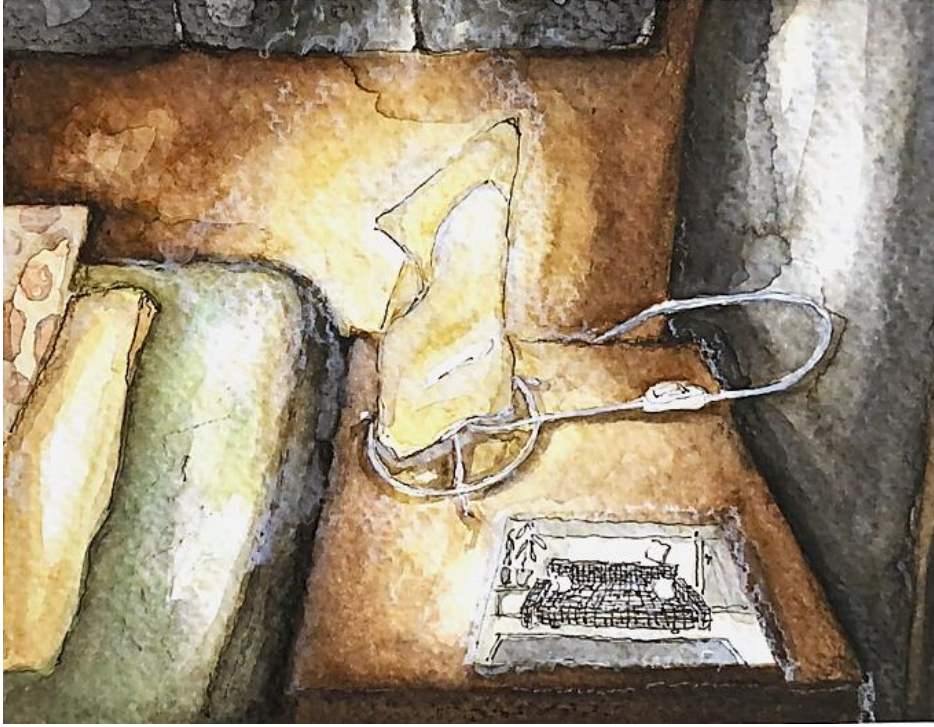


Görsel 8. Eşya Portresi: Çekyat, Melike Şerbet, 24 Mayıs 2023, Kişisel Arşiv.

Sanatçıların “nesnelerle” olan etkileşimleri üzerinden vurgulamak istediğim şey, ne Cahun’un yaklaşımının tersine “nesnelerden uzak durmayın” ya da “ev eşyalarına güvenin” çağrısı yapmaktır ne de Francis Picabia gibi modern dünyanın en çağcıl imgeleri olarak gördüğü sınai nesnelere hayranlık duymaktır. Söylemeye gayret

³ Bu nesne, dördüncü bölümde “nostalji” kavramıyla ele alınan “ev hikayesi”nde ayrıntılı olarak işlenmektedir.

ettiğim şey, nesnelerin evlerimize, bizim dünyamıza girdikleri anda, dahası onlarla etkileşime geçmeye, onları düşünmeye, onlar hakkında yazmaya, sanatsal olarak yeniden üretmeye başladığımız anda “evin birer parçası olmaya” ve “evcilleşmeye” başladıklarıdır.



Görsel 9. İç İçe Yerleştirme. Melike Şerbet, 9 Haziran 2023, Kişisel Arşiv.

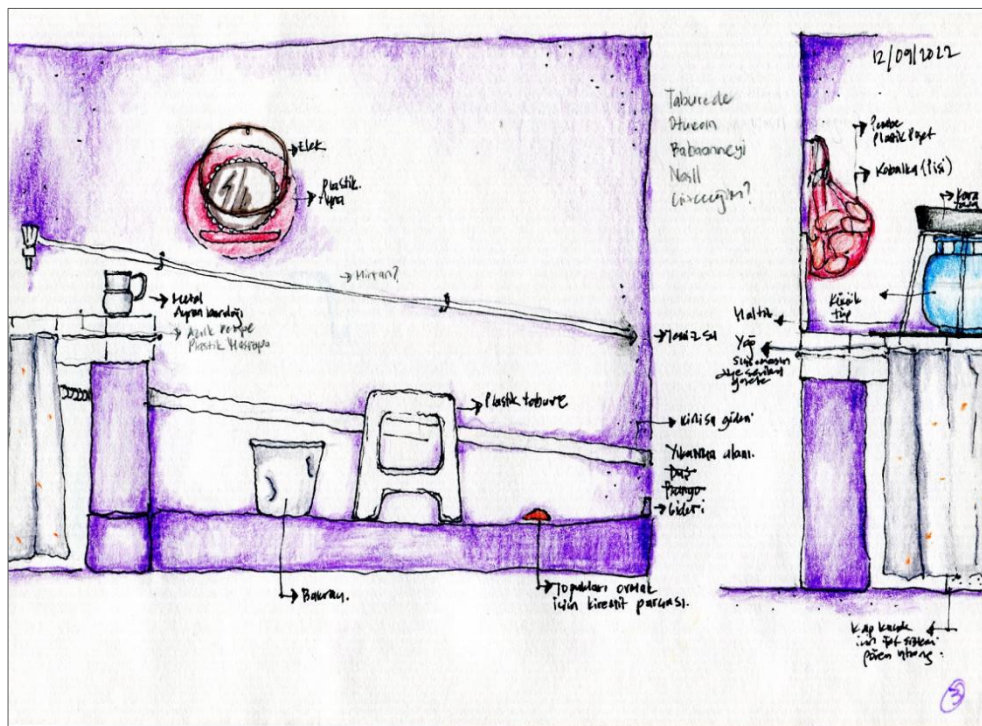
Ev, Ev Hayatı ve Nesneler

Enstalasyon, resim, sinema ve edebiyatta⁴; kısacası sanatın birçok mecrasında, evi ve ev yaşamını betimleyen, özellikle “nesneleri” çalışmalarının konusu hâline

⁴ Sinemada nesne, ev, biriktirme, koleksiyon ve kayıp temalarına odaklanan film olarak, yönetmen Pelin Esmer'in *11'e 10 Kala* (2009) isimli filmi örnek gösterilebilir. Bir başka örnek olarak, ev ve aidiyet temasını ele alan, çizerliğini Charlie Mackesy'in yaptığı *The Boy, the Mole, the Fox and the Horse* (Oğlan, Köstebek, Tilki ve At, 2022) isimli kısa animasyon filmi verilebilir. Bu film, “evin her zaman fiziksel bir mekân olmadığı” düşüncesini merkeze alır. Ayrıca yönetmen Hande Çayır'ın *Yok Anasının Soyadı* (Mrs. His Name, 2012) isimli kısa belgeseli, doğrudan bu temaları işlemese de otoetnografik bir çalışma olması bakımından önemlidir.

Edebiyatta ve düşünce yazınında, *Masumiyet Müzesi* ve *Şeylerin Masumiyeti* ile Orhan Pamuk; *Mekân Feşmekân* ve *Şeyler* romanları ile Georges Perec; *Kendine Ait Bir Oda* ile Virginia Woolf, *Kumların Kadını* ile Kobo Abe, İlhan Berk'in *Şeyler Kitabı*, Mark Miodownik'in *Eşyanın Tabiatı*, Nurdan Gürbilek'in *Ev Ödevi*, Yönetmen Akira Kurosawa'nın yarı-otobiyografik olarak nitelendirilen *Kurbağa Yağı Satıcısı* isimli kitabı, Francesca Rigotti'nin *Küçük Şeylerin Felsefesi* ve Kathleen Stewart'ın *Sıradan Duygulanımlar*'ı ev, eşya, ev yaşantısı, nesneler, antropoloji ve otobiyografi gibi temalar etrafında düşünülebilecek örnekler arasında sayılmaktadır.

getiren sanatçılarla karşılaşmak mümkündür. Son yıllarda, iç mekân temsillerinde bu temalara ağırlık veren akademisyenler ve araştırmacılar da ortaya çıkmıştır. Bu kişiler, söz konusu konular hakkındaki görüşlerini paylaşmış, ayrıca bazıları kendi yaptığı çizimleriyle bu alandaki çalışmalara görsel olarak da katkıda bulunmuştur. Aynı zamanda kendi çizimlerime ilham veren bu örnekler, esasen çizme eyleminin ötesine geçerek eve ve nesnelere ilişkin dokunaklı bir düşünme alanı açmaktadır. Hayal gücüne ve deneyselliğe yer veren bu alan, *mekânın hikâyesiyle* ortaya çıkan farklı fikirlerin ve bakış açılarının buluşmasına imkân tanımaktadır. Bu çalışmalar, hem araştırma kapsamında geliştirdiğim “ev vesikaları” metodunun oluşmasına katkıda bulunmuş hem de *insan-nesne* ve *nesne-nesne* etkileşiminde “yaşantının izlerini” anlamak konusunda tez çalışmasına katkıda bulunmuştur.



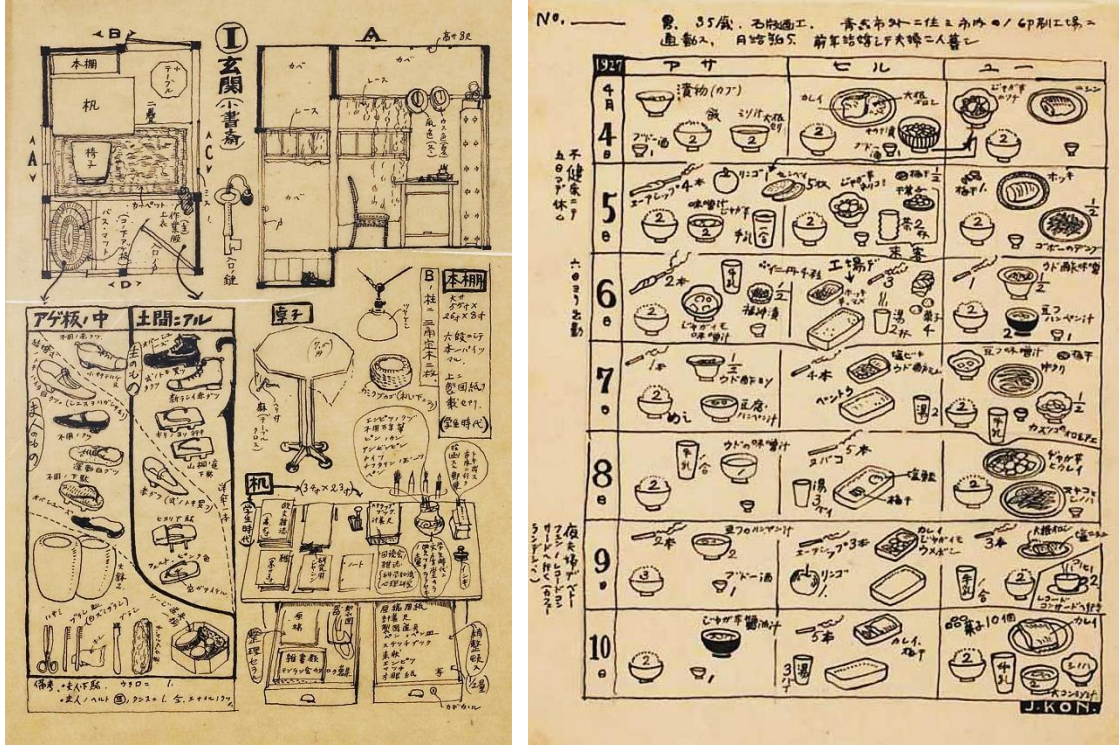
Görsel 10. Ev-Nesne İlişkisi, Melike Şerbet, 12 Eylül 2022, Kişisel Arşiv.

Çizimde, mekanın yapısal elemanları ve açıklıklarıyla birlikte kolaj etkisi uyandıran gündelik ev nesneleri, evle bir tür “zarf-mazruf” (Piranesi’nin çizimleri gibi) ilişkisi içinde yer almaktadır. Araştırmanın argümanında da belirtildiği gibi, bu nesneler ev mekânının inşasında ve odaların şekillenmesinde en etkili unsurlardır. Onlar, evin esas kurucu öğeleridir. Bu sebepten ev, fiziksel özellikleriyle değil de sakinlerinde uyandırdığı duygularla var olmakta ve böylece ev, nesneler aracılığıyla “hikâyeler” biriktiren bir *boşun* haline gelmektedir.

SALT’ın Tek ve Çok Sergisi (2016-2017) kapsamında sergilenen *Ev-Kesit* (1987) adlı çalışma, konuya ilişkin bakış açısının bu bağlamda şekillendirilmesine katkı sağlayan ilk örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Söz konusu çalışmada, iç mimarlık mesleğinin temsil pratiklerine benzer çizim dilinin kullanılması; ancak ev mekânındaki nesnelere özellikle dikkat çekilmesi, araştırmayla kurduğum ilişkiyi güçlendirmiştir.

Ev-Kesit’nin, kesintisiz biçimde ilerleyerek izleyiciyi odalar arasında dolaştırması; 1980’li yıllara ait televizyon, kasetçalar, musluklara takılan hortum, emaye tencere, açma-kapama düğmesine iliştirilen aile fotoğrafı gibi gündelik nesneleri, temsilin içine yerleştirmesi, iç mekân temsillerinde çok sık rastlanmayan ayrıntılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Sık sık gözden kaçırdığımız bu ayrıntıların, ev yaşamımızı şekillendiren ve hatta eve hayat veren nesneler olduğunu söylemek mümkündür. Dijital olarak açılan bu sergide, bilgisayar ekranında odalar arasında gezinirken imleci nesnelerin üzerine getirdiğimizde, o yılların günlük yaşamı hakkında ipuçları veren sesler de duyulabilmektedir (Ev-Kesit, t.y.).

Bir başka çalışma, neredeyse bir etnograf titizliğiyle çalışan Japon mimar, eğitimci ve sosyolog Kon Wajiro’nun çizimlerinden oluşan “Modernology” (1927-1947) adlı çalışmadır. Wajiro, bu çalışmasında kendi halkının günlük alışkanlıklarını, yaşama alanlarını ve gün içinde kullandıkları nesneleri gözlemleyerek, Japon kültürünün modernleşme sürecinin görsel bir sınıflandırmasını oluşturmaktadır (Batuk, 2019, s. 64). Aynı zamanda Wajiro’nun bu çalışması, çizimle ilgilenen araştırmacılara, etnografik araştırma yürütürken katılımcı gözlem tekniğini nasıl kullanabileceklerini ve çevrelerini temsiller yoluyla belgelemenin nasıl benzersiz bir araştırma biçimine dönüşebileceğini de göstermektedir.



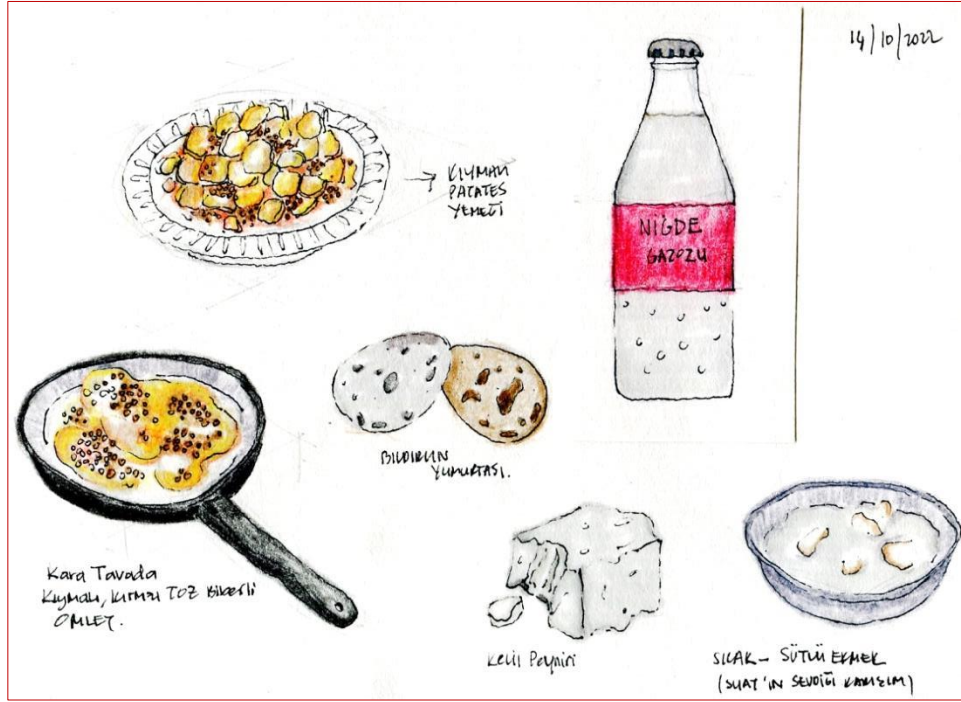
Görsel 11. Modernology/Modernoloji. Kon Wajiro, 1927-1947.
(Fabrizi, 2017). <https://tinyurl.com/38zfph6>

Modernleşmeyle kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalan değerleri “belgelemeye” çalışan Kon Wajiro, eserine sadece evin odalarını, mobilyalarını, giyim tarzlarını ve sıradan ev eşyalarını değil, aynı zamanda Japon toplumunun günlük beslenme alışkanlıklarını gösteren çizimleri de dâhil etmiştir (Fabrizi, 2017).

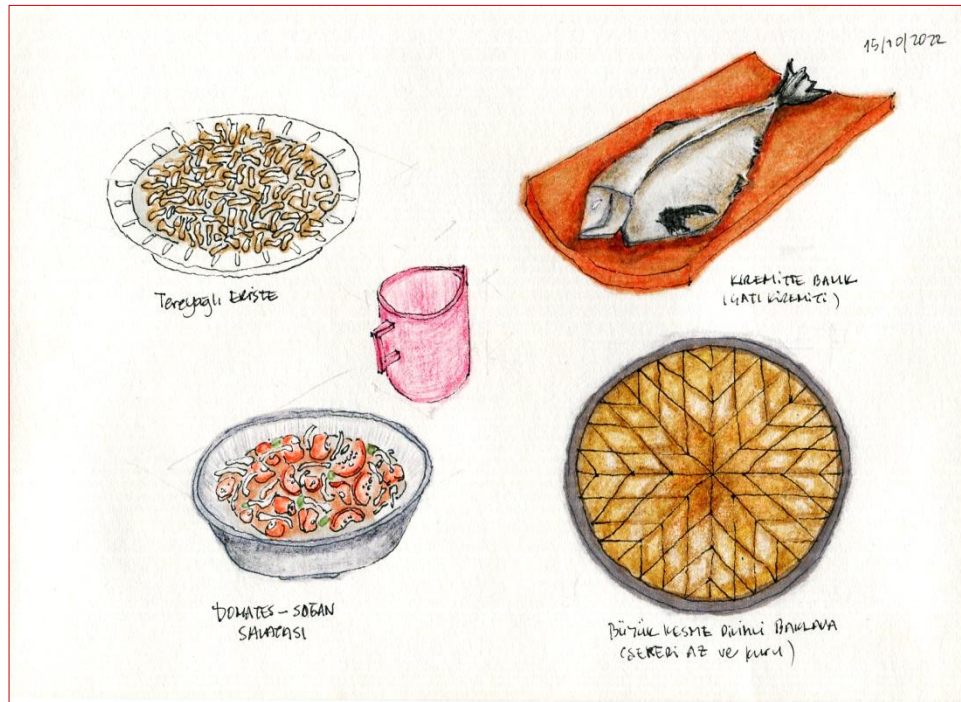
Kendi kişisel mikro-tarihimi ve çocukluk evimi bir araştırma alanı olarak algılamaya ve yorumlamaya başladığım andan itibaren, geçmişte kalan veya kaybolan, ancak yaşadığım evin anlam dünyasında izler bırakarak zihnimde kayıtlı kalan nesneler, evin otantik anlamını sorgulamaya yardımcı olmuştur. Bu bağlamda, Wajiro’nun yaklaşımına benzer şekilde, yok olan değerleri “belgeleme”ye yönelik içsel ihtiyaç, zaman içinde çizimlerden yola çıkarak ev hakkında bir teori üretilmesinde önemli bir faktör olmuştur. Çizimlerle başlayan araştırma serüveni, belirli bir süre boyunca yaşadığım evin yeme ve içme alışkanlıklarını gösteren bir seriye bile dönüşmüştür.

Çizimlerde tasvir edilen yiyecekler, bunların pişirilip servis edildiği tabaklar, mutfak mekânı ve tüm bu unsurlara eşlik eden nesneler, aynı zamanda kültürel ve sosyo-ekonomik bir arka plan sunmaktadır. Dahası, evde pişirilen yemeklerin ve hatta

evin kendisinin bile, sakinleriyle, demografik özellikleriyle ve meslekleriyle ilişkili olduğu sıklıkla gözlemlenmiştir (bkz. Görsel 12 ve Görsel 13)



Görsel 12. Ev İçi Yeme-İçme Kültürü 1. Melike Şerbet, 14 Ekim 2022, Kişisel Arşiv.



Görsel 13. Ev İçi Yeme-İçme Kültürü 2. Melike Şerbet, 15 Ekim 2022, Kişisel Arşiv.

George Orwell'in (2021) da ifade ettiği gibi, "en gerçek yerel kültür unsurları halkın ortak kullanımına açık olmakla birlikte, pub, futbol maçı, arka bahçe, şömine başı ve güzel bir fincan çay gibi resmi olmayan şeylerin çevresinde kümelenmişlerdir." (s. 23). Orwell'in bu sözü bile, kendi ev kültürümüzün gerçek unsurlarını nerede ve nasıl arayacağımız konusunda ufuk açıcı bir bilgi sağlamaktadır.

Bir başka örnek ise, Richard McGuire tarafından 1989 yılında yayımlanan ve daha sonra 2014 yılında genişletilmiş bir baskıyla grafik romana uyarlanan "Here" adlı eserdir. Batuk'a (2019) göre bu eser, çizgi roman gibi klasik bir temsil biçiminin tartişılmasına ilişkin farklı bir yaklaşım sunmaktadır.



Görsel 14. Here/Burada. Richard McGuire, 2014.
<https://tinyurl.com/37r3phhx>

Bu çalışmada, çizgi romanlarda yaygın olarak görülen ve zaman ile meknın ayrı ayrı panellerde ve doğrusal bir şekilde tasvir edildiği geleneksel temsil yöntemi terk edilmiştir. "Odalar" etrafında işlenen ev içi sahneleri, farklı yıllara ait anların evin aynı i meknında bir araya geleceği bir şekilde düzenlenmiştir. Odaların içindeki belirli noktalara "pinlenmiş" gibi görünen ve farklı yıllarda gerçekleştiği anlaşılan deneyimler, aynı mekn içinde bir arada tasvir edilmiştir (s. 61). Başka bir deyişle, McGuire aynı kadraj içinde meknı yıllara göre parçalara ayırmış; ardından farklı *anları/anıları* aynı *mekn/sahne içinde* yeniden bir araya getirmiştir (Batuk, 2022).

Sanatçının çalışmalarına bu yaklaşımı dâhil etmesi, bazı ev vesikalarını “asamblaj” kavramı üzerinden okumaya olanak tanımaktadır. Zamanın doğrusal olmadığını ve “önce-sonra” ekseninin ötesinde her yöne doğru uzanabileceğini ifade eden bu kavram ise, Nesne Yönelimli Ontoloji⁵ (Object Oriented Ontology) düşünürlerinin görüşleriyle ilişkilendirilmektedir.

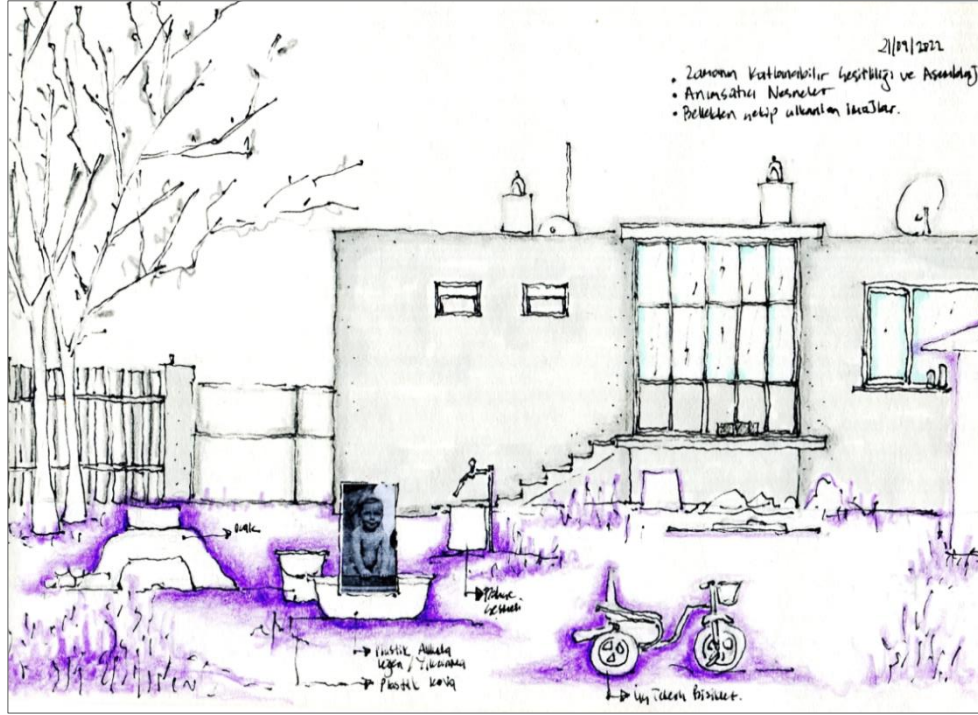
Kelly’e (2008) göre, bu felsefi yaklaşımın düşünürleri, eylem halindeki nesnelerin oluşturduğu heterojen topluluğu tanımlamak için “asamblaj” kavramını kullanırlar. Daha önce de belirtildiği üzere, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde, özellikle Kübist kolajlar ve montajlar ile Sürrealist nesneler aracılığıyla günümüzdeki anlamını kazanan bu kavram (aktaran Korkmaz, 2020, s. 292), hazır nesne (ready-made) veya buluntu nesnelerin bir araya getirilmesiyle yaratılan sanat eserlerini ifade etmektedir.

Örneğin, Raoul Hausmann’ın *Çağımızın Ruhü: Mekanik Kafa* (1919-1920) adlı eseri ile Marcel Duchamp’ın *Valizdeki Kutu* (1935-1941) eseri, bir araya getirilen nesnelerin bir kompozisyon oluşturarak tekil hallerinden farklı bir kimlik ve anlam kazandığını gösterir. Nitekim “asamblaj” kavramının bu bağlamda tercih edilmesi, bu teknikle sanatsal bir ifade üretmek üzere bir araya getirilen nesneler arasındaki kolektivite ile eyleme katılan insan ve insan-olmayan varlıkların etkileşim içinde kurdukları ortaklık arasında bir koşutluk bulunduğunu düşündürür (s. 292, 293).

⁵ Nesne Yönelimli Ontoloji (genellikle NYO olarak kısaltılır) felsefi bir disiplin olduğu için, ilk seferde kavranması kolay bir teori değildir. Ancak kuramın önde gelen temsilcisi Graham Harman’ın (2020) belirttiği üzere, NYO’nun tüm fikirleri yeni değildir; daha ziyade, önceden farklı şekillerde ifade edilmiş eski bilgileri birleştirir ve bu yaparken de filozofların çoğunlukla ihmal ettiği konulara (s. 29) uygulamaktadır.

Kulaklık Kütürhane’de gerçekleşen ve Hakan Atay ile Ulaş Bayraktar’ın sunduğu “Bilir Bilmezler: Nesne Yönelimli Ontoloji (21 Mayıs 2022)” adlı podcast bölümü, Harman’ın *Nesne Yönelimli Ontoloji: Her Şeyin Yeni Bir Teorisi* adlı kitabının ortaya koyduğu teorik bakış açısını anlamak adına dinlenebilir. Bu söyleşi, kitabı okumadan önce teorinin yaklaşımına dair genel bir fikir edinmek için iyi bir örnek teşkil etmektedir. NYO, tartışmaya ve eleştiriye açık eserler üretmeye devam eden ve son yıllarda özellikle çağdaş sanat ve beşeri bilimler alanında sesini duyurmuş olan bir filozof (Graham Harman) tarafından geliştirilmiş yeni bir ontolojik yaklaşımdır. Bu durum, araştırmacılara nesne yönelimli ontolojiyi keşfetmek için bir alan sunmaktadır. Harman, doktora tezi araştırmasında Martin Heidegger’i (benzersiz ve kendine özgü bir şekilde) incelemiş ve daha sonra bu çalışmasını, *Tool-Being (Alet-Varlık)* (2002) başlığı altında yayımlamıştır (Kimbell, 2022).

Dolayısıyla Harman’ın çalışmalarına kaynaklık eden Heidegger’in alet analizi, nesne yönelimli ontolojinin yolunu açmıştır. NYO, Heidegger ve Husserl’in felsefe geleneğinden besleniyor olsa da, fenomenolojiden farklı bir şey ifade etmeye çalışır; zira Harman’a göre fenomenoloji, verili şeylere – duysal olarak kendini gösterenlere- yalnızca fenomenlere bakmaktadır (Oruç ve Filiz, 2020).



Görsel 15. Asamblaj ve Zamanın Katlanabilir Çeşitliliği. Melike Şerbet, 21 Eylül 2022, Kişisel Arşiv.

Yukarıdaki görselden yola çıkarak, “asamblaj” kavramıyla şu şekilde bir bağlantı kurulmaktadır: Farklı zamansallıklara ait anılar -an(ı)ları çağrıştıran nesneler- aynı kare içinde bir araya gelmektedir. Çizimdeki bu birleşim, zamanın “öncesi-sonrası” ekseninin aksine her yöne doğru uzandığı fikriyle şekillenir. Bu ev temsiliinde, farklı zamanlara ait nesne imgeleri –ya da farklı zamanları kaydetmiş ve bellek değeri taşıyan nesneler- bir arada resmedilir. Böylelikle farklı yıllara ait an(ı)lar, *aynı ev mekânında ve çizim yüzeyinde*, eşzamanlı olarak bir araya gelmektedir.

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, McGuire’ın aynı karede bir araya getirdiği farklı zamansallıkları doğrudan asamblaj kavramı üzerinden işlememesidir. Ancak bu kavramı ele alırken, özne ile nesne arasındaki etkileşimlerin veya nesnelerin kendi aralarındaki etkileşimin, temsili çalışmalarda kavramsal olarak neye karşılık gelebileceğini tartışan bir anlatı kurulmaktadır.

Eve Özgü Nesneler

Örnek çalışmalar ve kendi çizimlerim bağlamında sunulan örnekler, nesnelerle ilgili önemli bir başka konuyu hatırlatmaktadır: “Eve özgü nesneler”. Bu ifade, aynı

zamanda çalışmanın argümanı çerçevesinde ele alınan kuramsal tartışmanın da odak noktasını oluşturmaktadır. Peki, bu “eve özgü nesneler” nelerdir?

İlhan Berk, *Şeyler Kitabı*’nda “duvar + kapı + pencere = ev” şeklinde, bileşenlerinin toplamında “evin çıktığı” matematik fomülüne benzeyen bir işlem verir. Belki de evi fiziksel olarak inşa eden temel öğelerden bahsetmeye çalışır. Ardından “Anladınız konu ev. Bu da, *şeylerin* dünyasında (dünya dediğimiz de “şeylerin yakınlığından başka bir şey değildir) dolaşacağız demektir.” (2008, s. 275) der. Şaire göre biz insanlar, bu dünyayı bilmekteyizdir. Bunun için herhangi bir sözlüğü –ki sözlükler İlhan Berk’e göre yaşamın embriyolarıdır- açmak ve orada okuduğumuz şeyleri alt alta yazmak yeterlidir. Eve dair her şey, böyle bir sözlükte büyük bir özenle dizilmiş ve sıraya konmuştur zaten.

İlhan Berk’in bu şiirsel bakış açısını temel alarak, “şeylerin” zaten “ev mekânına” ait olduğunu söylemek yanlış olmaz; üstelik herhangi bir sözlükte okuduğumuz bu şeylerin çoğu, bir anlamda “eve aittir.” Jean Baudrillard da benzer bir şey söyler; ona göre, “gündelik yaşamda sahip olduğumuz nesnelerin büyük çoğunluğu özel yaşantımızı sürdürdüğümüz *konutun içindedir.*” (2010, s. 83).

Eve özgü nesnelerden bahsedildiğinde, akla ilk gelen şey “ev eşyaları” olabilir ve bu araştırma bağlamında yanlış bir düşünce değildir. Ancak burada vurgulanması gereken nokta, çalışmanın odağındaki nesnelerin yalnızca ev eşyalarından ibaret olmadığıdır. Kuşkusuz eşyalar, söz edilen nesneler grubunun önemli bir bölümünü oluşturmaktadır; ancak inceleme konusu olan nesneler, eşyalarla sınırlı olmayıp, aynı zamanda işlevlerinin ötesine geçen anlamları ve taşıdıkları biyografik, kültürel ve mekânsal izler üzerinden ele alınmaktadır.

Bilgin’e (1991) göre, her türlü gösterge veya mesajda olduğu gibi, bir eşya için de iki anlam yapısı ayırt edilebilmektedir. Birincisi, eşyanın dar, daha açık bir ifadeyle teknik veya sözlük anlamıdır; ikincisi ise ilk anlamına eklenen anlamdır; eşyanın ilk anlamını yok etmeyen ve bir dizi nitelik olarak ifade edilebilen anlamıdır. Eşyanın *denotatif (gösterimsel veya nesnel)* anlamı, eşyanın “ne için” yapıldığı ile ilgilidir. Örneğin, bir kalemin denotatif anlamı, “yazmak” için olduğu gerçeğiyle ilgilidir. Bu anlam, kalemin teknik özellikleri içeren objektif anlamıdır.

Konotatif (çağrışımsal ve/veya duygusal) anlamı ise, bireyin geçmiş yaşantıları, sosyal statüsü ve ait olduğu grupların değerleriyle ilgili bir çağrışım alanına karşılık gelen anlamıdır (s. 247-248). Bu tez çalışması bağlamında, eşyalarla ilgili –ya da daha spesifik olarak, eve özgü nesnelerle ilgili- odaklanmanın öncelikle bunların konotatif anlamlarına, yani çağrışım ve duygusal yönlerine yönelik olması gerektiği söylenebilir.

Nesne Yönelimli Ontoloji düşünürleri ise “bir nesnenin iki yönden de indirgenemez” iddiasına dayanan bir “kazı karşıtlığı/anti-mining” yaklaşımını benimsemektedir. “Anti-mining” teriminin açıklamaya çalıştığı mesele, nesnelerin “neyden yapıldığı” ve “ne yaptıkları” olmak üzere bu iki bilgi türünden hiçbirine indirgenemeyeceğidir. Bu nedenle, bu yaklaşıma ilgi duyanlar, nesneleri *düzanlamcılık* karşıtı bir bakış açısıyla değerlendirme fikrine sıkı sıkıya bağlıdırlar. Bunun nedeni, literalizmin ya da düzanlamcılığın bir nesneyi, yalnızca niteliklerinin ve/veya etkilerinin toplamına eşdeğermiş gibi tanımlama fikrine dayanması ve nesneyi başka hiçbir şey değilmiş gibi tarif etmesidir (Harman, 2020, s. 211). Bu bağlamda nesne yönelimli ontolojiye göre nesneyi, “under-mining” (daha küçük parçalara indirgeme), “over-mining” (zihinsel ya da başka etkilerine indirgeme) ya da “duomining” (çift yönlü indirgeme) yoluyla tanımlamak (s. 19), aslında nesnenin varlığını bütünüyle ortadan kaldıran bir yaklaşımdır.

Çalışma kapsamında “nesnelere” yönelik bakış açısı doğrudan Nesne Yönelimli Ontoloji teorisine dayandırılarak yürütülmemektedir; ancak bu teoriye dayanan bazı araştırmalar incelenmiştir. Nihayetinde Nesne Yönelimli Ontoloji’nin, nesneleri ön plana çıkarırken, insanları arka plana iten yeni bir hiyerarşi yaratmak yerine, özneleri de nesnelerin alanına dâhil ederek öznenin merkezi konumuna son veren yaklaşımı (Harman, 2020, s. 12), bu çalışma özelinde uygun bir kuramsal zemin sunmaktadır.

Bu teorik açıklamalardan yararlanmakla birlikte, çalışma kapsamı bunlara kelimesi kelimesine bağlı kalmamaktadır. Bu çalışma, esasen evde yaşayanların nesnelere yüklediği anlamlar üzerinden bu nesnelere odaklanmaktadır. Doğal olarak, onların işlevsel özelliklerinin ötesine bakmayı ve sakinlerin bu nesnelerle olan etkileşimini, nesneler aracılığıyla geride bıraktıkları “biyografik izleri” anlamaya çalışmaktadır.

Bu noktada, eve özgü nesneleri açıklığa kavuşturmak ve ilerleyen bölümlerdeki anlatılara zemin hazırlamak adına, bu nesnelerin “evin esas kurucu öğeleri” olduğu ileri sürülmektedir. Bu bağlamda nesneler, yaşayanların onlara bıraktıkları izler üzerinden okuyarak anlaşılmaya çalışılmaktadır.

Bu ifadelerin tam olarak ne anlama geldiğini anlamak için, eve getirilen, toplanan, korunan ve saklanan nesnelere bakmak gerekir; başka bir deyişle, bu *anlam*, ev sakinlerinin bu nesneler üzerinde bıraktıkları “biyografik izler”de yatmaktadır. Bu biyografik izleri bir örnek vererek açıklamak gerekirse, Wolfgang Schivelbusch’un *Nesnelerin Tükenen Hayatı* adlı kitabında geçen bir pasaj yardımcı olabilir:

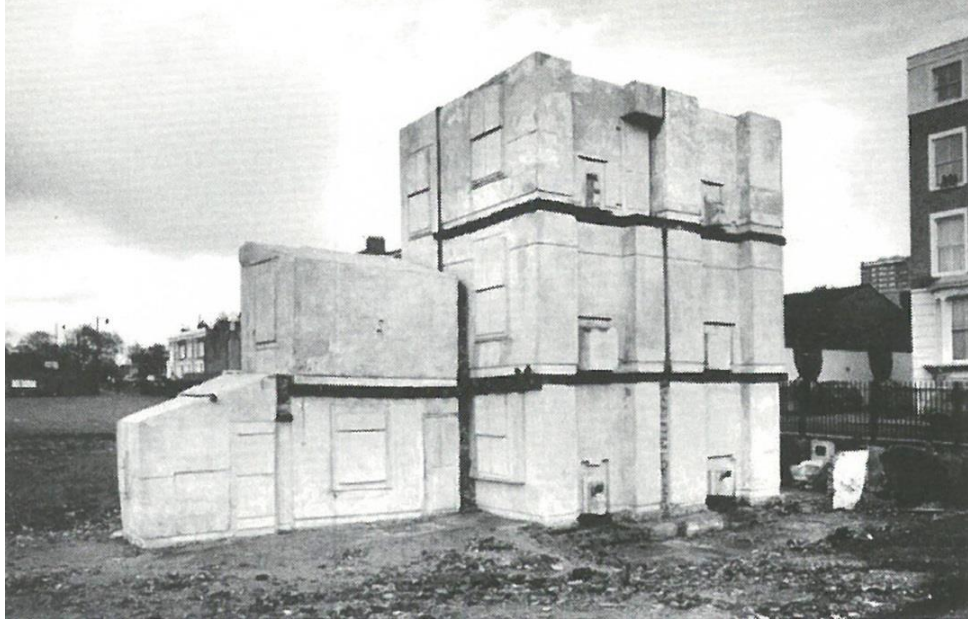
Kullanıcının ayakkabıda bıraktığı *kullanım izleri*, onun *personasının* kalıbıdır; fotoğrafik bir dille ifade etmek gerekirse kullanıcının fiziksel yansımasının, ayakkabının materyaline sabitlenmesidir. Mecazen söylersek, giyen kişinin haresinin eşyaya nüfuz etmesidir. (2024, s. 27).

Schivelbusch’un ifadeleri, “biyografik izlere” ilişkin bakış açısını anlamak açısından yararlı olmakla birlikte, nesneleri yalnızca kişisel kullanıma açık eşyalar ölçeğinde değil, eve özgü tüm nesneleri kapsayacak şekilde düşünmek daha yerindedir.

Ayrıca, Umberto Boccioni ve arkadaşlarının *Fütürist Resmin Teknik Manifestosu*’nda kanepe ve üzerine oturan kişinin bıraktığı izler hakkında söyledikleri şu çarpıcı cümleyi de hatırlatmakta fayda var: “Bedenlerimiz üzerine oturduğumuz koltuklara gömülüyor, koltuklar (da bizim) bedenlerimize gömülüyor.” (2016, s. 176). Başka bir deyişle, yaşam içinde etkileşimde bulunduğumuz en sıradan nesnelere bile iz bırakır, onlara işleriz; onlar da zamanla bizim üzerimizde iz bırakır ve içimize işler.

Mimarlığın ürünü, bitmiş, tamamlanmış ve dolayısıyla kapalı bir nesnedir; ancak içi boştur, yani temelde bu şekilde temsil edilir. Ancak bu bitmiş nesneye *sakinlerin* ve *nesnelerin* eklenmesi, bir anlamda kapalı olanın açılması ve içi boş olanın dolması anlamına gelir. Sonuç olarak mimarlığın bir ürünü olan ev, *yaşayanların eşyaları, izleri, kirleri ve gizemli hikâyeleriyle* bozulan bir nesneye dönüşür (Altinyıldız Artun, 2012a, s. 119). Nitekim mimarlık nesnesini temsil eden doluluk ve boşluk bağlamı, ona eklenen nesnelerle ve nesnelerin kaydettiği “biyografik izlerle” bir çatışmaya girmektedir.

Yaşamak ve iz bırakmak bağlamında etkileyici örneklerden biri, hem evin biçimini hem de ev kavramını tamamen tersine çeviren sanatçı Rachel Whiteread ve onun 1983 yılında Londra’da gerçekleştirdiği “House” isimli eseridir.

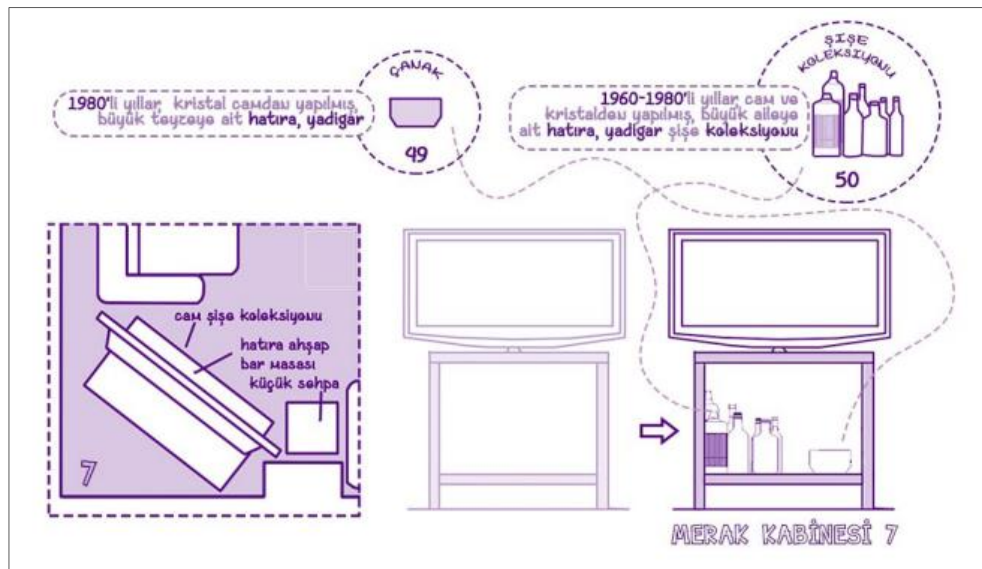


Görsel 16. House /Ev. Rachel Whiteread, Londra, 1983.
(Altınıyıldız Artunve Ojalvo, 2012: 146)

Whiteread, sıradan nesnelerin kalıplarını alarak evin boş hacimlerini dolu üniteler olarak üretmiş; böylece iç mekân olarak tasvir edilen *boşluğu da*, negatif nesnelere dönüştürmüştür. Bu nesneler, içinde kimsenin yaşamayacağı işlevsiz ünitelerdir. Dahası, aşına olunan evin bu tür bir görünüme bürünmesi, alışılmadık ve yabancı bir durumdur. Bu çalışmada Whiteread, evin dış cephesini ortadan kaldırmış ve *içeride kalması gereken unsurları dışa* yansıtmıştır. Böylece, artık var olmayan, içinde yaşanmış bir “geçmişin izlerini” bu katı formlar aracılığıyla ortaya koymuştur. Evin tüm öyküsü artık bu yüzeylerden okunmaktadır (Altınıyıldız Artun, 2012a, s. 143-144).

Yalnızca sanat alanında değil, kültürel incelemeler bağlamında yapılan çalışmalar da nesneleri ve bu nesneler üzerinde yaşayanların bıraktığı izleri anlamaya yönelik önemli katkılar sunmuştur. Ev, nesneler ve günlük yaşam pratikleri arasındaki bu karşılıklı ilişkiyi inceleyen çalışmalar, özellikle “ev” kavramının “izler” aracılığıyla nasıl anlam kazandığını göstermektedir.

Bu bağlamda, Orta Doğu Teknik Üniversitesi tarafından “UTAK 2022: Tasarım ve Çoğulculuk” temasıyla gerçekleştirilen 5. Ulusal Tasarım Araştırmaları Konferansı kapsamında sunulan bildirilerden bazıları, konunun ele alınış biçimine dair uygun örnekler teşkil etmektedir.



Araştırmacı, evin salon ve çalışma odası gibi mekânlarında bulunan vitrin, dresuar gibi mobilyaları ve bunların içinde sergilenen nesneleri “müze-salon” kavramıyla tertip etmektedir. Dahası araştırmacı bu kavramı, “evler, sadece barınma ihtiyacını karşılayan fiziksel mekânlar olmayıp sahip oldukları anılarla, hatıralarla, duygularla ve yaşanmışlıklarla merak kabinelerinin en güzel örnekleri” (2022, s. 50) olarak yorumlamaktadır.

alternatif biçimlerini analiz etmekte ve bu analizlere dayanarak, *ev*, *müze*, *düşsel müze* ve *düşsel ev* gibi kavramlar etrafında evin anlamına dair yeni kavrayışları ele almaktadır. Özellikle, aşına olunan bir ev imgesi -20. yüzyılda Türk evlerinde, hane halkına kapalı ancak dış dünyaya sergileme amaçlı kamusal alanlar olarak açılmış olan “salonlar” (s. 57)- Orhan Pamuk’un *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* adlı kitabında yer alan müze metaforu ve “salon-müze” kavramı aracılığıyla betimlenmektedir.

Schwitters’in *Merzbau evi*, Marcel Duchamp’ın *Valizdeki Kutusu*, Joseph Cornell’in kutular içinde derlediği *kişisel mikrokosmosları*, Andy Warhol’un *Zaman Kapsülleri*, Robert Filliou’nun “taşınabilir bir müze” olarak tanımladığı şapkalarda düzenlediği sergiler ve Herbert Distel’in *Çekmece Müzesi* (s. 54), araştırmacının seyyar-merak kabineleri bağlamında ele aldığı çalışmalar arasındadır.

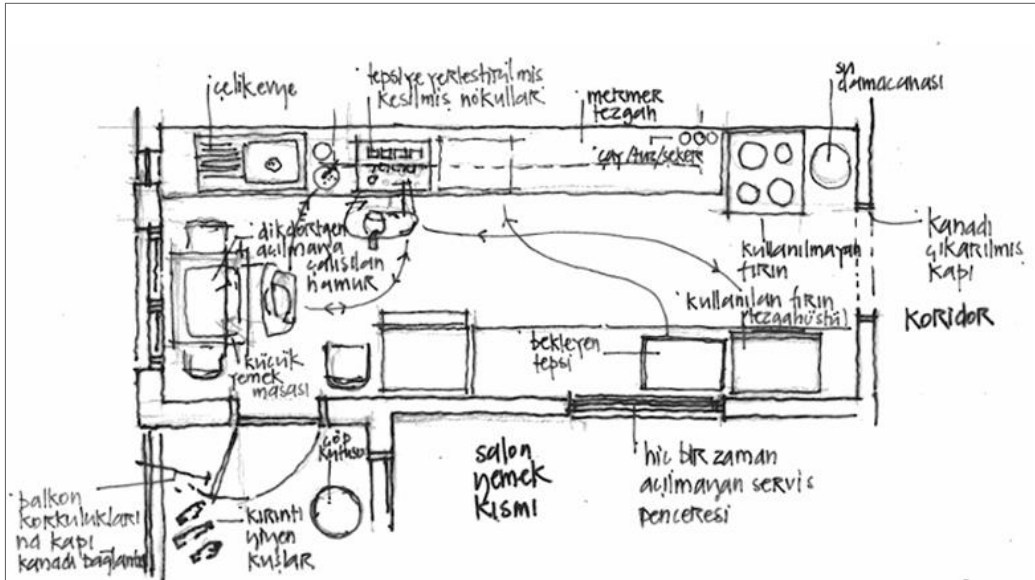
Tez konusu bağlamında, müze-salon ya da düşsel-ev kavramlarıyla doğrudan bir bağlantı kurulmasa da, araştırmacının verdiği örnekler –özellikle Marcel Duchamp ve Joseph Cornell’in gündelik nesnelerden oluşan seyyar müze kutuları- o dönem, otobiyografik etnografi ve nesne yönelimli ontoloji gibi kuramlara ilişkin yapılan okumalar ile eşzamanlı olarak gelişen çizim pratikleri, ev-nesne bağlamında “ilk kavramsal analogilerin” kurulduğu düşünsel çerçeveye örtüşmektedir.

UTAK 2022: Tasarım ve Çoğulculuk konferansı kapsamında bir başka örnek, Elif Öz Yılmaz’ın “Yaşantının İzleri Üzerinden İkamet Etmenin Serüveni: Ev Kayıtları” başlıklı çalışmasıdır. Araştırmacı, yaşamının bıraktığı izleri ve sakinlerin ikamet etmek yoluyla oluşturduğu “ev hafızasını” ele almaktadır. Bu çalışma, modernizmle birlikte değişime uğrayan evin “izlerden arınmış, anonimleşmiş suretine” özellikle dikkat çekmektedir.

Araştırmacı, modernizmle ilişkilendirilen pürüzsüz ve beyaz yüzeylerin aksine, bu yüzeylerde biriken kir, toz ve yıpranmalarla ortaya çıkan şeylere odaklanmaktadır. Araştırmacıya göre, sadece mekânlar, nesneler veya insanlar değil, aynı zamanda evdeki toz, kir, çürüme ve çatlaklar da bir çeşit “ev kaydını” tutan öğelerdir (s. 120). Ayrıca Öz Yılmaz’ın ifadesine göre, anılarımız da “ev sayesinde” yerleşebilecekleri kuytu köşeleri bulabilmektedir. Böylelikle araştırmacı, ikamet etmenin izlerini ve serüvenini anlatabilmek için ev mekânındaki ve zihnindeki kirlerin “envanterini” çıkarmaktadır (s. 125, 129).

Kültürel incelemelere bir başka örnek ise, Betonart Dergisi'nde yayımlanan Burcu Serdar Köknar'ın *Mutfak Günlükleri* (2020) başlıklı makalesidir. Yazar, çalışmasını açıkça otoetnografik olarak tanımlamasa da mutfak mekânına dair deneyimlerini özdüşünsel bir teknikle aktarması, bu çalışmayı otoetnografik bir perspektiften değerlendirmeye olanak tanımaktadır.

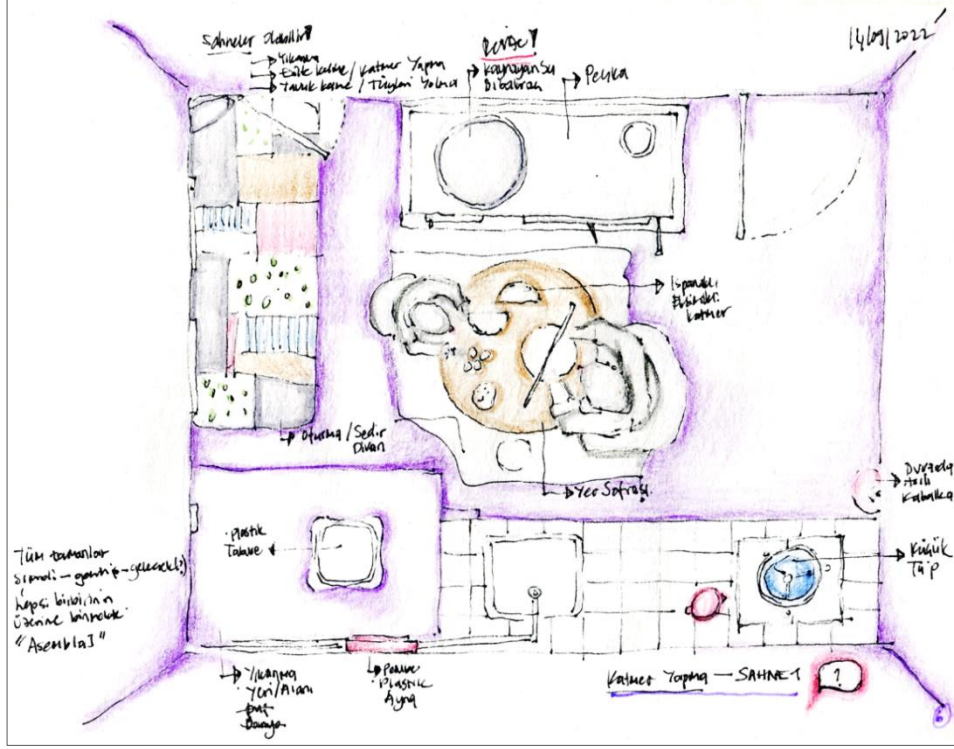
Yazar, farklı senelerde ve şehirlerde deneyimlediği mutfak mekânlarını; genişleyen mutfak, durmayan mutfak, deneysel mutfak, profesyonel mutfak, paylaşılan mutfak ve öğreten mutfak (s. 33-37) olarak adlandırır ve deneyimlerini bu sınıflandırmaya göre tertip eder. Çalışmasının benzersiz yönlerinden biri, yazarın bu mutfaklardaki deneyimlerini *kendi sesiyle* aktarması ve *yaşayanın biyografik izlerinin okunabildiği* çizgili ve yazılı bir anlatı kurmasıdır.



Görsel 18. Mutfak Günlükleri, *Durmayan Mutfak* (1990, Antalya). Burcu Serdar Köknar, 2020. (Serdar Köknar, 2020: 33)

Serdar Köknar'ın çizimleri, bu mekânların geçmişte nasıl kullanıldığına dair ipuçları sunmaktadır. Bir taraftan ise, yaşantının çizim diline etkisi olup olmadığı ya da çizim sırasında bedeninin de geçmiş eylemleri yeniden hatırlayıp hatırlamadığı gibi soruları düşündürür. Belli ki ölçekli ve elle çizilmiş bu plan etütleri, mimarlık ve iç mimarlık gibi tasarım eğitimi veren programlarda öğrendiğimiz ve aşına olduğumuz temsillerle benzer görünse de, tam olarak aynı değildir. Çünkü araştırmacının

mekânsal eylemlerini yansıtan dokunuşlar, bu mekânların hala onun belleğinde de canlı kaldığına işaret eder. Serdar Köknar, “Durmayan mutfak” örneğinde (Görsel 18) de görüldüğü üzere, balkonun kenarında kırıntı yiyen kuşları, tezgâhta tepsiye yerleştirilmiş nokulları (s. 33) çizimine iliştiirmeyi unutmaz. Bu bağlamda çalışma, hem metniyle hem de çizimleriyle özgün bir çalışma olarak değerlendirilmektedir.



Görsel 19. Babaannemle Birlikte Katmer Açarken. Melike Şerbet, 14 Eylül 2022, Kişisel Arşiv.

Metin içinde de görüldüğü üzere, çocukluğumda yaşadığım evi, evdeki eşyaları, mutfak mekânını, beslenme alışkanlıklarını, yemeklerin servis edilme biçimlerini ve nesneler arasındaki ilişkileri konu alan çeşitli çizimler yer almaktadır. Bu çizimlerin bir kısmı, sözü edilen araştırmacıların çalışmalarıyla benzerlikler göstermektedir. Bununla birlikte, çocukluğumun geçtiği eve odaklanmaları, farklı bir kuramsal çerçeve içinde ele alınmaları ve en önemlisi araştırmanın yöntemi doğrultusunda geliştirilmiş olmaları bakımından bu çalışmalardan ayrılmaktadır. Araştırmanın bir sonraki bölümünde, otoetnografinin performe edilmesi ve “ev etnografisi” kavramı çerçevesinde geliştirilen bu metotlara ve kuramsal okumalara yer verilmektedir.

2. BÖLÜM: EV SAHİBİNİN SOFRASINDA NE VAR?⁶

Geçmişle ilgili beni en çok büyüleyen şey çocukluğumdur; yalnızca ona baktığımda üzülmem yok olup giden zamana. Çünkü onda bulduğum, geri döndürülemeyen değil de ortadan kaldırılamayandır: Yani, dönem dönem hâlâ bende ortaya çıkan her şey; çocukta, oldukça açık biçimde kendimin karanlık yüzünü, can sıkıntısını, incinebilirliği, umutsuzluklara (iyi ki çok sayıda) yatkınlığı, ne yazık ki hiçbir biçimde dile gelmemiş iç heyecanı okurum (1998, s. 34).

Roland Barthes, *Roland Barthes*

2.1. Otobiyografik Materyalin Ortaya Konulması ve Yöntem

Ev sakini: Araştırmanın odağında doğduğum evin hikâyesi var.

Araştırmacı: Bilimsel bir çalışma üreteceksen evin hikâyesi özel olmalı! -Eğer öyleyse, onu özel kılan nedir? Herkesin geçmişinde ya da şu anda hikâyesini özel hissettiği bir evi olabilir; bilimsel çalışma yapmak için bu tek başına yeterli midir?

Ev sakini: Evi özel kılan hiçbir şey yok; yalnızca hikâyesini anlatma cesaretini göstermiş olmam özel olabilir. Aslına bakılırsa, oldukça da sıradan bir ev.

İçeriden Not 1. İç Monolog, 26 Mayıs 2024

Kendimle yaptığım konuşmayı içeren bu “iç monolog”ta, kendi zihnimdeki tekil sesi ifade etmekteyim; ancak bu anlatıda farklı biçimde konumlanmış “iki özne” ortaya

⁶ Bölümün başlığı, başlangıçta “Tabldotta Ne Var?” olarak düşünülmüştür. Bu başlıkla, çalışmanın araştırma malzemesi, metodolojisi ve veri toplama araçları “sofra kültürü” üzerinden kurulan bir analogiyle ifade edilmek istenmiştir. Ancak daha sonra, Fransızca kökenli “tabldot” sözcüğü yerine, aynı anlamı daha doğal ve Türkçe bir ifadeyle karşılayan “Ev Sahibinin Sofrasında Ne Var?” başlığı uygun görülmüştür.

çıkar ve konuşma içinde öznelerin rolleri ayrışmaya başlar. Biri, araştırmacı [ben]; diğeri, evde yaşamış çocuk/ev sakini [ben]. Birincisi, evin hikâyesine araştırmacı kimliğiyle yaklaşır, objektiftir ve mesafelidir. İkincisi ise henüz hikâyeye araştırma nesnesi olarak yaklaşmamaktadır. Romantiktir; nostaljik duyguların sınırlarında dolaşır. Ancak bu sohbetle vurgulanmak istenen esas şey, her iki öznenin de evin hikâyesini araştırma alanına davet etmesidir; zira bu hikâye hem ortaktır, paylaşılır hem de araştırma problemine temas etmektedir.

İç monolog, aynı zamanda araştırmacının “neyi” ve “nasıl” aktarmak istediğiyle de doğrudan ilişkilidir. Bir yandan, araştırmacının kendi ev hikâyesine bakış açısını ortaya koyarken, diğer yandan otobiyografik materyalin sunulma biçimini gösterir. Araştırmacı olarak konumlanan “özne”, aynı zamanda araştırma “nesnesi” olarak otobiyografik materyali temsil eder. Nitekim ev sakini [ben], geçmişte yaşadığım ev ve bu yitirilmiş evi aramak için peşine düştüğüm nesneler, otobiyografik materyalin bileşenlerini oluşturmaktadır.

Ruthellen Josselson (1993), “İyi bir hikâye nedir? Sadece iyi bir hikâye yeterli midir? Hikâyenin *bilimsel* olabilmesi için *hikâyeye* ne eklenmelidir? Hikâyelerden kavramları nasıl türetiyoruz ve sonra bu kavramları insanları anlamak için nasıl kullanıyoruz? Hikâye materyalini gazetecilik veya edebiyattan, akademik ve kuramsal zenginliğe dönüştürmek için –tam olarak- ne eklemek gerekir?” (aktaran Sparkes, 2000, s. 23) der. Josselson’ın açıklaması, iç monologda yer alan “hikâye” materyaliyle yakın bir bağlantı kurmayı mümkün kılmaktadır. Kendi aile geçmişimi ve ev deneyimimi nasıl bilimsel bir çalışmaya dönüştürebileceğim konusunda bana yol göstermektedir. Bu açıklama, bilimsel araştırmanın belirleyici unsurlarını göz ardı etmeden otobiyografik materyali bir araştırma aracı olarak kullanmanın yolunu açmaktadır.

Carolyn Ellis ise bir “hikâye” onu yeterince etkilediğinde, konuyu daha derinlikli ve bilişsel bir düzeyde keşfetmek amacıyla kendisine bir dizi soru yöneltir: Sırada ne var, ne yapmalıyım? Hikâyeden ne öğrendim? Özellikle sosyal yaşam ve süreç, başkalarının deneyimleri ve kendi deneyimlerim hakkında neler söyleyebilirim? Burada “yeni” bir şey var mı yoksa “tanıdık” olana yeni bir şekilde yaklaşmanın bir yolu söz konusu (2000, s. 275) olabilir mi? Esasında bu öz sorgulama aracılığıyla Ellis, kendi araştırma sürecini yönlendiren bir tür kavramsal harita oluşturmaktadır.

Çoğu sosyal bilim araştırmacısı, öznelliğe karşı korunmak ve kendilerini araştırma faaliyetinden ayrı tutmak için eğitilmiş olsa da, bu imkânsızdır. Çünkü akademi, kişisel ilgi, deneyimler ve aşinalıkla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Bu nedenle, “araştırma, araştırmacıların yaşamlarının bir uzantısıdır.” (Ngunjiri, Hernandez ve Chang, 2010, s. 2) demek yanlış olmaz.

Ngunjiri ve diğerlerinin bu yaklaşımı biçimi, araştırma boyunca bana yöneltilen “Bu çalışmanın kaynağı nereden geliyor? Sende neler uyandırdı? Neden böyle bir şey yapmak istiyorsun? Böyle bir çalışmanın (bilimsel) değeri nedir?” sorularına ve en önemlisi, “gerçekten ben ne yapmak istiyorum” öz sorgulamasına bir yanıt niteliği taşımaktadır. Bu bilgiler ışığında, otobiyografik materyali gerekçelendirmek uygun olacaktır:

Bu araştırma, yaşamımın ve çalışmalarımın bir uzantısıdır. Çocukluğumu geçirdiğim ev, tez araştırması da dâhil olmak üzere, yetişkinlik dönemimdeki üretimlerimin hem kaynağı hem de kaidesidir. Artık fiziksel olarak var olmayan ev, “yöntemin” sunduğu olanaklarla ve “nesneler” aracılığıyla yeniden inşa edilmektedir. Bu tez araştırması, hem gerçeklik hem de kurguyla beslenen ev mekânının yeniden inşa edildiği ve bir teşhir mekânına dönüştüğü yerdir.

İçeriden Not 2. Otobiyografik Materyalin Gerekçelendirilmesi, 25 Mayıs 2024

“Doing Autoethnography” adlı makalesinde, kendi hikâyesini ve yaşam deneyimini akademiyle paylaşan Tessa Muncy gibi, ben de kendi ev hikâyemi araştırmanın gerekçesi olarak sunmaktayım. Bu bakış açısı, soruları gözden geçirerek hikâyeyi anlatmanın yolunu gösteren fikirlerle etkileşim kurmayı, geçmiş deneyimi anlamayı (2005, s. 71) ve ondan öğrenmeyi sağlamaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, otoetnografi “tez araştırmasının doğası gereği” bir yöntem olarak kendini içeriden söylemektedir. Nitekim otoetnografi üzerine yazılmış çoğu metin, bilgiyi keşfetmek ve sorgulamak, aynı zamanda tez çalışmasını sistematik bir çerçeveye oturtmak ve en önemlisi, “yazmak” için uygun araçları sunmak üzere sayısız yol sunmaktadır.

[...] Bunun bilimsel bir çalışma olduğunu söylemek... Yöntemden bahsettim mi? Amaçtan bahsettim mi? Elbette, bu düşünce yazıda mevcut... Bunun nasıl bilimsel olacağı konusunda da bir endişe var gibi görünüyor. Bilimsel bir çalışma (aslında) basitçe bir sistem üzerinden ilerlemek anlamına gelir. Bu sistem kurulduktan sonra, sistem kendi içinden nasıl yapıldığını, yöntemini de kendisi açıklar.

İçeriden Not 3. Duygu Koca, 1 Şubat 2023 tarihli Tez İzleme Komitesi Görüşme Notları
[Gözden geçirilerek metne nakil edildi.]

Otoetnografik metinler, kişisel anlatının bir formu olmasına rağmen bu araştırma geleneği, kişisel hikâye anlatmaktan çok daha fazlasıdır (Bektaş Ata, 2016, s. 48). Bu metinler, gerekçelendirilmiş bilimsel yorumlara dayanır. Özdeşünümsel yazma tekniği, katılımlı gözlem, röportaj ve belgeler gibi çoklu kaynakları kullanır. Sonuçta ortaya çıkan metinler, yalnızca araştırmacının kendi fikirlerinden oluşmaz; fikirleri doğrulayacak kaynaklarla desteklenir (Duncan, 2004, s. 32).

Öte yandan bu araştırma geleneğiyle toplumda tabu olarak kabul edilen konular, insan hikâyeleri ve bu hikâyelerin temsil edilme ve aktarılma biçimleri görünür hale gelir ve meşruiyet kazanır (Muncey, 2005, s. 69). Akademik bir ifadenin yanı sıra otoetnografik araştırmalarda, sanatsal yorum ve edebi bir ifadenin peyda olması da çok muhtemeldir. Yöntemin kendisi böyle kavrandığında, artık sadece yöntem olmasından ziyade araştırmacıya kendi varlığını kabul etmeyi araçsallaştıran bir felsefe (Wall, 2006, s. 152) geleneği olarak değerlendirilmelidir.

Kısacası, Arthur P. Bochner'ın “bazen hikâyeler en iyi teoriden daha iyi olabilir” (Aygün Cengiz, 2023) cümlesi, “hikâyeye” bakış açısını bu bağlamda anlamlı hale getirmektedir. Daha açık bir ifadeyle, “hikâye” araştırmacıyı, onu teorik zenginliğe dönüştürmeye ve entelektüel sorgulamayı başlatmaya teşvik edebilir.

Sonuç olarak bir araştırmacı, otoetnografiyi yürütmek ve yazmak için *otobiyografi* ve *etnografinin* ilkelerini kullanır. Dolayısıyla, bir yöntem olarak otoetnografi, hem bir süreç hem de bir üründür (Ellis, Adams ve Bochner, 2011, s. 273). Başka bir deyişle bu tanım, otoetnografinin araştırmacının “otobiyografik materyali”ni birincil

veri kaynağı olarak kullanan etnografik bir soruşturma (Çelik, 2013, s. 1) olması anlamına gelmektedir. Bu açıklama, otoetnografi yöntemiyle⁷ ilişki kurarken aklıma şu cümleleri getirmektedir:

Geçmişte yaşadığım evi ve onunla olan ilişkimizi anlamak için (*etno*), evde yaşamış ve sosyal bağlamı içinde eve ve hane yaşayanlarına tanık olmuş biri olarak (*oto*), öznel deneyimime başvuruyorum. Bunu yaparken, evi kuran ve evin sahici anlamını veren nesneler, evle yüzleşmeyi, ev-nesne ilişkisini çözümlemeyi ve evi “düşünsel olarak yeniden inşa etmeyi” (*grafi*) sağlamaktadır.

İçeriden Not 4. Oto+Etno+Grafı, Mayıs 2024

Görüldüğü üzere, otobiyografik metinler aracılığıyla hikâyeleri okumak ve yazmak, kendimizi anlamlandırmanın, düzensiz bir dünyada bütünlük hissi oluşturma ve modern yaşamın belirsizlikleriyle yüzleşmenin bir yoludur (Neumann, 1996, s. 173-174). Marshall Berman’ın (1999) belirttiği gibi, modernizmle birlikte sürekli değişen bir dünyada bireyin “kendini evinde hissetme” çabası (s. 12), bu türden anlatılara duyulan ihtiyacı vurgulamaktadır.

2.2. Otoetnografi Üzerine Çoğul Okumalar

Etnografi ve Otoetnografi Terimleri

Etnografi en yalın ifadeyle, araştırmacı ile araştırma nesnesi arasındaki karşılaşma deneyiminin metne dönüştürülmesi (Aygün Cengiz, 2023) şeklinde tanımlanır ve otoetnografi terimiyle benzer bir tanıma sahiptir. En geniş anlamıyla, kültür yazımı olarak tanımlanan etnografi, yalnızca antropolojik saha gezilerinin metodolojik bir ifadeye dönüşmesiyle ilgili değildir; tarihin, siyasetin, kültürün ve varoluşun özünün ifadesidir (Clair, 2003, s.19).

⁷ Otoetnografi teriminin açılımında, Leyla Bektaş Ata’nın, “Bir Güvenlikli Site Hikâyesi: Gündelik Hayatın Dönüşümüne Otoetnografik Yaklaşım (2016)” başlıklı makalesinde “oto-etno-grafi” terimini sözcük bileşenlerine ayırarak kavramı tartışma biçiminden esinlenilmektedir.

Etnografya, salt bir seyahat (Neumann, 1992) metni veya yalnızca diğer kültürlerin hikâyelerini öğrenmek ile ilgili değildir. Bir anlamda, kim olduğumuzu tanımlamak için bize kendimizi toplamanın (Neumann, 1996) bir yolunu göstermektedir.

Carolyn Ellis (2004), otoetnografi terimine şöyle açıklık getirmektedir: “Bir etnografi biçimi olarak otoetnografi, sanat ve bilimle örtüşür; kısmen oto (*auto*) veya benlik (*self*), kısmen de etno (*ethno*) veya kültürdür. Aynı zamanda her ikisinden de farklı, parçalarından daha büyük bir şeydir.” (s. 31-32).

Reed-Danahay (1997) ise bu terimi, “kendini sosyal bir bağlam içine yerleştiren bir öz-anlatı biçimi” olarak tanımlamaktadır. Otoetnografinin, aynı etnografi gibi “hem bir yöntem hem de bir metin” olduğunu belirtir (1997, s. 9). Ayrıca Reed-Danahay, 1980’lerde ve 1990’lı yıllarda otoetnografinin tanımı üzerine otoetnoloji, etnografik biyografi, etnik otobiyografi, yerel otobiyografi, postetnografi ve “ev etnografisi” gibi birçok çalışma yapıldığını da belirtmektedir (Morkoç ve Ertürk, 2021, s. 88).

Otobiyografik materyalin ortaya konması, yorumlanması ve analizi aşamasında, araştırmacılar genellikle *benlikten* gelen verilere göre değerlendirme yaptıkları için araştırmacıların yöntemle farklı düzeyde yaklaşması olağandır (Ngunjiri, vd., 2010, s. 3). Bu durum otoetnografi alanında çalışan araştırmacıların terimin bileşenlerine –benlik (*auto*), kültür (*ethno*) ve kültürün yazımı (*graphy*)- yaptıkları vurgulara göre farklılıklara yol açmaktadır. Böylelikle otoetnografılar, kategorilerin tam sınırları ve kesin tanımları konusunda ortak bir paydada buluşmamaktadır (Ellis ve Bochner, 2000, s. 740). Bu, doğal olarak otoetnografinin tanımını farklı ve çeşitli kılmaktadır.

Otoetnografi Yöntemine Yönelik Eleştiriler

Otoetnografi yöntemi, nitel araştırmanın belirli gelenekleriyle çeliştiği için akademik çevrelerde şüpheyle karşılanmıştır (Holt, 2003, s. 25). Bu tartışmalar, araştırma üretirken “benlikten” elde edilen bilgilerin kullanılmasının sorunlu doğası etrafında odaklanmaktadır. Etnografi geleneğine dayansa da bu yöntem, sosyal bilimlerdeki araştırma kriterlerine göre yeterince titiz, kuramsal veya analitik bulunmamaktadır. Çoğunlukla aşırı derecede sanatsal, duygusal ve terapötik olarak görülmekte ve bu nedenle meşruiyeti reddedilmektedir (Ellis vd., 2011, s. 283). Diğer taraftan, araştırmacının kendi sesine kulak vermesi, dışarıdan gelen bir sese göre daha doğru kabul edilmektedir. Bu açıdan otoetnografinin, geleneksel yöntemlerden ve

düz etnografiden daha otantik olduğu savunulmaktadır. Otoetnografik metinlerin *birinci tekil şahıs ağzıyla* yazılması (Reed-Danahay, 1997, s. 3-4; Ellis ve Bochner, 2000, s. 739) genellikle bu bakış açısıyla ilişkilendirilmektedir.

Ellis'e (1999) göre, kişisel anlatıların bilimsel geçerliliğı, ancak ortaya çıkan metnin gerçekliğe ne ölçüde benzemeye çalıştığıyla ölçülebilir. Bu bakımdan, geçerlilik kriteri, okuyucuların başkalarıyla bağ kurma ve kendi yaşamlarını iyileştirmenin bir yolunu bulma deneyimlerine dayalı olarak değerlendirilebilir. Güvenilirlik kriteri ise, otoetnografik metinlerin ortodoks bir güvenilirliğe ihtiyacı yoktur. Daha ziyade buradaki amaç, şimdiki zaman, gelecek ve hatırlanan geçmişin kesiştiğı noktada bir tutarlılık sağlamaktır (s. 674).

Sarah Wall, pozitivist ve köklü bir nitel araştırma geleneğinden gelen araştırmacı olarak, otoetnografi alanında akademik tanınırlıkları bulunan Carolyn Ellis, Arthur P. Bochner ve Clark Moustakas gibi isimlerin, yöntemi açıklama aşamasında hala felsefi bir sorgulama düzeyinde kaldıklarını; bu yüzden yöntemi ilk kez kullanacak araştırmacılar için yeterince somut ve uygulanabilir bir yol haritası sunmadıklarını ileri sürmektedir (2006, s.150-151). Öte yandan Ellis, otoetnografinin doğrusal bir ilerleyişe sahip olmadığını, karmaşık bir yapıda olduğunu ve özel bir formüle göre yürütülmediğini belirtmektedir. Araştırmacıya göre bu süreç, pusulasız bir şekilde ormana gönderilmek gibidir. Bunun yanı sıra, otoetnografiyle ilgilenenlerin, sürecin benzersizliğiyle başa çıkabilmek için sürece yeterli zamanı ayırmaları ve dolaşıp biraz araziye tanınmaları gerekmektedir (Ellis, 2004, s. 119-120).

Görüldüğü üzere, otoetnografik araştırmalar bir yandan bu yöntemin güçlü yönleri, diğer yandan sınırlılıkları hakkında bir tartışma ortamı yaratmaktadır. Bu nedenle, otoetnografik çalışmaların bir kısmı genellikle yöntemin adını temize çıkarmak ile işe başlamaktadır (Bektaş Ata, 2016, s. 48).

Otoetnografinin sıklıkla eleştirilen yönleri, bu çalışmada bir dezavantajdan ziyade bir imkâna dönüşmektedir. Yöntemin sunduğu olanaklar sayesinde kendi evimi bir araştırma nesnesi ve aynı zamanda bir araştırma aracına dönüştürerek konut, iç mekân ve ev kavramlarını inceleyebiliyor; bu doğrultuda “ev etnografisi” kavramı üzerine düşünebiliyorum. Daha da önemlisi, kendi ev hikâyemi ve deneyimlerimi yazıya dökerken anlatıyı başkasının diliyle değil, “kendi sesimle” kurabiliyorum.

Tarihsel olarak, otoetnografi terimine ilk atıfların yapılması, araştırma metinlerinde genellikle üç antropoloğun ismiyle anılmaktadır (Adams, Jones ve Ellis, 2015, s. 16; Aygün Cengiz, 2023).

Karl G. Heider (1975), “What Do People Do? Dani Auto-Ethnography” (İnsanlar Ne Yapıyor? Dani Oto-Etnografisi) başlıklı makalesinde, Endonezya’nın yerli bir halkı olan Dani halkının “kendi ifadelerinden” yola çıkarak yazdığı metni, “otoetnografik bir rapor” olarak adlandırmaktadır. Heider, Dani halkının kendi yaşamları hakkında “otomatik” şekilde verdiği bilgilerden dolayı oto-etnografi terimindeki “oto” ön ekini, Dani halkının açıklamalarının yerli olduğu ve topluluğun kendi faaliyetleri hakkında bilgi verdiği için kullanmaktadır (s. 3).

Heider’in raporundan 2 yıl sonra, 1977’de Walter Goldschmidt, “Anthropology and the Coming Crisis: An Autoethnographic Appraisal” (Antropoloji ve Yaklaşan Kriz: Otoetnografik Bir Değerlendirme) adlı çalışmasında, kültürün sürekli bir değişim halinde olduğunu, dünyanın bir krizden diğer krize savrulduğunu belirtmektedir. Toplumsal düzende, akademide ve antropolojide yaklaşan krizlerle yüzleşirken bir topluluk, bir meslek ve tarihsel bir gelişme olarak; kendilerinin bir alt kültür olarak incelenmesi ve bu zorluklarla başa çıkabilmek için kendi geçmişlerine bakmaları gerektiğini önermektedir. Bu bakımdan, tüm etnografi çalışmalarının esasında öz-etnografi (self-ethnography) olduğunu ifade etmektedir (s. 293-294).

1979 yılında, David M. Hayano ise “Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects” (Oto-etnografi: Paradigmalar, Sorunlar ve Olasılıklar) adlı makalesinde üç konuya dikkat çeker. Birincisi, klasik antropolojide genellikle “öteki”ni inceleyen antropologların, kendi halkları hakkında etnografik çalışmaları nasıl yürüttükleri. İkincisi, bu yaklaşımla ilişkili olarak metodolojik ve teorik sorunların neler olduğu. Üçüncüsü, antropolojinin bu girişimlerden fayda sağlayıp sağlayamayacağı. İşte Hayano, bunların hepsini “oto-etnografi” olarak adlandırmaktadır (s. 99).

Aygün Cengiz’e (2023) göre, üç antropoloğun çalışmalarını birleştiren ortak nokta, temel meselenin genellikle etnik otobiyografi, yerel otobiyografi ve “ev etnografisi” gibi konular etrafında dönmesidir. Dahası, günümüzde yapılan çağdaş otoetnografi

alışmaları, bu antropologların çalışmalarının kapsamı dışında kalmaktadır. Bunun nedeni, çalışmaların bugünkü bilinen anlamıyla otoetnografi olmamasıdır. Ayrıca bunlar, araştırmacının “kendini” merkeze koyarak “kültür” hakkında yazmasıyla ilgili de değildir.

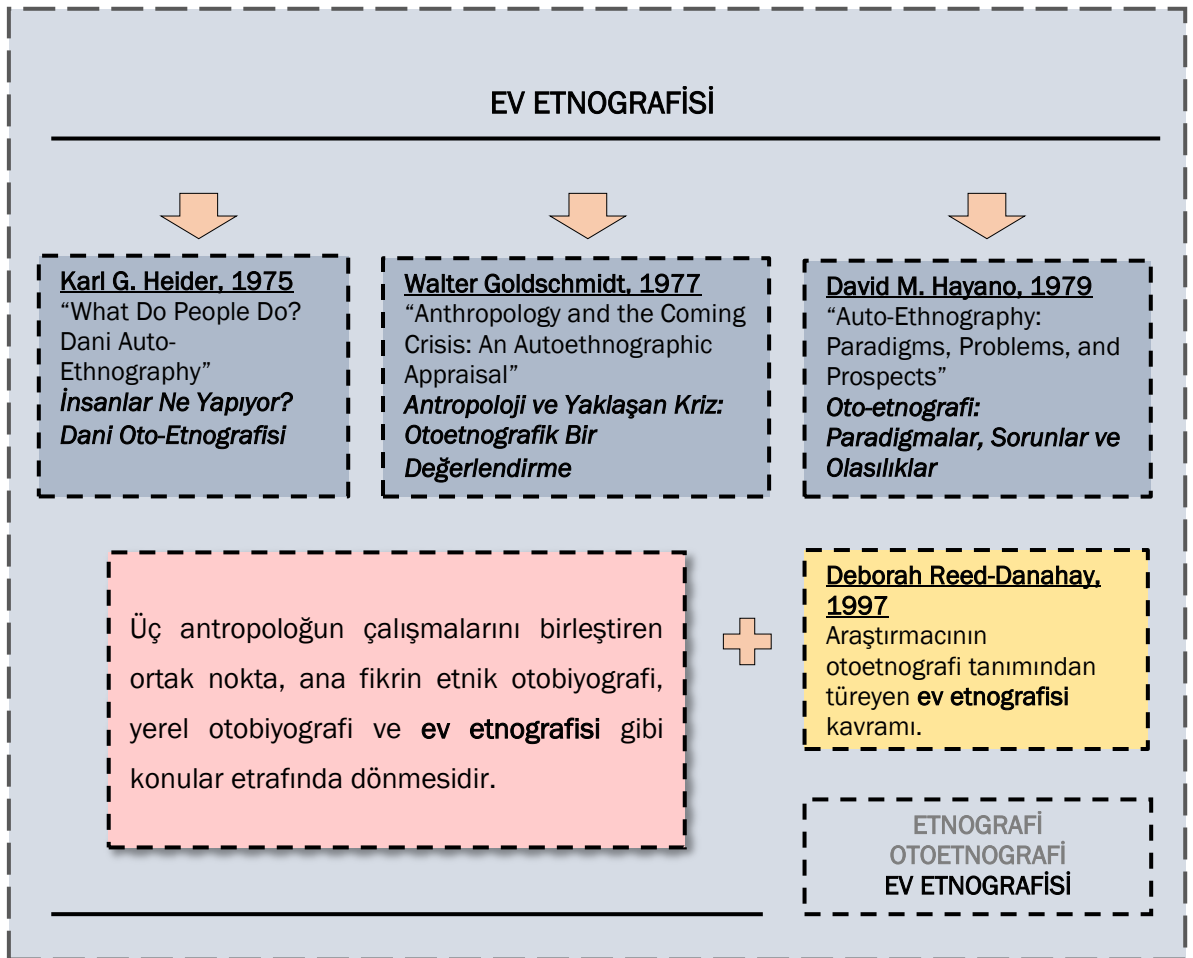
Görüldüğü gibi, kültürün sürekli değişimi ve kimlik politikalarının yükselişine paralel olarak, 1970’lerin sonlarına doğru incelenmeye başlanan (Bektaş Ata, 2016, s. 48) *otoetnografi*, özellikle 1980’lerde –otoetnografi olarak adlandırılmasa da- sosyoloji, antropoloji, iletişim, performans sanatı, kadın ve toplumsal cinsiyet alanlarında, araştırmacılar tarafından *kişisel anlatı*, *öznellik ve düşünümsellik (reflexivity)* olarak yazılmaya ve savunulmaya başlanmıştır (Adams vd., 2015, s.16). Dahası, bu yıllarda sosyal bilimlerde hissedilen güven krizi, Barthes, Derrida, Foucault ve Bakhtin gibi kuramcılarının okunması yoluyla literatür araştırmalarının genişlemesini sağlamıştır. Araştırmaların amaç ve yöntemlerinin yeniden tasarlanması için yeni fırsatlar yaratılmıştır (Ellis ve Bochner, 2000, s. 735).

Bu yıllarda sosyal bilimler araştırmalarında güven krizinin patlak vermesi, benzer bir şekilde temsil krizi belirtilerinin de gözlemlendiği bir döneme denk gelmektedir. Özellikle 1980’ler ve 1990’lar, temsil krizinin gündeme gelmesiyle marjinalleştirilen grupların –öteki adıyla tanımlananların- kültürel faaliyetlerinin, sanatının, dillerinin ve siyasi söylemlerinin otoriter toplumlar tarafından nasıl kısıtlandığını ve “öteki”nin kendisini nasıl yeniden temsil etmesi gerektiğini sorgulayan yıllardır. Bu dönemde “ötekiler”, baskıcı temsil yöntemlerine karşı eleştirel yaklaşımlar geliştirerek “karşı temsil” olarak adlandırdıkları bir alan yaratmış ve seslerini duyurabilecekleri alanlar oluşturmuştur. Bu yıllar, “ötekiler”in sanat, edebiyat ve dilde yeni temsil yöntemleri aradıkları bir dönemi göstermektedir (Schwandt, 2007; aktaran Yavuz, 2019, s. 472).

1990’lara gelindiğinde ise kişisel anlatıların ve yeni otoetnografik hareketin giderek vurgulandığı (Adams vd., 2015, s. 16-17) bir dönem gözlemlenmiştir. Nedeni ise, 20. yüzyılın sonlarına doğru, temsil kriziyle birlikte kültür çalışmalarında “benlik” kavramının tanımının da tamamen değişmiş olmasıdır. Öz (oto-, self-) ön ekinin birçok disiplini şekillendirdiği ve yeni alt kültürlerin ortaya çıkmasına yol açtığı açıkça görülmektedir. Postmodernizmden etkilenen ve geleneksel etnografiden

farklılaşan otoetnografi de yeni bir paradigma (Yavuz, 2019, s. 476; Aygün Cengiz, 2023) olarak ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak günümüzde, otobiyografik araştırmaya yönelik çağdaş yaklaşımlar genellikle otoetnografi olarak tanımlanmaktadır. Carolyn Ellis ve Arthur P. Bochner gibi yeni nesil araştırmacıların ilham verici katkıları, otoetnografinin bir metodoloji olarak gelişmesini desteklemiştir. Otoetnografi olarak bilinen otobiyografik tür, Ellis ve Bochner'ın postmodern meydan okuması sayesinde araştırmacının duygularını ve öznel deneyimlerini sosyal bilimlere dâhil etme konusunda önemli ilerlemeler kaydedilmiştir (Wall, 2006, s. 150).



Tablo 1. Ev Etnografisi Kavramına İlişkin Literatür Özeti, Kişisel Arşiv.

Bu çalışmada, "etnografi" ana terim olmakla birlikte, antropologların çalışmalarını ortak bir noktada birleştiren ve Reed-Danahay'in otoetnografi tanımından türetilen "ev etnografisi" terimi, tezin metodolojik vurgusunda öne çıkan bir kavram olarak

kabul edilmektedir. Bu kavram, tezin metodolojik hattını “Bir Nesne Olarak Ev” ve “Bir Ev Olarak Nesne” isimli üçüncü ve dördüncü bölümlerine kadar taşımaktadır.

Sonuç olarak çalışma, geçmişte yaşadığım evle kurduğum ilişkinin bir etnografisini inceleme fikrinden ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda “etnografi”, başından itibaren ev mekânı ile onu kuran nesneler arasındaki ilişkiyi anlamaya ve “evin etnografisini” çözümlemeye imkân veren metodolojik bir yaklaşım ve belirleyici bir kavram olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda otoetnografi, *ev etnografisi* olarak düşünülmektedir; bireyin kendine, bir anlamda aslında yaşadığı eve yönelmesi, bu deneyimi kültürel bir bağlam içinde anlamlandırmasına olanak tanımaktadır.

2.3. Ev Etnografisi: Yazmak ve Çizmek

Bu bölümün, metodolojiyle ilgili kendi deneyimlerimi içerdiğini söylemek yerinde olacaktır. Araştırmanın ilk aşamalarından itibaren izlenen adımlarla ve çalışmanın nasıl yürütüldüğüyle doğrudan ilgili bir bölümdür. Otoetnografik araştırma yürütme ve yazma deneyiminin yanı sıra bilimsel ve metinsel akışın bir bütün olarak nasıl yapılandırıldığı da açıklanmaktadır. Hem araştırma nesnesi hem de yaşanmışlık alanı olan çocukluk evimle kurduğum ilişki, kendimle kurduğum söylemsel ilişki üzerinden aktarılmaktadır. Bu bölümde, çoğunlukla kendi sesime kulak verdiğim, hem yazılı hem de çizgili anlatıların hâkim olduğu bir anlatının içine girilmektedir.

Bir yandan, bu bölüm araştırmacının araştırma becerisini sergilemeye çalıştığı bir alan olarak da düşünülebilir. Ancak bu beceri, teknik bir beceriden ziyade “yazma eyleminin kendisi” olarak kavranmalıdır. Sonuçta istenen şey “yazma eylemi içinde kalmak” ve “eve” biraz daha yaklaşmaktır. Neyse ki, Carolyn Ellis’in “otoetnografi yapmadan otoetnograf olamazsınız.” (2004, s. 119) ifadesi durumu kurtarmaktadır.

Araştırmayı yürütürken izlediğim yöntemlere geçmeden önce, kendi otoetnografik performans alanlarında *yazarak* kendilerine özgü yollar bulan bazı araştırmacıların çalışmalarına dikkat çekmek istiyorum. Çünkü onların çalışmaları, araştırmalarının nasıl kendilerinin bir uzantısı haline geldiğini göstermektedir.

Tami Spry (2001), “Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis” (Otoetnografiyi Performe Etmek: Bedensel Bir Yöntembilim Pratiği) adlı makalesinde önemli bir noktaya temas etmektedir: “otoetnografik performans,

[aslında] kendi gerçeklik yapılarımıza nasıl tanıklık ettiğimizin bilincine varmamızı sağlamaktadır.” (s. 706). Bu ifade, öz tanıklığın doğasını incelemenin otoetnografik performansın ayırt edici özelliklerinden biri olduğunu göstermektedir. Ayrıca Spry’ in çalışmasına dâhil ettiği şiirsel ifadeler ve özdüşünümselliğini yansıtan pasajlar, otoetnografik yazma deneyiminin onu hem tatmin ettiğini hem de güçlendirdiğini anlamamızı sağlamaktadır:

“[...] böylece hayatımın her alanında bedenimi ve sesimi keşfetmeye, yeniden kazanmaya çalışırken, otoetnografi yazmaya ve *icra etmeye* başladım” veyahut “Benim için otoetnografiyi *icra etmek*, kimliğimi kişisel ve profesyonel olarak yapılandıran kültürel ve ailevi kimlik senaryolarından kurtulmanın bir aracı oldu.” (s. 708). “Otoetnografi yaparken, sesim genellikle *şiirsel* [nonscholarly/akademik olmayan] bir biçimde sayfaya gelir.” (s. 721).

Spry’in bu cümleleri, onun araştırmasının bir uzantısı, araştırmanın da onun kişisel deneyiminin bir parçası haline geldiğini göstermektedir. Araştırmacının hikâyesine dair farkındalığının keskinleştiği an, *yazarak* performe etmesiyle güçlenmektedir. Bu açıdan bakıldığında, yazma eyleminin kendisi de otoetnografik bir performans olarak değerlendirilebilir.

Leyla Bektaş Ata, “Bir Güvenlikli Site Hikâyesi: Gündelik Hayatın Dönüşümüne Otoetnografik Yaklaşım” adlı makalesinde, saha araştırmasını yaratıcı bir yazma deneyimine dönüştürerek “yazı” sayesinde araştırmasıyla daha yakından bağlantı kurmamızı sağlamaktadır. Bektaş Ata, makalesinde mekân içinde üretilen anlamın nasıl oluştuğunu göstermek için kendi mekânsal deneyimine ve otoetnografinin olanaklarına başvurmaktadır. Ayrıca mekânın insan davranışlarını biçimlendirme konusunda ne denli etkili olduğunu da göstermektedir.

Araştırmacı, güvenlikli bir site apartmanında –araştırmanın saha bilgisi de buradan gelmektedir- yaşadığı dönemde mekân ile ilgili kavrayışlarını “kendi sesiyle” not düşer (2016, s. 46). Çokça vakit geçirdiği sitenin yakınında yer alan bir fırında çalışan Metin adında kurgusal bir karakter bile yaratır. Hatta bu kurgusal karakterin nasıl biri olduğunu tarif eder ve onu konuşturur:

“Önünde onlarca katlı binaların uzandığı bir güvenlikli siteye sözde mahalle havası vermek ve binlerce kişinin tam buğday, çavdarlı, Trabzon, kepekli, baget, tahıllı, ...ekmek ihtiyacını karşılamak için yapılan bu fırında gülümsemesi, müşterilere selam vermesi, verilen selamı alması; fırına giren çocuklara “aman da aman ne tatlısın sen”, ekmeklere dokunmaması gerektiği halde kurumuş dallar misali uzanan parmaklarıyla tazecik ekmeklerin her yanını mıncıklayıp, “oğlum bu

taze diğyy mi?” diye soran teyyze hanımlara sinirlenmeden “evet hanımefendi, az önce çıktı fırından” demesi bekleniyor Metin'den.” (2016, s. 55).

Otoetnografi kuramında özgün çalışmalar üreten Carolyn Ellis'in (1999), “Heartful⁸ Autoethnography” başlıklı makalesi, otoetnografik yazma deneyiminin anlaşılması açısından önemli bir örnek oluşturmaktadır. Ellis, makalesinde psikoloji alanında doktora öğrencisi olan ve meme kanseriyle ilgili araştırma yapmak isteyen Sylvia Smith ile arasında geçen bir diyalogu sunmaktadır. Ellis, öğrencinin neden böyle bir araştırma konusuna yöneldiğini anlamaya çalışır ve daha önce meme kanseri geçirmiş Sylvia'nın kendi hikâyesini öğrenir. Sylvia, geleneksel araştırma anlayışı ile yetişmiş bir doktora öğrencisi olarak, asla “kendi deneyiminin” bu araştırmasını etkilemeyeceğini, “yanlılık” göstermeyeceğini ve klasik bir bilim modeli içinde araştırma yapmayı planladığını söylemektedir. Carolyn Ellis ise insan deneyimini anlatı, duygular ve ilişki üzerinden çalışan bir sosyal bilimci olarak, Sylvia'yı ilk kez otoetnografiyle tanıştırmaktadır.

Burada önemli bir noktaya değinmek gerekir. Ellis ve Sylvia arasındaki “diyalog” araştırmacı tarafından metodolojik bir araç olarak kullanılmaktadır. Ellis, diyalog aracılığıyla otoetnografinin nasıl yapılacağını anlatmak yerine diyalogun içinde yöntemi performe etmektedir. Makale, yapısal olarak iki kişinin gündelik bir sohbeti gibi ilerlerken, aslında otoetnografinin ne olduğu, hangi epistemolojik varsayımlara dayandığı, ne tür bir bilgi ürettiği ve ne işe yaradığı gösterilmektedir. Yöntemin ilkeleri, diyalogun içinde açıklanmaktadır; otoetnografi anlatılarak değil, performe edilerek tanıtılmaktadır.

Tessa Muncey (2005), “kendi yaşanmışlığını” –toplumda tabu olarak kabul edilen benzer insan hikâyelerinin anlatılması açısından önemli- “Doing Autoethnography” (Otoetnografiyi Yapmak) adlı metniyle akademiye paylaşmaktadır. Araştırmacının seçtiği başlık bile, konuya yaklaşımının açıklayıcılığını ve metodolojik vurgusunu

⁸ Carolyn Ellis, makalesinin başlığında yer alan “heartful” (kalpten gelen) sözcüğünde, bilinçli olarak “art” (sanat) vurgusunu öne çıkarmaktadır. Araştırmacı, otoetnografiyi sadece kalpten ve içtenlikle yapılan bir yöntem olarak değil; aynı zamanda sanatsal ve estetik kaygılarla yönlendirilen bir üretim olarak konumlandırmaktadır. Araştırmacının amacı, etnografiyi otobiyografik, duygusal ve sanatsal metinleri kapsayacak şekilde genişletmektir.

doğrudan yansıtmaktadır. Başka bir deyişle, başlık “otoetnografik çalışmayı ben nasıl gerçekleştirdim?” meselesini ön plana çıkarmaktadır.

Çalışmanın konusu, 15 yaşında hamile kalma deneyimi etrafında şekillenmektedir. Araştırmacının amacı, ergen gebeliğine ilişkin hâkim akademik söylemlerin dışında kalan “sapkın vaka (deviant case)” olarak etiketlenen bir deneyimi, kendi yaşamı üzerinden görünür hale getirmektir. Muncey, *otoetnografiyi yaparken ve yazarken* anlatıyı tek hatlı bir kurgu üzerine değil; bilinçli bir biçimde parçalı, çok katmanlı ve bedensel bir pratik üzerine inşa etmektedir. Onun bakış açısına göre otoetnografi, doğrusal bir zaman akışına oturmaz. Aksine hayatın kopukluklarını görünür hale getiren bir bellek sanatıdır. Bu söylem, daha ilk etapta araştırmacının kıstası haline gelmektedir. Araştırma metni, Muncey’in geliştirdiği dört teknikle inşa edilmektedir; bunlar, snapshot (anlık görüntü), artifacts (nesneler/belgeler), metafor ve yolculuk’tur (s. 70, 71). Muncey’in kullandığı bu teknikler, birinin eksik bıraktığını diğerinin tamamlaması için yan yana gelmektedir.

Yazma deneyimiyle ilgili örneklerden yola çıkarak şu sonuçlara varılmaktadır:

(1) Otoetnografinin toplumda tabu olarak kabul edilen insan hikâyelerini ele alması ve araştırmayı yürütürken araştırmacının yeni ve benzersiz fikirlerini dâhil etme konusundaki potansiyel gücü, alanyazına kendi özgün katkısını yapmak isteyen araştırmacılara ilham vermektedir (Wall, 2006, s. 149).

(2) Otoetnografi, deneysel ve yenilikçi bir yöntemdir; araştırmacının araştırmasına ve yazma deneyimine olabildiğince yaratıcı bir serbestlik sağlamaktadır (Ellis ve Bochner, 2000).

(3) Yöntemin yazı temelli olması, oto+etno+grafi teriminin üç kategorisinden “grafi” bileşenini öne çıkarmaktadır. Öte taraftan Aygün Cengiz’in (2023) belirttiği gibi *kültürü yazmak, kültürün grafisini yapmak*; hatta *yazmak* sadece metinsel bir inşa olmak zorunda değildir; yeni otoetnografik yaklaşımlardan söz ediliyorsa sanatsal ifadeler ve yorumlar aracılığıyla da yapılabilir.

(4) İçerik bakış, özdeşleşimsellik (*self-reflexivity*) ve duygu-temelli (*emotion-based*) sorgulamalar, araştırmacının otobiyografik materyalini akademik bir ifadeyle analiz etmenin yeni yollarını göstermektedir.

2.3.1. İçeriden Notlar

Otobiyografik Materyalin Ortaya Konulması ve Yöntem adlı başlıkta, otobiyografik materyali ortaya çıkarmak için verilen “iç monolog” örneği, araştırmancının muhatabı için –otoetnografiye ilgi duyanlar ve mekânsal çalışmalarda güncel bir araştırma yaklaşımı arayanlar için- “çift katmanlı” bir üslup ve anlatı oluşturmaktadır.

Bu örnekte, farklı konumlanmış iki özne vardı ve konuşma esnasında araştırmacı [ben] ile ev sakini [ben]’in rolleri ayrışmaktaydı. Birinci katman, bu örnekle neyi, nasıl aktarmak istediğimle ilgiliydi; ev hikâyeme yaklaşım biçimimi göstermek ve bunu yöntemin sağladığı olanakları kullanarak yapmak. Bu katman, otobiyografik materyalin ortaya konmasıyla ilgiliydi. İkinci katman ise bir “içeriden not” ile araya giren ve kuramsal anlatıyı askıya alan, ancak teorik anlatının ne düşündüğü de gözden geçiren refleksif bir konuşmanın, tezin metinsel kurgusuna işaret eden bir “metin parçacığı”na dönüşmesidir. Tezin içinde kuramsal bir (d)okumayı mümkün kılan bu metin parçacıkları, ikinci katmana işaret etmektedir. Bunlar, öznel hikâyeyi aktarmanın ve yönetime dayalı araştırma yolculuğunu göstermenin en dolaysız parçaları olarak düşünülebilir.

Tezin metinsel akışına göre yerleştirilen bu notlar; anıştırmalar (dolaylı ve yarım anlatılar), kişisel anekdotlar, terapötik konuşmalar, iç monologlar veya diyaloglar, “içsel” deneyime odaklanan kısa anlatılar gibi çeşitli yazı türlerini içermektedir. Bu notların amacı, otoetnografinin nasıl yürütüleceğini açıklamak yerine *kendi sesimle* yöntemin nasıl uygulandığını göstermektir.

İçeriden Notların Karakteristiği

İçeriden notlar, Charles Rice’ın “the twofold (room)” / “çift katlı iç mekân” olarak kavramsallaştırdığı *içeri/içerisi*; hem *içsellik (interiority)* hem de *iç mekân (interior)* kavramlarıyla ilişkilidir. Dolayısıyla bu bölümün başlığındaki “içeriden” sözcüğü, bir yandan metodolojik olarak *benlikten* gelen öznel referanslı enformasyonlara, diğer yandan *evin içinden* gelen bilgilere işaret etmektedir.

Terapistimle yaptığımız bir seansta, ona tez araştırmasının konusunu ve çocukluk evimle olan ilişkimi anlatırken bana şu geri bildirimi vermişti:

Sen, sadece [bilimsel] literatürü taramıyorsun; kendi literatürünü de tarıyorsun.

İçeriden Not 5. Terapötik Konuşma, 20 Nisan 2024

Görüşme sırasında fark ettiğim şey beni heyecanlandırmış olmalı ki, o anı hemen küçük bir notla kaydetmişim. Çünkü şunu bilmekteyim; otoetnografik yaklaşım sayesinde araştırmacı kendini daha derin bir okumaya tabi tutar. Kendinle temas halinde olan bir araştırmacı hikâyesini anlamaya ve anlamlandırmaya da açık olur. Aslında otoetnografi, araştırmacıya dünya için anlamlı bir şey yapmanın bir yolunu göstermektedir (Ellis, 1999, s. 672).

Tez yazımı hakkında, benzer süreci daha önce deneyimlemiş biriyle kurduğumuz diyalog da aynı amaca hizmet edebilir:

[Tezini] Nesnelerle var etmeye çalışıyorsun.

İçeriden Not 6. Fatih Özdemir, Gündelik Sohbet, 8 Kasım 2024

Sonuç olarak herhangi bir günlük diyalogun notları, bir makaleyi okurken literatürle girilen sohbet sırasında alınan kişisel notlar, evi veya evin sakinlerini betimlemek için ara sıra alınmış yazılı/çizgili notlar, belagat için geliştirilen şiirsel ifadeler ya da sadece zihnin düşün biçimini ortaya koymak için yapılan kavramsal sayıklamalar. Kısacası; “kendime tanıklığımı kaydettiğim” bu notlar, süreçte anlamlı birer metin parçasına dönüşmektedir. Nitekim içeriden notların genel karakteristiği, kendi içsel literatürümü taramak ile ilgilidir. Peki, bu notlar çalışmayı nasıl desteklemektedir?

Araştırma süresince hem yazılı hem de çizgili olarak tuttuğum notlar, en eşsiz veri toplama araçlarından biri olmakla birlikte, yöntemin işleyişinde önemli bir metot

olarak kabul edilir. Tez konusuna karar verirken, doğduğum eve yönelme fikrinin, çeşitli öneriler arasından nasıl ortaya çıktığını ve konunun kademeli olarak nasıl araştırma problemine dönüştüğünü, sonradan notlarımdan keşfettim. O günlerde defterime ilıstırdığım notlardan bazıları:

Çok uzaklarda arama! Aile albümlerine gidebilirsin.

Umut Şumnu, 1 Haziran 2022

İnsan eylemleri önemlisi ise neden “fakirhane” olmasın! Bütün [ev] imajları kafanda. Bütün mekânsal eylemler, fotoğraf makinesi belleği gibi zihninin içinde. Onlara “evlik eden” bir ev ya da bir mekân anlatısına yönelebilirsin.

26 Haziran 2022

Yukarıdaki cümleyi takip eden bir diğer not:

Fakirhane. Terek. Tel dolap. Sundurma. Banyo, maşrapa, bakraç... kiremit parçası. Yer yatağı. Divan...

3 Temmuz 2022

İçeriden Not 7. Not Tutmak

Notun son satırında geçen “nesneleri” inceleyelim: **Terek** [çocukluk evime ait bir eşya]; **tel dolap, sundurma, banyo** [hane halkı tarafından fakirhane olarak anılan ev mekânının yıkanma yerini “banyo” olarak tanımlamak, evin etnografisine uygun değildir. Ancak mekânsal eylemlerin kültürel ve sosyal bir bileşeni olan yıkanma eyleminin gerçekleştiği mekân, ilk elden modernist bir sözcükle kaydedilmiştir]; **maşrapa, bakraç, kiremit parçası, yer yatağı, divan**. Bu nesneler, tezin ilerleyen sürecinde araştırma problemini “evin esas kurucu öğeleri” olarak tanımladığım ve sınırlarını belirlediğim nesnelerden sadece birkaçıdır.

Görüldüğü üzere, nesneleri ilk kez analiz etmeye başladığımda kendimle sohbete girdiğim bir *anlama* ve *anlamlandırma* süreci görülmektedir. Dahası notlar, *yazarak* özgürce hareket edebileceğim yaratıcı ve yenilikçi bir alan sunmaktadır. Kendime tanıklığının notlar aracılığıyla etnografik araştırma ve yazma aracına dönüşmesi, bir araştırmacı olarak katılımcı yönümü ve performatif reseptörlerimi her zaman canlı tutmuştur.

Çizgilerle Not Tutmak

Yitirilmiş bir evi yazıyla yeniden inşa etme sürecine çizme eyleminin dâhil edilmesi, ev hakkında hissettiğim şeyleri; başka bir deyişle evi düşlerken zihnimde beliren ancak tam olarak kavrayamadığım şeyleri açığa çıkarmayı kolaylaştırmaktadır. Bu bağlamda, “çizgili” olarak ortaya çıkan notlar, karakteristik açıdan “içeriden notlar” dan çok da farklı değildir. Metinsel içeriden notlara ek olarak, süreci bir de temsili olarak anlamaya hizmet etmektedir. Peki, “çizgili notlar” ile bir sonraki alt başlıkta yer verilen “ev vesikaları” arasındaki fark nedir?

Çizgiler aracılığıyla kaydettiğim notlar, araştırma için kullandığım görsel temsillerin taslakları olarak düşünülebilir. Bu taslaklar, zamanla kendi başına bir metot olarak beliren ve ev hakkında çizerek düşünmemi sağlayan temsilleri –ev vesikalarını- oluşturmaya yardımcı olmuştur.

İçeriden notlarda olduğu gibi, çizgili notlarda da araştırmacı [ben] ile ev sakini [ben] konuşmalarına devam etmektedir. Bu konuşmalarda, araştırmacı [ben], ev sakini [ben]e, araştırma becerilerini nasıl geliştirebileceği konusunda önerilerde bulunur. Tek fark ise bunu *çizerek* yapmasıdır. Çizgili notlar, tıpkı içeriden notlarda olduğu gibi refleksif bir konuşmanın “çizgili versiyonu” olarak görülmektedir. Aynı durum, ev vesikaları için de geçerlidir; ancak ev vesikalarında araştırmacı kimliğim daha belirgin ve ön plandadır.

Nitekim araştırma boyunca kaydettiğim çizgili notlar, çizerek düşünmeye, fikirleri yalnızca yazıyla değil, çizgiler aracılığıyla da tartışmaya yöneliktir. Buna karşılık ev vesikaları, “ev etnografisi” için görsel bir materyal arşivi üretmeyi amaçlamaktadır. Bir sonraki sayfada yer alan çizimler (Görsel 20 ve Görsel 21) çizgili notlara örnek olarak gösterilmektedir.

2.3.2. Ev Vesikaları

Eve ilişkin
Eve dair
Evle ilgili olan
Eve ait olan
Evde bulunan
Evle bağlantılı olan
Evde kalan
Evden ayrılan
Evi yaratan
Evi var eden
Evi kuran
Evi tanımlayan
Evi tayin eden
Evin anlamını veren
Eve dokunan
Evi inşa eden
Evle bağlantı kuran
Eve kavuşturan
Evle buluşturan
Eve bakan
Evi gözeten
Evi sevdiren
Evi özleten
Evde özlenen
Evden uzaklaştıran
Evi yöneten
Evi hatırlatan
Evi düşündüren
Evi düşleten
Eve bağlayan
Eve yönlendiren
Evde kaybolan
Evde hissedilen
Evde terkedilen
Evle varolan
Evde var olan
Evden sakınan
Evden kaçan
Evden çıkan
Eve giren
Eve tıklan
Evi tutan
Evi hapseden
Eve hapseden
Eve hapsolan nesneler/izler/şeyler...

İçeriden Not 8. Ev Vesikasının Çağrıştırdıkları, 13 Kasım 2024

“Vesika” kelimesi sözlüklerde; kanıt, kayıt, delil, iz, senet, resmi belge ve evrak gibi anlamları karşılamaktadır. Bu sözcük, “güvence, delil, belge” anlamlarına gelen Arapça *wṣḩ* kökünden türeyen *waṣṭika(t)* kelimesine dayanmaktadır (Nişanyan Sözlük, t.y.). Osmanlı Türkçesi ile Farsça ve Arapça kökenli kelimeleri içeren başka bir sözlükte “vesika”; Arapça *vuṣūḩ*; yani “sağlam olmak” kökünden türemiş *veṣṭika* biçimiyle açıklanmaktadır. Aynı kaynakta vesika; (1) belge, (2) miktârı az olan bir malın âdil bir şekilde dağılmasını sağlamak için bundan faydalanacaklara verilen istihkak kâğıdı, (3) (isim tamlamasının birinci ögesi olarak) böyle bir kâğıtla verilen (şey) –*vesika ekmeği* ya da *vesika şeker*i gibi örnekler bu anlama gelen kullanımlara örnektir- şeklinde tanımlanmaktadır. Aynı kökten türeyen, “vesikalı” ve “vesikalık” gibi söyleyişler, Türkçe’deki yerleşik kullanımlar olarak tarif edilmektedir (Kubbealtı Lugatı, t.y.).

Osmanlıca’dan dilimize geçen “vesika” kelimesi, hukuk terminolojisinde sınırlı bir kullanım alanına sahiptir. Adalet Bakanlığı Hukuk Sözlüğü’nde bu sözcük, yalnızca “aciz vesikası” sözcüğü kapsamında gösterilmekte; “alacaklı alacağının tamamını alamamışsa kalan miktar için kendisine verilen vesika (İİK 143)” (Hukuk Sözlüğü, t.y.) olarak tanımlanmaktadır.

Bu bağlamda, vesikanın sözlük tanımlarına bağlı kalarak, “ev vesikası” terimini de resmi bir belge veya eve ilişkin kayıt veya iz olarak değerlendirmek yanlış olmaz. Ancak terimin, araştırma bağlamında nasıl ele alındığını açıklamak için bu terimin açıklığa kavuşturulması gerekmektedir.

Bir önceki sayfada yer alan “İçeriden Not 8” dikkate alındığında, ev vesikasıyla ilgili çağrışımlara dayalı bir “anlam kümesinin” kurulmak istendiği açıkça görülmektedir. Bu anlatı kurulurken, Georges Perec’in “bir mekân kullanıcısının günlüğü” (2020, s. 11) olarak etiketlediği *Mekân Feşmekân* adlı kitabının ilk sayfasında yer alan ve yazarın mekân ile ilgili çağrışımlarından tertip ettiği metinden esinlenilmiştir. Cevat Çapan’ın *Ellerle Bir Yolculuk* başlığıyla önsözünü yazdığı, Çizer Selçuk Demirel’in çizimlerini içeren *Manuel* isimli kitabındaki eller ile ilgili çağrışımlar da bu anlatının oluşumunda etkili olmuştur. Çapan’ın “bu kaynak, Selçuk’un çizgilerle bir çağrışım cümbüşü yaratması için biçilmiş bir kaftandır” (2006, s. 8) ifadesi, bu bağlamda özellikle ilham verici olmuştur.

Bu notta, “ev” kelimesinden türetilen ve bilinç akışının serbest bırakılmasıyla yazılı biçimde art arda inşa edilen çağrışım kalıplarını okuruz. Yazıyı yukarıdan aşağıya doğru takip ederken bir çağrışımdan diğerine atlayarak geçeriz. Hatta evlerimizin öyküsüne bağlı olarak, çağrışımları zihnimizde genişletmemiz, çeşitlendirmemiz, değiştirmemiz veya daraltmamız da çok olağandır.

Bu okuma biçimi, bir yandan “ev vesikası” ile ilgili söylemek istediklerimi de *yazıya* getirmiş olur. Çünkü ev vesikasının yalnızca eve ait yazılı bir belge, resmi bir evrak ya da temsil ettiği şeyin somut bir göstereni olduğu fikrini bir süreliğine bırakmama olanak tanır. Böylelikle çağrışımlar, evin fiziksel olmayan ve mülkiyet dışı varlığına işaret etmeye başlar. Evin bir geçmişi, tarihi ve hikâyesi olduğunu, barındırdığı ve yaşattığı sakinlerinden izler taşıdığını ve bunları kaydettiğini gösterir. Tam da bu nedenle, araştırma için üretilen çizimlere “ev vesikası” adı verilmiştir. Dolayısıyla “vesika” kavramı, biçimsel bir belge, bir nesne olmakla birlikte, daha çok çağrışıma dayalı kavramsal bir referans olarak ele alınmaktadır. Ev vesikası terimi, kökensel olarak; 1977 tarihli evin parsel sınırlarını temsil eden mülkiyet belgesinden (çaplı tasarruf vesikası) yola çıkarak kavramsallaştırılmış bir terimdir. Ancak ev vesikası, ev ile ilgili resmi belgelerden çok daha fazlasıdır.

Bu bağlamda ortaya çıkan bu görsel materyaller, her ne kadar vesika kavramının sözlük anlamıyla doğrudan birer belge olmasalar da, bu araştırma kapsamında geçmişi görünür kılan ve bilgi üretimine katkı sağlayan “belge” niteliğine sahiptirler. Özetle “ev vesikaları”, “resimler yoluyla” çocukluk evimin nasıl hatırlandığını, evde nasıl yaşandığını ve nasıl anlatıldığını ima etmektedir.

Neden Çiziyorum?

Evin yıkılması ve ilk sahiplerinin ölümü... Ne var ki cismani yokluk, varlığa dair yeni bir söylemi ve başka bir varoluş biçimini üretir. Yitirme korkusu, üretme hayalinin terütaze bir kaynağına dönüşür. Onu yakalayıp tutmak, kendine saklamak istersin. İşte bu kayıplar, ev vesikalarının başlangıcına işaret eder.

İçeriden Not 9. Kayıpların Çizmeye Etkisi, 28 Aralık 2024

Ev vesikalarıyla ilgili kavramsal yorumlar ve *kayıplarla* ilgili not incelendiğinde, bu vesikaların araştırma açısından ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmaktadır: Çizme eyleminin evin yıkılmasıyla başlayan bir yitirme korkusundan kaynaklandığı açıkça görülmektedir. Ev vesikaları, içeriden notlarda olduğu gibi geçmişte yaşadığım evi yeniden *anlama* ve *anlamlandırma* gayretinde “içsel” bir ihtiyacın imgeleridir. Ben ve ev mekânı arasındaki karşılıklı etkileşimin en erken göstergeleridir. Aslında ev vesikaları, içeriden notlardan bile daha önce araştırma sürecine dâhil olmuştur. Bu bakımdan, çizimler sadece metni görsel olarak tamamlamaya yönelik bir girişim değildir. Dahası, bu tür etnografik araştırmalarda, şayet kişi çizimle ilgileniyorsa, araştırmacıyı araştırmanın bir uzantısı haline getirmesi de çok muhtemeldir. Ben de çocukluğumda yaşadığım o evi yeniden *tanımak*, *hissetmek* ve *sahiplenmek* için çiziyorum.

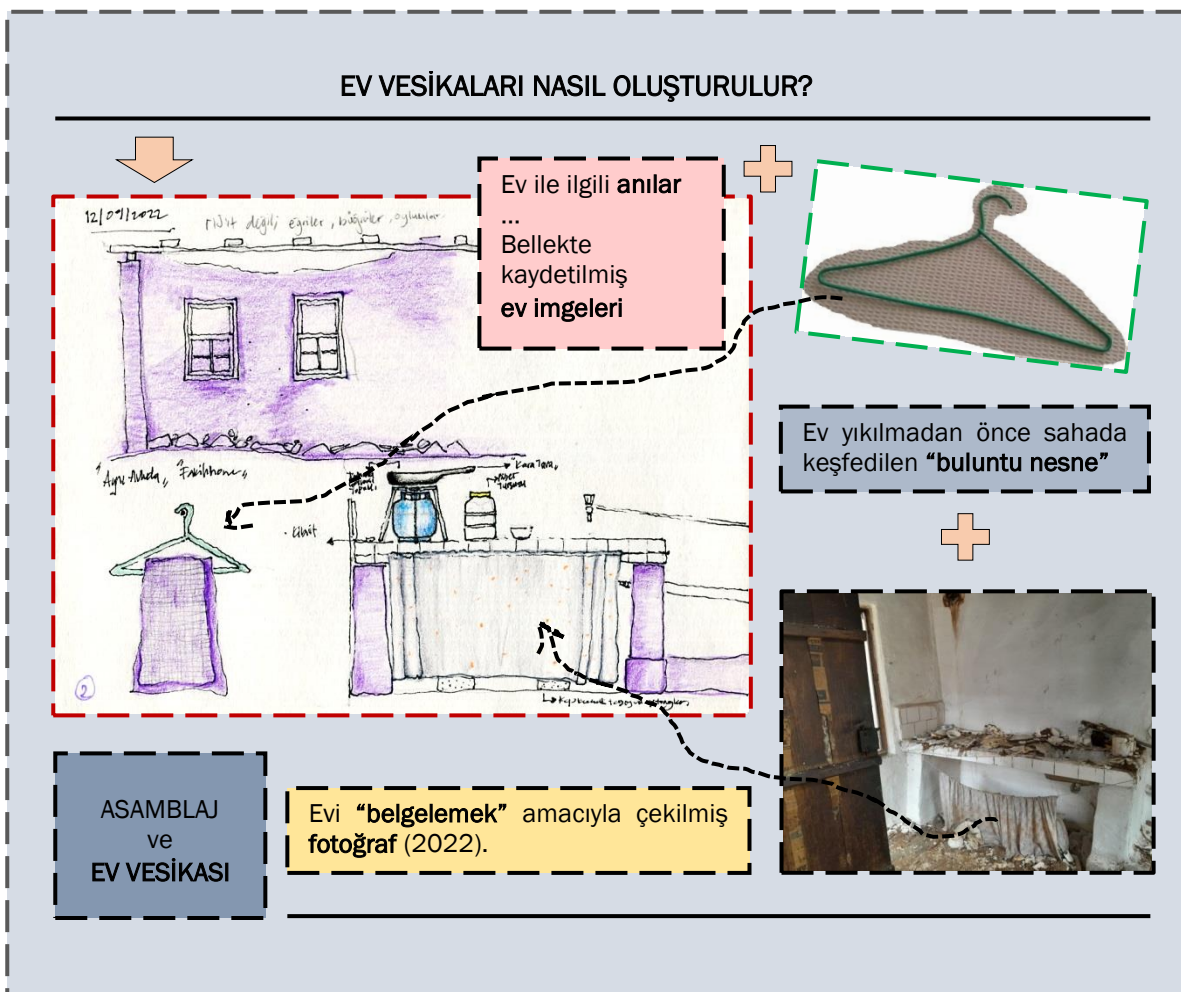
David Seamon, kendisinden fenomenolojik açıdan yaşamındaki en önemli üç yeri sayması istense, ilk sırada “çocukluk mekânları”nın yer alabileceğini dile getirir. Ve Seamon, bir deneyim olarak bu yeri neden içinde taşıdığını düşündükçe, o yerin aslında kendiliğinden somutlaşmaya başladığını söyler. Fenomenolojiyi, en yalın şekliyle “gönülden görmek” (kindly seeing) olarak tanımlayan Seamon, bu düşünce geleneğinin “ilk adımı şeylerin kendilerini göstermeleri için onlara bakmak ve onları görmeye çalışmak ise, ikinci adımı görüleni betimlemek” (s. 33) olduğunu belirtir. Bu bakımdan, şeyler hakkında henüz biçim almamış duygular ve anlayışlar, daha düzenli biçimlere dönüştürülme ihtiyacındadır. Bu noktada sözcükler, cümleler gibi metine dayalı anlatımlarla birlikte tasarım eğitimi almış kişiler için çizimler, skeçler veya grafik gösterimler işe yaramaktadır (2003a, s. 33).

Ev Vesikalarına Dayalı Yöntem

Trenle mi geldin, yoksa fotoğrafınla mı? diyen John Berger’e göre, tüm fotoğraflar birer ulaşım biçimidir, yokluğun dile gelmesidir (Çellek, 2003, s. 4).

Berger’in fotoğraf ve seyahat bağlamındaki yorumu, ev etnografisi ve “yitirilmiş bir eve ulaşmak” amacıyla geliştirdiğim metotlardan biri olan “ev vesikaları” arasındaki ilişkiyi tercüme etmektedir. Nasıl ki içeriden notlar metodu, araştırmacı [ben] ile ev sakini [ben] arasında kurulan söylemsel ilişkiye dayanıyorsa, “ev vesikaları” da her iki öznenin “kayıp ev mekânının izini sürme” kıstasına dayanmaktadır. Dolayısıyla

ev vesikaları, bilimsel araştırma olarak daha önce hiç dokunulmamış, bilinmeyen; ancak evle temas kurdukça ona ilişkin saklı kalmış, örtük bilgileri ortaya çıkarır. Bu bağlamda, iz sürerken “ev vesikaları” birer ulaşım aracına dönüşür; kitabi ve yazılı bir bilgisi bulunmayan evin yokluğunu dile getirir.





Görsel 22. Ev Vesikası Örneği. Melike Şerbet, 2 Nisan 2023, Kişisel Arşiv.

Görüldüğü gibi, çizimler ne gerçekliğin fotoğraflık bir yansımasıdır ne de nesnelerin ve evin tam birer betimlemesidir; bir anlamda eve dair ilk *duygulanımları* ve bakış açısını yansıtmak için oluşturulmaktadır. Çizimler, zihinsel imgelerin tam kopyaları olmamakla birlikte, yine var olan imgelerin kimi özelliklerini paylaşmaları açısından (Arnheim, 2018, s. 137) kayda değerdir.

Ev vesikaları, etnografik bir arşivin oluşumuna katkı sağlamakla birlikte araştırma sürecinde araştırmanın bir parçasına dönüşerek aile bireyleriyle gerçekleştirilen görüşmelerde “yardımcı araç” olarak da kullanılmıştır.

Son olarak vurgulanmak istenilen nokta, bir araştırmacının kendi aile geçmişini ve yaşadığı evi temel alarak etnografik bir araştırmayı nasıl yürütebileceği, özgün bir çalışmayı nasıl yönetebileceği ve araştırma yapma becerisini nasıl geliştirebileceği konusunda rehberlik sağlamaktır.

2.3.3. Ev Sakinleri ve Evle İlişkili Kişiler

Gülşah Aykaç, 2022 yılında Ege Mimarlık dergisinde yayımlanan “Annemin Hayatlı Evi: Eviçi Emeğin Mekânsal Halleri” başlıklı makalesinde, mekânsal araştırmalarda

son yıllarda sözlü tarih, otoetnografi, otobiyografi ve kolektif anlatı gibi yöntemlerin giderek yaygınlaştığını dile getirir. Bu yöntemler sayesinde kişisel tanıklıkların artık mekânsal bir bilgi kaynağına dönüştüğünü ve bilimin kurumsal yapısını aşan bir öznellik üretiminin mümkün hâle geldiğini belirtir (2022, s. 52).

Araştırmacı, çalışmanın odağına ailesinden iki kuşak kadının, annesi ve teyzesinin yaşadığı evi koymaktadır. Bu ev; avlusu, tandırı, cephesindeki çıkmaları, odaları ve “hayat”ı ile Türk konut mimarisinin tipik özelliklerini taşıyan bir örnektir. Hanede yaşayan iki kadın, eviçi yaşantısını her katmanıyla birebir yaşayan, üreten ve aynı zamanda ev mekânını organize eden kişilerdir. Araştırmacı, hanenin bu üyeleriyle gerçekleştirdiği “açık uçlu görüşmelerden” ve “evin tek bir fotoğrafından” elde ettiği verileri deşifre ederek, tipik Türk evi araştırmalarında pek karşılaşılmayan bir “ev imgesi” sunmaktadır. *Hayat’taki Hayat, Çıkma: Sokak, Görünürlük ve Flört İhtimali, Bahçe: Çokluk ve Törensellik* (s. 54) gibi mekânsal terimler ise elde edilen veriler doğrultusunda, geleneksel Türk evinin temel unsurlarının yeni bir okumaya tabi tutulduğunu göstermektedir. Bu bakımdan bu çalışma, araştırmacının “kendi öznel sesini” duyduğumuz, özgün bir çalışmadır.

Araştırmacının kullandığı metot yardımıyla, kişisel tanıklıkları çözümlemesi ve elde ettiği verileri mekânsal birer bilgi kaynağı olarak *görmesi ve anlamlandırması*, tezin bu kısmında kritik bir öneme sahiptir. Aykaç’ın çalışması üzerinden işaret edilmek istenilen şey, tam olarak şudur: “benim dışımda yaşadığım eve tanıklık edenler”.

Söz konusu evde yaşamış hane halkının bir üyesi olarak, sadece benim tanıklığım değil; o evde yaşamış ve/veya zaman zaman evin gündelik yaşamına dâhil olmuş kişilerin tanıklıkları da ikincil başvuru kaynağı olarak kritik bir rol oynamaktadır. Bu bakımdan, “çocukluğumun geçtiği evle yeniden bağ kurmak” bağlamında, bana rehberlik eden ve ev etnografisini onların gözünden anlamamı sağlayan, görüşme yaptığım kişiler “ev sakinleri ve evle ilişkili kişiler” olarak ifade edilmektedir.

Zemzem Taşgüzen Polat’ın da belirttiği gibi, “yalnız [o] evde yaşamış olanlar, evin tarihselliğini kurmaya dair; sürece ve değişime dair bilgileri verebilirler.” (2024, s. 33). Bu bağlamda, görüşme gerçekleştirdiğim kişiler, aynı zamanda evin “sözlü tarihini üreten öznelere” olarak konumlanmaktadır.

“Sözlü tarih araştırmalarının temel dayanağı ilgili konuya veya olaya tanıklık eden kişilerin *hatıraları* ve anlatılarıdır.” (Dursun ve Aydın, 2022, s. 3). Sözlü tarihe bu açıdan bakıldığında, görüşmeler sırasında, “benim dışımda yaşadığım eve tanıklık edenlerin” anlatılarına başvurarak, aslında onların evde yaşadıkları süre boyunca nesneler aracılığıyla izini bıraktıkları “anıları” derlemekteyim. Sözlü tarih amacıyla yapılan görüşmelerin temel amacı da şu şekilde açıklığa kavuşmaktadır:

Katılımcıların bakış açılarını kullanarak, evle ilgili hatırlayamadığım, hiç bilmediğim ya da farklı şekilde hatırladığım yönleri ortaya çıkarmak. Sonrasında keşfettiklerimi “anlamak ve anlamlandırmak”. Böylece, evin inşaat süreci, ev ve sakini arasındaki etkileşimler ve tekrarlanan gündelik eylemler, nesnelerin düzeni ve bu nesnelere eşlik eden hikâyelerle ilgili olarak katılımcılar tarafından paylaşılan tarihsel, kültürel bilgiler ve teknik detaylar bu çalışmanın veri kaynağını oluşturmaktadır.

Görüşmeler Yoluyla Veri Toplamak

Görüşmeler, aile üyelerimden ve akrabalık ilişkisi bulunan kişiler arasından seçilen 7 (yedi) gönüllü katılımcıyla (Ek 5’te Tablo 6’ya bakınız) yürütülmüştür. Görüşme yapılan kişi sayısının on kişiyi geçmeyecek şekilde sınırlandırılması özellikle tercih edilmiştir. Katılımcı sayısının belirlenmesinde, araştırmacı konumunun gerektirdiği titizlik ve katılımcılarla kurulacak güven ilişkisini gözetmek, önemli bir kıstastır.

Görüşmeler, açık uçlu ve yapılandırılmamış olarak gerçekleştirilmiştir. Böylelikle görüşmelerin kendiliğinden ve doğal akışında ilerlemesi sağlanmıştır. Bu yaklaşım, katılımcıların bilinç akışını serbest bırakarak evleriyle ilgili anılarını paylaşımlarına imkân tanımak için uygulanmıştır. Bu yöntem, tez araştırmasının niteliği göz önüne alındığında büyük önem taşımakta olup, anımsama süreçlerinin kendiliğinden bir şekilde ortaya çıkması amaçlanmıştır. Ayrıca görüşmeyi sadece başlatmak adına iki adet soru sorulmuştur:

- Evde kullandığınız nesneler, sizde nasıl bir anlam ifade ediyor?
- Bu nesneler, evdeki günlük rutinlerinizi nasıl şekillendirmiştir?

Sorulara geçmeden önce, çalışmanın amaçları, böyle bir çalışmanın yapılmasının gerekçesi ve bu bağlamda katılımcıların katkıları gibi konularda arka plan bilgisi verilmiştir. Ardından, katılımcının kendini rahat hissetmesini sağlamak amacıyla

“Nasıl başlamak istersin?” veyahut “Bu evi nasıl hatırlıyorsun?” gibi daha gündelik bir dilde geçiş sorusu yöneltilmiştir.

Görüşme esnasında katılımcının izniyle ses kayıtları alınmıştır. Ayrıca konuyla ilgili zaman zaman elle notlar da tutulmuştur. Görüşmede katılımcının evdeki gündelik nesneleri ve eşyaları hatırlamasına yardımcı olmak amacıyla bir takım fotoğraflar gösterilmiştir. Bu fotoğraflar, 1990’lı yıllara ait aile albümden ve 2022 yılında evin yıkılmasıyla başlayan süreçte belge amacıyla çekilen fotoğraflardan derlenmiştir. Dahası katılımcıların hatırladıkları nesnelerin mekândaki yerlerini ve varsa bunlarla ilgili hikâyeleri anlatmalarına yardımcı olmak için çizimler (ev vesikaları) ve anlık plan etütleri de kullanılmıştır. Görüldüğü üzere, “kayıp bir evin izini sürmek” adına ortaya çıkan ev vesikaları, araştırma sürecinde de değerli bir yardımcı araç haline gelmiştir.

Ek olarak, görüşme sırasında katılımcı ve benim tarafımdan kullanılan, doğal dil ve kültürel referanslar içeren günlük ifadeler, söylendiği haliyle korunmuştur. Örneğin, evden “fakirhane”, “aşağıki ev” veya “sarı ev” şeklinde bahsediliyorsa, bu terimler özellikle bu şekilde kullanılmıştır. Anne-çocuk, karı-koca gibi aynı evde yaşayan katılımcılarla yapılan görüşmelerde, görüşme bir kişiyle yapılırken diğeri dinleyici olarak bulunmuştur. Bu yaklaşımla, hem katılımcıların kendi evlerinde kendilerini rahat hissetmesi hem de kolektif hatırlama süreci desteklenmek istenmiştir.

Görüşmelere Dair Notlar

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde ilk kez “görüşme tekniğini” kullanmış bulunmaktayım. Etnografi alanında formel bir eğitim almamış olmama rağmen görüşmelere hiç hazırlıksız gitmedim. Ancak, Etik Kurulu’ndan gerekli izni aldıktan sonra, görüşmeleri gerçekleştirme konusundaki endişelerimden dolayı bu süreci bir süre erteledim. Sonra geriye dönüp baktığımda, bu ertelemenin sadece görüşmeleri geciktirmekle kalmayıp, çalışmanın ortaya çıkarabileceği bazı şeyleri “görebilmeyi” de geciktirdiğine kanaat getirdim.

Görüşme tarihlerine katılımcıların müsaitlik durumuna göre karar verdik. Evlerine gidip, onların kendi yaşam alanlarında “artık var olmayan başka bir ev hakkında” konuşacaktık. Bu durum, sıradan bir ev ziyareti gibi değildi. Bir yandan son derece tanıdık; diğeryandan ise alışılmadık bir deneyimdi. Araştırmacı olarak yöneldiğim

kişiler bana yabancı değildi; ancak, aşinası olduğum konu (aslında tam olarak da bilmediğim) ve çevre içerisinde bile ara sıra tuhaf hissettiğim anlar yaşandı. Çünkü kendimi nasıl ifade etmeliyim konusunda tereddütlerim vardı. Dahası, katılımcıların çok uzun yıllardır tanıdığım kişilerden oluşması, onlara karşı mahcup olmama ve elimden gelenin en iyisini yapma yönünde üzerimde ek bir sorumluluk ve baskı hissettirmiştir.

Daha önce herhangi bir sebeple ev hakkında sorsaydım, yine yanıtlar alabilirdim; ancak bu ev üzerine bu kadar durmaya değer görülmeyebilirdi. Çünkü *orası* çoğu zaman “eskilikti” ve ancak “yeni bir yapılaşma” oranın değerini ortaya çıkarabilirdi. Belki de orayı özel kılabilcek tek unsur, babaannemin geleneksel kerpiç inşaat tekniğini kullanarak, evi temelinden çatısına kadar bizzat kendisinin inşa etmiş olması olabilirdi. Ancak, röportajların “sohbet havasında” gerçekleşmiş olmasına karşın gündelik bir sohbetten çok farklı olması hepimizin “görüşme tekniğine” olan bakış açımızı değiştirdi. Bununla birlikte görüşmeler sırasında fark ettiğim şey ise katılımcıların, araştırmacı rolümü benimsemiş olmaları ve süreci benimle birlikte büyük bir ciddiyet ve titizlikle yürütmeleriydi.

Görüşmelere kendi ev halkımdan kişilerle başladım; benimle aynı kuşağa mensup kız kardeşimle ilk görüşmeyi başlatmak içimi rahatlattı. Bu durum, yaptığımız işe devam etmek için beni cesaretlendirdi. Kardeşimle yaptığım görüşmenin ardından aynı gün içinde annemle de görüştüm.

İki gün sonra, halam ve eniştemle görüşme yaptım. Halam, bir vakitler kendisinin de doğduğu, çocukluğunu geçirdiği ve yetişkinliğe adım attığı, hatta nişanının da bu evde yapıldığı yerin en eski tanıklarından biriydi. Onunla yaptığımız görüşme, zaman zaman yaşadığımız “kayıplar” nedeniyle bizi hüzünlendirmiş olsa da, bu ev üzerine “bir şeyler yapıyor olmak” ona iyi hissettirmişti. Evlerin, özellikle de onun “sarı ev” olarak nitelendirdiği yukarı(da)ki evin, kimler tarafından inşa edildiği dâhil olmak üzere, evin tarihi ve teknik ayrıntılarını halamdan öğrendim. Kendisi inşaat teknikeri olan eniştem ise kendi meslek alanımızdan birinin sesi gibiydi; ifadeleri oldukça anlaşılır ve netti. Onun sayesinde evin yıkım sürecine ilişkin daha önce hiç bilmediğim birçok detayı öğrenme fırsatına eriştim. Aynı gün içinde teyzemle de görüşme yaptım. Onun evle kurduğu bağ, annemde yani ablasında ara sıra “yatıya kalması” ve gençliğinin neşeli hissettiği dönemlerini ablasının evine gelerek ve

arkadaşlarıyla vakit geçirmesi üzerinden şekillenmişti. Görüşme, her ikimizi de derinden etkiledi. Teyzeme göre, yürüttüğüm çalışma son derece kıymetliydi ve maddiyatla ölçülemeyecek bir değere sahipti. Ayrıca sürecin ailemiz için büyük bir anlam taşıdığını, özellikle evin geçmişini detaylarıyla yeniden hatırlayabilmenin önemli olduğunu ifade etmiştir. Görüşmenin sonuna doğru, evin önemli kurucu figürlerinden biri olan babaannemin ne kadar çalışkan ve “yoktan var eden bir insan” olduğunu da belirtmiştir.

Bu görüşmelerden bir gün sonra ise Nilgün Abla ve oğlu Burç ile görüşme yaptım. Nilgün Abla, eskiden yaşadığımız eve yakın bir evde yaşamıştır. Halamla kardeş torunları oldukları için birlikte büyümüşler ve yaşça da emsal oldukları için evin bahçesinde yemek yiyip, oyunlar oynamışlar. Bu yüzden, özellikle “fakirhane” diye andığımız ev ve çocukluklarına dair hatıraları taşıyan “avlu”, onun açıklamalarında oldukça kıymetli bir yer tutuyordu. Burç ise benim yaşıtı sayılırdı. Evin avlusunda oynadığımız oyunlara ve Mastif cinsi köpeğe dair anıları, onun anlatımıyla yeniden farklı bir “ev hikâyesine” dönüşmüştür. Görüşme esnasında sık sık gülerek, çocuk oyunları ile hatırladığımız anlara geri döndük.

Görüşmelerin en kıymetli katkısı, neyi söyleyeceğimi ve bunu nasıl söyleyeceğimi belirlememe yardımcı olmasıdır. Ayrıca, araştırmada söylemek istediklerime ilişkin bir tür “sağlama” işlevi de görmüştür. Bu durum, Kartarı’nın (2017) “nitel düşünce” ile ilgili görüşleriyle bağlantı kurmaya ön ayak olmuştur. Her bir ilişkinin kendine özgü ve biricik olduğu, hiçbir şeyin başka bir şeyle eşit sayılamayacağı ve hiçbir şeyin bağlamından ayrı olarak değerlendirilemeyeceği anlayışını kazandıran bu düşüncenin *nitel düşünce* olarak değerlendirilmesidir (s. 211).

Katılımcıların sağladığı bilgiler, “evleri betimlemeye” ve aktarmaya odaklanan tezin üçüncü bölümünün şekillenmesinde rol oynamıştır. “Evin hafızası” olarak *fakirhane* “ikamet etme ve anlatı” olarak *yukarı(da)ki ev* ve “oyun mekânı” olarak *avlu* olmak üzere; bu üç mekânı yorumlayarak, ayrı ayrı anlamlandırmayı sağlamıştır.

“Kavramlar” aracılığıyla “ev hikâyelerinin” yeniden yazıldığı dördüncü bölümde ise röportajlar, bu kavramların netleşmesine yardımcı olmuştur. Çünkü bu kavramlar, –iptidai, ritüel, nostalji ve aşinalık- daha önceden belirlenmiş teorik kategorilerden araştırmaya taşınmamaktadır. Bu kavramlar, mekânsal deneyimlerden, eve dair

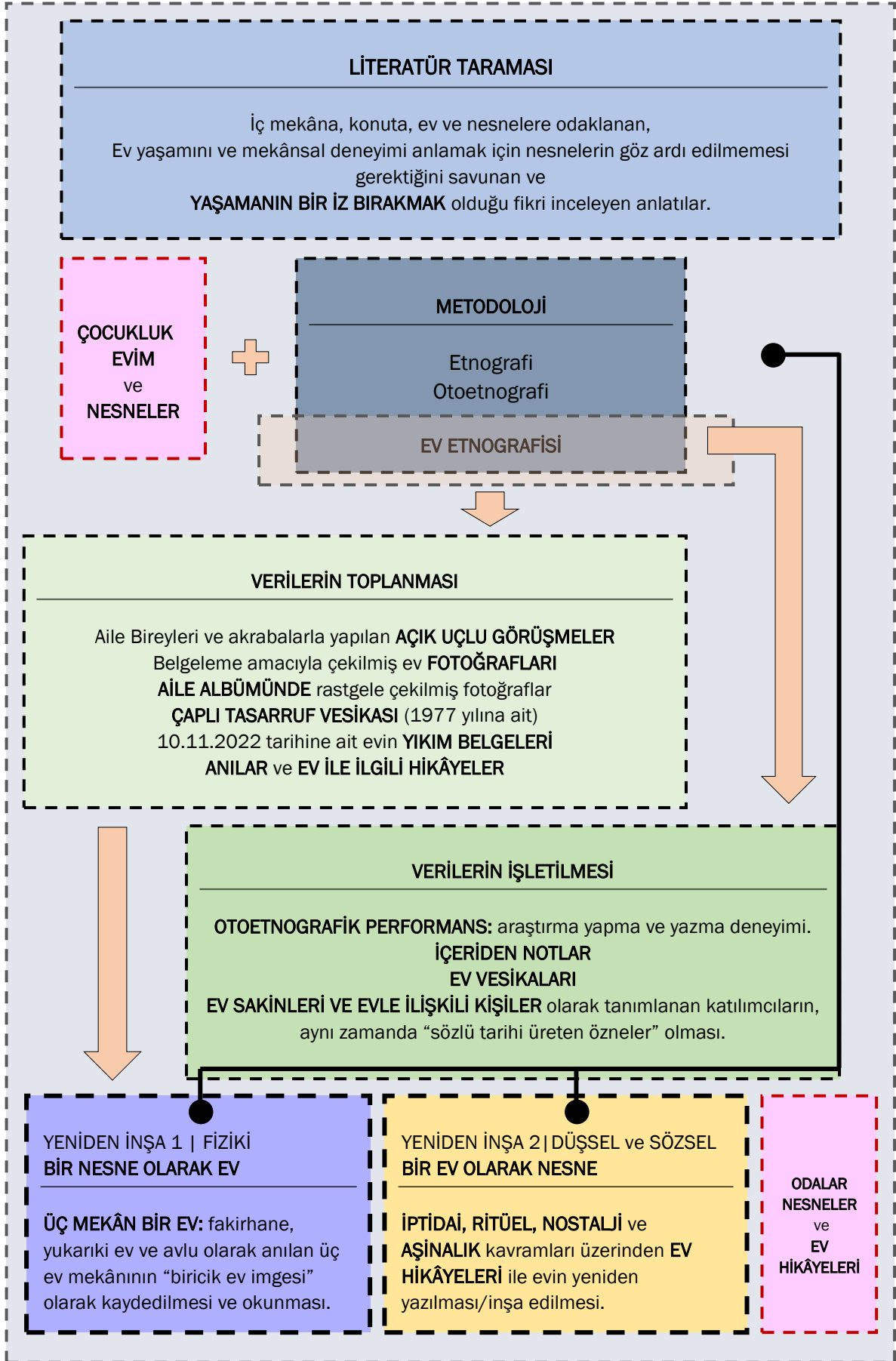
söylencelerden ve çağrışımlardan türemektedir. Yalnızca bana ait olanlar da değil. Görüşmelere katılan kişilerin aktardıkları hikâyeler ve görüşleri, evin kurucu öğeleri olan “nesnelerin” bu kavramlarla ilişkilendirilmesine katkı sağlamaktadır. Nitekim belirtilen kavramlarla olan bağlantı, kolektif hatırlama süreci içinde ortaya çıkmıştır.

Metotlarla İlgili Son Sözler

Bu bilgiler ışığında, yöntemin araştırmacının konuya bakış açısını temellendirerek, bilimsel anlatılar eşliğinde bu bakışı nasıl yapısal hale getirdiği söz konusudur. Bu, araştırmada izlenen bir dizi yöntem sayesinde belirgin ve güçlü hale gelmektedir. Otoetnografi referans alınarak izlenen yollar; (1) hem ev sakini hem de araştırmacı olarak kaydedilen notlardan; (2) kayıp bir ev mekânının izini sürmek için yapılan el çizimlerinden; (3) eve tanıklık etmiş diğer kişiler tarafından üretilen sözlü tarihten oluşmaktadır. Bu metotlarla birlikte, tezin belirleyici bir kavramı olarak öne çıkan ev etnografisini tertip etmek için ise iki ana yaklaşım izlenmektedir;

(1) Bir Nesne Olarak Ev: Bu bölümde ev, bir araştırma sahası olarak bir takım materyaller aracılığıyla bağ kurulan bir düzlem olarak okunmaktadır. Bölüm, evi bir araya getiren üç mekânın şematik bir analizi olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla bu üç mekân, fotoğraflardan, resmi kayıtlardan, mimari belgelerden ve röportajlardan elde edilen veriler kullanılarak “evin fiziksel olarak yeniden inşası”nı içermektedir. Bu doğrultuda ev, özellikle “odalarına girilmeden” yapısal özellikleri, inşa bilgisi, malzeme ve yapım tekniği ile dış mekânla kurduğu ilişki üzerinden ele alınmıştır.

(2) Bir Ev Olarak Nesne: Bu bölümde, artık fakirhane ve yukarıki evin “odalarına” girilmekte ve gittikçe “nesne” ölçeğine inilmektedir. Avlu ise bir oyun mekânı olarak ele alınmaktadır. Anlatı, röportajlardan elde edilen veriler, aile albümünden seçilen fotoğraflar, anılar, ev vesikaları ve edebi bir anlatı biçimi olarak kaleme alınan ev öyküleri kullanılarak oluşturulmaktadır. *Bir Nesne Olarak Ev* bölümünde “mimari bir nesne olarak inşa edilen ev”, bu kez “düşsel ve sözsel” olarak inşa edilmektedir. Aşağıdaki şematik açıklama, ev etnografisine ilişkin bu okumayı ve evin yeniden inşa edilmesine ilişkin metodolojik strüktürü tablo şeklinde sunmaktadır.



Tablo 3. Ev Etnografisi: Verilerin Toplanması, İşletilmesi ve Yeniden İnşa, Kişisel Arşiv.

3. BÖLÜM: BİR NESNE OLARAK EV

Bir somon balığı misali ben de doğduğum yeri unutamam (2006, s. 178).

Akira Kurosawa, *Kurbağa Yağı Satıcısı*

Numara 13. İşte, çocukluğumuzun geçtiği anılar, bunlar (27 Aralık 2025).

Ayşe, *Görüşme Notları*.

3.1. Saha: Ev ile Fiziksel ve Düşünsel Etkileşim

2022 yılının son aylarıydı. Evlerin yıkılması, gündemimizi oldukça meşgul eden bir konuydu. Büyükbabamdan miras kalan arsanın müteahhite verilmesi, mevcut evlerin olduğu parselde çok katlı bir aile apartmanının dikilmesi söz konusuydu. Yeni bir eve kavuşma düşü, aile üyeleri arasında gerçekleşen sohbetlerde dolaşırdı; ancak bu sohbetler, o zamana kadar benim için endişe verici değildi. Ne var ki, yaşanan ailevi “kayıplar” ve “evlerin zamanla eskiyor oluşuna dair görüşler”, bu konuyu belirgin bir biçimde gündemimize taşı(r)mıştır.

Ev, ailemin diğer üyeleri gibi benim gündemimde de yer alsa da, benim tarafımda işler daha farklı cereyan etmekteydi. Olayları uzaktan ve telefon görüşmeleriyle takip etmekteydim. Evin “ne olduğuna” dair sorgulamalara, bir de evi ve geçmişi yitirme korkusu eşlik etmeye başlamıştı. Bu durum, çocukluğumu geçirdiğim evi araştırmak konusunda içimde daha derin bir isteği uyandırdı.

Gerçekten, evlerin bir sabun köpüğü gibi kayıp gitmesi, araştırma isteğinin ardındaki başka bir katmanı ortaya çıkarmaktadır. 3 Eylül 2022, eve dışarıdan bakmayı bırakıp nihayet “içine” girmeye cesaret ettiğim ve araştırmaya yönelik somut adımlar attığım zamana denk gelmektedir. Öyle ki bu tarihin ehemmiyeti, evin bir araştırma problemi

olarak ele alınmasıyla ilgilidir; ev ile ilgili fiziksel ve hissi⁹ tüm verilerin toplanması gerekmektedir.

O tarihte karşılaştığım manzarayı şu şekildedir: **Fakirhane** yıkılmak üzereydi; çatısı çökmüş, tavanı tutan çitelerin arasındaki boşluklardan gökyüzü ve dut ağaçlarının yaprakları görünüyordu. Eşyaların bir kısmı evden çıkarılmış, bir kısmı ise oluşan yıkıntının içinde terk edilmiş halde kalmıştı. Neyse ki **yukarıki ev**, hala ayakta idi; çünkü amcam hala orada yaşıyordu. Bu iki evi birbirine bağlayan **avlu** ise dağınık olmasına rağmen hala eski canlılığını koruyordu.

İlk işim, fakirhanenin rölövesini almakla başladı. Ardından avlunun kabaca ölçülerini aldım. Eve dair aklıma gelen birkaç notu, bu etütlerin yanına ilıstırdım. Fakirhaneyle birlikte yukarıki evin, avlunun, sokağın ve geriye kalan bazı eşyaların fotoğraflarını çektim. *Bu evlerin belgelenmesi lazım.*¹⁰ Büyükbabama ait olan ve yıkıntının altında tesadüfen bulduğum bazı mektuplarını, pullarını, müstahsil makbuzlarını, gözlüğünü, tesbihini, ceketinin asılı olduğı eski bir askıyı ve 2020 yılına ait bir takvimi aldım. Bu “anı yüklü nesneleri”, dedemden, daha doğrusu çocukluk evimden bana miras kalan tereke olarak kabul ettim.

4 Eylül 2022, evlerle son kez buluştuğum ve fiziksel temas kurduğum tarih olmuştur; ancak düşünsel temas ve duygusal bağ hala devam etmektedir. Ertesi gün, ailemin yaşadığı evde nesneler üzerinden veri toplamayı sürdürdüm. 5 Eylül’de, evin 1977 tarihli çaplı tasarruf vesikası ile 2020 tarihli daha güncel bir tapu senedine ulaştım.

Nitekim birkaç nesne, fotoğraf, belge, anılar ve ev ile ilgili işittiğim hikâyeler eşliğinde araştırma yolculuğuna çıktım. 12 Eylül 2022’de, ilk çizimleri (ev vesikaları) yapmaya fakirhaneden başladım. Mesleki geçmişimden etkilenen çizimler, mimari temsillerle benzer özellikler taşıyordu. Duvarlara ve pencere pervazlarına adeta yapışmış gibi görünen gündelik ev nesneleri, mimari unsurlarla bütünleşerek farklı bir görsel etki

⁹ Belirtilen tarihte otoetnografi yöntemiyle henüz tanışmamıştım; ancak evin “duyusal ve duygusal” verileriyle ilgileniyordum.

¹⁰ Doktora tezi araştırmasından önce özellikle fakirhaneyi, çeşitli sanatsal ve akademik projeler kapsamında birçok kez belgelemiştim. 2015 yılında, bu evin bir odasını ve o esnada sundurmada oturan babaannemi fotoğraflamıştım. 2019 yılında, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı’nda yüksek lisans tezi kapsamında “fakirhane”yi konu alan bir seramik heykel yapmıştım. 2021’de doktora programının ders aşamasında, bu evi bir araştırma konusu olarak yeniden ele alarak Resim Bölümü’nde Prof. Dr. Cebail Ötgün tarafından yürütölen “Ortam Odaklı Sanat” dersi kapsamında çalıştım. Ev tamamen yıkıldıktan sonra dahi “boş arsayı” düzenli aralıklarla fotoğraflamaya ve videoya çekmeye devam ettim.

uyandırıyor. Bu çizimleri, evin diğer temsillerinden ve belgelerinden ayıran şey ise nesne imajlarının yarattığı o *duygulanımdı*.

İçeriden Not 10. Eve Temas Etme ve Sahayla İlişkilenme, 31 Mart 2025

Uzunca yazılmış bu “içeriden notun” satırları boyunca, eve dair birçok düşünceyle temas edilmektedir. Bu düşünceleri, maddeler halinde ve özdüşünümsel bir yazma tekniğini kullanarak ayrıntılı bir şekilde incelemek uygun olacaktır:

(1) Notta, “ev kavramına” bakış açımı kökten dönüştüren ve öz farkındalık yaratan bir ana tanık olunmaktadır. Bu nedenle bu anlatı, eve temas sırasında ortaya çıkan bir “epifani” anının izlerini taşımaktadır. Otoetnografik çalışmalarda *epifaniler*, veri üretim kaynaklarından biri olarak değerlendirilmektedir; ayrıca otoetnografinin bu yönü, onu otobiyografiden ayırmaktadır. Epifaniler hakkında yazmak ise araştırma teknikleri ve literatürü kullanarak “deneyimleri” analiz etmeyi içermektedir (Aygün Cengiz, 2023).

Bu anlatı, insanın dünya üzerindeki evini arayışına işaret eden enformatif kodlarla örülüdür; “kendi anlam derinliklerinde taşıdığı hep o ilk korunağını” (Şerbet, 2019, s. 4) korumaya, keşfetmeye, evi bir başka yoldan ve yeniden inşa etmeye çalışan insandan başkası değildir bu anlatıdaki kişi. Dahası, “aynı ev” aile üyelerinin ve akrabaların gündemini meşgul etse de, bu evle ilişkilenme biçimi araştırmacı [ben] tarafından farklı bir şekilde ve farkındalıkla deneyimlenmektedir. Diğerleri evi farklı bağlamlarda anlamlandırırken, araştırmacı [ben] için “ev nedir?” sorusuna eşlik eden şey, yaşanan aile içi kayıplar (dedenin ve babaannenin vefatı) ile birlikte bir de evi ve geçmişi yitirme korkusudur. Bu bağlamda, kayıplar ile aile büyüklerine ve eve duyulan yas, araştırma isteğinin ardındaki daha derin bir katmanı görünür hale getirmektedir.

(2) Anlatıda –*Otobiyografik Materyalin Ortaya Konulması ve Yöntem* başlıklı alt bölümde yer verilen “iç monolog” örneğinde olduğu gibi- araştırmacı [ben] ile ev sakini [ben] arasındaki ayrım belirginleşmektedir. Bu bağlamda ev, bu iki öznenin “karşılaşma ortamı” olarak da kendini göstermektedir. Sonuç olarak, ev ile [her iki özne konumundaki] ben arasındaki süregelen ilişkiden kaynaklı olarak “ev”, fiziksel durumu ve kent ölçeğindeki mevcudiyetinin yanı sıra insana özgü çok katmanlı

anlamların taşıyıcısı ve ileticisi (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 751) olmasıyla da önem kazanmaktadır.

(3) Anlatının kimi cümlelerinde “evler” ifadesi kullanılarak çoğul bir anlatıma yer verilmektedir. Örneğin; “*evlerin* yıkılması”, “*evlerin* zamanla eskiyor oluşu”, “*evlerin* bir sabun köpüğü gibi kayıp gitmesi” gibi ifadelerle başvurulmaktadır. Aynı parselde yer alan ve müşterek bir avluyu paylaşan iki ayrı konut için “evler” şeklindeki çoğul kullanım teknik açıdan yanlış değildir; ancak bu çoğul kullanıma karşın geçmişte yaşanan bu konutlar, hem ev sakini [ben] hem de araştırmacı [ben]in belleğinde tek bir ev imgesine karşılık gelmektedir. Dolayısıyla bu evleri; yani *yukarı(da)ki ev*, *fakirhane* ile *avlu* denilen bahçeyi, bir arada tutabilmenin tek yolu, “ev” kelimesinin zihnimde uyandırdığı o biricik imgeden ileri gelmektedir. Bu nedenle, araştırmada çocukluğumda yaşadığım bu evlerden yalnızca “ev” olarak söz etmek, ontolojik düzlemde çoğulluğun ötesinde tekil bir varoluşa işaret etmektedir.

(4) Anlatıdaki diğer önemli konu, evin varlığını belgeleyen “nesneler”dir. Mektuplar, pullar, müstahsil makbuzları, gözlük, tespih, elbise askısı ve takvim gibi nesneler, evde yaşamış kişiye veya kişilere ait olmakla birlikte aynı zamanda evin varlığına da işaret etmektedir (Görsel 23). Bunların yanı sıra farklı yıllara ait tapu senetleri, fotoğraflar, rölöveler ile yazılı ve çizgili notlar, hatta anılar ve eve dair hikâyeler gibi “izler”, metin içinde açık biçimde görünen diğer “nesneler”dir. Bu izlerin bir kısmı tesadüfi olarak ortaya çıkarken, bir kısmı bilinçli olarak toplanmıştır.

Ben evin içindeyim, ev de benim içimde.

İçeriden Not 11. Sahanın Neresindeyim?, 3 Ekim 2022

(5) Gerçekleşen son buluşmada, araştırmacı [ben] gerçekten “evin içine” girmeye cesaret ederek araştırmaya yönelik somut adımlar atmaktadır. Söz konusu izler de “bir nesne olarak ev”in görünür kılınması ve onun yeniden inşa edilmesi açısından önemli bir rol üstlenmektedir. Bu çözümleme, üçüncü bölümün içeriğiyle doğrudan

ilişkilidir. Evle temas kurma sürecinin en önemli yönlerinden biri de, bir araştırmacı olarak “sahayla nasıl ilişki kurduğumu” ortaya koymasındır (İçeriden Not 11).



Görsel 23. Sahayla İlişkilendirme ve Buluntu Nesneler (3 Eylül 2022). Kişisel Arşiv.

Bektaş Ata'nın (2021), “Limontepede Yaşamak, Büyümek, Beklemek; Kentsel Dönüşüm Öncesi Bir Mahalle Anlatısı” başlıklı kitabında -aynı zamanda doktora tezinde- doğup büyüdüğü mahalleyi bir araştırma sahasına dönüştürmesi; alanla kurduğu öznel ilişki ve saha süresi boyunca tuttuğu notlar, kendi çocukluk evimle kurduğum teması yeniden düşünmeye ve analiz etmeye teşvik etmektedir.

Etnografik araştırma yürütmek, araştırmacının da sahaya dönüşmesini beraberinde getirir. Araştırmacı, takındığı pozisyonu, yaşadığı karşılaşmaları, duygularını, planlarını da araştırmaya dâhil eder ve oto-etnografik yöntemin yardımıyla saha, öncesi ve sonrasıyla veri üretiminin bir parçası haline gelir. Bir dönem parçası olduğum bir yerde araştırma yürütmeye dair deneyimimi paylaşmak ve kendimi sahaya dönüştürmek, gündelik bilgiden akademik bilgiye

uzanan yolu görünür kılmak için önemli açılımlar sağlıyor. Bilinen bir yerde araştırma yapmanın taşıdığı olanak ve handikaplar iç içe geçen ilişkiler yumağına dair ipuçları içeriyor (s. 47).

Bektaş Ata, çalışmasındaki saha araştırmasını sorgularken sahayla kurduğu ilişkiyi de şöyle tarif etmektedir. Saha, onun için dışsal ve sabit bir mekân; içine girilip veri toplanan ve sonrasında terk edilen bir alan değildir. Aksine saha, araştırmacının belleğinde yer eden ve yaşantısıyla iç içe geçmiş bir deneyim alanıdır. Bu nedenle araştırmacı için saha, bağ kurulan bir düzlem olarak varlık kazanır; ancak sınırları kesin çizgilerle belirlenmiş ya da belirli bir noktada başlayıp biten bir yapı değildir (Şentürk ve Kurban, 2022). Görüldüğü üzere, “saha araştırması yapmak” demek; görülen, duyulan, düşünülen ve hissedilen şeylerin “sahanın” bir parçası haline gelmesi (Adams, Ellis ve Jones, 2017, s. 4) demektir.

Bununla birlikte etnografik metinlerde, “hafıza” önemli bir unsurdur. Coffey’e göre, “[e]tnografi, bir hafıza eylemidir.” (1999, s. 127). Ayrıca etnografik saha çalışması, yaşanmış bir gerçekliktir ve doğrudan deneyimleme ve hatırlamayla ilgilidir. Bu açıdan, hem etnografik hem de otoetnografik çalışmalarda ortaya çıkan metinler ve saha çalışmaları, araştırmacının kendisini şekillendiren hafızadan ayrı tutulamaz (Coffey, 1999, s. 127-128).

Hafızayla ayrılmaz bir bütün olan saha notları, günlükler, fotoğraflar, görsel-işitsel kayıtlar ve araştırmacı tarafından geliştirilen araçlar vb. gibi veri toplama teknikleri, otoetnografide “saha araştırması” olarak sorunsallaştırılan bir yerde durmaktadır. Evle kurulan temas sürecinde yalnızca benim belleğim değil; aynı zamanda benim dışımda bu evde yaşamış ve evin gündelik yaşantısına tanıklık etmiş aile üyeleri ile akrabaların anlatıları da önem kazanmaktadır. Onlarla kurulan temas da onların belleklerinde saklı kalan ev imgelerinin ve eve dair deneyimlerinin yeniden ortaya çıkmasına aracılık etmektedir. Bu bağlamda, röportaj yapılan bu kişiler, yalnızca birer anlatıcı pozisyonunda konumlanmaz. Onlar, yaşadığımız eve ilişkin hafızayı taşıyan ve sözlü tarihi üreten özneler olarak konumlanmaktadır.

Bektaş Ata örneğinde olduğu gibi, bu tezin sahası da dışsal ve sabit bir mekân değildir. Araştırmacının odak noktası olan “çocukluğumun geçtiği ev”, bugün fiziksel olarak artık mevcut değildir. Dolayısıyla saha, resmi kayıtlar, evin yıkılmasından

önce çekilmiş fotoğraflar, aile albümünden seçilen fotoğraflar, görüşmelerden elde edilen veriler ve anılarımdan oluşmaktadır. Başka bir deyişle saha, bu materyaller ile benim kendi ev hikâyemin kesiştiği noktada yer alan düşünsel bir mekândır.

“Ev etnografisi” terimine bağlı kalınarak oluşturulan metodolojik yapılandırma, bir sonraki bölümdeki “Evi Oluşturan Üç Mekân” başlıklı bölümle doğrudan ilişkilidir. Bu bölümde, aynı kavramsallaştırmayla oluşturulan “Üç Mekân Bir Ev Diyagramı”, “ev” olarak tanımlanan üç mekânsal bileşeni öncelikle görsel olarak ortaya koyan; ardından bu bileşenlerin analiz edilmesi ve bu analiz üzerinden ise evin okunarak aktarılmasını sağlayan bir temsil olarak değerlendirilmektedir.

3.2. Evi Oluşturan Üç Mekân Üzerine Diyagramatik Bir Okuma

Doğduğum ve yaklaşık altı yaşına kadar yaşadığım ev, ailemin 1995 yılında aynı semtin başka mahallesindeki bir apartmana taşınmasının ardından, ailenin geride kalan ve yaşamını orada sürdüren üyelerini barındırmaya devam etmiştir. Zaman içinde aile büyüklerini ziyaret etmek amacıyla yapılan geliş gidişlerle birlikte evdeki yaşantıya ve evle ilgili gelişmelere tanıklığım hep sürmüştür (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 749). Kırklareli’nin Lüleburgaz ilçesine bağlı Yeni Mahallesi’nde yaklaşık altmış sene varlığını sürdürmüş olan konutlar, 10 Kasım 2022 tarihinde (yıkım belgeleri için Ek 1 ve Ek 2’ye bakınız) yeni bir yapılaşma için yıkılmıştır.

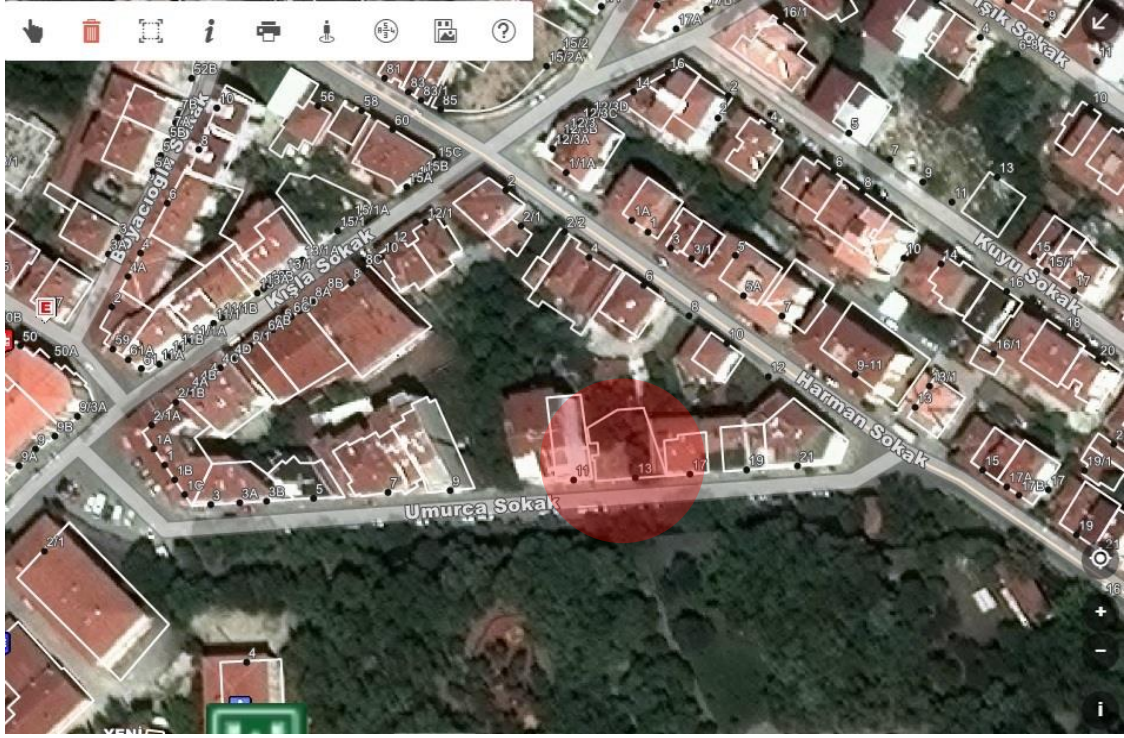
Çocukluğumun geçtiği bu ev, iki ayrı konut yapısından oluşmaktadır. Bitişik nizamlı başka yapılarla çevrili olan bu yerleşimde, merkezde ortak kullanılan bir avlu yer almaktadır. Avluda bu konutlara ek olarak kışlık yakacak deposu, harici bir tuvalet ve kerpiçten inşa edilmiş ve ardiye olarak kullanılan bir depo bulunmaktadır. Bu bakımdan bu ev, tekil bir yapı değildir; ev sakinlerinin zaman içerisinde değişen ve dönüşen gereksinimleri doğrultusunda türeyen eklenti mekânların oluşturduğu bir bütünlüğü ifade etmektedir. Konutlar, ayrı iki hane halkını barındırmaktadır. Her iki hane halkı, kendilerine özgü müstakil bir yaşam pratiği sürdürmekle birlikte, yemek yemek, çocuklara bakmak, ev işlerini görmek ve misafir ağırlamak gibi faaliyetler için zaman zaman bir araya gelmektedir (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 749). Geniş ailelerin bu tür ev içi pratikleri literatürde “müşterek yaşayan ev grubu” (Özdemir ve Özdemir, 2019, s. 31) olarak tarif edilmektedir.

Konuyla ilgili çoğu çalışmada, “konut” ve “ev” kavramlarının farklı bağlamlarda ele alınması, fenomenolojik yaklaşım ile ilişkilendirilmektedir. Gerekçesi ise, evin soyut doğasının fenomenolojik bir bakış açısını gerekli kılmasıdır (Dovey, 1985, s. 34). Ev kavramının yaşamla ilgili değerler açısından incelemenin uygun olduğu bilgisi, bu yaklaşımdan ileri gelmektedir. Dolayısıyla “konut” kavramı, kapsamlı ve genel bir anlam taşıırken “ev” kavramı, daha bireysel, öznel ve sembolik bir boyuta işaret etmektedir. Bu açıdan bakıldığında, bireyin ev mekânında deneyimlediği “anlam dünyası”, fiziksel unsurların önüne geçmektedir. “Evsizlik” denildiğinde, sadece bir barınma sorunu değil, aynı zamanda ev deneyiminin kaybı ve psikolojik yoksunluk (Göregenli, 2003, s. 72) da kastedilmektedir. Bu anlatılardan hareketle, “ev” olarak nitelendirdiğim yer –ortak yaşamın bir arada sürdürüldüğü konut grubu ile eklenti yapıların oluşturduğu bütünlük- araştırmada yalnızca “ev” olarak anılmaktadır. Bu yaklaşımın birkaç nedeni bulunmaktadır:

(1)“Eve Temas Etme ve Sahayla İlişkilenme” (İçeriden Not 10’a bakınız) konulu notun analizini içeren metinde belirtildiği üzere “ev” sözcüğü, zihnimde tekil ve biricik bir ev imgesini çağrıştırmaktadır; bu, ontolojik açıdan tekil bir varoluşa işaret etmektedir. Bu nedenle, geçmişte yaşadığım bu evler topluluğundan yalnızca “ev” olarak söz edilmektedir.

27.07.1977 tarihli Çaplı Tasarruf Vesikası (Ek 3’e bakınız) ile 11.09.2020 tarihli tapu senedi incelendiğinde, yapının 327 ada/18 parsel numarasına kayıtlı olduğu ve 403,75 m² lik (yeni yapılaşma için çıkarılan aplikasyon krokisinde 411,63 m² görünmektedir; detaylar için Ek 4’e bakınız) bir alana sahip olduğu ve niteliğinin “bahçeli kargir ev” olarak tanımlandığı görülmektedir.

Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü tarafından yayımlanan 24.01.2023 tarihli “İyileştirme, Dönüşüm ve Sayısallaştırma Çalışmaları” konulu ve 2023/2 nolu genelgesi doğrultusunda ada, parsel veya parsel grubu birimleri; iyileştirme, dönüşüm ve sayısallaştırma gibi çalışma alanlarının iş programı olarak yeniden planlanmıştır (2023/2 Nolu Genelge, t.y.). Bu planlamanın sonucunda, mevcut gayrimenkullere ait ada ve parsel numaraları güncellenmiştir. Lüleburgaz Belediyesi’nin internet tabanlı kent rehberi sayfasında, konutların bulunduğu arsa güncel olarak 1069 ada/16 parsel numarasına kayıtlı görünmektedir (Kent Rehberi, t.y.).

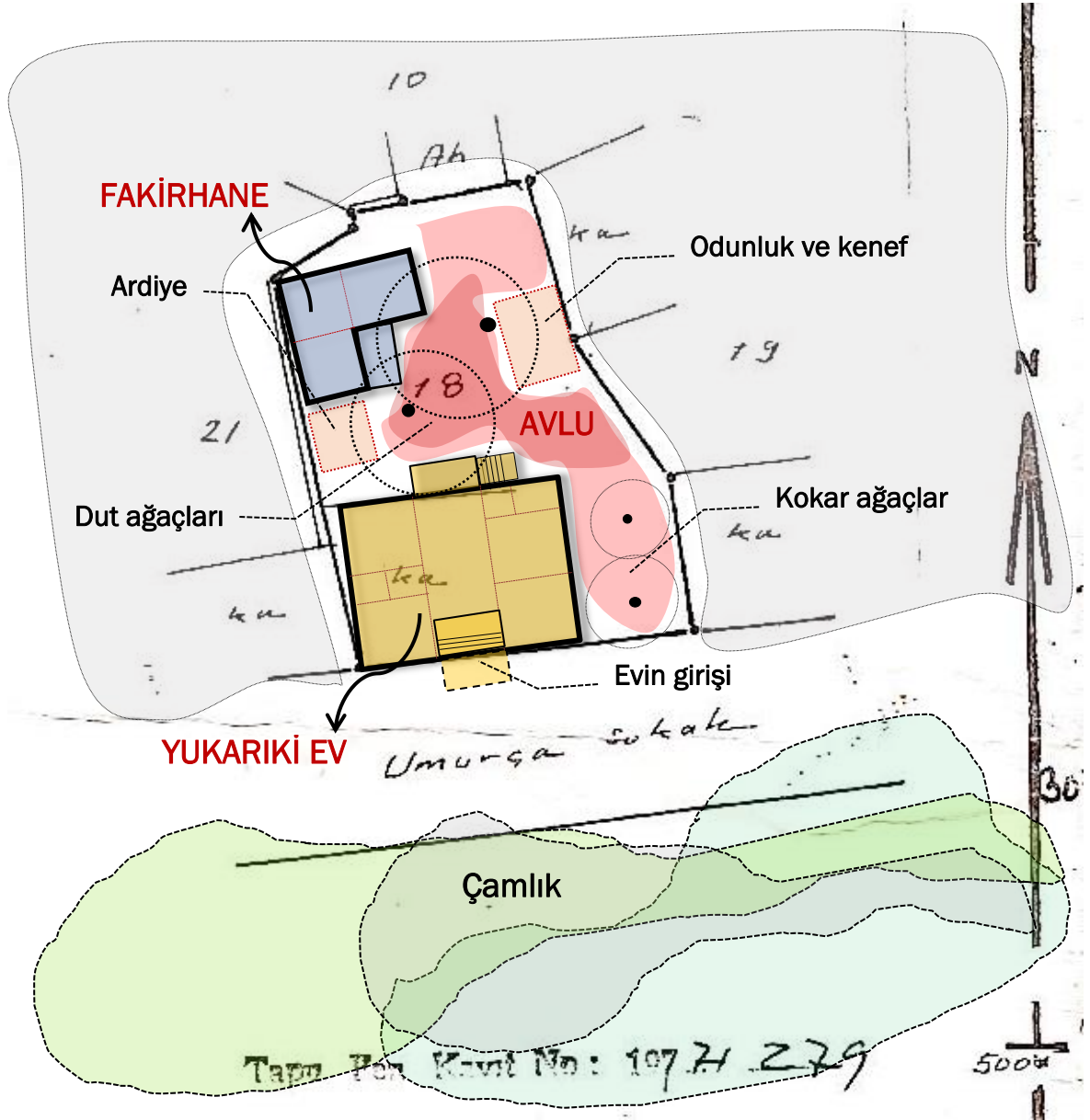


Görsel 24. Arsa, Mahalle ve Yakın Çevre İlişkisi.
(Kent Rehberi, t.y.). <https://kentrehberi.luleburgaz.bel.tr/>

(2) Kavramsal ayrımdır; “ev” kavramı, konut kavramına göre daha farklı bir anlam taşımaktadır; dolayısıyla ev hakkında çalışırken üzerinde durulması gereken esas nokta, ev ile *pratik* arasındaki ilişkidir (Kılıçkiran, 2018, s. 4). Evdeki yaşantıya işaret eden bu ilişki, ev ve konutun kavramsal ayrımında önemli bir ölçüttür. Robert Ginsberg’e göre konut, *nerede* yaşadığımızla ilgiliyken; ev ise *nasıl* yaşadığımızla ilgilidir (2020, s. 45). Bu bağlamda, araştırmanın çıkış noktası ve metodolojisine koştur olarak değerlendirildiğinde, “nasıl” yaşadığım, “nerede” yaşadığımdan daha öncelikli hale gelmektedir.

(3) *Üç Mekân Bir Ev Diyagramı* (Görsel 25) araştırmada “ev” kelimesiyle özellikle kastedilen tekil ev imgesine odaklanan tartışmayı ortaya koymaktadır. Bu imgeyi görünür kılan diyagram, hem çocukluktan bu yana içime işleyen temel *ev motifini* açığa çıkarmaktadır hem de önemli bir “ev vesikası” haline gelmektedir. Ev sakini kimliğimden türeyen ev imgesi, bu diyagram üzerinden somutluk kazanmaktadır. Diyagram, *çaplı tasarruf vesikası* şablon olarak kullanılmasıyla temsil edilmektedir. Bu da, belgeyi son derece işe yarar bir çizim aracı haline getirmektedir.

Diyagram, arsa üzerindeki üç ev mekânının ve diğer eklenti yapıların dağılımını; bu yapıların biçimsel özelliklerini, birbirleriyle ve sokakla olan ilişkilerini, yol ile sınırlanan alanları ve kentsel ölçekte yakın peyzaj unsurlarını göstermektedir. En önemlisi bu diyagram, ev ile ilgili söylemek istediklerimi *tez metnine çağırılmaktadır*. Evin yalnızca fiziksel ve mülkiyete tabi bir varlık olmadığını gösterir; aynı zamanda *nasıl hatırlandığını, orada nasıl yaşandığını ve nasıl anlatıldığını* da ima eder.



Görsel 25. Üç Mekân Bir Ev Diyagramı. Melike Şerbet, 19 Mart 2025, Kişisel Arşiv.

Diyagram, mekânların geçmişe tarihlenen gündelik halleriyle ve bellekte yer etmiş kültürel referanslarıyla kurgulanarak aktarılmaktadır. Yapıların adları da, evin hane halkı tarafından nasıl anılıyorsa, yine o hali korunarak ifade edilmektedir. Böylece “üç mekân bir ev” ifadesi, otobiyografik materyalden; evin gündelik yaşantısına ait olan bilgilerden türetilmektedir. Bu noktada, üç mekân –**fakirhane, yukarı(da)ki ev** ve **avlu**- ile kastedilen tek bir “ev”dir. Ev, münhasıran bu terimlerle betimlenir; çünkü evde kullanılan dilin esasında bir kendilik anlatısına; evde duyulmuş, bilakis evden üretilmiş jargonun ise “kültürel fenomenlere” işaret ettiği düşünülmektedir. Görüldüğü üzere otoetnografi, araştırma kültürünü tesis etmeye ve “ev etnografisi” yaklaşımını temellendirmeye yardımcı olmaktadır. Dolayısıyla araştırmanın teorik kurgusu, büyük ölçüde metodolojinin ele alınış biçiminden ileri gelmektedir (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 750).

Gaston Bachelard’ın (2018) da belirttiği gibi, doğduğumuz ev, aslında ikamet etme deneyiminin temel yapısını içimize işlemektedir; bizler de zamanla o evde ikamet etme biçimlerinin bir diyagramına dönüşürüz. Yaşadığımız tüm öteki evler, içimize işlenen temel bir ev motifinin farklı yorumlarından ibarettir (s. 45, 46).

Sonuç itibarıyla, üç ev mekânını hem bir arada tutabilmenin hem de onları ayrı ayrı inceleyebilmenin diyagram aracılığıyla sağlandığı görülmektedir. Bu bağlamda, evleri *görebilmenin* ve *gösterebilmenin* bir başka yolu daha ortaya çıkar; ilgilenilen şeyin fenomenolojisine uygun bir görme biçimi geliştirebilmek. Üçüncü bölümde yapılan tam olarak da budur. Sırasıyla fakirhane, yukarıki ev ve avluya bakarken, bölümün teorik anlatısına bağlı olarak “bir nesne olarak ev”e yönelik okuma biçimi sürdürülmektedir. Bu süreçte içeriden notlar, ev vesikaları ve görüşmeler yapılan katılımcıların aktardıkları metne eşlik etmektedir.

3.2.1. Fakirhane

Kerpiç Evin Maddi Kalıntıları ve Bellek

Diyagramdaki ev imgesinin ilk bileşeni, fakirhanedir. Ancak bu ön kabul, ne tarihsel önceliğe işaret etmektedir ne de yapının parsel sınırlarındaki merkezi konumundan kaynaklanmaktadır. Evin hane halkı tarafından genellikle “fakirhane” olarak anılan mekân, yukarıki evden önce yapılmamıştır, parselin merkezinde de değildir; sokak ve ev girişi gibi referanslara göre arsanın arka kısmında konumlanmaktadır (bkz.

“Üç Mekân Bir Ev” diyagramı). Buna rağmen, evin ilk hafıza mekânı; belleğimdeki biricik ev imgesinin ise ilk bileşeni olarak ele alınmaktadır; çünkü düşün dünyamda çocukluğumu geçirdiğim evin ihtiva ettiği tüm o şeyler; “ev kavramına ve evselliğe ilişkin anlamlar” buradan filizlenmeye başlamaktadır.



Görsel 26. Fakirhane ve Sundurması (2021). Kişisel Arşiv.

Ev bağlamında mythos’tan logosa doğru ilerleyen araştırma sürecinin ilk adımları, fakirhanede atılmıştır. Kendi anlam dünyasındaki ilk evini keşfetmenin bir yolunu arayan araştırmacı için, bu arayışın bir probleme dönüşerek somut hale geldiği, fiziksel ve düşünsel temasın kurulduğu ilk yerdir, fakirhane. Sonuçta, ev fikrine dair ilk deneyimler, ilk düşünsel yerleşme ve ilk anlamlandırma pratikleri bu mekânda gerçekleşmiştir. Bu yönleriyle fakirhane, ev imgesinin kurucu bileşeni ve bu “evin hafızası” olarak kabul edilmektedir. Bu iddiamı destekleyen bir başka kanıt, evin inşasıyla ilgili halamın anılarına dayanmaktadır:

Daha önceden dedemin, Kurtuluş Savaşı’ndan sonra hatta yaptığı kerpiç bir binada yaşadık. Ben, abim, kardeşlerim. O ev, biraz çok eskidi. Daha sonra o ev yıkıldı. Yıkıldı ama annem rahmetli, o eve yeni gelin geldiği zaman, o evde çok emeği geçtiği için o ev, yıkılan evin de kerpiçlerini, tahtasını, odunlarını, kiremitlerini bir tarafa yıkıldı; bir tarafa koydu onları. Koyduktan sonra da biraz zaman geçtikten sonra, onları tekrar kerpiçleri toprak haline getirdi. Toprak haline getirdikten sonra onları, kerpiç kalıpları dediği bir kalıp vardı; o kalıplarla onları kesti. Güneşin altında

onları kuruttu. Onları bir araya topladı. Sonra, o evin [fakirhane] inşaatına başladı. Her şeyini kendisi yaptı; temelini, ondan sonra duvarlarını yaptı. Ondan sonra, çatısını kendisi çatı; kiremitlerini dahi kendisi dizayn etti (Ayşe).

Bu ifadelerde özellikle iki önemli noktaya dikkat çekilmektedir. Bunlardan birincisi, halamın ifadelerininin fakirhanenin evin hafızası olduğuna dair savımı doğrulayan ifadelerle ilişkili olmasıdır.

Halam, zamansal açıdan fakirhaneden daha önce dedesi tarafından yapılmış olan bir evde yaşadıklarını ve evin oldukça eski olduğunu; tarihselliğine vurgu yapmak için ise evin Kurtuluş Savaşı sonrasında inşa edildiğini belirterek ifade etmektedir. Zaman içinde evin eskidiğini, kullanılmaz bir hale geldikten sonra yıkıldığını dile getirmektedir. Ancak, yıkıldıktan sonra annesinin “yeni gelin” olarak geldiği bu eve çok emeğinin geçtiğini ve evden çıkan hiçbir malzemeyi atmayıp “yeni bir kerpiç ev” yapmak için bu malzemeleri bir süre muhafaza ettiğini ve zamanı gelince “fakirhane” dediğimiz bu evi inşa ettiğini aktarmaktadır.

Nitekim fakirhane, kendinden önce var olmuş eski bir evin hem “maddi kalıntıları” hem de yaşayanların izlerini, esasında bir bakıma onun hafızasını devralmaktadır. Başka bir ifadeyle bu anlatı, fakirhanenin ondan çok daha önce yitirilmiş olan bir evin hem cismani izlerini hem de belleğini taşıdığına işaret etmektedir. Halamın eve dair kaydettiği anılar, fakirhanenin aynı muhitte, aynı arsada katmanlaşarak oluşan bir hafızayı devam ettirdiğini göstermektedir.

Fakirhane, tüm evlerin anası gibi.

İçeriden Not 12. Ev ve Hafıza, 5 Ocak 2025

Fakirhanenin İnşası ve Bakımıyla İlgili Hikâyeler

Anlatıda dikkat çekmek istediğim ikinci nokta, halamın fakirhanenin inşa sürecine dair kişisel tanıklığıdır. Halam, sanki o anı yeniden yaşıyormuş gibi konuya hâkim bir şekilde babaannemin evi nasıl inşa ettiğini aktarmaktadır. Babaannemin yıkılan evden arta kalan malzemeleri nasıl topladığını, bu malzemeleri yeni bir evin yapım

sürecinde nasıl yeniden kullandığını ve izlediği teknik adımları sırasıyla tek tek anlatmaktadır. Evin temelinden çatısına kadar izlenen yapım sürecini tarif ederken, aslında geleneksel kerpiç yapım tekniğini sanki kendisi de çok kez deneyimlemiş gibi ayrıntılandırmaktadır.

Dahası, babaannem kavramsal olarak bunu bilmemiş olsa bile, çevresiyle kurduğu ilişki ve üretme biçimi, bugün sanat ve bilim alanlarında “sürdürülebilirlik” kavramı üzerine tartışılan yaklaşımlarla paralellikler göstermektedir. Babaannemin seçtiği malzeme ve kullandığı tekniğin haricinde, emeğe olan hassasiyeti ve evin üretimini ihtiyaca yönelik gerçekleştirmesi konusu değerlendirildiğinde, bu kavramla örtüşen değerlere sahip olduğu görülmektedir.

Görüldüğü gibi insan, doğayı kullanarak ve yapılı çevreyi dönüştürerek ihtiyaçlarını karşılayabilen bir canlıdır. En temel ihtiyacının karşılığı olan ev de, insanoğlunun sığınma ve korunma içgüdülerinden hâsıl olmaktadır. “Vitruvius’un iki bin yıl önce anlattığı gibi fayda en büyük gerçektir.” (Vanlı, 2006, s. 11).

Fakirhane, tam da böyle bir ihtiyacın yansımasıdır. 10 Kasım 2022’de yıkılmadan önce, yaklaşık kırk yılı aşan süre boyunca sakinlerinin barınma ihtiyaçlarına cevap vermiştir; belki de, bu evin varlık nedenin en öncelikli karşılığı budur. Bu konuda payı büyük olan kişi ise şüphesiz babaannemdir (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 752).



Görsel 27. Babaannem Sundurmada Otururken (2015). Kişisel Arşiv.

Görüşmelere katılanların çoğu, babaannemin israfı sevmediğini, evde savurgan davranışlar gördüğünde ikaz ettiğini, yetenekli bir zanaatkâr ve çalışkan bir kadın olduğunu ve eski eşyaları atmak yerine yeniden kullanmayı tercih ettiğini sık sık belirtmiştir. Nitekim babaannem, yalnızca evi inşa eden usta değil, aynı zamanda Frederick Kiesler'in Sonsuz Ev'i tanımlarken kullandığı "insan yapımı bir kozmoz" (2014) anlayışına benzer biçimde, ev yaşamının gerektirdiği ilişkileri barındıran o küçük dünyayı kuran kişi olarak kabul edilebilir.

Babaannem, fakirhanenin inşasına aynı arsadaki diğer konutun (yukarıki ev olarak anılan ev) tamamlanmasının ardından, 1970'li yılların sonunda başlamıştır. Hemen yan komşumuz ve akrabamız olan Zehra halanın torunu Nilgün ablanın, evin inşa tarihi ve yapım süreciyle ilgili paylaştığı bilgiler de bu durumu desteklemektedir:

Emine Yenge'nin [babaannem] bu evle çok uğraştığını hatırlıyorum. Yani tek başına kalıplardan kerpiçleri çıkarıp, onları dizdiğini falan hepsini hatırlıyorum. **O zamanlar kaç yaşındaydın Nilgün abla?**¹¹ O zamanlar herhalde 12-13 yaşlarında falandım. **Hatırlıyorsun yani babaannemin o kerpiçleri yaparak...** Evet. Evet. **İnşa ettiğini.** Evet, evet, hatırlıyorum (Nilgün).

Nilgün ablanın 60'lı yaşlarında olması ve 12-13 yaşlarındayken evin inşa sürecine tanıklık ettiği sahneyi bu şekilde aktarması, evin yapımının yaklaşık olarak 1978-1980 yılları arasına tarihlendiği ve kerpiçten inşa edildiği bilgisini doğrulamaktadır.

Bir başka katılımcıyla gerçekleştirdiğim görüşmede ise fakirhanenin yapımıyla ilgili daha enteresan bilgilere ulaştım. Aslında bu bilgileri ilgi çekici kılan, onun anlatma biçimiyle ilgilidir. İç mimarlık mesleğinden dolayı aşına olduğum bilgilerle örülü olan bu anlatım, aslında evin fiziksel yapısı hakkında teknik bilgileri içermektedir. Ancak her nedense ev, ona tanıklık etmiş biri tarafından bir de böyle anlatılmayı beklemiş gibi hissettirmiştir. Belki böyle anlatılmasaydı, ev hiç anlatılmamış ve keşfedilmemiş olarak kalacaktı. Bu bağlamda, eniştemin aktardıkları, fakirhaneye ilişkin zihnimde

¹¹ Görüşme transkriptleri, klasik "soru-cevap" biçiminde yapılandırılmış bir diyalog metni olarak düzenlenmemiştir. Katılımcı ile yürütülen görüşmede, duygu ve onay ifadeleri ile anımsamaya yönelik anlatılar iç içe geçmiştir. Bu durum, kolektif bir hatırlama sürecine de işaret etmektedir. Bu nedenle görüşme notları, kesintisiz ve bütüncül bir metin olarak aktarılmıştır; konuşmaların ayrıştırılması amacıyla araştırmacının ifadeleri kalın yazı tipiyle, katılımcının ifadeleri ise normal yazı tipiyle sunulmuştur.

yeni bir kapı aralamıştır. Daha önce defalarca görmüş olduğum ev, onun anlatımı sayesinde farklı bir kimliğe bürünmüş ve “yeni anlamlara” kavuşmuştur.

Şimdi ben... Aileye, 1981 yılında damat olarak geldim, kendim de inşaatçıyım. Bu binayı rahmetli kayınvalidem kendi elleriyle yaptığını söylüyordu. Güçten düştüğü zaman, binanın çatı aktarımı, ufak tefek arızalarını hep ben kendim yaptım. Yani yapmaya çalıştık. Bina, yığma üzerine 50-55 metrekare civarında. [...] Tavanlarını çıta... 1'e 3 çıtayla yapıldı, üzerine de dışarıdan samanlı toprak getirilerek elle sıvandı yani. Güzel bir binaydı. Rahat nefes alabiliyorsun, duvarları da kireçti yani. [...] Sağlıklıydı yani, gerçekten güzeldi yani (Mehmet).

Eniştemin inşaat teknikeri olması ve çeşitli projelerde yer almış olmasından dolayı, mesleki arkaplanı doğal olarak anlatımına da yansımaktadır. Evin yapım sürecinde kullanılan malzemeleri ve uygulamaları, diğer katılımcılara nispeten sayısal veriler kullanarak ve teknik açıklamalar üzerinden değerlendirmektedir.



Görsel 28. İçim Dışım Bir (3 Eylül 2022). Kişisel Arşiv.

Evin, 50-55 m² ve yığma bir yapı olduğunu, tavanın 1x3 cm'lik çıtalardan (Görsel 28) döşendiğini ve dışarıdan temin edilen samanlı toprak karışımının, bu çıtaların üzerine herhangi bir makine veya teknolojik bir gereç kullanılmadan el emeğiyle uygulandığını ifade etmektedir. Bu ifade, evin yapımını farklı bir bağlamda yeniden

düşünmeme olanak tanımaktadır. Ayrıca, büyüklerin yaş alıp güçten düşmesiyle birlikte evin bakımına yönelik yardım ihtiyacının ortaya çıkması, hane içinde ortak bir dayanışmayı gerektirdiği ve bu bakımın, süreklilik arz etmesi gereken bir süreç olduğunu göstermektedir.

[...] ben damat olduktan sonra ihtiyaç oldu, mutfak tezgâhının fayanslarını falan ben döşemiştim. Fayanslarını ben döşedim onların. Altına bir şap atmıştık, ihtiyacı karşılıyordu yani (Mehmet).

Görüldüğü üzere, bu evdeki çoğu şey ihtiyaç dâhilinde peydah olmuş ve o şekilde tasarlanmıştır. Eniştemin mutfak tezgâhı olarak adlandırdığı yüzey, yaklaşık 70-75 cm yüksekliğinde, normal bir tezgâhın yüksekliğinden (92-95 cm) oldukça alçak bir yükseltiden ibarettir. Tezgâhın altında araç ve gereçleri saklamak için herhangi bir depolama ünitesi yoktur. Sadece mutfak eşyalarının muhafaza edildiği bir boşun yaratılmıştır. Eşyalar, iki briketin (aile içi söylenişinde “pirket” olarak anılır) üzerine yerleştirilmiş bir levha üzerinde ve pazarcı kasalarının içinde muhafaza edilmiştir. Tezgâhın altındaki eşya kalabalığı ve öteberi, babaanemin perde gibi yerleştirdiği bir örtüyle kapatılmıştır.

Badana yaparken [babaannem] eşik diyordu. Onları kurup, üzerine çıkıp tavanları telleyip badana yapması. Bunlar benim hep aklımda kalanlar. **Peki, bu yukarıdaki evde mi yoksa?** Yukarıdakinde de aşağıdakinde de kullanırdı, yapardı. [...] Eşik derdi, merdiven değil de iki tahtanın üzerine böyle... [...] İki böyle pazar ayağı gibi koyardı, üzerine böyle uzun inşaat tahtası gibi koyardı, üzerine çıkardı (Yasemin).

Yukarıda, düzenli aralıklarla gerçekleştirilen boya ve badana işlerine ilişkin ayrıntılı anlatımlar yer almaktadır. Annem, badana yapmak için kurulan düzeneği “eşik” olarak hatırlasa da benim bildiğim adıyla bu ayaklar “eşek” olarak söylenmektedir. Bu düzene, halen günümüzde de farklı yerlerde karşılaşılabilen bir uygulamadır.

Fakirhanenin bakım ve onarım işleri için –yukarıki ev dâhil olmak üzere- dışarıdan bir usta tutulmazdı. Mütevazı evlerin bakımı da kendi gibi çok fazla malzeme ve teknik gerektirmez; ama insan gücü ve çaba gerektirir. Bu nedenle, ev sakinleri bu sürece kendi emekleriyle katkıda bulunmak durumunda kalmıştır. Bu durum, yine de insan bedeninin, zamanla evin bir aracına dönüştüğünü, bireysel ya da ortaklaşa

yapılması farketmeksizin evin bakımına doğrudan katılımın şart olduğu anlamına gelmektedir.

Araştırma amacıyla yapılan görüşmelerin yanı sıra, aile içindeki sıradan sohbetler bile zamanla bana evle ilgili “mesajlar” göndermeye başlamıştır. Günlük bir telefon sohbetimizde halama ev hakkında sorduğumda, babaannemin evi, düzayak bir yer evi olması düşüncesiyle ve bir zamanlar kendi köyünde (Lüleburgaz ilçesine bağlı Evrensekiz köyü) yaşadığı eve benzer biçimde yapmaya çalıştığını ifade etmiştir (19.01.2025 tarihli telefon görüşmesinden). Nitekim günlük sıradan konuşmalar bile, ev kavramını düşünmeye ve büyük anlatıların arasında dolaşmaya, literatürü de bu bağlamda incelemeye sevk eden fikirlerle doludur. Bu dönem, anlamadığım şeyler hakkında ne hissettiğimi ve nasıl düşündüğümü görmek için eskizler yapma ve notlar alma isteğine de zemin hazırlamıştır.

Bana öyle geliyor ki –halamın yukarıdaki ifadesine de başvurarak- evimiz, kuşaklar arası aktarılan kadın emeğinin ve hayal gücünün somut bir biçimidir. Babaannemin kendi belleğinde taşıdığı ev imgesi, sonrasında inşa ettiği ev, çocukluk dönemimde benim hafızama bir “ev motifi” olarak işlenmiştir. Bugün ise, benim dışımda evde yaşamış kişilerin hikâyeleri eşliğinde, bu ev motifi yeniden biçimlenmektedir. Bana devrolan ve on yılları aşan mekânsal ve kültürel bellek mirası, bu evin düşünsel olarak yeniden kurulmasında belirleyici bir rol üstlenmektedir.

*“Fakirhane” Terimi ve
Mekâna İlişkin Tanımlamalar*

Arapça *fkr* kökünden türeyen “fakir” sözcüğü; *oyuk*, *çukur*, *beli bükük* ve *yoksul* gibi anlamlara karşılık gelir (Nişanyan Sözlük, t.y.*). Arapça “fakir” ile Farsçada *ev*, *yer* anlamlarına gelen “hâne” sözcüğünün birleşiminden oluşan “fakirhane”, kişinin kendi evinden tevazu içinde söz ederken kullandığı “evim” ya da “evimiz” anlamına gelen bir ifadedir (Kubbealtı Lugatı, t.y.*). Bu yönüyle fakirhane sözcüğü, sahip olunanlarla büyüklenmeme, alçakgönüllülük ve mahviyet gibi Türk kültürüne özgü erdemleri yansıtan bir söyleyiş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fakirhane sözcüğü, etimolojik anlamının ötesinde sosyolojik bir bakış açısıyla belirli bir yoksulluk durumunu da ifade etmektedir.

Yoksulluk Halleri, Türkiye’de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri başlıklı kitapta “Yoksulun Evi” bölümüyle Ersan Ocak, argümanını “yoksulun evi” tanımının etrafında şekillendirir; yoksulluğu da bu evin mekânsal bağlamı içinde anlamaya çalışır. Kısacası, yoksulluğun yaşanan evi nasıl kurduğunu ve sakinlerin bu evi nasıl deneyimlediğini incelemektedir (2016, s. 137). Ocak, yoksulların evleriyle ilgili yaptığı görüşmelerde edindiği bilgileri şu unsurlarla ilişkilendirerek aktarmaktadır: Yoksulun evi bilinmeyen ve görünmeyendir. Yoksulun evi hiç bitmeyen ev işleri, kadınların eve mahkûmiyeti ve bakımını üstlendiği yaşlı, hasta, yatalak kişiler veya kalabalık ev nüfusu demektir. Evin dışına çıkmanın getirdiği maddi külfet, fenni ve sıhhi eksiklikler, eşyaların yok denecek kadar az, odaların yetersiz olması demektir. Yoksulun evi, evin dışındaki yerlerle ilişki kuramama anlamına gelir; yoksulun da kendini eviyle ilişkilendirerek dışarıda hazırlıksız ve yetersiz hissetmesi demektir.

Ocak’ın yoksulun evi hakkında söyledikleri, bir ölçüde “fakirhane”yle ilintili gibi düşünülebilir. Ancak ne ben ne de katılımcılar, bu evi bu bağlamda algılamaz. Ev, iptidai koşullarda yapılmıştır, iç mekânı ihtiyaçlara göre düzenlenmiştir, az sayıda odası ve asgari düzeyde eşyası vardır ve kadın emeği bu evde de kurucu, yapıcı, iyileştirici güçlerdendir. Ne var ki bu unsurlar, fakirhane özelinde “yoksulluk” olarak yorumlanmamaktadır.

“Fakirhane” sözcüğünün etimolojik veya sosyolojik anlamlarından hareket ederek, çeşitli literatür okumalarına başvurmak mümkün görünmektedir. Ancak mekânsal bir ev deneyimini, salt sözcüğün anlamına bakarak doğrudan yoksulluk üzerinden tanımlamak pek uygun değildir. Zira “Yıkılmış bir evi yeniden inşa etmek mümkün mü?” ya da “Düşünsel olarak evi yeniden inşa edebilir miyim?” gibi soruların izi sürüldüğünde, “ev mekânının” duyusal, duygusal ve sembolik anlamlarıyla birlikte tercüme edilmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Bu tercümeler de kaçınılmaz olarak biyografik izlere, kişisel tanıklıklara ve yaşantıya dair deneyimlere temas etmekle mümkündür.

Bir evde nasıl yaşandığı, sakinleri tarafından evin nasıl hatırlandığı, hatta hangi ad ya da adlarla anıldığı, toplumsal ve kültürel bağlamından bağımsız düşünülemez. Yaşadığımız kent, bulunduğumuz mahalle ve sokak, o yere özgü otantik unsurlar, iktisadi koşullar, eğitim düzeyi, konuştuğumuz dil ve kültürel birikim gibi etkenlerin

yani sıra mekânı deneyimleme biçimimiz de evin kimliğinin oluşumunda belirleyici bir rol oynamaktadır.

Bu bağlamda, benim de içinde büyüdüğüm aile ve çocukluğumu geçirdiğim ev, söz konusu olgulardan olduğu kadar, mekânı deneyimleme biçimimizden de müstakil değildir. Geçmişte yaşadığım evin genellikle “fakirhane” olarak anılması ve bu adın aile içinde kullanıldığı haliyle ve çalışmaya özgü bir terim olarak araştırmaya dâhil edilmesi bilinçli bir tercihtir. Çünkü bu terim, evde nasıl yaşandığını ortaya koyma çabasını dahi, etnografik bir bilgi üretimine dönüştürmektedir. Dolayısıyla fakirhane terimi, bu eve ilişkin birçok anlama çağrışım yapan güçlü bir göstergedir. Bu bakış açısı, *evi göstermek* açısından yerinde bir müdahale olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca, otoetnografinin tanımına ilişkin okumalarda özellikle üzerinde durulan, ev etnografisi kavramına ilişkin yaklaşımı güçlendirmektedir. Dahası, katılımcıların evi “fakirhane” olarak adlandırmasına ilişkin ifadeleri de bu adın hane içinde ne kadar benimsendiğini de göstermektedir:

[...] **Bu bahsettiğin fakirhane.** Evet. **Biz daha doğrusu, öyle tarif ediyoruz onu ama sen bununla ilgili başka bildiğin tarif ettiğiniz, kullandığınız bir terim varsa aile arasında onu da söyleyebilirsin.** Benim de bildiğim öyle, *fakirhane* (Nilgün).

[...] Rahmetliler, [babaannem ve dedem] zaten ölünceye kadar da biz bu *fakirhane* dediğimiz binada oturdular yani (Mehmet).

Fakirhane, katılımcıların en sık kullandığı ad olmakla birlikte, evin zaman zaman “aşağıki ev” veya “eski ev” gibi farklı adlarla da anıldığı görülmektedir:

1988’de evlendim. Babanla yeni, yani yeni dediğimiz yukarıdaki... Babaannenler aşağıda yaşıyordu, “eski ev” diyordu onlar veya başka bir terim kullanıyorlardı. “Fakirhane” olarak kullanırdı babaannenler. Ben evlendiğimde yukarıki evlerde oturmuştum. [...] Babaannenler “aşağıki evler”de otururlardı. Yani, fakirhanede otururlardı. Ama tabii devamlı kapılarımız açıktı, gidip geldik yani birbirimize (Yasemin).

Annemin ifadeleri incelediğinde, evlilik yoluyla aileye “yeni gelin” olarak katıldığı dönemde, evlerle ilgili yerleşik bir söylemin olduğu ve onun da bu söyleme bağlı kalarak evi uzun yıllar boyunca aynı adlarla andığı açıkça görülmektedir. Ayrıca,

fakirhanenin “yukarıki ev”e kıyasla daha iptidai koşullarda inşa edilmiş olması nedeniyle “eski ev” olarak anıldığı; kendi oturduğumuz evin ise yaşam koşullarının görece daha iyi olması sebebiyle “yeni” olarak ifade edildiği de anlaşılmaktadır. Özünde, *eskimek* ve *ihtiyarlamak*, seçmek ve tercih etmek gibi anlamlara karşılık gelmektedir. Bu bakımdan, *seçmeye ehil olma* ve *iradi olgunluk* (Ak Sözlük, t.y.) durumunu ifade etmektedir. Bu bağlamda, “eski olmak” veya “ihtiyar etmek”, eve ilişkin düşünsel yolculukta değer yüklenen olumlu hâller olarak okunmaktadır.

Ayrıca, fakirhanenin bazen “aşağıki ev” olarak anılmasının nedeni, “yukarıki evin”¹² konumundan kaynaklanmaktadır. Görüşmeler sırasında, evin içindeki yaşamla ilgili göstergeler okunduğunda, “yukarıki evin” bu adı almasının nedeninin, fakirhaneye göre sokağa daha yakın ve yüksek bir kotta bulunmasından ileri gelmektedir.

Beata Sirowy’e (2008) göre mekâna dair bu tür tanımlamalar, Heidegger’in insanı ve çevresini referans alarak geliştirdiği mekânsal kavrayışla ilişkili varsayımlarla bağlantılıdır. Heidegger, mekânsallığı insanın varoluşundan bağımsız ve ayrı bir varlık olarak ele almak yerine, insan varlığının bir durumu olarak açıklamaktadır. Örneğe; Eski Mısır’daki mekânsal tanımlamalar, ülkenin coğrafyasına özellikle Nil nehrine göre yapılmıştır: “nehirin yukarısı” veya “nehirin aşağısı” gibi tarifler, aslında “kuzey yönünde” veya “güney yönünde” olduğu anlamına gelmektedir (s. 46).

Gerçekten de, süregiden yaşam ve bireylerin ev mekânıyla kurdukları ilişkiyi göz önünde bulundurulduğunda, *fakirhane* ve *aşağıki ev* olarak andığımız evin adının dış faktörlerden değil; evde edinilen deneyimlerden kaynaklandığı görülmektedir. *Üç Mekân Bir Ev* Diyagramı yeniden incelenirse, fakirhanenin yukarıki evin kuzey yönünde olduğu da görülmektedir.

Yukarıdaki anlatılarda da görüldüğü üzere, konuşulan dilin belleği ile ev mekânının belleği birbirine yaklaşmaktadır. Wilhelm Von Humboldt’un *Dil-Kültür Bağlantısı* başlıklı kitabında belirttiği gibi insan, dilden dolayı yaşadığı zamanın duygusuyla daha çok bağlantıdayken, aynı zamanda uzak geçmişi de açık ve canlı bir şekilde algılar ve hisseder. Dil, bu iki duyguyu birleştiren bir şeydir. Çünkü dil, daha önceki

¹² “Aşağı” ve “yukarı” gibi yer/yön belirten ifadeler, Türkçe’deki “-de” takısıyla birlikte “yer belirten durum” gramer kuralına uygun olarak “aşağı(da)ki” ve “yukarı(da)ki” şeklinde kullanılması doğrudur. Ancak, görüşme notlarında da görüldüğü üzere “aşağıki” ve “yukarıki” ifadeleri, aile içinde böyle telaffuz edildiği için tez araştırmasında “aşağıki ev” ve “yukarıki ev” şeklinde kullanılmaktadır.

nesillerin duygularından geçmiştir ve onların solukları bu dilde gizlidir (1984, s. 21). Fakirhane, maaile dilimize yerleşmiş bir sözcük olarak önceki neslin duygularından geçerek bugüne kadar taşınmıştır; geçmiş kuşakların izleri, sözcüğün kendisinde saklıdır.

3.2.2. Yukarıki Ev

Yukarıki Evin İnşasına İlişkin Anlatılar

Yukarıki ev, “Üç Mekân Bir Ev” olarak şematize edilen ev imgesinin ikinci bileşeni olarak ele alınmaktadır. Zamansal olarak “fakirhane”den daha önce inşa edilmiştir; yapımına 1960’lı yılların ortalarında başlanmış ve 1970’lere kadar devam etmiştir. Sokak ve kamuya ait yol referansına göre parselin en önünde konumlanmaktadır. Sokağın hizasında ve parsel sınırı boyunca uzanan düz satıh, bu evin cephesine aittir (Görsel 25’deki diyagrama bakınız).

Eniştemin görüşme sırasında aktardığı ve ruhsatında da yer alan bilgilere göre, ev yaklaşık 90 metrekare büyüklüğündedir (10 x 9 metre). Yapı, bir buçuk dolu tuğla kalınlığında, harman tuğlası¹³ kullanılarak yığma sistemine göre inşa edilmiştir. Bu yapı, çaplı tasarruf vesikasında belirtildiği üzere “bahçeli kâgir ev” olarak kayıtlıdır. Yapıyla ilgili bir başka teknik bilgi, yıkımı sırasında kaydedilmiştir. Bu kayıt, asbest olup olmadığını tespit etmeye yönelik ölçümler yapıldığı, incelemeler neticesinde herhangi bir asbest bulgusuna rastlanmadığı ve yapının oldukça güvenli olduğu yönündeki görüştür (Mehmet).

Evin tasarımına ve inşasına ilişkin bilgi ise halam tarafından aktarılmıştır. Halamın ifadesine göre, komşumuz Şerife Yengenin eşi Ahmet Abi, mahalleden komşumuz Mahmure Hanımın babası Halil amca ve inşaat ustası olarak Hüseyin Usta (Ayşe), evin yapım sürecinde görev alan kişilerdir. Burada dikkate alınması gereken kilit nokta, evi kimlerin inşa ettiğinden ziyade o yıllarda mahalle sakinlerinin desteği ve kolektif dayanışma sayesinde inşa edilmiş olmasıdır. Bir başka önemli nokta ise, evin inşa edilirken kültürümüze özgü geleneklerin o dönemde hâlâ sürdürülüyor olmasıdır:

¹³ Evin harman tuğlasıyla inşa edildiğini başka bir kaynaktan daha öğrendim. Yıkımın ardından 9 Şubat 2023 tarihinde gerçekleştirdiğim teknik inceleme ziyareti sırasında, her iki yapının (fakirhane ve yukarıki ev) kalıntılarını inceleyerek bu bilgiyi doğrulamaya çalıştım. Evin fiziksel kalıntıları dahi, yapıyı bu bağlamda anlamlandırmaya yönelik çok sayıda enformasyon sağlamıştır (Görsel 29).



Görsel 29. Yıkım Sonrası Teknik Saha İncelemesi (9 Şubat 2023) ve Her İki Evin Yapısal Kalıntıları. Fakirhaneye Ait Kerpiç (solda); Yukarıki Eve Ait Harman Tuğlası (Sağda), Kişisel Arşiv.

Bina yapıldıktan sonra, ustalar Türk bayrağı dikiyorlardı, o zaman. Dikilen Türk bayrağına konu komşu... Kimisi basma asıyordu, kimisi para asıyordu gücüne göre, kimisi yemek getiriyordu. Kaç kişi... 3 tane 4 tane mesela ustaya mesela yemek getirenler de oluyordu. Basma, havlu asanlar oluyordu yani. Bir yardımlaşma vardı eskiden, konu komşu arasında. Yani kamyonla tuğla da gelse taşılırdı, yardım ederlerdi yani (Mehmet).

Kültüre özgü geleneklerin ve ritüellerin -özellikle ev kurmak ve hane açmak ilgili olanların- hâlâ sürdürülmekte olduğu doğru olsa da, insanın en temel haklarından biri olan barınma ihtiyacı söz konusu olduğunda, ortak bir fayda için dayanışmanın korunduğu, kan bağıının olmadığı durumlarda da farklı bir aile ve akrabalık ilişkisi kurulduğu açıkça görülmektedir.

Sosyolog Émile Durkheim'ın (2006), *Toplumda İşbölümü* adlı kitabında belirttiği gibi, aile olarak bilinen kurum, erdemlerini yalnızca kan bağlarından almaz. Aile, esasen siyasi toplum içinde çıkarlar, düşünceler ve duygular açısından son derece yakın bir ortaklık sonucu birbirine yakınlaşan bireylerin oluşturduğu bir kümedir.

Kan bağı, bu grupların oluşumunu yalnızca kolaylaştırır; zira doğal olarak onların bilinçlerini birbirine yaklaştırmaya hizmet eder. Ancak, ailenin oluşumunda birçok başka faktör de rol oynamaktadır; fiziksel komşuluk, çıkar dayanışması, ortak bir tehlikeye karşı birlikte mücadele etmek veya herhangi bir nedenle birleşme ihtiyacı gibi faktörler, akrabalık ilişkilerinin oluşumuna (s. 37) ve toplumsal dayanışmanın organik gelişimine etki etmektedir.

Evin Cephesi, Sokak ve Çamlık

Evin sokağa bakan cephesi, dikdörtgen biçimi ve soluk sarı rengiyle sıradan bir ev görünümüne sahipti. Lakin albenisi en yüksek cephesi de buydu; çünkü pencereler ile giriş kapısı, durumu telafi ederdi. Bu öğeler, düz satıhla o kadar hoş ve uyumlu bir şekilde bütünleşmişti ki, özellikle kapı için bugün böylesi titiz bir ahşap işçiliği bulmak neredeyse güçtür. Hele o kapı tokmakları! Ağaç sakızına benzeyen turuncu şeffaf yumrulara benzerdi. Bu ev, Umurca sokağı boyunca sıralanan tek katlı evlerin arasında 13 numaralı kapıya denk düşerdi. Giriş referansına göre evin sağ cephesi açıktı, ancak sol tarafında ona bitişik başka komşu bir ev vardı. Evin arka cephesi ise **avluya** ve **fakirhaneye** bakıyordu.

Çatısı dümdüzdü, saçakları da pek geniş değildi. Evi inşa edenler, sadece kapının önünü ve merdivenleri örten basit, düz bir çıkıntıyla yetinmişlerdi. Tabii, saçaksız kafanın ceremesini, kar ve yağmur suları iliklerine kadar işleyen duvarlar çekerdi. Özellikle kışın tavanların köşeleri pul pul dökülürdü; evin cephesine yansıyan kış manzaraları, odaların içinden bile seyredilebilirdi.

İçeriden Not 13. Evin Yüzü, 14 Mart 2026

Teyzeme, kendisinin de pek çok kez ziyaret ettiği bu evi nasıl tanımlayacağını ve evle ilgili neler hatırladığını sorduğumda, diğer katılımcılardan farklı bir yaklaşım sergilemiştir. Çünkü kendisi o dönemde burada ikamet etmemektedir, sadece evli olan ablasını zaman buldukça ziyarete gelen biri olarak bu evi deneyimlemektedir. Ona göre burası, vakit geçirmekten keyif aldığı ve “çay demleyip kapının önünde çekirdek çitlendikleri, geleni geçeni seyrettikleri” bir sosyalleşme mekânıdır.

Kendisi, evi anlatmaya evin dışından başlar. Neredeyse fotoğraflık bir görsellikte, kısa ve öz bir şekilde betimler; “Çamlığın içinden girince karşıda tek katlı, açık sarı rengi olan tek katlı bir ev. Yanında [yeşil renk] kapısı olan bahçeli bir ev.” (Fatoş).



Görsel 30. Yukarıki Evin Giriş Cephesi ve Sokakla İlişkisi (2021). Kişisel Arşiv.

Teyzemin evi tarif ederken “çamlık” olarak bahsettiği yeşil alan, bugün Lüleburgaz Gençlik Parkı olarak bilinmektedir. Ancak ilçenin yerli halkı buraya “çamlık” demeyi hala sürdürüyor. Bugün bile insanlar çamlıktan bahsettiğinde, semtin tam olarak neresinden söz edildiği herkes tarafından kolaylıkla anlaşılır. Bu yönüyle çamlığın bir “kentsel landmark” işlevi gördüğü söylenebilir. Kevin Lynch’in (2013) tanımına göre kentsel landmark, kolayca tanınabilen fiziksel bir oluşumdur; bir bina, bir tabela, bir dükkân veya bir dağ da kentsel landmark olabilir. Bu simgeler, genellikle kişilerin dışsal öğeler olarak algıladıkları referans noktalarıdır ve ölçekleri değişiklik gösterebilmektedir (s. 53, 87).

Çamlık hakkında genel bilgiler, bu bölgenin eskiden bir mezarlık olduğunu ve daha sonra atların dinlendirildiği ve ateş yakılan bir mesire alanı olarak kullanıldığını göstermektedir. Çamlık’ın ne zaman “park” olarak kurulduğuna dair kesin bir tarih bulunmamakla birlikte, burada bir zamanlar Lüleburgaz Hava Şehitliği Anıtı’nın bulunduğu bilinmektedir. Bu anıt, 21 Şubat 1963 tarihinde Lüleburgaz semalarında

bir görev uçuşu sırasında, arıza nedeniyle uçağının şehir merkezine düşmesini önlemek için uçağı açık bir alana yönlendiren ve görev başında hayatını kaybeden şehit pilot Ütğm. İbrahim Gerçek'in anısına dikilmiştir. Lüleburgaz halkı tarafından bir şükran nişanesi olarak yaptırılan anıt, 1988 yılında o dönemki belediye yönetimi tarafından "gençlik parkı" inşaatına yer açmak amacıyla yıkılmıştır. Yıkılan anıtın yerine ise yenisi yaptırılmamıştır (Suat, 2010, s. 126). Yıllar içinde bu mesire alanı, gençlik parkı olarak Lüleburgaz Belediyesi tarafından yenilenerek 31 Ağustos 2020 tarihinde yeniden hizmete açılmıştır. Modernizasyon projesinin bir parçası olarak, yürüyüş yolları, kafeteryalar ve sosyal tesislerin inşa edilmesiyle, işlevsel bir açık mekâna dönüştürülmüştür (Lüleburgaz Gençlik Parkı, t.y.). Çamlık, bugün resmi adıyla gençlik parkı olarak bilinse de kent içindeki yerleri tarif ederken hâlâ bir referans noktası olarak kullanılmaktadır.

Bu kısımda ele alınan kişisel deneyimler ve katılımcı görüşleri, çamlığın bu isimle anıldığı yıllara dayanmaktadır. Görüşleri takip eden yorumlar ise, çamlığın buraya yakın oturan aile üyeleri ve benim tarafımdan nasıl anlamlandırıldığına ilişkin bir okuma sunmaktadır.

Bir de şey, karşımızda çamlığımız vardı. Orada ağaçların altında, evet, çamlığımız vardı. Ağaçların altında oralara eskiden böyle annemin yaptığı kilimler vardı. O kilimleri sererdik. Bir şeyler yapardık; börek, çörek, poğaça, ondan sonra kek. O tarz şeyler yapardık, işte nasıl diyeyim kısır işte, o tarz şeyler. Orada çocuklarla hep birlikte toplanıp, orada yerdik. Çocuklara salıncak kurardık. Çocukları salıncakta sallardık çocukları, eğlenirdiler. Çok havadar bir yer işte orası da. Çocuklar da severdi orasını, çok oynardılar çocuklar orada. Biz de onlarla birlikte zaman geçirirdik (Ayşe).

Halamın da söz ettiği gibi, çamlık çocuklarla birlikte yetişkinlerin de sosyalleşmesi ve keyifli vakit geçirmesi için evin dışında alternatif bir açık mekân oluşturmuştur. Çamlığın, sadece bir yol ayıracak kadar eve yakın bir mesafede bulunması, burayı özellikle cazip hâle getirmiştir. Thierry Paquot'ya (2011) göre, sokak ne kadar dar olursa, bir o kadar evin bir uzantısı olarak yaşanır. Evle ilişkili çevre de evin bir tür ek mekânı gibi (aktaran Bektaş Ata, 2016, s. 52) algılanma başlar. Yukarıki evin önünden geçen sokakta trafiğin yok denecek kadar az olması ayrıca evin, kentin içinde kendiliğinden doğal bir fauna oluşturmuş çamlığa çok yakın olması, bu iki unsuru evin bir uzantısı haline getirmiştir.



Görsel 31. 1990'lı Yıllar, Elif Ablamla Çamlıkta Oynarken, Kişisel Arşiv.
(Fotoğrafın sol tarafında, arka planda görünen tek katlı ev, yukarıki eve aittir.)

Çamlık, eve yakın olmasıyla birlikte sosyalleşmenin mekânı olarak algılansa da, bu olumlu özelliklerin kimi zaman “endişe kaynağı” olarak görüldüğü de olmuştur. Annem, bu konu hakkındaki düşüncelerini şu şekilde dile getirir;

Parkın o karanlık olması beni korkutuyordu mesela gece. [...] çamlık parkında o zaman tabi ışık falan yoktu. Baban işe gittiğinde... Tabi otobüs şoförü olduğu için geç... bazen gelmezdi, çok korkardım. Çok korkardım, orada kalmaya yalnız başıma mesela. O bir korku vardı bende. [...] Çünkü çok kavga gürültüler de olurdu o zamanlar. Korkardım. Işık da yoktu orada, korkardım kaldığım sürece (Yasemin).

Annemin aktardıklarından anlaşıldığı üzere, aynı mekân günün farklı saatlerinde kişilerin mekânsal deneyimlerini de farklı şekillerde etkilemiştir. Bunu belirgin kılan faktörler –çamlığın çok karanlık olması, yeterli aydınlatmanın sağlanmamış olması, tehdit olarak algılanan sesler ve kendini güvende hissetmediğinde teskin edecek kimsenin yanında bulunmaması gibi- çamlığın böyle zamanlarda tekinsiz bir yer olarak algılanmasına da yol açmıştır.

Bu açıdan kent ve içindeki mekânlar canlı organizmalar gibidir; sakinlerine sadece bir yer ve zemin sunmanın ötesinde, insanların algılarına, yaşam deneyimlerine ve hatta kaygılarına bile eşlik edebilirler. Bu etkileşim sayesinde, sakinler kendileriyle mekân arasında imgesel bağlar kurmaktadır (Aytaç, 2013, s. 140).

Yukarıki Ev: Nâm-ı Diğer Sarı Ev

“Yukarıki ev” veya “Yukarıki evler” ifadeleri dilbilgisi açısından doğru olmasa da, tez araştırmasında etnografik amaçlarla, aile içinde bu şekilde telaffuz edildiği için yerel kullanıma bağlı kalınarak evin adı bu şekilde korunmuştur.

Ayrıca, “fakirhane” başlıklı bölümde bahsedildiği üzere, mekânsal tanımlamalarda kullanılan bu ifadeler, insanın uzamı, kendi varoluşundan bağımsız, ayrı bir varlık olarak görmemesiyle açıklanmaktadır. Başka bir deyişle, Heidegger referansı ile David Seamon’a göre, insan dünyadan ayrı değildir; aksine ona gömülmüş, orada yerleşmiş durumdadır. Her zaman verili ve kaçınılmaz olan bu duruma Heidegger, “dasein” veyahut “dünya-da-olmak” (being in the world) adını vermektedir. Bu bakımdan insan bedeninin mutlak varoluşu, dünyayı *burada-orada, yakın-uzak, yukarı-aşağı, üst-alt, sağ-sol* gibi mekânsal tanımlamalarla düzenlemektedir (2003b, s. 38, 40).

Görüşme sırasında halam “yukarıki evin” kendi ailesinde genellikle “sarı ev” olarak anıldığını aktarmıştır. Bu, daha önce hiç duymadığım, hatta kendi ailemizin içinde hiç bahsedildiğini hatırlamadığım bir bilgidir –annem muhtemelen bunu bilmiyordu. Babam ise 2023 yılında, henüz görüşme fırsatı bulamadan vefat ettiği için, ona bu konuyu sorma fırsatım hiç olmadı. Bu yüzden halam, araştırma bağlamında bu tür bilgileri öğrenme bakımından önemli bir figür olmuştur. Paylaştığı anılar ve ayrıntılı anlatımları sayesinde beni yaşadığımız eve doğrudan bağlamaktadır;

[...] Yukarıki ev dediğiniz, biz sarı ev diyorduk. Ondan sonra, o evde de işte çocukluğumuz geçti. Çocukluğumuz da çok güzel geçti. Dedemin kız kardeşi, halam vardı. Halamın da torunları vardı [torunlardan birisi, katılımcılardan Nilgün abla] Torunlar da bize yaşıt, emsaldik birbirimize. Onların da üç tane kız torunu vardı; biz de iki kız kardeşlik [görüşmeyi gerçekleştirdiğim halam ve Sıdıka halam] bir de abim, [babam] oğlan kardeşim [Süleyman amcam] daha sonra doğdu. Ama biz kızlar olarak, o bahçede çok güzel anılarımız oldu. Annem rahmetli, bize ekmek yağlardı.

Üzerine kırmızıbiber sürerdi, bazen ballı ekmek yapardı. Ama biz çocukken o şeyde, bahçede. Annemin bir de bahçesi vardı. Bahçede soğan, yeşillik ekerdi; maydanoz, soğan, ondan sonra bakla ekerdi. Biz çocukken o baklaların içinde oynardık; evcilik oynardık. Bir de komşu kızımız vardı, komşu annemizin [sarı evi yapan ustalardan biri, Ahmet amcanın eşi Şerife yenge] kızı. O da iki kardeşlerdi; bir oğlan kardeşi vardı. Sürekli o da bizimle birlikteydi. Biz böyle kızlar toplanırdık bahçede, çok güzel anılarımız oldu o bahçede. Annem de bize bir şeyler yapardı, verirdi; hani o zamanki şartlarda hamur işleri yapardı. Hatta ve hatta böyle sacın üzerinde tavaşını koyardı; tavanın içinde bize gözlemeler pişirirdi, ondan sonra cizlemeler yapardı. Yani çok güzel zamanlarımız oldu, o evle ilgili. İşte, 80 yılına geldiğinde de ben işte genç kızdım, o evde işte nişanlandık, ondan sonra evlendik. Bizim de işte yeğenlerim, abim rahmetli o da evlendi. O da işte, Melikeyle Müge çocukları o evde oldu. Ondan sonra, yani böyle bayramlarda olsun, diğer zamanlarda olsun toplanıyorduk hep birlikte yemek yiyorduk (Ayşe).

Evin “sarı ev” olarak anıldığını keşfetmek, çocukluk anılarımda belirgin bir şekilde yer tutan evimizin renkleriyle de nasıl hatırlandığını ve tanımlandığını anlamak için anlamlı bir zemin oluşturmuştur.

Halamın anlattığından edindiğim bir başka gözlem de, evi tarif ederken ailesinin her bir üyesinden söz etmesidir. Kardeşlerinden, yakınlarda oturan komşularından, akrabalarından ve yaşıt arkadaşlarından; evlilik ve doğum yoluyla aileye katılan, o evde büyüyen, yetişkin olan ve hayatlarının bir dönemini o evde geçiren yaşayan ve ölmüş tüm kişileri tek tek saymaktadır; bir kişiyi bile dışarıda bırakmak veya atlamak istemez. Halamın anlatma şekli, bana hayatın geçiciliğini anımsatır. Milli bir bayramın geçit töreni benzer; geçitte sırayla yürüyenler ve tribünlerde onları izleyip el sallayanlar. Zaman içinde değişen tek şey, izleyenler ile izlenenlerin yer değiştirmesidir.

Bununla bağlantılı olarak gözlemlenen bir başka durum da, yaşadığı ev sayesinde kurduğu yakın ilişkileri ve sıcak bağları anımsarken neşelenmesi; evin kaybı ve en eski sakinlerinin ölümüyle birlikte aynı zamanda hüznü hissetmesidir. Aslında bu, katılımcıların çoğunda gözlemlenen ortak bir duygu durumudur.

Halam, evin sarı olması dışında fiziksel özelliklerinden neredeyse hiç bahsetmez. Ev olarak nitelendirdiği yer –anlatıda da açıkça görülmektedir ki- evdeki insanlarla ve ev ortamında kaydettiği çocukluk, gençlik ve evlilik yolunda atılan adımlara dair

anılarından meydana gelmiş gibi görünmektedir. Komşuluk ve akrabalık ilişkileri, sosyal hayat, bayram ziyaretleri, ev yaşamı, çoğalma ve büyük bir aile olma, ölüm ve kayıplar, köklenme ve aidiyet; kısacası bunlar halamın ve evin anlam halesinde kayıtlı olan temalardır. Anılarla dolu bu sarı ev, annesinin çocukken onlara “ekmek yağlaması, üzerine kırmızıbiber sürmesi, bazen ballı ekmek yapması” kadar hala canlıdır.

1995’in sonlarına doğru annem, babam, kardeşim ve ben, aynı semtin başka bir mahallesine taşınana kadar bu evde yaşamayı sürdürdük. Taşınmamızın ardından babaannem, dedem ve amcam aynı mahallede kalmaya devam etti; fakirhanede babaannem ile dedem yaşarken, sarı evin sakini amcam olmuştur. Babaannem ve dedemin vefatından sonra, zihnimde “ev” imgesiyle yer eden bu mekânın son ferdi yalnızca amcam olmuştur. Bununla birlikte, biz taşınana kadar iki ev arasındaki kültürel ve gündelik bağ hiç kopmamıştır; ortak yaşam, ev içi pratikleri ve karşılıklı gidip gelmeler hep sürmüştür. Bu baği sağlayan mekân ise “avlu”dur.

3.2.3. Avlu

“Üç Mekân Bir Ev” diyagramında da gösterildiği üzere (Görsel 25), evin üçüncü ve son bileşeni olarak “avlu” mekânı ele alınmaktadır.

Bu çalışmada “avlu” terimi, mimarlık terminolojisindeki anlamıyla kullanılmaktadır. Mimarlık sözlüğündeki tanımlara sadık kalarak, araştırma bağlamında yaşadığım evin üstü açık, yapı topluluğunun ortasında kalan –*yukarıki ev, fakirhane ve diğer ek yapılar; depo, odunluk ve kenefin* (evin dışında defi-hacet için kullanılan yapıya tuvalet yerine *kenef* demek uygun görülmektedir) dışında kalan- dış mekâna “avlu” denmektedir (Görsel 32).

Avlu, ev halkı tarafından günlük konuşmalarda pek kullanılmayan bir terim olsa da, bu mekânı tarif etmek için genellikle “bahçe” ifadesi kullanılmaktadır. Yaşadığım müşterek ev grubu içinde avluyla bahçenin sınırları tam olarak belli değildir. Her ikisi de, kamuya ait olmayan ve konutların mülki sınırları içinde olan bir dış mekân olması özelliğiyle birbiriyle örtüşmektedir. Nitekim avlu için “evin bahçesi ve evlerin de *hayata ve dışarıya açıldığı* yerdir” demek uygun olacaktır.



Görsel 32. Avlu ve Eklenti Yapılar (2022). Kişisel Arşiv.
(Odunluk ve Kenef (Sağda) ile Depo/Ardiye (Solda) olarak kullanılan yapılar)

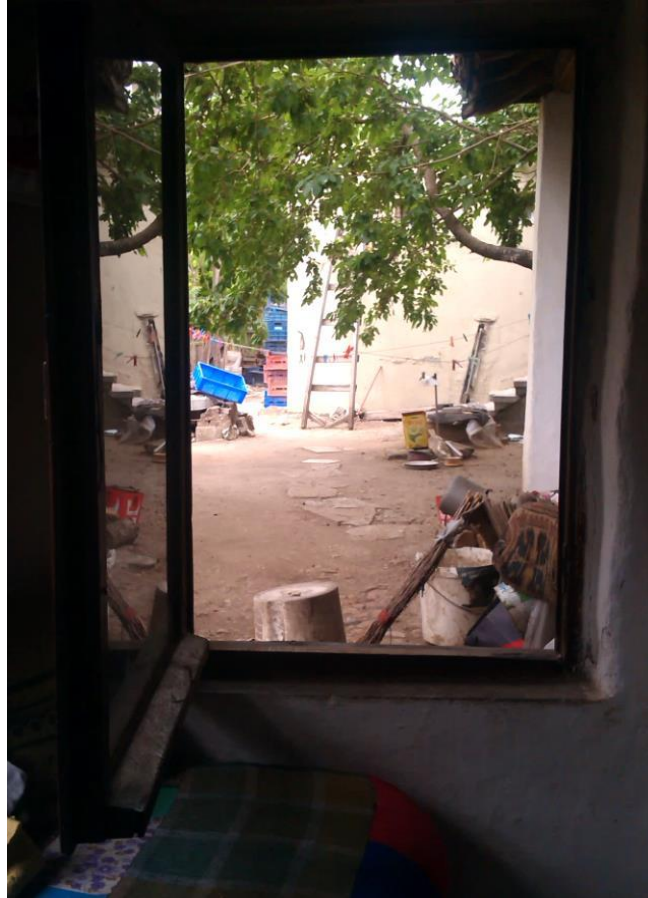
Konutların ve eklenti yapıların kapladığı alanın dışında kalan bu boş alanda, iki dut ağacı, bir ya da iki güdük erik ağacı, iki kokar ağaç, bir çeşme, kümes (esasinda kümes hayvanları için ayrıca bir barınak yok, avlunun her yeri kümes olabilir) ve tandır benzeri bir ocak bulunmaktadır.

Sözünü ettiğim öğelerin tamamı aynı zamansallığa ait değildir; bunların bir kısmı zaman içinde yok olmuş veyahut işlevini yitirmiştir. Örneğin, daha küçük olduğum yaşlarda avluda bakılan tavukları ve horozu hatırlıyorum. Babaannemin vefatından sonra ocak yerinde kalmış ancak işlevini yitirmiştir. Çünkü ondan sonra bahçede ateş yakıp ocakta su ısıtan kimse kalmamıştır. Dut ağaçlarından biri, özellikle salıncak kurduğumuz dut, ilerleyen yıllarda kesilmiştir; muhtemelen büyüklüğü ve sarkan dalları nedeniyle fakirhanenin çatısına zarar vermekteydi. Diğer dut ağacı ise, hem yukarıki ev hem de fakirhane yıkılincaya kadar oradaydı.

Görüşmelerin bazısında, avluda ufak çaplı sebze yetiştirme işleri için ayrılmış bir alandan söz edilmektedir. “Annemin bir de bahçesi vardı. Bahçede soğan, yeşillik ekerdi; maydanoz, soğan, ondan sonra bakla ekerdi” (Ayşe). Halamın ifadesine ek

olarak Nilgün Abla, görüşmenin bir yerinde avluda geçmişte bakla ekildiğinden söz etmektedir. Bu, ben doğmadan önceki bir döneme, hatta bir kuşak öncesi dönemin çocukluğuna ait bir anıdır. Sonuç olarak, avlu da yıllar içinde diğer ev mekânlarına benzer şekilde, farklı mekânsal pratiklere göre şekillenmiş, dönüşmüş ve doğal olarak bazı işlevlerini yitirmiştir.

Avluda sürdürülen günlük işlerin bazıları evin içinde yapılan işlerden farklı olmakla birlikte bazıları da fakirhanenin sundurmasında sürdürülen işlerin buraya taşmasıyla gerçekleşmiştir. Örneğin; çeşmeden su doldurmak, ocakta su kaynatmak, çamaşır yıkamak, elde yıkanan çamaşırları bir uçtan bir uca, ağaçtan ağaca gerilmiş iplere asmak, yere düşen dutları süpürmek –ki zahmetli bir iştir, yapışan dutları yerden kaldırmak için babaannem kendi yaptığı ve “çalı süpürgesi” dediği şeyi kullanırdı- yemek hazırlığı için verilen uğraşlar, kışlık erzak hazırlıkları, Kurban Bayramı’nda gerçekleştirilen dini ritüeller, çocuk oyunları ve diğer meşguliyetler, bu bahçede en çok rastlanan gündelik faaliyetler arasındadır.



Görsel 33. Bir Göz Avlu (2015). Kişisel Arşiv. (Fakirhanenin iç mekânında çekilmiş bir fotoğraf, pencerenin tam karşısındaki konut ise yukarıki evdir.)

Görüldüğü gibi avluda süregelmiş olan gündelik işler ve mekânsal deneyimler, ev içi mekânlarına kıyasla çeşitlilik göstermektedir. Avlu mekânı, esas olarak iki konut arasında yer alan açık alanın oluşturduğu bir ara mekândır. Bu cümleyi biraz daha ayrıntılı olarak açıklamak yerinde olacaktır. Avlu, araştırma bağlamında ele alınan *nesnelerin* bir evden diğerine; yani *yukarıki ev* ve *fakirhane* arasındaki geçişini sağlayan, sakinleri ve hatta söylenceleri, hikâyeleri, anıları birbirine bağlayan bir geçiş mekânı olarak görülmektedir. Burası, eskiyle yeniye (evlerin zamansallığı ve yaşayanların demografik yapısı gereği) birbirine bağlayan bir köprüdür.

Avlunun bir geçiş mekânı olarak nitelendirilmesi, daha çok köprü vazifesi görmesi üzerinedir; “eşik” kavramı, eşikten/sınırdan geçiş okumaları ya da mekânda ortaya çıkan eşik ritüelleriyle ilişkilendirilmez. Veyahut bu mekân, 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa şehirlerinde ortaya çıkan dış mekân geçitleri, çarşıları veya pasajları gibi bir eşik mekân/geçit mekânı olarak da değerlendirilmez. Annemin *yukarıki ev* ile *fakirhane* arasındaki ilişkiyi anlatırken söylediği “ama tabii devamlı kapılarımız açıktı, gidip geldik yani birbirimize.” (Yasemin) cümlesindeki gibi, iki ev arasındaki geçirgenliği sağlayan bir mekândır avlu.

Evi oluşturan üç mekânsal bileşene ilişkin anlatıların sonucunda, evin fiziki olarak nasıl yeniden inşa edildiğini gösteren şematik bir temsile yer verilmektedir (Görsel 34). Bu temsilde kullanılan fotoğraflar ve belgeler arasında özellikle *çaplı tasarruf vesikası*, evin fiziksel varlığına ve mülkiyet durumuna ilişkin bilgi sunmasının yanı sıra, temsilin oluşturulmasında önemli bir mimari belge niteliğindedir. Başka bir ifadeyle bu vesika “ev olarak kavradığım şeyi” gösteren bir temsile dönüşmektedir. Ayrıca, evin hem anlatı hem de görsel bir temsil olarak fiziksel inşası, röportajlarda kaydedilen görüşler ve kendi çocukluk anılarım göz önünde bulundurulduğunda, ev içi yaşam deneyimlerinden bağımsız olarak ele alındığı anlamına gelmez.

Bir sonraki bölümde, evin odalarına girilerek nesneler ve kavramlar aracılığıyla ev mekânının giderek nasıl katmanlaştığı hem anlatı, hem kullanılan materyaller hem de konuya ilişkin görsel temsiller ile devam etmektedir.



Görsel 34. Bir Nesne Olarak Ev: Yeniden İnşa 1, Kişisel Arşiv.

4. BÖLÜM: BİR EV OLARAK NESNE

Şimdi makarna süzgecine bakalım. Makarna süzgeci deliklerden bir şeyler çıkmasını sağlayan şeydir ama geçirdiği şey ile de pişirme suyu değildir; süzgeç makarnanın suyunu süzerken daha başka suların, ışığın, hatıraların ve düşüncelerin de akmasına sağlar. Makarna süzgecinin ontolojisi bize onun küçük ve delikli bir şey olduğunu söyler ama makarna süzgeci bunun yanı sıra yay gibi bükülü, yuvarlak hatlı, kavislidir, öyle olmasaydı bu nesne elek ya da kalbur olur, bizi daha başka ufuklara götürürdü. Oysa makarna süzgeci kubbedir, tonozdur, İtalyanca karşılığı *volta*'dır, ki bu kelime Latince "dönmek, yöneltmek, yönelmek" anlamına gelen *volvere* fiilinden gelir. Gökyüzüne de kubbe deriz, [...] (2021, s. 84).

Francesca Rigotti, *Küçük Şeylerin Felsefesi*,
"Makarna Süzgecinin Ontolojisi"

4.1. Düşsel Ev: Mekânsal Kurgu, Odalar ve Oyunlar

Ev dendiğinde, sabit bir anlam çıkarmak veya evin anlamında uzlaşılabilecek kesin ve değişmez bir tanım yapmak pek mümkün değildir. Bu nedenle, konuyla ilgili araştırmalarda evin tanımı konusunda tek ve doğrulanabilir bir cevabın olmadığını bilmek faydalıdır. Neden-sonuç ilişkileri kurarak anlamını bulmaya çalışmak yerine, keşif sürecinden bağımsız olarak saptanabilecek tek bir değişkenin olmadığını da kabul etmek gerekir. Dolayısıyla "evin anlamını" ararken özünde soyut bir fenomen olduğuna ilişkin anlayışı (Kılıçkiran, 2018, s. 2; Dovey, 1985, s. 34) derinleştirmek çok daha anlamlıdır.

Ev, yaşadığımız yerdir; hepsinden öte, ikamet edenlerin fikir ve duygularıyla dolu imgeler yumağıdır (Bici Nasır, 2016, s. 8). O zaman ev "mekânsal bir imge"dir (Blunt ve Dowling, 2006, s. 2). Karmaşık ve çok yönlü anlamların yaratıcısıdır. Ev bir yer, bir mekândır; aynı zamanda bir dizi duygu ve kültürel anlamlar kümesidir ve bu ikisinin arasındaki ilişkilerden doğmaktadır (Blunt ve Dowling, 2006, s. 2, 3).

Şayet evin kesin ve değişmez bir anlamı yoksa ve ev esasında bir dizi “anlam”dan meydana geliyorsa, öznel referansları kullanan otoetnografi yönteminden türetilen *ev etnografisi* terimi “evin anlamını aramak” için uygun bir bakış açısı sunmaktadır. Bu bölüm, ev sakinleri ile ev ve nesneler arasındaki etkileşimlerin ortaya çıkardığı hikâyeleri analiz ederek evin anlam katmanlarını görünür kılmayı ve bu anlamların nasıl üretildiğini anlamaya çalışmaktadır. Bu bölüm, evin “odalarını” ve “nesneleri” odağına alarak “Bir Ev Olarak Nesne” okumasını derinleştirmektedir. “Bir Nesne Olarak Ev” bölümünde ele alınan “mimari bir nesne olarak ev”, bu bölümde “düşsel ve sözsel ev olarak” yeniden düşünölmeye davet edilmektedir.

4.1.1. Mikro Ev, Göç, Bilinmeyen

Mimarlık alanyazını ve mekânsal araştırmalara ilişkin literatür değeriendirildiğinde fakirhane, gerçek bir konut tipini veya tarihsel bir iç mekan üslubunu karşılamaz. Evle kurulan temasın ilk imgesi olduğı kadar yaşayanları, odaları, sundurması ve eşyalarıyla da yaşanmış, sahici bir mekândır.

Fakirhane, mekânsal kurgusunu tarif ederken kullanılan “iki odalı bir mutfaklı bir ev olarak nitelendiriyorduk.” (Ayşe) ifadesinde olduğı kadar basit, dolaysız bir mekân organizasyonuna sahiptir: yatma alanları olarak ayrılmış iki oda ile yemek pişirme, oturma ve yıkanma eylemlerinin bir arada gerçekleştiğı kompakt işlevli bir odacık daha (Görsel 35). Bu odaları birbirine bağlayan mekân ise, odalar arasında geçişi sağlayan ve mekânsal tanımlamalarda çoğunlukla veranda olarak adlandırılan “sundurma”dır. Sundurma, istenildiğinde odaların dışına taşmaya, avluya çıkmaya olanak tanıyan kullanışlı ve üstü örtölü yarı açık bir mekândır (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 752).

Odaların her birine sundurmadan girilmekte, iç mekânlar arasındaki dolaşım da bu dış mekân üzerinden sağlanmaktadır. Odalara ulaşım biçimi, bir odadan diğeriine geçerken kapı önünde terliklerin her seferinde giyilmesini anlamına gelmektedir. Gündelik hayatın parçası olan ev işleri; arpacık soğanları ayıklamak, elde çamaşır yıkamak, kışlık erzak hazırlığı için erişte kesmek, akşam yemeğı için pişirilecek tavuğun tüylerini temizlemek gibi uğraşlar, genellikle sundurmada sürdürölmüşdür (Şerbet, 2025, s. 141). Sundurma, sıcak mevsimlerde gündüz oturmalarının ve hoş vakit geçirmenin en güzel mekânlarından biri olmuştur.



Görsel 35. Fakirhanenin İç Mekânı ve Bir Odası (2015). Kişisel Arşiv.

Sundurmanın sağında ve karşısında olmak üzere iki dut ağacı vardır. Bu ağaçlar, avlunun neredeyse üçte birini kaplayacak büyüklüktedir. Dutlar, yukarıki evin arka kapısından fakirhaneye kadar yürüyene eşlik etmiştir. Ağaçlar avluyu tepeden öyle bir sarmıştır ki, gölgeleri biri odunluk ve kenef olarak kullanılan yapıya, diğeri ise evin hemen bitişiğinde bulunan ve çoğunlukla soğan-sarımsak çuvallarının depolandığı ardiyeye kadar uzanmıştır (Görsel 34'e bakınız).

Babaannem fakirhaneyi inşa etmiştir, ona bir biçim vermiştir; ancak fakirhane de zamanla deneyimlerimizi, hikâyelerimizi ve hatta dilimizi biçimlendirmiştir. Çünkü ev, yalnızca içinde yaşanan fiziksel bir mekân değildir; kuşaktan kuşağa aktarılan hafızanın, kültürün, yaşam pratiklerinin ve duyguların taşıyıcısı olan bir mekândır.

Bizim için çok değerliydi o bina. Çünkü orada çocukluğumuz, anılarımız geçti. Büyüklerimizle, babaannemizle, dedemizle, kardeşlerimizle güzel anılarımız oldu orada. Babam esnaftı. Ondan sonra, genelde yani pazar... pazarcı esnafıydı. Daha çokçası, işte meyve sebze alıp satan bir insandı. Çocukluğumuz o şekilde geçti ve de işte, o evde anılarımız bu şekilde devam etti (Ayşe).

Görüldüğü üzere halam, evin en eski üyelerinden biri olarak, birçok anıya ve aileye de ev olmuş fakirhaneye ilgili duygularını bu şekilde ifade etmektedir. Yıllar içinde evde yaşamış kişilerle, ev arasındaki birlikteliği böyle tarif etmektedir. Babaannem

(1928-2017) ve dedem (1935-2020) vefat etmeden önce evin en yaşlı üyeleri onlar olmuştur.

Daha sıcacık hissettiriyor ya babaannemin olduğu yer, yukarıya nazaran daha kendine ait bir alandı. Duş alma alanı, küçük çaplı böyle yemek yaptığı bir tezgâhın olduğu. Ondan sonra işte peçka... Divanının olduğu, pencereleri hatırlıyorum. Pencere kenarında, her şeyi vardı işte. Kremi, tarağı. Ondan sonra, yanında asılı poşeti, ekmek poşeti (Müge).

Kız kardeşimin fakirhaneye ilgili düşüncelerini dile getirirken, saydığı birkaç nesne ise duygularına tercüman olmaktadır. Örneğin, peçka, divan, pencere kenarındaki krem ve tarak, duvarda asılı duran ekmek poşeti vb. detaylar, evin mütevazılığını betimlemeye yarayan nesneler olduğu görülmektedir. Ayrıca Müge'nin görüşüne göre, fakirhaneyi sıcak ve samimi hissettiren şey babaannemin varlığıdır.

Evde pişen, yenilen veya ikram edilen yemekler, hem bu evle ilişki kurmuş kişilerin anılarını kaydetmeleri hem de evin kurucu öğeleri arasında yer almaları açısından özellikle dikkat çekicidir. Bazı katılımcıların saydıkları yemekler oldukça mütevazı ve basit olmasına rağmen yemeklerin tadının hoş, özenle hazırlanmış olduğu ifade edilmektedir. Bu durum, evde pişen yemeklerin de aslında evin etnografisine ne kadar uygun olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte yemeklerin babaannemle ilişkilendirilmesi, sadece onun yemekleri yapan kişi olarak değil, aynı zamanda mekân aracılığıyla oluşan ortak bir aile belleğine işaret ettiğini göstermektedir.

Bir de bu kuzinenin şeyi var, peçkanın fırını vardı. Annem oraya sürekli patatesleri güzel yıkar, ortadan bölerdi. Peçkanın fırınına atardı, orada onlar pişerdi. Eşim geldiği zaman, “anne ne var ne yok” derdi, hemen o fırının kapağını açıp bakardı. Patates, her zaman patates bulurdu çünkü. Hemen alıp yerd, “ye oğlum ye oğlum” derdi. “Zaten anne yiyorum” derdi o da. Yani çok lezzetli olurdu (Ayşe).

Babaannenin toprak şeyde... Kiremitte balık yapardı, mutfaktaki peçkada. **Kiremit de çatılardan çıkan kiremit değil mi anne?** He, evet. Kuzinenin içine atardı, orada yapardı. Ondan sonra, baklavayı kendi yapardı, açardı, el emeğiyle. Domates soğan salatası çok yapardı. [...] Komposto falan çok yapardı, bilhassa ramazanlarda çok yapardı (Yasemin).

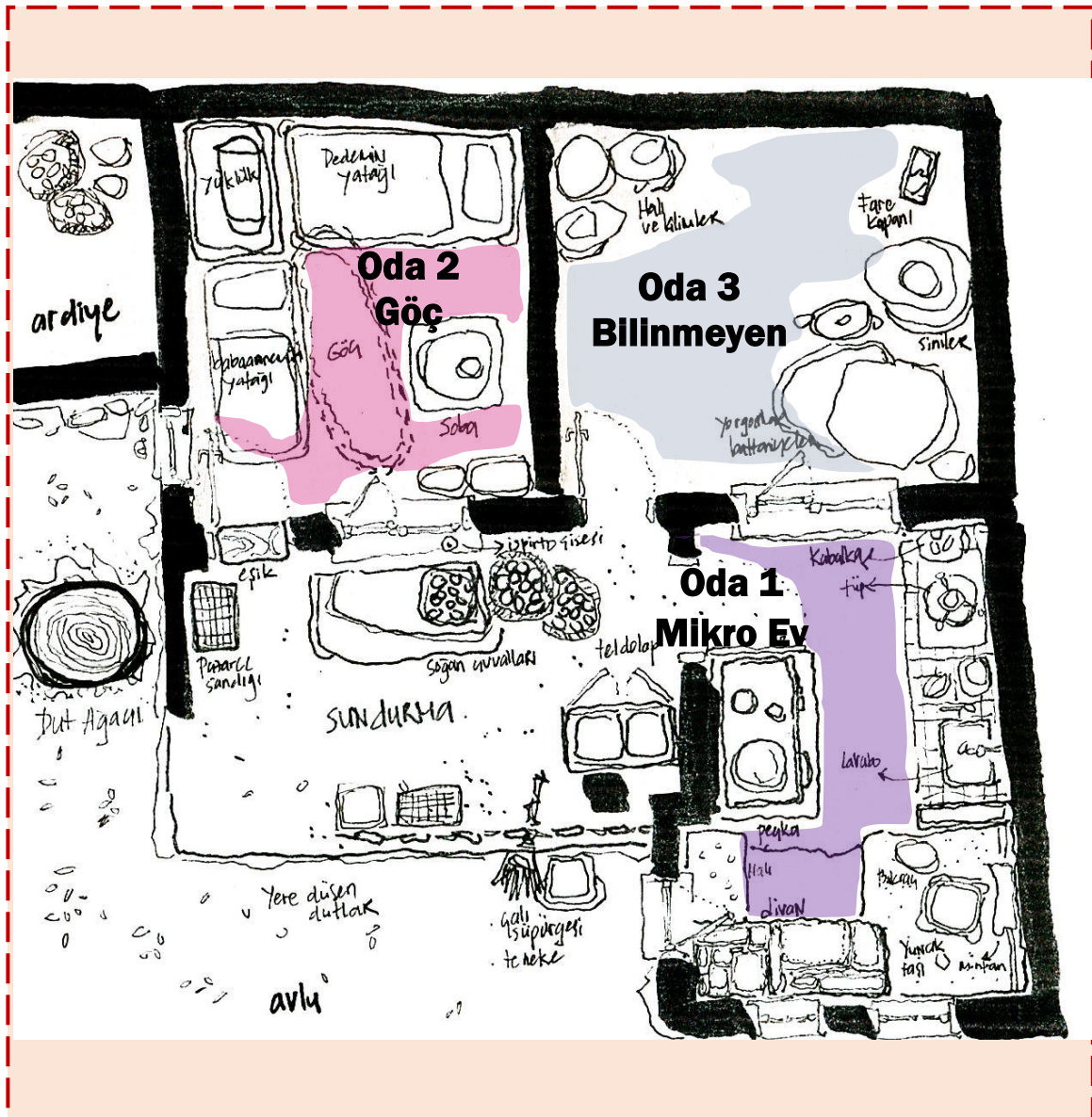
Emine Yenge, hamur yapıp oklavayla yuvarlak bezeler açıyordu böyle, katmer diyordu ona. Yuvarlak yuvarlak pişiden daha büyük oluyordu o. Tavada kızartıyordu. Karpuzla kesip onunla beraber yiyorduk. Hala tadı damağımda (Nilgün).



Görsel 36. Fakirhane ve Yemekler. Melike Şerbet, 13 Ekim 2022, Kişisel Arşiv.

Fakirhaneyi yiyecek ve içeceklerden yeniden inşa etmem gerekseydi, kabalka dediğimiz pişiyi, katmeri, büyük dolmalık biberlerle yapılmış dolmaları –*bu kadar büyük olmalarının sebebi, amcamın pazarcı olması ve pazarda kadınların dolmalık biber seçerken daha küçük ve körpe biberleri seçmesi ve geriye kalanlarının bu eve gelmesi*- ağaçtan koparıp yıkamadan ağızımıza attığımız dutları, babaannemin kara tavaasında pişen kıymalı yumurtayı, biber turşusunu, iri taneli ve topaklanmış tarhana çorbasını, fırında pişen mantıyı ve dedemin civar köylerden getirdiği doğal keçi peynirini ilk sıralara koyardım (Görsel 36).

Anlatıda da görüldüğü üzere, fakirhanenin biçimini yapı yönetmelikleri ya da geçici dekorasyon modaları değil; evin kendine özgü yaşantısı, sakinlerinin bu evle kurdukları duysal ve duygusal bağlar, evselliğe ilişkin deneyimleri ve hatta yeme-içme kültürü belirlemiştir.



Görsel 37. Fakirhanenin Odaları. Melike Şerbet, 2 Temmuz 2026, Kişisel Arşiv.

Evin odaları bu bağlamda ele alındığında, onları boş ve atıl kutular olarak görmek neredeyse imkânsızdır; çok daha uygun bir bakış açısı, onları hikâyelerin biriktiği ve anıların bugüne kadar korunduğu, geometriyi aşan uzamlar olarak görmektir. Dahası, iç mimarlık mesleğinin terminolojisinden aşına olduğumuz, modernist bir söylem olarak karşımıza çıkan “yaşama alanı, oturma odası, yatak odası, mutfak” gibi yerleşik mahal isimleri, bu evin odalarını tanımlamak için yetersiz kalmaktadır (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 752).

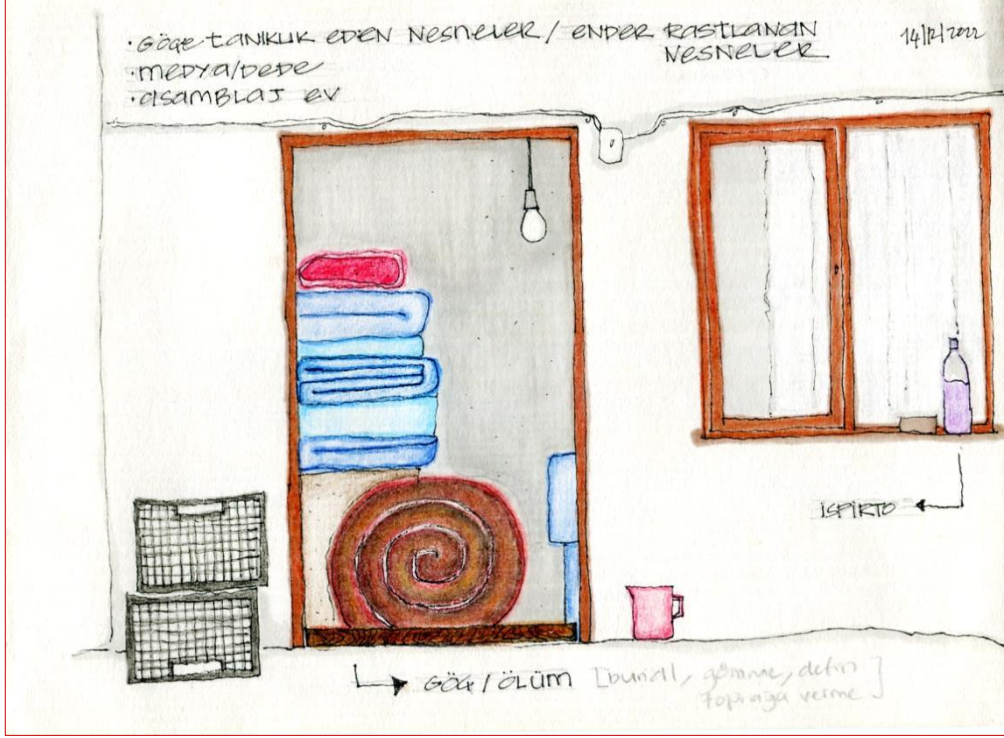
Bu bağlamda, “mahal” kavramını da yeniden düşünmek gerekmektedir. Kurt’a (2021) göre, birbiriyle ilişkili, yalıtılmamış ilişkiler sistemi içinde –bir kentin içinde

başka bir kentin, bir mekânın içinde başka bir mekânın, bir nesnenin içinde başka bir nesnenin var olduğu bir sistemde- mahal kavramı, kent-sokak veya ev-oda ikiliklerini kapsamaktadır. Mahal kavramı, bu ilişkiler içinde yer alan tüm nesnelerin homojen olmayan bir başka evrene dair anlayışı pekiştirmeye (s. 29) yardımcı olmaktadır. Bu bakış açısına göre, evin etnografisine ve anlamına uygun sembolik bir “oda mahali” aranmaktadır.

Fakirhanenin planında görüldüğü gibi *Oda 1*, “mikro ev” olarak tanımlanmaktadır. Bu tanıma yönlendiren ilk etken, odanın fiziki yapısıyla ilgilidir: odanın çok küçük olması, eşyalarının sayıca az ve geniş kitleler için üretilmiş sıradan nesnelerden oluşmasıdır. İkinci etken, işlevsel kullanımıyla ilgilidir: yemek hazırlama, oturma, dinlenme, yıkanma gibi ihtiyaçların hepsine aynı mekânın içinde cevap vermesidir. Üçüncüsü ve en önemli etken ise, duygusal ve sosyal boyutuyla ilgilidir: aidiyet, bağ kurma, köklenme gibi temalara ve kültürel göstergelere evlik etmesidir (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 752).

Ayrıca, bu odadaki nesneler son derece alışılmadık bir ilişki ağı oluşturmaktadır. Örneğin, yıkanma alanına ait olan yunak taşı, tabure, bakraç vb. gibi nesneler, hemen yanı başında yer alan ve çoğunlukla mutfığa ait olduğu düşünülen küçük tüp, sacayak, pişirme kapları gibi nesnelerle birlikte yer alabilmektedir. Bu oda, tek bir mekânsal işleve göre tanımlanamadığı gibi, burada nasıl yaşanması gerektiği ya da hangi nesneleri içermesi gerektiği konusunda da bir kural dayatmayan iç mekândır.

Oda 2, ölüm olgusuyla ilişkilendirildiği için “göç” olarak tanımlanmaktadır. Çünkü evin en eski sakinlerinden biri olan dedem, bu odada dünyadan göç etmiştir. Aile üyelerinden birinin ölümüne ilişkin ilk tanıklığımız da, bu odada gerçekleşmiştir. Bu adlandırmayı güçlendiren unsurlar ise, odada daha önce karşılaştığım ya da yıkıntı altında tesadüfen bulup dedemle ilişkilendirdiğim nesnelerdir: yüklük, yer yatağı, battaniye, ilaç torbaları, lamba, kapı eşiği, ispirto şişesi, gözlük, tespih, askı, ceket ve takvim. Bu nesneler, gündelik kullanım eşyaları olmasının yanı sıra ihtiyarlık, hastalık ve ölümü çağrıştırmasıyla odanın anlamını belirginleştirmektedir. Üçüncü Bölümün “Saha: Ev İle Fiziksel ve Düşünsel Temas” adlı başlığında, bu nesnelerin bir kısmı, evin varlığını belgeleyen “buluntu nesneler” olarak nitelendirilmektedir.



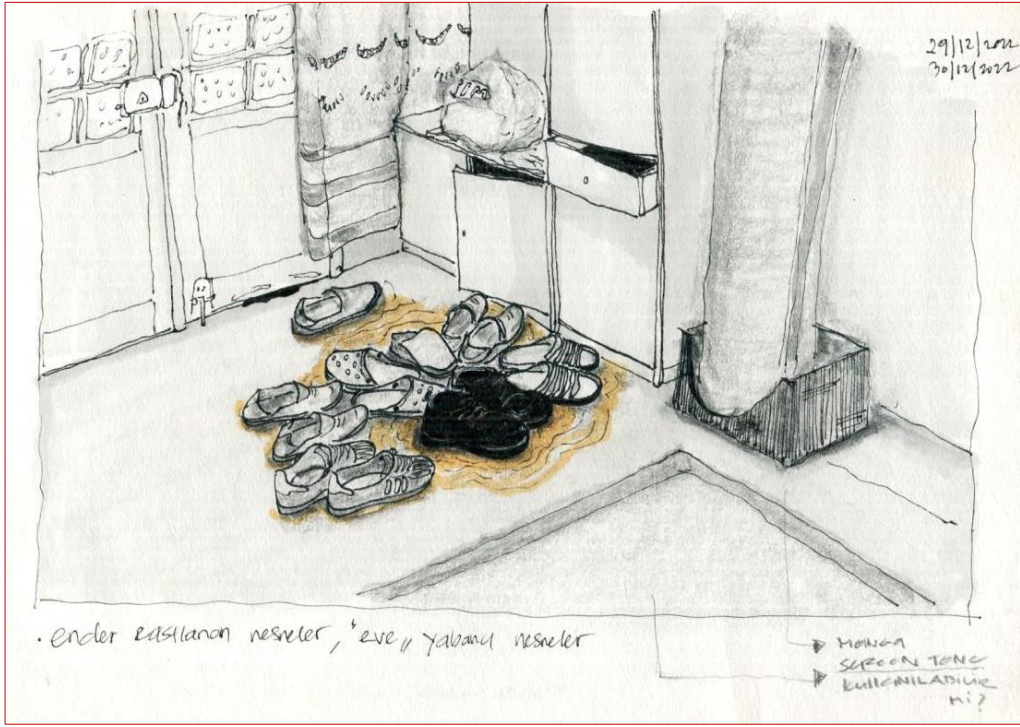
Görsel 38. Oda 2: Göç. Melike Şerbet, 14 Aralık 2022, Kişisel Arşiv.

Oda 3 ise, biz yukarıki evde yaşarken amcam tarafından kullanılmış odadır. Bizim taşınmamızın ardından amcamın bu eve yerleşmesiyle birlikte oda, fakirhanenin öteberisini toplamak için kullanılmaya başlanmıştır. Bu oda, mekânsal kurguda iki odanın arasında kalan, hiç gün ışığı almayan, karanlık ve evin en kuytu köşesinde kalmış bir odadır. Pek bilinmemekle birlikte, hatırladığım hâliyle bu oda; sinilerin, kullanılmayan halıların, kilimlerin ve battaniyelerin toplandığı, soğuk taş bir zemine sahip olan ve ayrıca çocukken ilk kez fare kapanının kurulduğunu gördüğüm bir odadır. Bu özelliklerinden dolayı Oda 3, “Bilinmeyen” olarak tanımlanmaktadır.

Görüldüğü gibi, oda mahali tanımlı evin üç odasının tamamında da aranmaktadır. Ancak bu odalardan yalnız biri, “Mikro Ev”, ev kavramıyla en yoğun ilişki kurulan mekân olduğu için dördüncü bölümün kavramlar aracılığıyla aktarılan ev hikâyeleri bu oda bağlamında ele alınmaktadır. Bu oda ile kurulan bağ, büyük ölçüde kendi anılarımdan ve sıkça karşılaşılan atipik nesnelerin varlığından kaynaklanmaktadır.

4.1.2. Yeşil, Pembe ve Mavi

Yukarıdaki evin eşiğinden içeri adımımızı attığımız anda, gündelik hayatın en tanıdık sahneleriyle karşılaşmaya başladık. Bu evi, ev yapan sahnelerden biri, kimisi kauçuk tabanlı kimisi kösele ve yumurta topuk pabuçlar –bunlar, amcama ve dedeme aitse arka filetoları muhakkak ezilmiş olurdu- ile içeriye ayrı, dışarıya ayrı kullanılan envai çeşit terliğin oluşturduğu o karmaşık görüntüydü.



Görsel 39. Eşik. Melike Şerbet, 30 Aralık 2022, Kişisel Arşiv.

Bir başka görüntü ise, portmantonun –“vestiyer” bu evde hiç duymadığım bir terim- tam kapanmayan çekmecelerinin arasından görünen eski gazeteler ve naylon torbalardı. Tabii bu görüntüler, ekseriyetle evin “kadınsız” kaldığı zamanlara aittir. Çok evvelden sokağımızda, kapımızın önünde kurulan pazarın sesi ve satıcıların tezgâhlarının üstüne örttüğü koyu, kalın brandaların eve düşen gölgesi de, bana ev yaşamını anımsatan en sahici görüntüler arasındadır. Nitekim “eşik” anılarımın canlı ve renkli ayrıntılarla canlandığı, hafızamı kımıldatan tanıdık ev görüntülerini çağrıştıran bir yerdir. İşte bu tanıdık imgeler sayesinde eşik, yalnız fiziksel bir sınır değildir; hem düşünsel hem duygusal olarak çizilen huduttan çok daha fazlasıdır.

Eşik, değişim ve dönüşüm alanıdır; bir mana açılımıdır (İnam, 2018, s. 42). Belki de, evin anlamını aramaya eşikten başlamak gerekir. O zaman, evin kapısı bir sınır, aynı zamanda da bir eşik. Heidegger'e göre sınır, bir şeyin durduğu nokta değildir; aksine bir şeyin var oluşunu başlattığı yerdir. Sınır, aynı zamanda bir "eşik" olarak, dış ve iç mekânı; yabancı ile tanıdık olanı birbirinden ayırmakta ve aynı anda da birleştirmektedir (Norberg-Schulz, 1983, s. 66).

Evin iç mekânı, simetrik bir plana göre düzenlenmiştir. Evin tam ortasından geçen eksenin başlangıç noktasını oluşturan giriş kapısı, içeriye doğru uzun ve büyük bir hol olarak uzanmaktadır. Hol, hem evin ön cephesini hem de iç mekânı simetrik bir şekilde iki eşit parçaya bölmektedir. Odaların boyutları ve birbirleriyle olan ilişkileri de yine bu hol sayesinde düzenlenmektedir (Görsel 40).

Antre ve hol arasındaki sınır, bir yapı ögesiyle kesin bir şekilde ayrılmamış; ancak ev halkı, yerleşik bir davranış biçimiyle hol boyunca uzanan halının başlangıcını ve portmontayu, bu iki mahalin sınırı olarak kabul etmiştir. Yani evin bu boşunlarının sınırlarını, sözünü ettiğim eşyalar tayin etmiştir. Annem evin girişiyle hol arasındaki hayali sınırı ve giriş mekânının nasıl kullanıldığını şu sözleriyle açık bir şekilde tarif etmektedir:

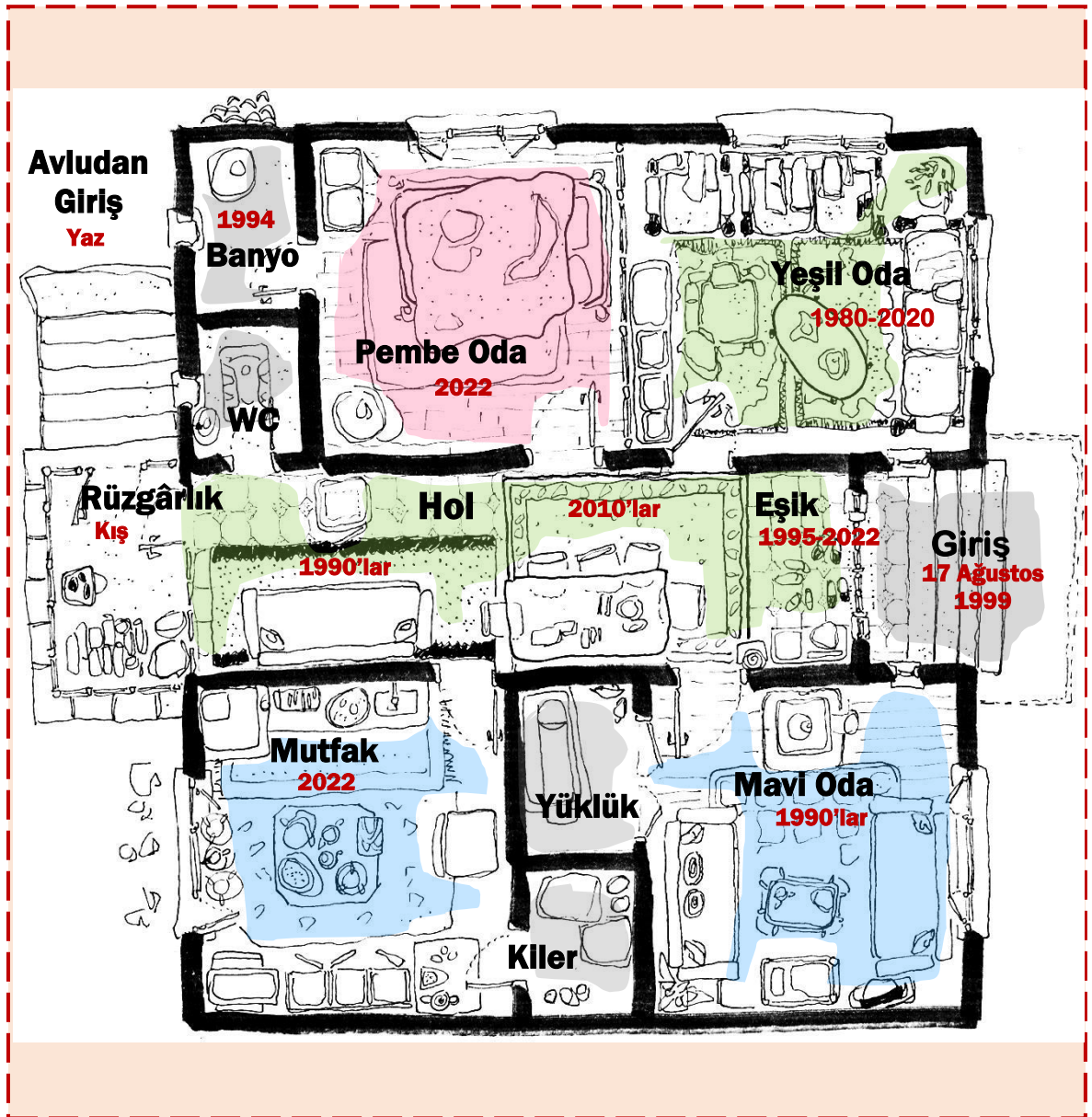
Herkes orada [antrede] çıkarırdı ayakkabılarını, eline alıp arka bahçeye [avluya] geçerken [holden] geçerlerdi yani. O şekilde de kullanılırdı burası (Yasemin).

Görüşmemiz sırasında, holün ev sakinleri tarafından ne maksatla kullanıldığını ve iç mekândaki işlevini en uygun şekilde açıklayan kişi ise eniştem olmuştur:

O zaman öyleymiş zaten, ortaya alıyorlarmış "gündüz yaşamını". Yani proje, aşağı yukarı aynı evden birkaç yerde de var yani (Mehmet).

Görüldüğü üzere hol, hem plan düzlemindeki mekânsal kurguya göre hem de evin içinde gündüz yaşamının sürdürüldüğü temel mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Holün dışında, bu evde dört oda bulunmaktadır. Hol, bu odalara dağılım sağlayan merkezi bir mekân niteliğindedir. Girişi referans noktası olarak alındığında, holün sağ tarafında biri misafir odası (yeşil oda) diğeri yatak odası (pembe oda) olmak üzere iki oda vardır. Bu kısımda ayrıca yatak odasından erişilen bir banyo ile kapısı doğrudan hole açılan bir tuvalet bulunmaktadır.

Holün sol tarafında da iki oda bulunmaktadır. Bu odalardan biri, içinde bir yüklüğün bulunduğu oturma odası (mavi oda) dır. Diğerisi ise mutfak ile bu mekândan ulaşılan kilerden oluşmaktadır. Plan düzleminde kiler, oturma odasındaki yüklükle sırt sırta yerleşmiştir. Holün sonunda, giriş kapısının tam karşısında, camekânla çevrili bir alan bulunmaktadır. Rüzgârlık işlevi gören bu alan, kış aylarında ısınma amacıyla kullanılan odun ve kömürün depolanması için ayrılmıştır. Bu alanda, *avlu*ya ve *fakirhaneye* açılan metal bir kapı daha yer almaktadır. Bu kapı, aynı zamanda evin arka giriş kapısı olarak da kullanılmıştır (Görsel 40).



Görsel 40. Yukarıki Evin Odaları. Melike Şerbet, 2 Temmuz 2026, Kişisel Arşiv.

Nane yeşili, uçuk pembe ve mavi... Ne zaman gözlerimi kapatıp evi düşlesem ev, baştan aşağı bu renklerle boyanır, sanki yeryüzüne kondurulmuş tüm evler sadece bu üç renkten meydana gelirdi. Dâhili mimarların bayıldığı siyahla doygunlaştırılmış griler, o “nude” renkleri mi? Esamesi okunmaz bu evde. Tahmin edebileceğiniz gibi evin odaları tam bir renk cümbüşüdür.

“Çok mu aradınız bunu?” dediğim nane yeşili, holden misafir odasına –misafirin bu odada oturduğuna hiç şahit olmadım; hatta kendimi bildim bileli bu koskoca oda, amcamın mintanlarına ve pantullarına dolaplık eylemiştir- kadar evi boyardı. Öyle dediğime bakmayın, aslında severim bu rengi. Mutfak ve oturma odası ise İngiliz kraliyet mavisinin birkaç ton açığı. Anacığım oldu olası sevmez bu maviyi. Şu an yaşadığımız evde, mavi renkte bir bezi, mutfağına sokmak dahi istemez. Yatak odası -1995 yılında biz taşındıktan sonra fakirhaneden bu eve yerleşen amcamın yattığı oda- ise pembeydi. Heyt be Sûlo! Seni pembeler içinde gördüm ya. Geride bıraktığımız yıllar içinde, oda mahallerine göre renklerin dağılımı hiç değişmeden öylece kaldı. Ya bir ton yukarı ya da bir ton aşağı.

İçeriden Not 14. Yukarıki Ev ve Renkli Boşunlar, 14 Mart 2026

Fakirhanenin aksine, bu evin odaları için sembolik mahal adları kullanılmamıştır. Bunun yerine, yukarıdaki notta ve evin plan etüdünde belirtildiği üzere, odalara renklerine göre isimler verilmiştir. Bu doğrultuda, yatak odası “pembe oda”, misafir odası “yeşil oda”, oturma odası “mavi oda” olarak anılırken, gündüz yaşamının açıldığı hol mekânı ise aynı isimle, “hol” olarak bırakılmıştır. Kavramlar aracılığıyla aktarılan ev hikâyeleri, özellikle “hol” ve “mavi oda” bağlamında ele alınmaktadır. Odalar, farklı zaman dilimlerine ait ev içi imgeleriyle hatırlandığı ve katılımcıların anlatıları da farklı tarihlere referans verdiği için, ilgili yıllara göre tarihlendirilmiştir.

Örneğin, katılımcıların evin girişi ve kapı önüne ilişkin hatırladıkları en yoğun anılar, 17 Ağustos 1999 tarihinde meydana gelen depremle ilgilidir. Depremin merkez üssü olan Gölcük, coğrafi konumu gereği Trakya Bölgesi'ne yakınlığı nedeniyle deprem bu bölgede de hissedilmiştir. Bu nedenle, yukarıki evin ve

komşu evlerin kapı önlerine kilimler serilerek, evin dışında korunaklı bir alan oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu alan, sakinin evin içine tam olarak çekilemediği, buna karşın evden uzaklaşmayı da göze alamadığı bir mekân olarak belirmektedir. Avlu ile evin rüzgârlık kısmı, neredeyse 4-5 basamaklık bir merdiven mesafesiyle birbirinden ayrılmasına rağmen, farklı mevsim deneyimlerini çağrıştırmaktadır. Avlu, yaz günlerini, hafif esintide kuruyan çamaşırları, dut ağaçlarını ve çocuk oyunlarını anımsatırken, rüzgârlık ise soğuk kış günlerini çağrıştıran nesnelerle ilişkilendirilmektedir.



Görsel 41. Püfür Püfür. Melike Şerbet, 21 Kasım 2022, Kişisel Arşiv.

Görüşmelerden açıkça anlaşıldığı üzere, kadınların ekonomik olarak “yettirme” ve “bakım verme” gibi hünelerinin yanı sıra günlük iş yürütme pratikleri evin odalarını bugün yeniden şekillendirmektedir.

Mesken tutmanın ve ev içindeki emeğin özellikle kadın emeğinin, en yoğun mesai gerektiren sahneleri, evin her odasında gözlemlenebilse de “misafir odası” olarak bilinen oda (yeşil oda) içindeki eşyalara atfedilen niteliklerden dolayı işlerin yerine getirilmesi ile ilgili belirli kaidelerin şekillendiği bir mekân olarak ortaya çıkmaktadır.

Dahası, bu kabiliyetlerin nesilden nesile aktarıldığı da gözlemlenmiştir. Halamın görüşleri, ev içindeki belirli alışkanlıkların nasıl geliştiğini açıkça göstermektedir.

Hatta oradaki [misafir odası] halılar da Isparta halısıymış, babam onları Isparta'dan getirtti. [...] Isparta halısı, onları Isparta'dan getirmişti. Hatta onları ben soğuk suyla yıkadım. Hani dediler o kökboyası olduğu için rengi atar. Soğuk suyla... Soğuk suyla yıkamıştım. Ondan sonra, hatta annem bize onları her zaman yıkattırmazdı; çünkü onları sirkeli suyla sildirirdi. Yani, arap sabunuyla ve sirkeli suyla sildirirdi onları bize. Yani böyle parlak olsun diye. O öyle, düşüncesi öyleydi (Ayşe).

Geçmişte ev mekânında edinilen eylemler, zamanla koşulların iyileşmesiyle birlikte (örneğin, evlilik yoluyla başka bir haneye geçiş ya da taşınmak suretiyle yeni bir eve yerleşme) kısmen terk edilmiş olsa da –özellikle kadın bedeninin ev içindeki araçsal rolünün bir parça azalmasıyla birlikte- ev sakinlerin içselleştirmiş olduğu bazı alışkanlıklar, anılarda aynı canlılıkla ortaya çıkabilmektedir.

Ev işlerinin görülmesine dair benzer bir anı da hol mekânından ortaya çıkmaktadır. Sadece küçük bir delik açmak gibi basit bir iş yapmak yerine, evin duvarına zarar vermemek için çamaşır makinesi yıllarca holde kur(dur)ulmadan ve kullanılmadan bekletilmiş; çamaşırlar elle leğende yıkanmaya devam etmiştir. Teyzemin çamaşır makinesiyle ilgili anısının en dikkat çekici yönü, evde çamaşır makinesi bulunduğu hâlde kullanılmaması ve eski yıkama alışkanlıklarının sürdürülmüş olmasının ona verdiği rahatsızlıktır. Kendisi, geçmişte yaşanmış bu durumu, “bir kadının çektiği eziyet” olarak nitelendirmektedir.

Baudrillard (2010), nesnelerin oluşturduğu bir ortamda, söz konusu nesnenin insan davranışını da aynı paralellikte şekillendirdiğini ifade eder ve bu durumu “çamaşır makinesi” örneği üzerinden açıklar. Ona göre çamaşır makinesi, zaman ve mekân içinde çamaşır yıkama eyleminin özgünlüğünü yitirmesine sebep olmuş; bir takım düğme ve programlar aracılığıyla yıkama eyleminin kendisini artık soyut bir sürece dönüştürmüştür. İşlevsel açıdan bakıldığında çamaşır makinesi, leğende yıkamak içindeki ilişkiler ağından başka ilişkiler ağı içinde yer almaktadır. Çamaşır makinesi tıpkı buzdolabı, televizyon ve otomobil gibi nesnel düşünce ürünü olan nesnelerle ilişki halindedir (s. 64). Bu bağlamda çamaşır makinesi nesnesi, nesneler sistemi içinde ele alındığında, elde çamaşır yıkama eylemiyle aynı ilişki ağını paylaşmaz.

Ancak bir mekân, yalnızca mimari formları ve öğeleriyle değil; içindeki nesnelerin nitelikleriyle ve onlarla kurulan ilişkilerle okunmayı ve anlamlandırılmayı gerektiren bir evreni ön görmektedir (Kurt, 2021, s. 40). Nitekim o nesnenin var olduğu halde işlevsiz bırakılması, buna karşılık “kadın bedeninin çamaşır makinesini ikame etmeye” devam etmesi katılımcıda rahatsızlık duygusunu uyandırmıştır. Ayrıca makine, ilk kez çalıştırılıp çamaşır yıkamaya başladığı an, evde büyük bir şaşkınlık yaratmış, saatlerce makinenin önünde oturulup çalışma hareketinin izlenmesine sebep olmuştur:

[Çamaşır makinesinin] ilk çalıştırılmış halini çok iyi hatırlıyorum. [...] koltuğun karşısında saatlerce makineye bakmıştık. [...] Deterjan koydu annen, vay nasıl köpürecek, nasıl dönecek diye. Çünkü o zaman bizim evimizdeki çamaşır makinesi de üstten açılmalıydı. Camı yoktu, göremiyordun çamaşırı yıkanırken. [...] Koca gün ona bakmıştım ben burada, hatırlıyorum yani (Fatoş).



Görsel 42. Hol ve Mozaik (1990'lı yıllara ait fotoğraf). Kişisel Arşiv.

Görüşme sırasında katılımcılara iç mekânda dikkatlerini çeken veya kendileri için anlam ifade eden nesnelerden bahsedebilecekleri söylendiğinde, eniştem özellikle holdeki “mozaik” zemine değinmiştir.

Tabandaki karo çinileri çok seviyordum, yani beğeniyordum. Fakat bina yıkıldığı zaman, ben yoktum orada. Sonra gittim, aradım bulamadım yani. Hatıra olarak alacaktım. Çiniler çok değerli yani. [...] mozaikten yapılma ama karo çini hem sağlamlık hem sağlık bakımından... Yani birşey düşse üstüne birşey olmuyor. Şimdiki gibi kalebodurun üzerine, seramiğin üzerine, fayansın üzerine birşey düştüğü zaman ya kırılıyor ya çatlıyor ya bir şey oluyor. Ama bunlar öyle değildi, çok iyiydi. Bir de renkleri çok hoştu. Aşağı yukarı 60-70 yıl olmuş, tek bir solma yoktu veya aşınma yoktu yani (Mehmet).

Eniştem, yıllara meydan okuyan mozaiklerin dayanıklılığına vurgu yaparken, aynı zamanda renkleri ve malzemenin özellikleri açısından estetik bulduğunu da belirtir. Mozaikle ilgili bu hikâye, bir malzemenin yarım asırlık direnişinin bir ev mekânında aynı anda nasıl şiirsel bir anlam uyandırabileceğini ortaya koymaktadır.

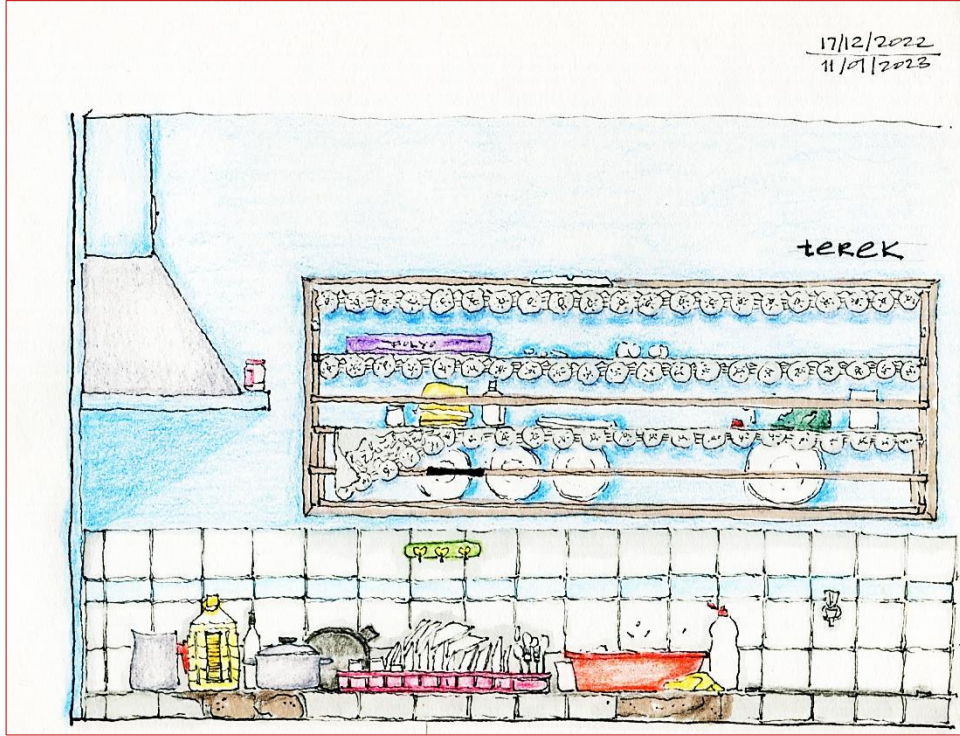
Evin bir başka odası ise yatak odası (pembe oda) dır. Yatak odasıyla ilgili çoğu katılımcının anıları, bu odadan erişilebilen banyoda birleşmektedir. Banyodaki en göze çarpan nesne, odunla ısıtılan “banyo kazanı” dır. Teyzem, banyo ve kazanla ilgili anılarını şöyle anlatmıştır:

Bu yatak odasında da banyo, içeride. İçeriden banyo. [...] Banyoya girer girmez sağ tarafta, banyo kazanı. Hani odunla yanan kazan, sağ tarafta köşede duruyordu. Tam da o banyoya girişte böyle tek bir merdiven gibi ayağına atacağın... eşik vardı, oraya otururdu, orada anneannen bile orada çamaşır yıkardı yani. O yandı mı çitir çitir banyo... Yikanma zamanı, çamaşır yıkama zamanı (Fatoş).

Ayrıca aktarılan görüşlerin bir kısmı, yine bu nesneye ve kardeşimin doğumundan sonra düzenlenecek mevlüt törenine ilişkin anlatılara dayanmaktadır. Hem annem hem de halam röportaj sırasında anılarında oldukça yer tutmuş bu ortak hikâyeden bahsetmektedir. Bu nedenle, ev planında yatak odası 2022 yılında son gördüğüm haliyle ilişkilendirilirken, aynı mahalde yer alan banyo kardeşimin doğduğu 1994 yılı gibi farklı bir zaman dilimiyle ilişkilendirilmektedir.

Mutfak, yazılı olarak betimlenmek yerine, araştırma kapsamında üretilen çizimler ve kişisel anılarımdan yararlanılarak görsel temsiller aracılığıyla aktarılmaktadır. Bunun yanı sıra iki farklı çizim üzerinden, farklı zamansallıklar içinde bu mekânın kullanıcısı olan kişiler tarafından nasıl biçimlendirildiği imgelenmektedir. Bu durum,

özellikle mekânda kullanılan nesnelere ve bu nesnelerin yerleşim ve düzenlenme biçimlerine göre ele alınmaktadır.



Görsel 43. Mutfak ve Terek. Melike Şerbet, 11 Ocak 2023, Kişisel Arşiv.



Görsel 44. Sofra ve Nesneler. Melike Şerbet, 1 Nisan 2023, Kişisel Arşiv.



Görsel 45. Mavi Oda ve Yüklük (1990'lı yıllara ait fotoğraf). Kişisel Arşiv.

Evin bir başka odası ise “oturma odası” olarak kullanılan mavi odadır. Bu mekânda en dikkat çekici öğelerden biri, odanın içinden erişilebilen ve depolama alanı olarak kullanılan yüklüktür. Bu odacık, sanki oturma odasının içine açılmış küçük bir oyuk gibidir. Buranın dolap kapağına benzeyen kapaklarla mekânın içinde saklanması, bu odada böyle bir oyuk yokmuş izlenimi yaratmıştır (Görsel 45). Yüklüğün oda içinde, kendi içine dönük, kuytu ve saklı kalmış bir odacık daha yaratmasıyla ilgili farklı katılımcı görüşleri şöyledir:

Yüklük denilen kısım, o çok hoşuma giderdi annenin evde. Ve şimdi bile, kendim bile isterim oturduğum evde, hani mekânın içinde böyle bir alanın olmasını. Aynı bu şekilde mutfakta da [kiler] vardı. Annen oraya işte kutulu tencerelerini, kullanmadığı şeylerini oraya koyardı. İvr zıvr. Çok güzel bütün evi derler toplardı yani orası (Fatoş).

Sonrasında, ilk olarak aklıma gelen belki yalnız kaldığımda kendi çapımda bir oyun ürettiğim [bir yer]. Bir odasında yüklüğün olması ve yüklüğün içinin geniş olması. İşte oraya saklandığımı, kapısını kapattığımı ve içinin çok aslında geniş olduğunu yani... O küçüklük zamanımda, orasının bana çok geniş bir yer olarak hissettirdiğini anımsadım (Müge).

Görüldüğü üzere, aynı mekân farklı zamansalıklara ve yaşanmışlıklara ait iki farklı bakış açısı ortaya çıkarmaktadır. Katılımcılardan biri, teyzem, yüklüğü günümüzün modern koşullarına uygun, odanın işlevsel bir depolama alanı olarak yorumlarken; bir başka katılımcı olan kardeşim ise, yüklüğü çocukken düşlerini resmettiği bir oyun mekânı; yani “iç mekândaki bir iç” olarak tanımlamaktadır.

Elbette, evin odalarını yalnızca tek bir katılımcının anılarına ya da tek bir odayla ilişkili farklı anı kümelerine dayanarak tanımlamak mümkün değildir. Ancak evin sözlü tarihini oluşturan öznelerin anlatıları dikkate alındığında, evin bu anlatılar aracılığıyla farklı katmanlarıyla yeniden inşa edildiği görülmektedir. Aslında bu anlatılar sayesinde odalar, mimari kaidelerin ötesinde, belirli bir tasarım üslubuna ve ölçütüne indirgenemeyen özgün formlarına kavuşmaktadır.

Bir yandan, evin odalarının anılar ve duygularla donatılmış ayrı dünyalar olduğunu fark etmek, geçmişten günümüze kadar uzanan organik bağımızın bir delili olarak görülmektedir (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 752). Bu bağlamda, birey için bir temsil nesnesi haline gelen ev ve onun fenomenolojik içeriği, fiziksel yapısından öncelik kazanmaktadır. Ev, kişisel yaşantılar, anılar ve anlamlarla dolu bir bilinç düzeyinde yer almaya başlamaktadır (Barlas, 2019, s. 98).

4.1.3. Salıncak, Tüftüf, Evcilik, Sek Sek, Tongi

Öznelerin belirli özelliklere bağlı kalarak belirli bir kategoriye sınıflandırılmaması gibi yaşanan mekânların da herhangi bir standart kategoriye ait olması imkânsız görünmektedir. Mekândaki değişimler kadar öznelerin benlik ve zihinsel yapıları da tek bir tanımın mümkün olmadığını ortaya koymaktadır. Mekân ile olan etkileşim de bunu açıkça göstermektedir (Karmaz, 2021, s. 72).

Avlunun dışarıda korunaklı bir alan oluşturması ve “dış mekânda bir iç” olarak işlev görmesi, onun konutların içinde sürdürülen yerleşik faaliyetlerin doğasından biraz farklı biçimde şekillenmesine yol açmıştır. Bu biçimlenme faaliyetlerinden birisi de avlunun açık havada “oyun mekânı” olarak deneyimlenmesidir. Avlu, yetişkinlerin orada sürdürdüğü günlük işlerin yanı sıra, çocuklara özgürlük ve sonsuz eğlence kaynakları sunan kocaman bir oyun alanı olmuştur. Kentin içinde sıra sıra dizilmiş apartmanların arasında sıkışıp kalan, hiç gidilmeyen, bilinmeyen ya da güvenlik sebebiyle terkedilen oyun mekânlarına benzemez. Burası, hayallerimiz yönünde

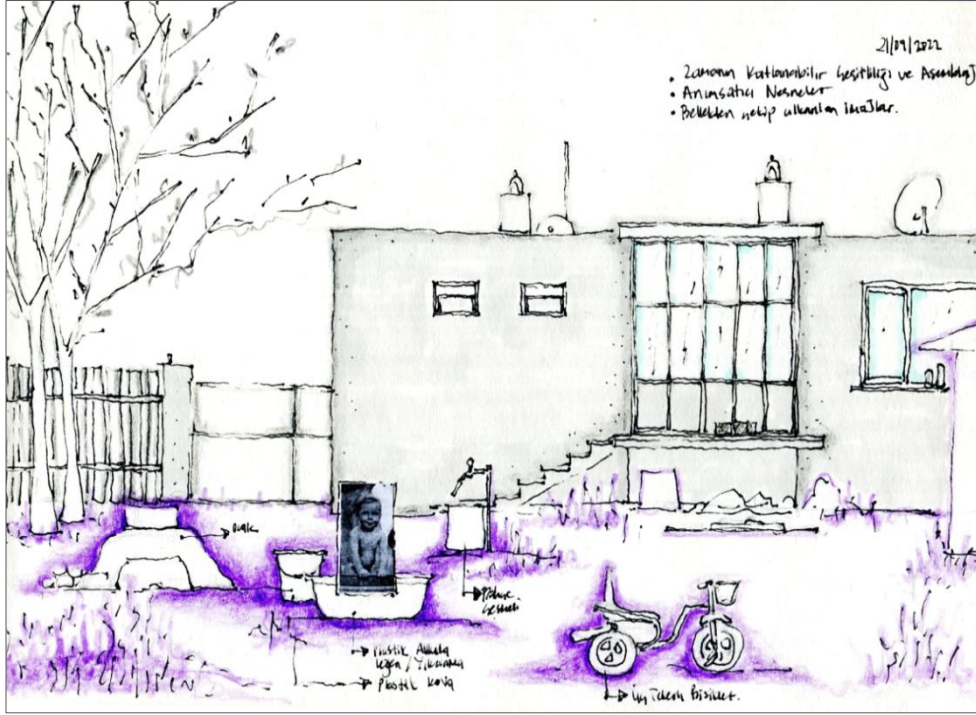
düzenleyebildiğimiz, kurabildiğimiz ve sahiplenebildiğimiz güvenli bir oyun mekânı olarak deneyimlenmiştir.

Bir de daha böyle özgür oynadığın bir alan gibi geliyor. *Hem bahçedesin hem evin içindesin*. O yüzden, bir apartmana göre tabi daha rahat bir alandı (Müge).

Avlunun salt oyun oynamak amacıyla tasarlanmış bir mekân olmadığı ortadadır; ancak buranın bir oyun mekânı olarak *kabul edilmesi, benimsenmesi* “kendileme” (appropriation) kavramıyla bağlantılıdır. Fenomenolojik araştırmalarda rastlanan *kendileme*, mekâna ilişkin deneyiminlerin analizinde sıkça kullanılan kavramlardan biridir. Marksist düşünürler tarafından tartışılan *yabancılaşma* kavramıyla bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Kendileme, *yapma (making)* ve *edim (acting)* pratiklerinden hareketle, değiştirme ve dönüştürme sürecinde anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla bu pratik, hiçbir nesnel varlığın fiziki olarak var olması için bize hazır verilmediği, sadece *kendilemenin* gerçekleşebilmesi için bir zemin hazırlayabileceği anlamına gelmektedir (Göregenli, 2003, s. 73).

Avlunun bir oyun mekânına dönüşmesinin yanı sıra, oynanan oyunların çoğu da buranın sunduğu imkânlar doğrultusunda şekillenmiştir. Arsanın kapladığı alandan (411 m²) konutların ve eklenti yapıların kapladığı alan çıkarıldığında, oyunlar için yaklaşık 160 m²’lik açık bir alan kalmaktadır. Ancak, oyunların zaman zaman bu boş alanın sınırlarını aşarak evlerin içine kadar taşıdığı da olmuştur. İçinde taklitler barındıran, çocukken harçlık kazandıran, kimi zaman sportif bir faaliyete dönüşen, kimi zamansa kendiliğinden uydurulmuş vuruşmalı, kaçışmalı gelişigüzel oyunlar, avluda en çok oynanan oyunlar arasında olmuştur.

Örneğin, bahçede bırakılmış depozitolu şişeleri toplayıp satmak, çamurdan küçük çömlekler yapmak, çeşmeden birbirimize su fışkırtmak, evcilik oynamak, bisiklete binmek, dut ağacına kurulmuş salıncakta sallanmak, mahalleden arkadaşlarımızla tüftüf oynamak, yaramazlıklarımızı hoş gören yetişkinlere sataşmak, trafik lambası olmak ya da caddede giden arabalar gibi davranmak, el arabasıyla su satmak, bir taşla kiremitleri ve kireçtaşını ince toz haline getirmek, bunu suyla karıştırıp evlerin dış cephelerini boyamak ve yerden çıkardığımız solucanlarla tavukları beslemek... Bunlar, oynadığımız ve kendi kendimize icat ettiğimiz oyunlardan bazılarıdır.



Görsel 46. Bir Oyun Mekânı Olarak Avlu. Melike Şerbet, 21 Eylül 2022, Kişisel Arşiv.

Avlunun bir oyun mekânı olarak tanımlanması (Görsel 46)¹⁴ yalnız kendi çocukluk anılarımdan ve örnekte bahsettiğim oyunlardan kaynaklanmaz. Görüşmelerde katılımcıların avlu hakkında dile getirdikleri görüşler de bu tanıma deslemektedir. Burç ve kız kardeşim Müge'nin paylaştığı görüşler, avluyu bu şekilde tanımlamaya olanak tanımıştır. Ne de olsa çocukluk da dünyayı ve yaşadığımız yeri anlamının bir başka ve eğlenceli yolu olarak uzun süre oyunlar üzerinden kurulmaktadır. Dahası, oyun sırasında kullanılan ev eşyaları, oyunların şekillenmesini sağlamakla birlikte zaman zaman oyuncaklara dönüşmüştür. Hatta ev içinde depolama ünitesi veya mobilya gibi çeşitli amaçlarla kullanılan pazar sancıkları bile zaman zaman oyunların bir parçası haline gelmiştir.

Babaannemin böyle çaydanlık mı diyim nasıl diyim... Şeyleri vardı, gümüş... Böyle minik gümüş bardakları vardı, bir de onun mesela böyle bir sürahisi gibi bir şeyi vardı. Orada mesela... abimlerin [kuzenler; İsmail, Emre ve Suat] limonata gibi birşeyler yapıp hani böyle satması herkese gibi yani (Müge).

Sandık çok olurdu. Sandıklarla mesela kuş kafası yapıyorduk. Yani ben daha çok küçük [olduğum için] seyirci olarak yanınızda. Ondan sonra ipe, bir tane sopaya ip

¹⁴ Bu çizim, tezin birinci bölümünde Görsel 15'te asamblaj kavramı ve zamanın katlanabilir çeşitliliği bağlamında kullanılmıştır.

bağlayıp, biraz yem koyup... İşte orada kuşu... [...] Hatta merdivenlerden [yukarıki evin arka kapısından avluya çıkan merdiven] yukarı çıkıp, o demir şeyde [camekânlı rüzgârlık] saklanıp kuşların gelmesini bekliyorduk, güzel güvercinlerin falan (Müge).

Oynanan oyunlar da cinsiyetler değiştikçe farklılık göstermiştir. Bazı oyunlar daha çok kızlarla, bazıları ise erkeklerle ilişkilendirilmiştir. Burç, avluda “tüftüf” oyununu tam olarak nerede ve nasıl oynadığımızı anlatırken kızların da bu oyuna katıldığını belirtmektedir; ancak bu oyunu daha çok “erkek çocuklarına özgü bir şımarıklık” olarak nitelendirmektedir.

Yalova’dan İsmailler, Suatlar gelirdi, Emre zaten şeyde. [katılımcının saydığı isimler kuzenlerime ait] Onların üçü. Bazen siz de oluyordunuz, Müge de oluyordu. Ama genelde üçümüz; erkek şımarıklığı. Biz de Yılmaz, Eren, ben. [Burç’un kuzenleri] Boru savaşı yapıyorduk, elektrik borularından fişek atıyorduk birbirimize (Burç).

Avlu, bizden bir önceki neslin oynadığı oyunlara da sahne olmuştur. Halam, komşu çocuklarıyla ve kardeşleriyle oynadığı bu oyunları anlatırken, dijital çağın henüz ne onun nesli ne de bizim neslimiz için günlük yaşamın bir parçası haline gelmediği anlaşılmaktadır. Oyunlar, zaman geçirmek için uydurduğumuz eğlence biçimlerinin bulunduğu mekâna bağlı olarak ne kadar çeşitli olabileceğini göstermektedir.

O zaman çok güzel oyunlar vardı, çocukluğumuzda bizim. Mesela, ip atlardık, Tongi de derdik, böyle kiremitleri üst üste dizip topla devirirdik. Öyle bir oyunlarımız vardı. Sek sek atlardık. Şimdi çocuklarda öyle bir şeyler yok. Tabi o zamanki oyunlar, topaç çevirirdi erkek çocukları genelde misket vardı böyle. Onlarla oynarlardı (Ayşe).

Bizim Disneyland’imiz evimizin avlusuydu!

İçeriden Not 15. Avlu ve Çocuk Oyunları, 24 Mayıs 2026

Burç: “benim için şu bahçe bir de ninelerin bahçe, çoğu zaman *dünya* gibi oluyordu yani. *Çok büyük bir oyun alanı gibiydi* mesela. Çamlığa hiç ihtiyaç duymuyordum ben, çamlığa çıkıp çamlıkta oynayım diye. Yetiyordu orası, bize.” Burç’un bu

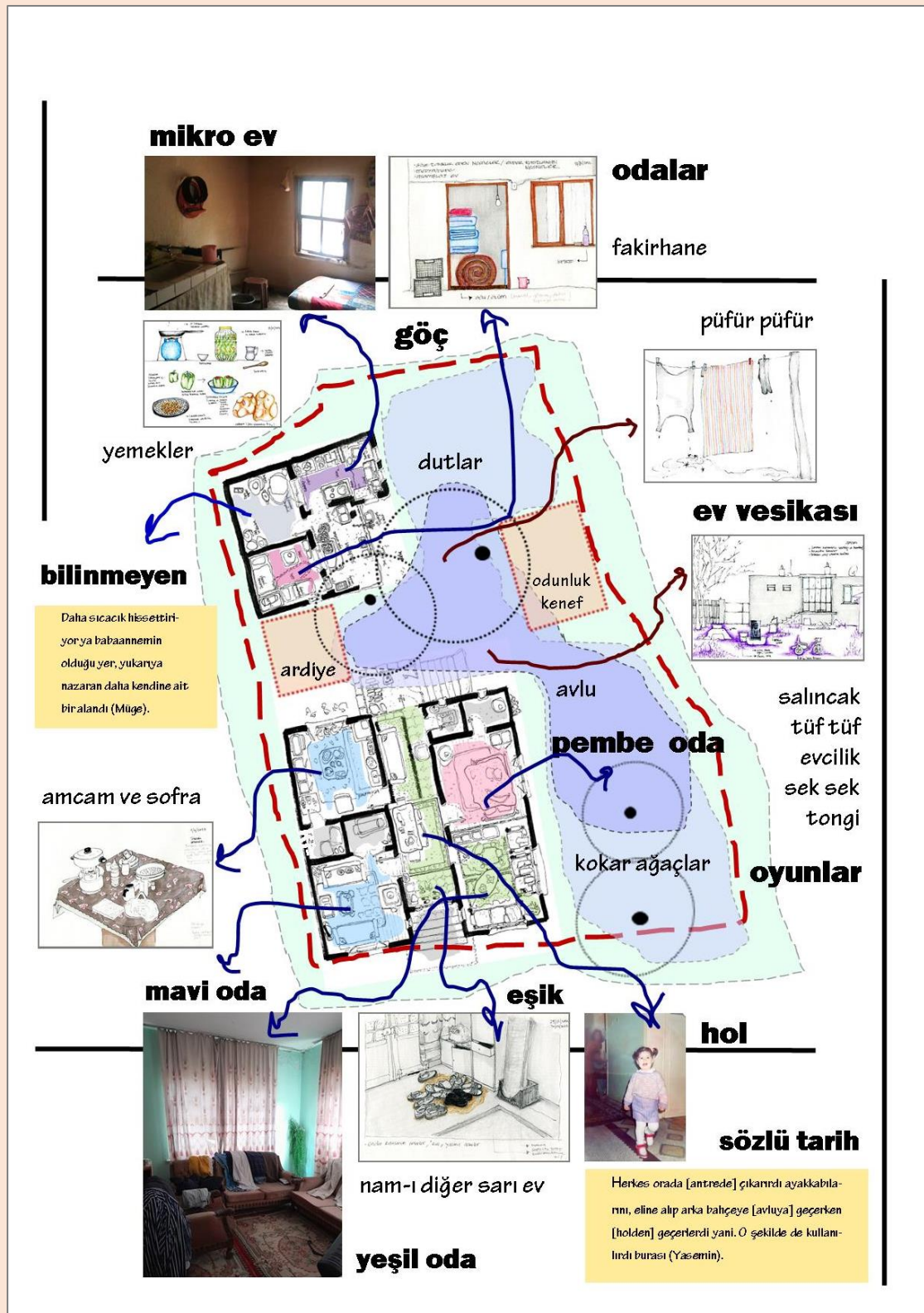
paylaşımı, bizim bahçeyle onun ninesinin bahçesi arasında neredeyse hiçbir fark olmadığını göstermektedir. Avlu, onun en aşına olduğu, kardeş bir mekân gibidir.

Görüldüğü gibi, avlu hem ev imgesinin bir bileşeni hem de bir oyun mekânı olarak çocukluk deneyimlerinin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Dünyaya, özgürlüğe, hayallere ve samimi dostluklara açılan bir ara mekân olarak hatırlanır. Bu mekân, röportajlarda çoğunlukla ortak çocukluk anılarının paylaşıldığı, gülüşmelerin ortaya çıktığı bir mekân olarak okunmaktadır.

Bölümün başından itibaren, evlerin ayrı ayrı odalarına girilerek ve avlunun bir oyun mekânı olarak okunması üzerinden yapılan tartışmaların işaret ettiği temel nokta, yaşanılan yerin ve evin, deneyimlere bağlı olarak kendi anlatısını üretebilmesidir. Bu deneyimler, etnografik bir anlatıyla birlikte sahici anlamına kavuşmaktadır. Bu sayede, ev ve sakinlerin evle kurduğu ilişki, öznenin *kendi ev anlatısını* üretmesine yardımcı olmaktadır. Sonuç olarak, bir evde *ikamet etme* ve *yerleşme* motifi, kendi içinde bir deneyim ve doğal olarak kendi anlatı potansiyelini barındırır. Bu nedenle, deneyimler anlatı kurgusunun ayırt edici özellikleri olarak kabul edilebilir. Yaşanan her mekân, kendi hikâyesini ve onu anlatma biçimini beraberinde getirir. Yukarıki evin anlatı kurgusu, fakirhanenin anlatısıyla benzer bir yolu takip etse de, her evin kendine özgü mekânsal ilişkileri, hatırlanma biçimleri ve deneyimleri doğrultusunda kendi anlatısını kurduğu kabulüne dayanmaktadır.

Bir taraftan evler birbirinin tıpatıp aynısı olsa bile, nesnelerin diziliminden tutun da sakinlerin iç mekândaki etkinliklerine kadar onların yarattığı kosmoz, bütüncül bir dünya görüşünün en temel izdüşümüne karşılık gelmektedir. Bununla birlikte evler, kamusal mekânların birer prototipidir; burada yaşayanlar; insanların eşya, duvar, kapı ve pencere gibi nesnelerle olan ilişkileri, sofrada adabından temizlik anlayışı ve oturma düzenlerine kadar, toplumsal ve siyasal yaşamın temel bir modelini temsil etmektedir (Kurt, 2021, s. 33).

Sonuç olarak, bir sonraki sayfada bu açıklamalardan yola çıkılarak, *anılar*, *oyunlar*, *yemekler*, *duygular* ve *duyuların* giderek dâhil olduğu ve bu sefer “düşsel” olarak evin yeniden inşa edildiği bir temsile yer verilmektedir.



Görsel 47. Bir Ev Olarak Nesne: Yeniden İnşa 2, Kişisel Arşiv.

4.2. Sözel Ev: Nesneler, Kavramlar ve Hikâyeler

“Nesne” derken tam olarak neyin kastedildiğine geçmeden önce, çocukluğuma ait bir fotoğrafa (Görsel 48) bakarak nesnelerin bir dizi anlam ürettiği anlatıyı (İçeriden Not 16’te yer alan) inceleyelim. Fotoğraf, birçok açıdan sıradan bir fotoğraf olsa da, evi oluşturan çeşitli nesnelerin geniş bir kataloğunu sergilemesi bakımından oldukça işlevsel bir imge sunar. Bu nedenle, fotoğraftan yola çıkarak –daha doğru bir ifadeyle fotoğrafta temsil edilen *odanın içine girerek*- bu nesnelere yakından bakalım. Böylelikle, nesnelerin nasıl görüldüğünü inceleyebilir ve bu bölümde onlarla nasıl etkileşime girebileceğimize dair genel bir fikir edinebiliriz.



Görsel 48. Mavi Oda (1991 yılına ait bir fotoğraf; yaklaşık iki yaşındayım). Kişisel Arşiv.

Sarı evin mavi odasına bakıyoruz. Odanın neredeyse ortasında duran fileli bir oyun bahçesinin içindeyim. Bu oyun bahçesinin ilk sahibi Fatoş teyzem. Aramızdaki yaş farkı on üç. Oyun bahçesi belli ki ondan bana devrolmuş. Benden sonra bu oyun bahçesine ne oldu, onu bilmiyorum. Muhtemelen başka bir çocuğa verilmiştir.

Sanki odanın duvarları, çizim programlarındaki “offset” komutuyla birkaç kez içeri doğru ötelenmiş ve böylece beni sarmalayan oyun bahçesi oluşmuş gibi görünüyor. Oyun bahçesi, etrafındaki nesneleri kendi yörüngesinde taşıyan küçük bir kozmoz gibi.

Oyun bahçesinin yörüngesine tutunan nesneler arasında ilk gördüklerim oyuncaklar ve bir battaniye. Yörünge dışarıya doğru genişledikçe bir çekyat, kırlentler, yuvarlak bir sehpa, arka planda ve köşede canlı çiçekler, ahşap bir bebek karyolası, birkaç farklı halı ve odanın içinde küçük bir odacık olan yüklük.

Fotoğrafın dışına taşmak istiyorum. Bu yörüngeye bağlı başka nesneleri saymak ve yörüngeyi genişletmek istiyorum. Yörünge gittikçe genişliyor; bu odadan çıkıp diğer odalara doğru açılıyorum. Oda. Bir oda daha. Odaların içinde envai çeşit nesne. Bu kez bu odalardaki nesneler üşüşüyor zihnime. Mozaik taşlar, ayna, uzun bir yemek masası, bu kez yer değiştirmiş ve hole yerleşmiş olan çekyat. Çünkü odadan odaya ilerledikçe yalnızca evin mekânlarında değil, zamanın içinde de yol aldım. 1991 yılından neredeyse 2020’li yıllara kadar genişledim. Kehribar rengi kapı kolları, banyo kazanı.

Sonra evin dışına taşıyorum. Fotoğraftan da giderek uzaklaşıyorum. Sarı evin arka kapısından avluya çıkıyorum. Sırasıyla çeşme ve altında duran yağ tenekesinden yapılmış bir çanak, tavuklar, salıncak, dut ağaçları ve babaannemin kondurduğu fakirhane, karanlık ve havasız bir oda, amcam, paslı demirden fare kapanı ve siniler.

Avludan daha da dışarıya açılıyorum, meskenin dışına doğru. İşte Umurca Sokak, hemen bitişikteki kâgir evler, komşumuz Şerife yenge ve bacaklarına yapıştırdığı sülükler. Komik ve samimi. Çamlık, demir kaydırak, dedemin bisikleti, bakkal... Bu yörüngeye yapışmış nesneler, evin etrafında ve benim içimde birlikte yıllarca dolaşıp dururlar.

İçeriden Not 16. Çocukluk Fotoğrafı, Mavi Oda ve Nesneler, 30 Aralık 2024

Çok sayıda nesneden oluşan bir odanın, bir evin anlamını nasıl oluşturduğu ve evi nasıl görünür kıldığına dair sunulan anlatı, bu bölümdeki temel anlatılara bir örnek teşkil etmektedir. Anlatıdaki nesnelerin dizilişi, tıpkı Kobo Abe’nin *Kumların Kadını*

adlı eserinde nesnelerin “yıldız falları gibi okunacak şekilde dizilmesine” (Alınışık, 2020, s. 113) benzer bir biçimde, okuyucuya “okuma” ve “anlamlandırma” imkânı sunmaktadır.

John Berger’e göre, rastgele çekilmiş bir aile fotoğrafında dahi bir “görme biçimi” yatar. Fotoğrafı çeken kişinin görme biçimi, konuyu ele alış biçimine yansır (2004, s. 10). Elbette bu fotoğraf, evin nesnelerle nasıl kurulduğunu göstermek amacıyla çekilmemiştir. Ancak bugün bu imgeye bakış, onu algılama ve yorumlama biçimi, nesnelere olan yaklaşımı da şekillendirmektedir. Oldukça eski bir temsili bu şekilde *okumak ve yorumlamak*, evi anlamlandırma gayretinin bir yansımasıdır.

Fotoğraftan yola çıkarak aktarılan bu anlatıda, evin fiziksel özelliklerinin yanı sıra, evin “anlam halesi” (Bilgin, 1991, s. 248) içinde dolaşan sayısız nesne, hatıra ve hikâyenin de çağrıldığı açıkça görülmektedir. Buna ek olarak, bu anlatı aracılığıyla bu bölüm, nesneleri ve bunlarla ilişkili kültürel işaretleri inceleyerek ev ile kültür arasındaki ilişkiye ışık tutmayı amaçlamaktadır. Kısacası anlatı, evin etnografisine ve ev-nesne ilişkisine nasıl yaklaşılabileceğine dair bir model sunmaktadır.

Nesne Tanımı

Türk Dil Kurumu’na göre, nesne isim olarak “belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey; parça, obje” anlamını karşılamaktadır. Bu kullanımının dışında felsefi olarak “öznenin dışında kalan her konu; obje” diye tanımlanmaktadır (TDK, t.y.). Nesneye ilişkin bu tanımlar, araştırma kapsamında ele alınan nesneler için sözlük düzeyinde yakın bir karşılık sunsa da, araştırmadaki nesnelerin taşıdığı anlamları bütünüyle açıklamakta yetersiz kalmaktadır.

Jean Baudrillard, *Nesneler Sistemi* adlı kitabında nesnelerin iki farklı işlevi yerine getirdiğini ele alır: ilki nesnenin işe yaraması; ikincisi ise birine ait olmasıdır. İlki, bir kişinin nesneler aracılığıyla inşa ettiği işlevsel dünyadır; ikincisi ise, yine kişinin bu dünyanın dışında zihinsel olarak inşa etmeye çalıştığı soyut dünyadır. Ve bu iki dünya, birbirinin zıttı sayılabilecek mantıksal argümanlar üretebilir. Oysa tamamen işlevsel bir nesne bile, sadece makine olarak adlandırılmasıyla bir sosyal statüye ulaşabilir (2010, s. 107). Bu bağlamda, nesnelerin işlevsel rollerinin dışında başka anlamlara sahip olduğu da açıkça görülmektedir. Örneğin, bir nesnenin yalnızca fiziksel, somut bir şey olmadığı, sahibi ile yakın bağlar kurabildiği; kişinin yaşadığı

dünyayı anlamlandırmasına ya da zihinsel dünyası üzerinde hâkimiyet kurmasına imkân tanıdığı ve kişi aracılığıyla nesnenin kendisinin de bir “anlam” kazandığı söylenebilmektedir (s. 106).

Nesnelerin kendilerine ait bir “anlam” taşıyıp taşımadıkları veya sahiplerinin ya da kullanıcılarının onlara anlam yükleyip yüklemedikleri sorusu, araştırma bağlamında büyük önem taşımaktadır.

Roland Barthes’ın *Göstergebilimsel Serüven* adlı kitabında ele aldığı nesne tanımı, araştırma bağlamındaki nesne anlayışına daha yakın bir çerçeve sunmaktadır. Barthes, nesnelerin “anlamı” nasıl belirttiğinden söz etmeden önce, nesnenin nasıl tanımlanabileceğini sorgular. Ona göre sözcükler, nesnelerle ilgili belirsiz ve sınırlı tanımlar vermektedir. Nesne, görülmeyi bekleyen, ayrıca düşünen özne tarafından düşünülen şeydir. Kısacası, çoğu sözlükte olduğu gibi *herhangi* bir şeydir. Ve yan anlamlarının ne olduğu dikkate alınmadıkça, hiçbir şey vermeyen bir şeydir (1993, s. 164). Dahası, Barthes’e göre nesneler “anlam” taşırlar. Bir nesne gerçekten bir işe yarar; ancak bilgileri iletmek konusunda da kullanışlıdır ve bu açıdan, nesnenin kullanımının ötesine geçen bir anlamı vardır (s. 165).

Nitekim araştırmada nesnenin nasıl tanımlandığı ve hangi ölçekte sınırlandırıldığı önemli bir meseledir. Bu soruya aşağıda sıralanan maddelerde yanıt verilmektedir:

(1) Araştırmacı *ben* ile evde yaşamış çocuk/ev sakini *ben’in* kesişiminde şekillenen “araştırma nesnesi olarak benim evim” anlayışına işaret eden nesnedir. Bu bölüme kadar, araştırmanın arka planını oluşturan bu nesneye ilişkin kabul ve tartışmalar zaten ortaya konulmuştur.

(2) Evin kurucu öğeleri olarak ele alınan ve evin anlamını veren nesneler. Bunlar, kişisel ve kültürel hafızanın izlerini taşıyan, anıları kaydeden ve evle ilgili hikâyeler üreten nesnelerdir. Söz konusu nesneler, yukarıda ortaya konulan nesne tanımı ve anlayışı doğrultusunda sınıflandırılarak incelenmektedir.

- Fiziksel nesneler: *pazarcı sandığı, pembe maşrapa, divan, iskemle, ispirto şişesi, ayna, elek, terlik, terek, tel dolap, çingene kiremidi vb.*
- Mekânsal nesneler: *avlu, ocak yeri, yunak taşı, oda, hol, yüklük vb.*

- Evde yaşamış kişiler (hayatta olan veya vefat etmiş olan farketmeksizin) ile görüşmelere katılan aile bireyleri ve akrabalar; *babanne, dede, amca, ben, hala, enişte, anne, Fatoş teyze, Nilgün abla, Müge, Burç, Süleyman vb.*
- Sembolik nesneler; *aidiyet, kök, yuva, dayanışma, yoksulluk, sığınak, ev ocağı, karanlık, dünyadan göç, kayıp, vb.*
- Duyusal ve duygusal nesneler; *sıcak, samimi, komik, temiz, küçük vb.*
- “Ev jargonu” olarak tanımlanan ve evi hatırlatan söylemsel nesneler; *eskilik, öteberi, yayıntı, yiyinti, kayıntı, katık, pırtı, yaygı, mintan, peçka, köpeklerin salması (havlama) vb. kültürel kodlara temas eden söylemler.*

Roland Barthes *Yazının Sıfır Derecesi* başlıklı eserinde şöyle der: “yazar, yazısını zamandışı bir tür yazınsal biçimler ambarında seçemez. [...] Yazı, hala önceki kullanımlarının anılarıyla doludur, çünkü dil hiçbir zaman “arı” değildir; sözcüklerin gizemli bir biçimde yeni anlamlar içinde de süren ikincil bir belleği vardır.” (1989, s. 25). Barthes’ın dile ilişkin bu açıklaması, bu bağlamda “ev jargonunu” anlamak ve anlamlandırmak için bir kılavuz görevi görmektedir.

- Yiyecek-içecekler ve evin diğer canlıları; *kabalka, katmer, ev eriştesi, ballı ekmek, kıymalı yumurta, keçi peyniri, şişe yağı, niğde gazosu, üzüm hoşafı, karafatmalar, tavuklar, köpek, dut ağaçları, kokar ağaçlar, bakla tarlası vb.*

Kısacası, yaşayanın dokunduğu ve izlerinin okunabildiği unsurlar, bu araştırmanın “nesne ölçeğine” dâhil edilmektedir.

Nesne Envanteri ve Nesneleri Belirleme Ölçütleri

Nesnenin ne anlama geldiği ve nasıl tanımlandığı açıktır. Ancak nesnelerin ortaya çıkarılması, hafızada saklı kalmış olanın yeniden hatırlanması demektir ve ciddi bir titizlik gerektirir. Nesnelerle ilgili tanımda sözcükler yardımıyla listelenen nesnelerin hiçbiri bugün gerçekten fiziksel olarak mevcut değildir. Bugüne ulaşanlar, yalnızca aile albümü, evi belgelemek amacıyla çekilmiş fotoğraflar, eski tapu belgeleri gibi materyallerdir. Bunlara ek olarak, dedemin terekesi olarak nitelendirdiğim askı, ceket, gözlük, takvim, müstahsil pulları vb. gibi kişisel eşyaların ve evler yıkıldıktan sonra boş arazide bulduğum birer parça kerpiç ve mozaik dışında evden geriye kalan başka hiçbir şey ya da “nesne” yoktur.

Sonuç olarak, araştırma bağlamında nesnelerin deşifre edilmesi “bellek kazısı” olarak değerlendirilmektedir. Dahası ev mekânından üretilmiş, anılarda saklı kalan, kişisel ve etnografik hafızanın izlerini taşıyan nesneler, ev sakinleri ve evle ilişkili kişilerin ortak bellekleriyle birlikte anlam kazanmaktadır. Bellek kazısında ortaya çıkan nesneler, maddi olmayan *kültürel kalıntılar* olarak kabul edilmektedir. Başka bir deyişle bu nesneler, ev yaşamı deneyimlerine ve kültürel olgulara işaret eden bir tür “arkeolojik buluntu” olarak tanımlanmaktadır. Söz konusu nesnelerin belirli ölçütlere göre sınıflandırılması, sistematik biçimde kaydedilmesi ve arşivlenmesi, araştırma kapsamında “nesne envanteri oluşturma” süreci olarak ele alınmaktadır.



Görsel 49. Ev Yokken? (9 Şubat 2023). Kişisel Arşiv.

Envanter tablolarının oluşturulması sürecinde nesneleri tespit etmek için kullanılan veri kaynakları şunlardır: anılar ve nesne hikâyeleri (hem bana ait olanlar hem de görüşmelerde ortaya çıkanlar; ayrıca daha önce kulaktan dolma şeklinde edinilmiş bilgiler), fotoğraflar ve ev vesikaları. Bunlar, aynı zamanda bellek kazısı kavramına nasıl yaklaşıldığına dair fikir vermektedir.

- Anılar: ev ortamında üretilmiş ve hafızaya kaydedilmiş evle ilgili imgelerdir; fragmanlar halinde ortaya çıkarlar. Genellikle fotoğraflara, evle ilgili öykülere veya benzer hatırlatıcı materyallere ihtiyaç duyarlar.

- Nesne hikâyeleri; daha çok anılardan vekalet alırlar; ancak daha spesifik ve anekdot niteliğinde gelişirler, üretilirler ya da anlatılırlar.
- Aile albümünde hazır bulunan ve rastgele çekilmiş fotoğraflar ile belgeleme amacıyla çekilmiş fotoğraflar.

Aile albümündeki fotoğraflar bu amaçla çekilmemiş olsa bile önemlidir. Çünkü bir fotoğraf, zaman içindeki bir “anı” korur ve onun sonraki anlar tarafından silinmesini engeller. Bu bakımdan fotoğraf, bellekte saklanan imgelerle kıyaslanabilir. Bunun yanı sıra ikisi arasındaki temel fark şudur: Hatırlanan imgelerin, süreklilik arz eden bir deneyimin kalıntılarıyken, fotoğraf koparılmış bir anın görüntüsünü izole eder (Berger, s. 84).

- Ev vesikaları, gerçeklik ve kurgu arasında bir ev tahayyülü kuran yaratıcı bellektir. Ev etnografisi kavramı altında geliştirilen metotlardan biridir. Ayrıca fotoğraflarla birlikte görüşmelerde yardımcı araç olarak kullanılmıştır (Daha fazla bilgi için “Ev Vesikaları” başlıklı alt bölüme bakınız).

Nesne Envanterlerini Gösteren Tablolar ile İlgili Önemli Noktalar

Nesnelerin dökümü yapılırken birkaç önemli noktaya değinmek gerekir.

(1) Araştırma çerçevesinde belirtilen nesne tanımı ve envanter çıkarma kriterlerine göre, nesneler tablolar halinde gösterilmektedir. Nesneler ve ilgili kavramlar “küçük harfle başlayan sözcükler” halinde yazılmaktadır. Çünkü “yazı” olarak evi oluşturan her bir nesne eşittir ve aynı öneme sahiptir.

Tabloda, nesneler -ya da daha doğrusu nesneleri *imleyen* sözcükler- canlı/cansız veya duygusal/duyusal veri arasında ayırım yapılmaksızın yan yana yerleştirilmiştir. Dolayısıyla tabloda yer alan her bir “sözcük” ilişkilendirildiği mekândaki nesnelerin *imleyeni/göstereni* olarak ele alınmaktadır. Bu bakış açısı, esasen Ferdinand de Saussure’ün göstergebilimsel yaklaşımıyla ilişkilidir. Bu araştırmanın bağlamında, “sözcükler” nesnelerin *imleyeni/göstereni* olarak kabul edilirken; *gösterilen/imlenen* ise belirtilen *nesne* veya kavramdır (Harkness, 2019, s. 10) –veya daha doğru bir ifadeyle, *nesnenin zihinsel kavramıdır*. Michel Foucault ve René Magritte gibi dili eleştiren filozoflar ve sanatçılar, “gösteren” ile “gösterilen” arasında doğası gereği

rastlantısal, uzlaşımsal ve tarihsel bir bağ olduğunu kabul ederler. Saussure'ün dil üzerine yaptığı çalışmalar, göstergebilimin ortaya çıkması için zemin hazırlamıştır. Ondan sonra gelen kuramcı ve filozoflar zaman zaman onun yaklaşımını eleştirmiş olsa da, bu eleştiriler onun attığı temeller üzerine inşa edilen yeni bakış açılarının doğmasına yol açmıştır (Ay, 2022, s. 288).

Farklı teorisyenler tarafından göstergebilim üzerine çok sayıda ve çeşitli çalışma yapılmıştır. Bu araştırmanın sınırlılıkları nedeniyle, burada belirli bir göstergebilim teorisi ele alınmamaktadır. Ancak araştırmanın okuruna *Kavramsal Dizgeler ve Ev Hikâyeleri* adlı kısımda hikâyenin ardından gelen nesne analizlerinin okumasını kolaylaştırmak amacıyla bu arka plan bilgisi sunulmaktadır.

Nesnenin sözcük ile nasıl ilişkili olduğunu bir örnekle açıklamak faydalı olacaktır. Örneğin, fakirhane mekân bileşeninin *Oda 2*'si ölüm olgusuyla ilişkilendirildiği için bu oda “göç” olarak tanımlanmaktadır. Bu adlandırmayı güçlendiren unsurlar yaşlılık, hastalık, ölüm, kayıp ve yas gibi temaları çağrıştıran nesnelerle ilişkilidir. Bu nesnelerden biri de “ispirto şişesi”dir. Bu nesne (aynı zamanda *sözcük*), evde gördüğüm bu nesneyi, onun formunu ve içindeki mor renkli sıvıyı hatırlatmaktadır. Yani, “ispirto şişesi” imgesinin bendeki aksidir. Aynı sözcük, okuyucunun zihninde farklı bir şişe biçimi, farklı bir renk, morun farklı bir tonu ya da bambaşka bir imge canlandırabilir. Hatta okuyucu bu nesneyi, daha doğrusu bu sözcüğün *imlediği* nesneyi hiç tanımıyor da olabilir. Görsel 38’de yer alan ispirto şişesi temsili de bu nesnenin kendisi değildir; yalnızca onu temsil eden bir araçtır. Bu nedenle gerek “sözcük” gerekse “temsil” o nesnenin yerine geçmez; yalnızca ona ilişkin “zihinsel bir imge” yaratır. Bu bağlamda, nesne envanteri tablosunda verilen her bir *sözcük*, o nesneye işaret etmektedir ve/veya okuyucuya o nesneyi *düşletmek* niyetindedir.

(2) Evde yaşamış kişiler (hayatta olanlar ve vefat edenler) görüşmelere katılan aile bireyleri ve akrabalar olarak nesne ölçeğine dâhil edilen [özne] nesneler ile fiziksel, mekânsal, sembolik, duysal ve duygusal, söylemsel nesneler, yiyecek-içecekler ve evin diğer canlılarından oluşan nesneler birbirinden farklı değildir. Araştırmanın bu noktasında, özne-nesne hiyerarşisi aşılmaktadır ve evin otantik anlamını veren nesneler aynı demokratik düzlemde bir araya gelmektedir. Bu açıdan, nesnelerin yan yana gelişinde herhangi bir kategorileşme gözetilmeksizin saf bir şekilde dökümü yapılmaktadır.

(3) Özne-nesne ikiliğinin ötesinde nesnelerin evin hayati düzenlemeler üzerindeki rolüne dikkat edilmektedir. Dahası, daha güçlü kültürel referanslara sahip bir takım nesneler (örneğin, peçka, mintan vb.) “evin anlam halesi”nde bir arada tutunarak, hem birbirlerini hem serisindeki diğer nesneleri (örneğin, bakraç, musluk vb.) hem de evi düşletmek için hazır bir şekilde beklemektedir.

(4) Hem araştırmacı hem de bir sakin olarak, tüm unsurları aynı anlam düzleminde –ev uzamında- dikotomi yaratmadan yan yana düzenleme biçimi, evin kimliğine de işaret etmektedir. Bu perspektiften, “[...] bellek ve evin kurulumu arasındaki ilişki de tek yönlü değildir. Ev bir kimlik yatırımdır. Evin sembolik düzeninde görünür olan kimlikle, eşyaları saran bellek anlatısı arasındaki ilişki karşılıklıdır.” (Orhon, 2021, s. 55). Bu yaklaşım, nesnelerin yalnızca pasif dekorasyon ürünü veya eşya olmanın ötesine geçebileceğini, evin kimliğinin inşasında öznelerle eşdeğer, aktif bir rol oynayabileceği fikrini ortaya koymaktadır (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 753-754).

(5) Sonuç olarak, “[e]v, yerleşmenin ortak düzeyi içerisindeki kişiye özel mekândır. Evin strüktürü, diğerlerinin ötesinde, bir yerin strüktürüdür. [...] Evin karakteri belirli nesneler aracılığı ile de belirlenir –örneğin bir yatak, bir masa, bir ocak.” (Sirowy, 2008, s. 48). Nesneler, evin kurucu öğeleri olmakla birlikte “evi ev yapan” şeylerdir. Bu araştırma özelinde söz konusu nesneler, iç mekânın sınırları ve evin anlamına yönelik kavrayışlara çağrı yapmaktadır.

Ayrıca evin karakterine işaret eden *iptidai*, *ritüel*, *nostalji* ve *aşinalık* kavramları, ev etnografisinde ve ev ile nesne ilişkisinde önemli bir yer tutmaktadır. Evin farklı mahallerinden seçilen “odalara” ait nesne envanterini gösteren tablolar aşağıda sırasıyla verilirken bu kavramlarla birlikte sunulmaktadır.

FAKİRHANE • MİKRO EV • NESNELER	KAVRAM
*pazarcı sandığı/amcam/pazarcılık/yerel dayanışma/samimi/yoksulluk/babaannem/kadın emeği/divan/evin içinde nesneleri dönüştüren kişi/ünik	iptidai
FAKİRHANE • MİKRO EV • NESNELER	KAVRAM
plastik tabure/plastik şişeler/pembe maşrapa/*peçka/ateş/sıcak/ocak yeri/bakraçlar/ayna/un eleği/kalıp sabun/*yunak taşı/musluk/mintan/kiremit parçası/öteberi/levazım/babaannem/(hem) yitik (hem) canlı/ yıkanma/temizlenme	ritüel
*Ev-nesne ilişkisini aktaran başlıkta özellikle dikkat çekilen nesneler	

Tablo 4. Fakirhane'den Seçilen "Mikro Ev" Adlı Odanın Nesne Envanteri, Kişisel Arşiv.

YUKARIKI EV • MAVİ ODA • NESNELER	KAVRAM
*çekyat/meşhur/möble/fotoğraf/kostüm/şöhretli/yataklı/ ikonik/*kırlentler/sadık arkadaşlar/samimi/annem/ yeni gelin/yuvarlak kırlentler/süslü renkler/sarı-turuncu-kırmızı-kahverengi/ kadın emeği/ustalık/canlılık/kişilik/moda/geçici	nostalji
YUKARIKI EV • HOL • NESNELER	KAVRAM
çamılık/eşik/serin/doku/devasa bir tablo/*masa/ mekan kurma/yerleşme/aidiyet/*ayna/bayram ziyaretleri/ eski fotoğraflar/ ihtiyarlar/babaannem/dedem/eşya/on iki sandalye/ bir şişe kolonya/şeker dolu bir kase/ tükenmez kalemler/selpaklar/sigara/karton parçaları/ küllük/ çakmaklar/kirli çanaklar/mizah/amcam/niğde gazozu/ halam/suat/sütlü ekmek/pazarcı antolojisi	aşlinalık
*Ev-nesne ilişkisini aktaran başlıkta özellikle dikkat çekilen nesneler	

Tablo 5. Yukarıki Ev'den Seçilen “Mavi Oda” ve “Hol” Adlı Odaların Nesne Envanteri, Kişisel Arşiv.

Burada özellikle “ev ve yazı” arasındaki ilişkiye dikkat çekilmektedir. Bu bağlamda, Nurdan Gürbilek’in *Ev Ödevi* adlı kitabında benimsediği yaklaşım, bu kısımda ele alınan konuyla benzerlikler taşımaktadır.

Yazarın beş denemeden oluşan kitabının ilk dört denemesi, bir yazar ve onun belli başlı kitapları etrafında şekillenmektedir. Denemelerin ortak teması ise, Gürbilek’in özellikle çocukluğa, çocukluğun ilk sahnesi olan eve bakarak anlamlandırılacak deneyimlere odaklanmasıdır. Ancak yazarın bu noktadaki amacı, ev ve çocukluk temalarının edebiyatta nasıl işlendiğini göstermek değildir; esas amacı “ev denen sahnede yaşanan deneyimlerle bir başka deneyim, bir başka sahne olan yazı arasındaki ilişki”yi (2021, s. 11) ele almaktır.

Dolayısıyla bu kısım, *yukarıki ev ve fakirhane* mekânından seçilen bir odanın ilişkili olduğu kavram ve nesneler aracılığıyla “hikâye” formunda, evin yeniden *inşa edilmesi/metinsel olarak yazılması* üzerine kurgulanmaktadır. Mekân değiştikçe mekân adları, nesneler ve kavramlar da değişmektedir. Fakirhanenin nesneleri ne kadar derme çatma ve alışılmadıkça, yukarıki evin nesneleri, 1980’li yılların ve 1990’ların sosyo-ekonomik ve mekânsal koşullarını yansıtan klasik bir Türk evi modeline işaret etmektedir. Bununla birlikte, nesnelerin anlamsal, duygusal ve sembolik değerleri göz önüne alındığında, her biri kullanıcısının biyografik izlerini taşıması bakımından üniktir.

Çalışmanın bu bölümünde, *avlu mekânı* tercihen dâhil edilmemiştir. Ancak bu husus, önceki bölümlerde ortaya konmuştur: Avlu, bir ara mekândır; nesneleri yukarıki evden fakirhaneye taşıyan; evleri, sakinleri ve hatta “hikâyeleri” birbirine bağlayan bir geçiş mekânı olarak görülmektedir. Bu bakımdan bu başlığın esas amacı, ev ve nesne ilişkisini göstermek ve kavramsal dizgelerin nasıl çalıştığını aktarmaktadır. Bu bağlamda, sözü edilen dört kavramın –*iptidai*, *ritüel*, *nostalji* ve *aşinalık*- okunabilmesi için dört ayrı hikâye ile bu hikâyelerin üretildiği yukarıki ev ve fakirhaneden seçilen üç oda yeterli görülmektedir.

Bunun yanı sıra, “yazma/inşa” sürecinde otoetnografi teriminin “graphy” (yazmak) bileşenine özellikle vurgu yapılmaktadır. Aygün Cengiz’in (2023) ifadesine göre, *kültürü yazmak, kültürün grafisini yapmak –ki yazmak sadece düz metinsel bir inşa*

olmak zorunda da değildir- çağdaş otoetnografik yaklaşımlardan bahsediliyorsa sanatsal ifade ve yorumlar aracılığıyla da yapılabilir. Dolayısıyla nesneleri kavramlarıyla birlikte ortaya koyarken düz metinler inşa etmek yerine, onlara “ev hikâyeleri” gibi edebi bir biçim kazandırılması uygun görülmüştür.

Bir önceki başlıkta aktarılan, nesne envanterlerini gösteren tablolar burada önemli bir rol üstlenmektedir. Tablolar sırasıyla ve nesne dizileri şeklinde *fakirhane* ve *yukarıki evi*’nin nesnelerini göstermektedir. Tabloların her bir sırası aynı evin farklı odalarına veya aynı evin sadece bir odasına aittir; onları burada ayıran şey, satırın sonundaki kavramdır. Örneğin; Tablo 4’deki tüm satırlar, “Mikro Ev” adlı odanın nesne envanterini göstermektedir; ancak bu odanın iki ayrı nesne dizisi; sırasıyla *iptidai* ve *ritüel* kavramlarıyla bağlanmaktadır. Bu durum da, aynı odaya ilişkin ayrı kavramsal dizgeler oluşturmaktadır. Söz gelimi;

- *pazarcı sandığı/amcam/pazarcılık/yerel dayanışma/ samimi/yoksulluk/ babaannem/kadın emeği/divan/evin içinde nesneleri dönüştüren kişi/ünik nesneleri, **iptidai kavramsal dizgesini**;
- Plastik tabure/plastik şişeler/pembe maşrapa/*peçka/ateş/sıcak/ocak yeri/ bakraçlar/ayna/un eleği/kalıp sabun/*yunak taşı/musluk/mintan/kiremit parçası/ öteberi/levazım/babaannem/(hem) yitik (hem) canlı/ yıkanma/temizlenme nesneleri ise, **ritüel kavramsal dizgesini** oluşturmaktadır.

Nesne dizisindeki (*) işareti ise “ev hikâyeleri”nde özellikle dikkat çekilen nesneleri göstermektedir.

Yukarıki ev ise, Tablo 5’de iki satır halinde ele alınmaktadır; iki satır, bu evin ayrı iki odasına aittir. İlk satır, “Mavi Oda” diğeri ise “Hol”ün nesnelerini göstermektedir. İki ayrı nesne dizisi; sırasıyla *nostalji* ve *aşinalık* kavramlarıyla bağlanmaktadır. Bu da, evin iki ayrı odasına ilişkin ayrı kavramsal dizgeler oluşturmaktadır. Örneğin;

- *çekyat/meşhur/möble/fotoğraf/kostüm/şöhretli/yataklı/ ikonik/*kırlentler/ sadık arkadaşlar/samimi/annem/yeni gelin/yuvarlak kırlentler/süslü renkler/sarı-turuncu-kırmızı-kahverengi/kadın emeği/ ustalık/canlılık/kişilik/moda/geçici nesneleri **nostalji kavramsal dizgesini**;

- çamlık/eşik/serin/doku/devasa bir tablo/*masa/mezan kurma/
yerleşme/aidiyet/*ayna/bayram ziyaretleri/ eski fotoğraflar/
ihtiyarlar/babaannem/dedem/eşya/on iki sandalye/bir şişe kolonya/
şeker dolu bir kase/tükenmez kalemler/selpaklar/sigara/
karton parçaları/küllük/çakmaklar/kirli çanaklar/mizah/
amcam/niğde gazozu/ halam/Suat/sütlü ekmek/pazarcı antolojisi nesneleri
ise **aşinalık kavramsal dizgesini** oluşturmaktadır.

Formülize etmek gerekirse, envanter tablosunda nesnelerin dökümü yapılırken her bir nesne, ilişkili olduğu “ev mekânı”, “oda” ve “kavram” ile birlikte ele alınmaktadır:

Ev Mekânı / **Fakirhane** • Oda / **Mikro Ev** • Kavram / **Ritüel**

veya

Ev Mekânı / **Yukariki Ev** • Oda / **Hol** • Kavram / **Aşinalık**

Sonuç olarak *iptidai*, *ritüel*, *nostalji* ve *aşinalık* kavramları, bir tür tutkal gibidir; her bir nesneyi bir arada tutar. Tıpkı pilav lapasında pirinç tanelerini birbirine bağlayan nişasta gibidir. Ayrıca, ev-nesne ilişkisinin analiz edilmesini ve ev etnografisinin okunmasını sağlayan “kavramsal dizgeleri” oluşturmaktadır.

Kavramların Belirlenme Süreci

Önceden belirtildiği gibi, söz konusu kavramlar araştırmaya önceden tanımlanmış teorik kategorilerden taşınmamıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde yer alan ve ev *etnografisine* ilişkin bir metot olarak geliştirilen “Ev Sakinleri ve Evle İlişkili Kişiler”in aktardıkları ve benim tarafımdan sağlanan veriler, bu kavramların ortaya çıkışının temelinde yatan öznel ilişkiler ağını hatırlatmaktadır.

Yukariki ev, ekseriyetle *nostalji* duygusunun en yoğun hissedildiği ev anlatılarının ortaya çıkmasını kaynaklık etmiştir. Nitekim ev üzerinden geçmişe duyulan özlem,

araştırmada belirgin biçimde gözlemlenen duygu olarak öne çıkmış ve çalışmanın bu bölümüne *nostalji* kavramını doğal bir şekilde taşımıştır.

Teyzem gençliğin neşeli ve tasasız günlerine duyduğu özlemi şu sözlerle ifade eder: “Ben huzur bulurdum annelere gittiğim zaman, ya çok mutlu olurdum böyle. Haftasonu, şey. Hani insanlar gider arkadaşına kalır, bana çok şey böyle bir ortam gelirdi yani. [...] Öyle güzel keyifli vakitler geçirirdik yani sobanın yanında. Çaylar, çekirdekler... Şimdiki hayatımızdan habersiz.” (Fatoş). Görüldüğü gibi, katılımcının ev mekânı aracılığıyla geçmişe yönelik yoğun bir özlem duyduğu anlaşılmaktadır.

Aşinalık teması, büyük ölçüde yine *yukarıki ev* mekânında öne çıkmaktadır. Henri Lefebvre, *Gündelik Yaşamın Eleştirisi I* adlı kitabında, filmlerinde modern yaşamın envai çeşit nesnesiyle mücadeleye giren “Şarlo”ya atıfta bulunarak aşinalığı ele almaktadır. Charlie Chaplin’in yarattığı bu karakter, sürekli olarak bir düello içinde ve gündelik nesnelerle uğraşmaktadır: Bir şemsiye, arkalı bir koltuk, motosiklet veya bir muz kabuğu. O, nesnelerin yabancılığı ve bolluğu karşısında her zaman heyecanlı ve beceriksizdir. Aslında Şarlo, bu sıradan nesnelere karşı tutumumuza dikkatimizi çeker. Aşına olduğumuz dünyaya bir yabancı olarak girer ve neşeli talihsizlikler eşliğinde bu dünyada kendine özgü bir yol bulur. Bizi bize, kendimize göstermek için bu nesnelerle bir mücadeleye girer; aniden onlara yabancılaşır ve aşına olduğumuz nesneler, tanımadığımız nesnelere dönüşür (2013, s. 16-17). Lefebvre, Şarlo örneğini kullanarak nesnelere nasıl yabancılaşabileceğimizi açıkça ortaya koymaktadır. Ancak, yitirilmiş bir nesneden –yani bir ev mekânından- söz ederken ilk olarak aradığımız şey, “zihnimizdeki ev imgesinde” aşinalık uyandıran nesnelerdir. Ancak bu şekilde, “olmayan bir evin yeniden inşa edilmesi” mümkün olmaktadır.

Eniştemin, fakirhaneye ilgili görüşlerini anlatırken kullandığı “ihtiyacı karşılıyordu” (Mehmet) gibi benzer ifadeler, zaten *iptidailik* kavramıyla ilişkilendirdiğim fakirhane mekânını, neden ilkelik veya yoksulluk merceğinden okumadığımı teyit etmiştir. Elbette “yoksulluk” sözcüğü “sembolik bir nesne” olarak, evin nesne envanterinde gösterilir; ancak bu, tek başına yoksulluğu göstermez. Gerçekten de, fakirhanede ihtiyaç duyulduğunda nesnelerin edinilmesi veya eşyaların atıl kalan nesnelerden dönüştürülerek üretilmesi, onun mekânsal gerçekliğini de temsil etmektedir. Az ve

küçük olan şeyler, bu evde her zaman yeterli olmuştur ve evin kurucu özelliği de bu yeterlilik anlayışından beslenmiştir.

Harap bir kerpiç evin kalıntılarından fakirhanenin inşası; bu süreçte babaannemin usta bir zanaatkâr gibi inşaat tekniklerinin adımlarını harfiyen uygulaması. Ayrıca, eniştemin aktarımına göre, sarı evin inşası tamamlandıktan sonra, ustaların çatıya bayrak dikip, mahalle sakinlerine yeni bir hanenin açıldığını duyurması; komşuların maddi gücüne göre basma asarak ya da yemek getirerek yardımlaşması. Bunlar, hem fakirhane hem de yukarıki evle ilgili “mimari ritüeller” olarak yorumlanabilir. Ancak bu kısımda ele alınan ritüel kavramı, yapıların inşa sürecine ilişkin mimari ritüellerden daha farklı değerlendirilmektedir. Buradaki ritüel, daha çok iç mekânın kullanımıyla birlikte zaman içinde gelişen sembolik ve yerleşik uygulamalara işaret etmektedir. Bu bağlamda, nesnelere atfedilen roller ve bu roller etrafında gelişen ev içi pratikleri, bize en uygun bakış açısını sunmaktadır. Dahası ritüel kavramı, yalnız fakirhane özelinde ele alınmakta; hikayesi de bu eve göre yazılmaktadır.

Evin anlamını arama sürecinde nesneler, bu kavramlar aracılığıyla birbirine tutunur ve hikâyeleri üretirler. Nesneler ancak ilişkili oldukları kavramlarla ve ait oldukları mekânda veya odada okunduğunda anlam kazanmaktadır; böylece otoetnografik bir iç mekân anlatısı kurmanın ve evin hikâyesini anlatmanın yollarını açmaktadır. Berger’e (2015) göre, yaşamda da anlam anlık değildir. Anlam, bağ kurduğumuz şeylerde keşfedilir; gelişim olmaksızın var olamaz. Bir “hikâye” ve bir “açıklama” yoksa anlam da yoktur. Olguların, enformasyonun kendi içlerinde anlam kurması beklenemez (s. 84). Ayrıca bu hikâyelerin kendi aralarında bir diyalog kurması da amaçlanmaktadır. Zira diyaloga giren *ben*’in yaptığı asıl şey, örgü yumağını açarak iyi bir konuşma örmektir. Diyaloğun iyi örülmesi demek, düşünce ipliklerinde dolanan ve düğümlenen yerlerin çözülmesini ve düşünce örüntülerinin süreklilik ve tutarlılık kazanması (Rigotti, 2021, s. 37) demektir.

Bu noktadan itibaren, sözü edilen dört kavramın kısa açıklamalarını takiben, ev-nesne ilişkisinden üretilen “hikâyeler” sunulmaktadır. Bu son bölüme kadar taşınan evin kolektif hafızası ve aktarılan teorik bilgiler, ev anlatısı formunda kurgulanan bu hikâyelere eşlik etmektedir. Hikâyeleri takip eden etnografik ve analitik analizler, ilgili olduğu kavramlar doğrultusunda yapılmaktadır. Yukarıki ev ve fakirhaneden

seçilen “Mikro Ev”, “Mavi Oda” ve “Hol” adlı odalar, ilgili kavramsal dizgesine göre ele alınmaktadır.

Sonuç olarak “hikâyeler” yeniden yazılmaktadır. *Ev, yeniden inşa edilmektedir.* Araştırmacı ve ev sakini olarak topladığım veriler, yürüttüğüm sorgulamalar, teorik değlendirmeler ve tartışmalar, evin yeni hikâyelerine dönüşmektedir.

4.2.1. İptidai: Evin İlk Kurucu İmgesi

“İptidai” sözcüğü, Arapça’daki bd’ sesi kökünden türemiş olup, etimolojik olarak “başlama, başlangıç, ilk” (Nişanyan Sözlük, t.y.***) gibi anlamları karşılamaktadır. İptidai, ilk bakışta ilkel veya primitif gibi anlamlara karşılık geliyor gibi görünse de, fenomenolojik ve ontolojik bir bakış açısından ele alındığında ilk, asli ve kökensel olana işaret eden İngilizce’deki “primordiality” sözcüğüyle tanımlamak daha uygun görünmektedir. İptidailik, ilkelliğin ötesinde basit, dolaysız ve özsel olanla kurulan ilişkiyi ifade etmek için kullanılmaktadır.

Ayrıca bu kavram, ev kavramıyla kurulan en erken ve en temel ilişkiye, belleğin kurucu sahnesine, çocukluk ve ev deneyiminin ilk bileşeni olan fakirhaneye işaret etmektedir. Bu nedenle, ev-nesne ilişkisini *okumak* açısından daha uygun bir terim olarak tercih edilmektedir. İptidai kavramıyla, fakirhanenin kurucu nesnelerinden biri olan “pazarcı sandığı” nesnesini birlikte ele alalım.

İPTİDAİ | EV HİKÂYESİ 1

Tahta kapının o tanıdık gıcırta sesiyle eşikten adımımı atar atmaz bambaşka bir zamana geçerim. Birine yaslansam, alçacık duvarları hemen un ufak olacakmış gibi duran eğri büğrü bir oylumun içine girmiş gibi hissederim kendimi. Karoları eskimiş, birkaçı yıllar evvel dökülmüş seramikten bir tezgâh selamlar beni. Bu tezgâh, çocukken en sevdiğim yemek kokularının yükseldiği bir köşecik. Tezgâhın altını desenlerine başka hiçbir yerde rastlamadığım, özenle dikilmiş eski bir bez parçası örter. Bu bez örtü, babaannemin soğuktan ve elde çamaşır yıkamaktan sertleşmiş ellerinin narin bir marifetidir. Bezi araladığımda, birkaç pirketin üzerine yerleştirilmiş pazarcı sandıkları karşıma çıkar. Sandıkların içinde ise üst üste yığılmış, envai çeşit

biçimde ve büyüklükte, biri diğerine hiç benzemeyen kaplar ve bakraçlar bana bakar (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 754).

25 Mayıs 2025

Pazarcı sandığı, pazarcılık mesleğinin doğal bir parçası olarak, amcamın günlük iş yaşamında kullandığı sıradan bir nesnedir. Ancak bu nesne, ev dışında sürdürülen bir uğraşın uzantısı olarak evin içine kadar taşınmış ve böylelikle evdeki mekânsal deneyimlerin ve düzenlemelerin bir parçası haline gelmiştir.

Babaannem/evin içindeki nesneleri dönüştüren kişi, sandığı ev için pratik mobilya ve eşya çözümlerinde yardımcı bir unsur olarak kullanmıştır. Dolayısıyla bu nesne kadın emeğiyle yeniden yorumlanmış; orijinal işlevinin ötesinde oturma elemanının taşıyıcı sistemi olarak yeniden değerlendirilmiştir. Burada bir noktayı belirtmekte fayda var. Pazar sandığı, günümüzün “kendin yap” (evrensel ölçekte do-it-yourself ve/veya handymanism olarak bilinen) trendleriyle görünürlük kazanan popüler bir akımın ürünü ya da geri dönüştürülmüş bir aksesuar veya herhangi bir dekoratif unsur olarak fakirhaneye dâhil edilmemiştir (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 754-755).

Bu nesne, bazen oturma için destekleyici bir unsur, bazen de mutfak tezgâhının altında kapkaçağı ve mutfak gereçlerini saklamak ve istiflemek için kullanılmıştır. Ancak çeşitli kullanım senaryolarının ötesinde pazar sandığı, ev içindeki basit ve dolaysızlığa verilen önemle öne çıkar. Esasında bu nesne; gereksiz, daha doğrusu ihtiyaç dışı hiçbir eşyanın eve getirilmediğini veya fakirhanede bulundurulmadığını gösterir. Her şey –evin sakinleri de dâhil- olduğu gibidir; evin içinde yerli yerindedir (Şerbet, 2025, s. 143). Evin strüktürünü kurmak, “evin ne anlama geldiği” üzerine düşünmeyi sağlamak için oradadır. Marcel Duchamp’ın, bağlamını/sergileme alanı içinde anlamını bulan pisuvarına benzer bir şekilde bu nesne kendi bağlamındadır; yani *evin içindedir*. İptidaidir; çünkü evin anlamını düşünürken, bize yeniden asli ve ilksel olanla kurulan bağlantıyı hatırlatmak için evin içindedir (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 755).

Pazarcı sandığı, yanında sıralanmış diğer nesnelerle birlikte –*amcam, pazarcılık, yerel dayanışma, samimi, yoksulluk, babaannem, kadın emeği, divan, evin içindeki nesneleri dönüştüren kişi, ünik-* evin ve *Mikro Ev* adlı odanın imgesini güçlendiren otantik, kültürel ve sosyo-ekonomik bir arka plan sunmaktadır (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 755).

4.2.2. Ritüel: Ev İçi Gündelik Eylemlerin Deşifresi

“Ritüel” törensel, tören ve merasimler bütünü anlamlarına karşılık gelen Fransızca *rituel* sözcüğünden alınmaktadır. Köken olarak Latince *ritus*; “töre, tören, merasim, ayin” kökünden türeyen *ritualis*, “töreye uygun” olarak tanımlanmaktadır (Nişanyan Sözlük, t.y.**). Türk Dil Kurumu’nda *ritüel*, “bir din veya inanç sistemine ait ibadet, ayin, merasim ve bu sırada uyulması gereken kurallar ve adet hâline gelmiş (şey/şeyler) anlamında açıklanmaktadır (TDK, t.y.*).

Gürhan Tümer’e (2004) göre ritüeller, yalnız dini yaşamla sınırlı değildir; seküler yaşamın içinde de çeşitli biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, İstiklal Marşı okunurken ayağa kalkmak, ceketin düğmelerini iliklemek ve hazırolda durmak birer ritüeldir. Tümer ritlerin, ritüellerin biçim ağırlıklı olduğunu, özdeksel olarak içerikle çok sıkı bir ilişki içinde olduklarını belirtir. Ayrıca kuramsal açıdan anlamlı olmakla birlikte işlevsel bir görevi yerine getirdiğini de dile getirir. Kısacası ritüeli, insanların amaçlarına ulaşmak için kullandıkları araç ve teknik dizi olarak nitelendirir. Hele ki, barınma gibi temel bir insan ihtiyacı söz konusu olduğunda, temel atma, ilk köşe taşının yerleştirilmesi veya çatının tamamlanması gibi çeşitli mimari ritüeller ortaya çıkar (s. 19-20). Bu bağlamda bahsedildiği üzere, fakirhanenin yıkılmış başka bir kerpiç evin kalıntılarından inşa edilmesi; yukarıki evin tamamlanmasının ardından komşuların birbirlerine yardım etmelerine dair anlatım, kültürümüze özgü mimari ritüellerden birine örnek teşkil etmektedir.

H. Ayhan Ayatar ise *Mimarlıkta Ritüel* adlı makalesinde, ritüel ve mekan arasındaki ilişkiyi anlamak için ritüeli oluşturan niteliklerin sınırlarının açıkça tanımlanması gerektiğini savunmaktadır. Bu sınırların iyi çizilmemesi durumunda, “adap” veya “alışkanlık” olarak gelişen her tekrarlı davranışın ritüel olarak nitelendirilebileceğini belirtmektedir. Oysa ritüel ve mekan arasındaki bağlantı, birinin diğerini doğurması şeklinde ortaya çıkmaz; birlikte oluşurlar. Sosyal, ekonomik ve teknolojik yapıya

bağlı olarak birlikte gelişirler. Mekân, davranışın güçlü bir şekillendiricisidir. Ritüel, mekânın fonksiyonu değildir; davranış dizgesi olarak ele alınması daha uygundur (2004, s. 23-24).

Fakirhanede tanık olduğum “yikanma ritüeli” her ne kadar sadece bir dizi alışkanlık gibi görünse de, sembolik bir anlam taşır. Yikanırken kullanılan levazım, malzeme, bakraçların değişen boyutları ve onların kullanım sırası, hepsi merasim havasında gerçekleşir. Bu bağlamda, yikanma eylemiyle ortaya çıkan mekânsal düzen, bu kavramla bağlantılıdır.

RİTÜEL | EV HİKÂYESİ 2

Eski püskü ama tertemiz bir divan. Divanın hemen bitişiğinde, odanın tam köşesine yayılmış, yerden bir karış yükseklikte kare biçiminde taş bir kaide. Evvela, bu kaideyi tarif etmek lazım. “Yikanırken üstünde durulan, su giderinin bulunduğu bir çeşit platform?” Yok, olmuyor; kullanım açısından doğru ama uymadı, bir şey eksik. Islak mekân hacimlerine ait bölümleri tarif etmek için kullanılan “duş mahali” ya da “duş kabini”? Hiç değil, zerre alakası yok çünkü. Hmm... Bu... Bu, basbayağı “yunak taşı”. Bunun üstünde nasıl yikanılır ki? Pekâlâ, oluyor işte. Aslında bu odada yikanmak, tam bir ayin gibidir. Her işlemin bir sırası ve usulü vardır. Kış ayları ise odadaki peçka devamlı yanar. Peçka, bizim oralarda kuzine demektir; hem yemek pişirmeye hem de evi ısıtmaya yarar. Kışın, peçkanın üstündeki bakraç ve ibrikler hiç eksik olmaz. Yunak taşı ve peçka odadaki evsel senaryonun baş aktörleridir. İkisinin arasındaki işbirliği, çok eskilere dayanır (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 755).

25 Mayıs 2025

Yıkama ritüelini oluşturan kavramsal dizgenin nesnelerini incelendiğinde; *yunak taşı*¹⁵ *peçka*, *plastik tabure*, *bakraç*, *pembe maşrapa*, *kalıp sabun* gibi nesneler ile karşılaşilmektedir.

¹⁵ “Yunak taşı” aslında bu evin jargonuna özgü bir terim değildir; ancak burada kullanılış şekli, bu evin bağlamı içinde tam anlamını yansıtmaktadır. Bu nesneyi, birkaç yıl önce yaptığımız bir sohbet sırasında kullandığını duyduğum Feyza Hocam’dan ödünç almaktayım.

Bu nesnelere baktığımızda, bunların sıradan ama günlük yaşamın vazgeçilmez parçaları olduğu çok açıktır. Bu nesneler yan yana konulduğunda evin öteberisi gibi görünseler de, evin anlamını ifade eden en belirgin sembollere dönüşerek evin kimliğini ortaya çıkarmaktadır. Günlük yaşamın bu sessiz kahramanları, tek tek ele alındıklarında bile “evin sakinlerini” akla getiren bir hikâyeye dönüşmektedir. Oda, nesneleriyle birlikte düşünüldüğünde mekânsal ritüeller gün yüzüne çıkmaktadır.

Nesnelerin düzeni ve bir araya gelme şekli –*peçka, ateş, sıcak, ocak yeri, bakraç, yunak taşı, plastik tabure, pembe maşrapa, kiremit parçası*- bu odada yıkanma ve temizlenme ritüelinin nasıl gerçekleştiğiyle ilgilidir; her biri sırayla evselliğe dair bir dizi mekânsal ipucu sunmaktadır (Şerbet ve Demirel, 2025, s.755).

Su, çoğunlukla odun ateşiyle ısıtılan *peçkanın* (kuzine veya fırınlı soba; Trakya ve Balkan göçmenlerinin mutfak kültüründe genellikle “peçka” olarak söylenir) üzerine yerleştirilmiş büyük bir kazanda ısıtılır. Isıtılan suyun bir kısmı daha küçük bir bakraca (bakır kap; halk dilinde “helke” olarak da bilinir) dökülür.

Su ile doldurulmuş bu eski bakraç, peçkanın karşısına konumlanmış yunak taşına taşınır. Yunak taşının (hem çamaşırların yıkandığı hem de beden temizliğinin ve kişisel hijyenin sağlandığı kaide) üzerindeki plastik tabure, yıkanırken oturmak için kullanılır. Tabure bakraca, bakraçtan maşrapayla alınan suyun başa ve vücuda götürülebildiği yakınlıkta olmalıdır. Taburenin ayağının ucundaki bir kiremit parçası (kiremit parçası muhtemelen satın alınmamıştır; evin çatısında kullanılan çingene kiremitlerinin birinden temin edilmiştir) yıkama sırasında vücuttaki ölü deriyi ovma için kullanılır (Şerbet, 2025, s. 142). Ev içindeki mekânsal faaliyetlerin düzenini gösteren bu ritüel örneğinde evin ihmal edilen nesneleri, evin anlamını ve kimliğini yeniden tesis etmektedir.

Ayrıca hikâyenin de açıkça ortaya koyduğu gibi, yıkanma işleminin gerçekleştiği mekânı tanımlamak için tek bir terim yeterli gelmez. Handiyse, hiçbir modernist terminoloji, bu evin etnografisini tam olarak yansıtamaz; burası ne bir “banyo”, ne bir “duş kabini”, ne de sadece üzerinde durulacak “bir platform”dur. Araştırmacı ve ev sakini olarak, yaşadığım kafa karışıklığını hikâyede de yansıttım. Gerçekten de, mekânı *deneyimleyen* öznelerin, kendi terimlerini ve ev jargonlarını üretme ihtiyacı

duyması çok doğaldır. Çünkü mekân tasarımı alanından aşına olduğumuz terimler, böyle evleri tanımlamak için yetersiz kalmaktadır.

Ersan Ocak (2016) konuyla ilgili makalesinde, yoksulun evinde odaların işlevlerine göre ayrılmadığını; aksine, evin az sayıdaki odasının birden fazla amaca hizmet etmesi nedeniyle, eşyaların her sabah ve akşam yeniden düzenlenmesi gerektiğini belirtmektedir (s. 147). Elbette, fakirhane dosdoğru “yoksulluk” perspektifinden yorumlanmıyor; ancak bu durum, kaynakları sınırlı olan her ev için geçerlidir. Ama fakirhanenin bu odası, hem mutfak, hem yaşama alanı, hem de yıkama/yıkama yeridir. Kullanıcıya bu alanı nasıl kullanması gerektiğini dikte etmez.

4.2.3. Nostalji: Yeniden İnşa Eden Bellek

“Nostalji”, Fransızca *nostalgie* “sıla hasreti, eskiye duyulan özlem” sözcüğünden alıntılanmaktadır. Bu sözcük, Eski Yunanca *nóstos νόστος* “vatana dönme, sila” ve *álgos* ἄλγος “acı” sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır (Nişanyan Sözlük, t.y.****). Etimolojik bakış açısının yanı sıra Türk Dili Kurumu’nun sözlüğüne göre, *gündedün* ve geçmişin güzelliklerine duyulan özlem ve bu duygunun baskınlığını ifade etmektedir (TDK, t.y.**).

Sözlü tarih röportajlarında, nostaljinin öne çıkan bir duygu olduğundan daha önce söz edilmiştir. Bu duygunun öne çıkmasının sebebi ise, bireylerin geçmişlerini bugünün koşullarının merceğinden bakarak yeniden kurgulamalarıdır (Akbulut, 2018, s. 23).

Svetlana Boym’a (2009) göre nostalji, iki tür eğilim göstererek ortaya çıkmaktadır: *yeniden kurucu nostalji* ve *düşünsel nostalji*. İlkindeki vurgu *nostos* üzerindedir; “yitirilmiş evi yeniden inşa etmeyi” ve bellekteki boşlukları kapatmayı vaat eder. Öte yandan, düşünsel nostalji *algia*’ya yani acıya; özlem ve yitirmeye, hatırlamanın kusurlu sürecine yoğunlaşır. Yeniden kurucu nostalji, geçmişten kalma anıtların yeniden inşa edilmesiyle kendini gösterirken, düşünsel nostalji başka bir yer ve zaman fantezisi içinde yıkıntılarla, zamanın ve tarihin pasıyla meşguldür (s. 76-77).

Jean Baudrillard ve Jean Nouvel, *Tekil Nesneler* adlı kitapta geçen diyaloglarında Baudrillard, *nostalji* ve önceleme arasında mimarlık bağlamında şunları dile getirir:

“İster anlam ister dil düzeyinde olsun, hala geribakış (retrospective) içinde kayıp nesneye dönüğüz. Dili kullanıyoruz, ama dil aynı zamanda bir nostalji, bir yitirilmiş nesne (2011, s. 32) dir.

Bir çekyat ve gelişigüzel bırakılmış dekoratif kırlentleri anlatan bir ev hikâyesi ile kayıp bir evin anılarını canlandırıp, evin daha derin anlamlarına dokunalım.

NOSTALJİ | EV HİKÂYESİ 3

Hanenin bizim kadar çok fotoğrafı olan bir üyesi varsa, o da meşhur çekyattır. Zat-ı âli “möble”nin vücut bulmuş hali adeta. Holden oturma odasına kadar, bu kadar çok yer değiştirmiş başka bir mobilyayla daha hiç karşılaşmadım. Bundan sebeptir ki, farklı yıllarda çekilmiş olsa bile, neredeyse her aile fotoğrafında o da yer alır. Şöhreti de buradan geliyor tabiki. Bir de kadife kumaştan dikilmiş tek parça bir kostümü vardır bunun. Dahası, kostümündeki desenler, krem renginde bir kumaşın üzerine bezenmiştir. Desenleri “araziye girilemez, askeri bölgedir” tabelalarının asıldığı çitleri andıran kahverengi çentikli çizgilerden oluşur. Tabii ki, yanından hiç ayrılmayan iki yareni de var; aynı kumaştan yapılmış iki küçük kırlenti.

O zamanlar, kanepelerin kolları ve oturma yerleri şimdiki gibi yayla da değil. Ne var ki insan ilişkilerinin samimi olduğu yıllar. Dört sivil artı bir de çocuk birbirine yakın yakına oturursa bu çekyata çok rahat sığabilir. Neyse... 1988 yılı. Annem, yeni gelin olarak eve gelir gelmez, hoop! Anneciğinin ördüğü el emeği göz nuru kırlentler de annemle birlikte evin içine girmiştir. Yusuvarlacık kırlentlerin kenarından ortasına doğru sarı, turuncu, kırmızı, kahverengi –sırası önemli- renk geçişleri vardır. Yıllardır aynı kostümü giyen çekyatın bir anda havası değişmiştir. Biz taşındıktan sonra garibim çekyat eski haline geri dönmüş, süslü yuvarlak kırlentler de bizimle birlikte evden ayrılmıştır.

14 Mart 2026

Hikâyede de okunduğu üzere, Boym’un *yeniden kurucu nostaljisi* –“yitirilmiş bir evi yeniden inşa etme” vaadi- araştırmanın bu noktasında oldukça ilgi çekici bir bakış açısı sunmaktadır. Zira hikâyede nesneler (sözcükler) aracılığıyla, ev yeniden inşa

edilirken (metin düzleminde) *nostalji* kavramı, ev imgesini kurma ve onu betimleme niteliğine göre ele alınmaktadır.

Hikâyedeki nesnelere duyulan bu bağlılığın ardında ister işlev, ister moda ya da ister bir aura yatıyor olsa da, eşyayla kurulan ilişkide ortaya çıkan unsurlardan biri, geçmişle rabitalanma, kök bulma ve *bir hikâye kurma arzusu*dur (Orhon, 2021, s. 53).

Öyküde anlatılan *sarı* evdir. Evin oturma odasının en göze çarpan nesneleri *çekyat* ve *kırlentler*dir. Söz edilen bu oturma elemanına “kanepa” ya da “koltuk” yerine “çekyat” denilmesi daha uygundur ve bu aynı zamanda etnografik bir göstergedir. Röportajlarda da bu eşyanın genelde çekyat olarak anılması; geleneksel olarak bu adla bilindiğini, odada yer tasarrufu sağladığını ve sabit bir kanepeden farklı olarak yatak mekanizmalı olduğunu da göstermektedir.



Görsel 50. Ailemizin Üyesi Çekyat 1. Kişisel Arşiv.

Mavi Oda’daki nesneler dizisinde yer alan çekyat ve kırlentler, “gezgin nesneler” olarak değerlendirilmektedir. Hem öyküde hem de aile fotoğraflarında (Görsel 50 ve Görsel 51) bu duruma dikkat çekilmektedir. Bu nesneler, biz evden taşındıktan sonra “Hol” mekânına taşınmış olsa da, çocukluğumun ilk yıllarında “Mavi Oda”

olarak adlandırılan oturma odasında yer almaktadır. Zamanla ev halkı değıştikçe nesneler kullanılmaya devam etmiştir; ancak evin içinde yerleştirildikleri odalar değışime uğramıştır. Bu yer değıştirme, nesneler ile hikâyelerin üretilme biçimlerini de dönüştürmektedir.



Görsel 51. Ailemizin Üyesi Çekyat 2. Kişisel Arşiv.

Bir başka nokta, çekyatın “şöhretli” bir figür olarak sahip olduğu *möble* statüsüdür. Popülerliği, ailenin bir üyesi olarak her fotoğrafta yer almasından ve odanın kurucu nesnesi olarak üstlendiği rolden kaynaklanmaktadır. *Annem* de, anlatının kurucu özne/nesnelerinden biridir; ancak o, bu nesneye göre anonim bir karakterdir. Oysa çekyat, hikâyenin başkahramanıdır. Mavi odada, oyun bahçesinden başlayıp evin dışına doğru genişleyen mikrokozmzun (Not 16’da yer alan anlatı) en ikonik karakterlerinden biridir; kostümü, biçimi ve aynı anda birkaç kişiyi oturtabilme yeteneği vardır. En sadık arkadaşları, kendi kırlentleridir. Ancak, evlilik yoluyla haneye katılan annem, kendi eşyalarını da bu eve taşımıştır; örneğin, *yuvarlak süslü kırlentler*. Bunlar, odanın da başkahramanının da hikâyesini değiştirmiştir. Endüstriyel ürünlerden farklı olarak el yapımı kırlentler, dokuları ve renkleriyle kadınların emeğinin ustalığını ve canlılığını bu eve taşımıştır.

Nesneler ve insanlar, birbirlerine sıkı bağlarla bağlanmış olup sanki aralarında bir anlaşma yapılmışçasına, nesneler kendilerine yüklenen duygusal değer sayesinde evde yaşayan bir “kişilik” olarak algılanmaktadır. Çocukluğumuzun geçtiği evlerin insanların hafızasına bu kadar derinlemesine kazınmasının nedeni, hiç şüphesiz yaşadığımız yer olarak adlandırılan bu karmaşık yapı olan evin içinde belirli bir şekilde yerleştirilmiş nesnelere atfedilen simgesel anlamdır (Baudrillard, 2010, s. 22). Çekyat ve kırlentler, ilişkilendirildikleri oda, kavram ve sakinler ile birlikte anlatı içindeki hikâyeleri ve taşıdıkları anlamlar da yeniden şekillenmektedir. Görüldüğü üzere, iç mekân fikrinin sürekli değişen, modaya ve kültüre tabi, geçici bir mekân ve aynı zamanda “anlatı” da kurduğu aşikârdır.

4.2.4. Aşinalık: Yaşam Dekorumuzun Tanıdık Öğeleri

“Aşinalık”, Farsça kökenli bir sözcük olup, *āšnā* veya *āşinā*; yani “bilinen, tanıdık” anlamlarına gelen sözcükten türetilmiştir. Bu sözcük, Orta Farsça’da aynı anlama gelen *āšnāg* sözcüğünden evrilmiştir. Bu sözcükte de Orta Farsça *āšnūtan*, *āšnāv*; “duymak, algılamak, bilmek” fiilinden türetilmiştir (Nişanyan Sözlük, t.y.****). Türk Dil Kurumu’na göre ise *aşinalık* sözcüğü, kökensel karşılığına uygun olarak “birbirini bilme, tanıma, tanışık olma” olarak açıklanmaktadır (TDK, t.y***).

Georges Perec, daha önce hiç görmediğimiz, görmeyi hiç beklemediğimiz ya da hayal bile edemeyeceğimiz şeyi keşfetmek için dikkatimizi yeniden *tanıdık* olana yöneltmemiz gerektiğini öne süren bir anlatı kurar. Aşinalık sözcüğünün yukarıda belirtilen anlamları ve Perec’in bu yol gösterici bakış açısı doğrultusunda, “aşinalık” kavramı ele alınmaktadır:

“Yıllar geçtikçe genişleyen bu dünyaya ait bir sürprizler ve mucizeler yelpazesine karşılık gelen bir şeyden bahsetmiyorum; gösterişli ya da etkileyici bir şey olması, yabancı bir şey olması da gerekmiyor: Hatta tam aksine, yeniden kavuşulmuş olan bir *aşinalık*, *kardeş mekân*...” (Perec, 2020, s. 124; italik vurgu bana ait).

Bu araştırmada da, doğduğum ve çocukluğumu geçirdiğim ev hakkında “yeni bir hikâye” yazarken, bana *aşina* gelen, bilindik (bildiğimi sandığım) bir ev mekânına bakıyorum ve “ev, yuva, sığınak, kök, aidiyet, emanet, dayanışma, özlem, ölüm, hatıra, geçmiş, güven, çatışma, kırgınlık, güvensizlik dediğimiz yer” hakkında yeni şeyler keşfediyorum. *Aşina* olunan bir şeye bakarken, yeni bir şeyi keşfederken ki

olduğundan çok daha fazla sürprizle karşılaşma olasılığı olduğu açıktır. Çünkü ev; bir araya gelmelerin, karşılaşmaların ve hem kendimizi hem de ötekilerini yeniden keşfetmelerin gerçekleştiği bir yerdir. İnsana bu denli yakın olan ve tanıdık olan bir mimarlık ürününün –ya da araştırma bağlamında mimarsız bir mimarlık ürününün– “her daim popüler ve güncel bir araştırma alanı olduğunu söylemek yanlış olmaz; çünkü “ev” bir yüzleşme ortamı ve deyim yerindeyse hayatın kendisi” (Özgenel, 2016, s. xii) dir.

Sonuç olarak “ev, aşinalık üzerine kuruludur” demek, yanlış olmaz. Belki aşına olmanın en belirgin olduğu an, evin karanlıkta yolunu bulabileceğin tek yer olduğu zamandır. Benzer şekilde, en eski hafıza tekniklerinden biri olan bellek sarayının (*method of loci*) sıklıkla bir ev biçimini alması, bu mekânın tanıdık olmasından kaynaklanır. Bu, bir başka mekânın kolay kolay rekabete giremeyeceği türden bir özelliktir (Orhon, 2021, s. 54).

Aşinalık kavramına ilişkin bu açıklamalar ile birlikte “Hol”ün kurucu eşyaları olan “ayna” ve “masa” gibi nesnelerin öne çıktığı hikâyeyi okuyalım. Yeniden kavuşulan şeyin kocaman bir mucizeler yelpazesinden ziyade, ne kadar yeniden keşfedilirse keşfedilsin, eninde sonunda bilindik bir şey olduğunu fark edelim.

AŞINALIK | EV HİKÂYESİ 4

Çamlığa sırtımızı verdik mi? Hee. Şimdi evin eşiğinden geçelim. Taadaa, hol. Büyük harflerle HOL. Antrenin genişliğinde, upuzun bir hol. Ahh, ne serin olurdu burası yazın. Tam girdiğimiz yönde, holün sağ tarafındayız. Holün bu tarafında buzlu camlı iki tane kapı. Biri yatak odasına (amcamın odasına) diğeri ise misafir odasına (yine amcamın odasına) açılırdı. Üçüncü ise kenefe giden bir başka kapı. Camlı kapıların arasına asılmış bir de boy aynası. Tam da boy aynası sayılmaz hani. Karşısına geçip kendine baktın mı çoraplarının rengini göremezsün –tabii eğer sabah ne renk giydiğini unuttuysan.

Aynadan çok, kenarına iliştirilmiş fotoğraflara baktım bir vakitler. Ekseriyetle bayram ziyaretlerinde ihtiyarları görmek için. Holün diğer tarafında, aynanın tam karşısında uzunca bir yemek masası ve kaç tane olduğunu hiç hatırlayamadığım sandalyeler dururdu. Sonradan halamdan duydum; bu kocaman masa aslında on iki kişilikmiş. Ama on iki sandalyeyi de hiçbir zaman bir arada görmedim ne yalan söyleyeyim. İlyâ İlf ile Yevgeni Petrov'un *On İki Sandalye*'si düştü aklıma. Kitabı okumadım ama kapağını hatırladım. Neyse. Amcamın bu evde yaşadığı yıllarda masanın üstü, en kalabalık ıvır zıvır görüntülerine sahne olurdu. Bir şişe kolonya, bayramsa şeker dolu bir kâse, selpaklar, tükenmez kalemler, üzerine yazı yazmak için hazırlanmış karton parçaları, Parlement sigarası, küllük, çakmaklar, amcam yemek yediyse sofradan bir süre kaldırmadığı kirli çanaklar, niğde gazozu. Ama masayla ilgili en aşına olduğum ev görüntüsü, amcamın pazarcı antolojisiydi. "Bu hafta pırasa ne kadar? Deveci armudundan kaç kilo alınacak? Bir de çocukluğumuzda Suat'ın o masa üzerinde yediği sütlü ekmek kâsesi.

14 Mart 2026

Hikâyede anlatıldığı gibi, holde dikkat çeken pek çok nesne vardır. Hol; farklı şekil, renk, koku ve seslere sahip nesnelerden oluşan, dokuların oluşturduğu devasa bir tablo gibidir. Her şeyden önce, hem bu hikâyenin hem de odanın kurucu nesneleri olan *ayna* ve *masa* ön plana çıkmaktadır. Bu nesnelerin çevresinde, yanında ve üstünde ise her türden başka nesneler bulunur.

Fotoğrafik bir dille ifade edersek, masanın evin girişinde kapladığı alan ve holün sol duvarına yaslanan uzun kenarı hayal edildiğinde, masanın mekânın en temel kurucu ögesi olduğu söylenebilir. Ama hol de o kadar geniştir ki, ikisinin dengesi tam kararındadır.

Melis Cankara (2021), "Ev de benim için ancak ve ancak bir masa ile mümkündür. Masanın yüksekliği, derinliği ve uzunluğu konusunda takıntılı sayılabilecek kadar hassas olsam da, çoğu zaman sadece varlığı bile yeter yerleşmeme." (s. 29) diyerek masayla kurduğu vazgeçilmez ilişkiden söz eder. Yazar, bu deneyiminden

Göçebe Ruhlar İçin Yerleşme Kılavuzu adlı makalesinde, göçebelik ve yerleşme pratiği bağlamında bahseder; ancak masanın *mekân kurma, yerleşme ve aidiyet duygusunun oluşmasında* “olmazsa olmaz” vasfını gösterir. Kişi, ister nomad olsun isterse yerleşik bir ev sakini olsun, masa her halükarda büyük bir önem taşır.

Hafızanın taşıyıcısı ve aktarıcı olan “ayna” ise etrafına dizilmiş ve kendileri de birer hafıza nesnesi olan fotoğraflarla evlik eder. Yılın belirli zamanlarında gerçekleşen bayram ziyaretleri, uzun zamandır görüşülmeyen hısımlar, akraba ve aile büyüklerini görmek üzerine kurulu kültürel bir ilişkilendirme biçimidir. Hikâyedeki ziyaretlerin ise, çoğunlukla evin *ihtiyarlarını –babaanneyi ve dedeyi-* görmek için yapıldığı görülür. Ancak ziyaretlerin gerçekten onları görmek için mi, yoksa vefat ettikten sonra evde kalmaya devam eden fotoğraflarına bakmak için mi yapıldığı çok da açık değildir. Burada, kişilerin yaşamıyor olsalar bile evin özne/nesneleri olmayı sürdürebileceği fikrine yaklaşabiliriz. Böylece cismanî yokluk da varlığa dair yeni bir anlam kazanır. Dahası, bu mekâna ait olmamasına rağmen, aynada yansıyan başka nesne veya insan görüntülerini bile, o an için evin nesneleri olarak kabul edebilebilir.

Diğer hikâyelerde daha çok öne çıkan nesne türlerinin aksine –örneğin; mekânsal, duysal/duygusal, söylemsel ya da sembolik nesneler gibi- bu mekânda öne çıkan nesneler çoğunlukla “fiziksel nesneler”dir. Örneğin ayna ve masa, ev mekânından kaydedilmiş bir anıyı çağrıştırdıkları anda, yan yana durdukları ve bellekte birlikte kaydedildikleri “kardeş nesneleri” de *bellekten/ev mekânından* çağırırlar.

Sırasıyla nesneler gelmeye başlar; *buzlu camlı kapılar, sandalyeler* –bu arada on iki sandalye, hiç bilinmeyen bir evin/romanın on iki sandalyesini anımsatır- *bir şişe kolonya, şeker dolu bir kâse, tükenmez kalem, selpaklar, sigara, yazı yazmak için hazır edilmiş kartonlar, küllük, çakmaklar ve henüz masadan kaldırılmamış kirli çanaklar*; kısacası, ev eşyaları.

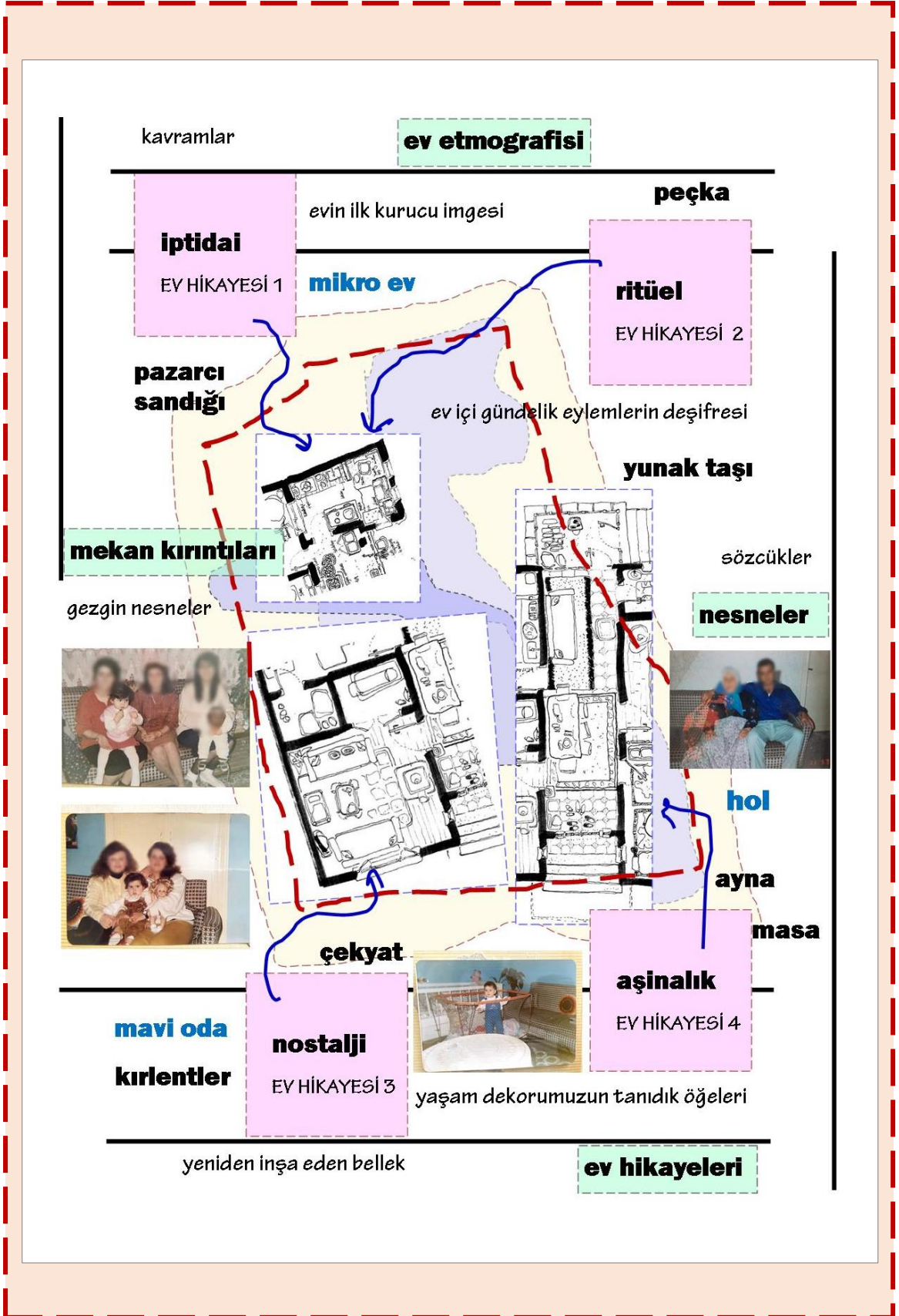
Yaşam dekorumuzun öğeleri, toplumsal mesajımızın taşıyıcıları, kültürümüzü hem yansıtan hem de kaydeden eşyalar (Bilgin, 1991, s. 13), bu hikâyede en belirgin şekilde ortaya çıkmaktadır. Eşyalar arasında ev sakinlerinin bile bilmediği gizli bir işbirliği kurulmuş gibidir. Karşılıklı olarak yerleştirilen ve birbirlerine temas eden bu eşyalar sanki mekânsal değil de, ahlaki bir birliktelik sergilemektedir.” (Baudrillard, 2010, s. 22). Bir taraftan, bu nesnelerin çoğu hemen her evde karşılaşılabilecek

sıradan eşyalardır. Ancak onları diğerlerinden ayıran, anılarla birlikte hafızada yer etmiş olmaları ve üzerlerine işlenmiş olan biyografik izleridir. Eşyaların haricinde yeme-içme kategorisinde olan nesneler –*niğde gazozu, sütlü ekmek-* ile –*amcam, halam, Suat-* gibi özne/nesneler, odanın en simgesel nesneleri arasındadır. Hatta pazarcılık mesleğiyle ilişkilenen sloganlar, fiyat etiketleri ve benzeri söylenceler, “pazarcı antoloji” olarak ev hikâyesine dâhil edilmiştir. Bir diğer konu, hikâyede eve girildiği andan itibaren söz konusu odanın bir müze gibi gezdirilmesidir. Bu müze-odanın en nadide parçalarını oluşturan nesneler, okuyucuya/izleyiciye sergilenmek üzere yerleştirilmiş gibi görünmektedir.

Anlaşıldığı üzere, evin içine giren her bir nesne belirli anlamlar barındırmaktadır. Bu anlamların bir kısmı doğal süreçler yoluyla kendiliğinden oluşurken, bir kısmı insanlar tarafından yüklenerek, dil ve kültürün alanına dâhil edilmektedir. Aynadan günümüzde telefonlarda kullanılan emoji'lere kadar pek çok unsur, insan için birer gösterge niteliğindedir. Bu göstergelerin kimisi toplumsal bir uzlaşa sonucunda anlamına kavuşurken kimisi ise yorumlayan kişinin sahip olduğu kültürel kodlarla şekillenmektedir (Ay, 2022, s. 306-307).

Orhon (2021), gündelik hayatın nesnelerinin “bellek yazınında” beklenildiği ölçüde ilgi görmediğine dikkat çeker. Oysaki bu nesneler –eşya olarak nitelendirdiklerimiz- travmaların, yıkımların ve kayıpların izlerini ve anılarını taşıdığı ölçüde hatırlamaya dair yöneltilen sorulara yanıt verme potansiyeli taşımaktadır (s. 51). Esasında bu nesneler, hem kişisel hem de kültürel hafızanın kaydını tutar; zamanla anıların taşıyıcısı haline gelir ve evle ilgili hikâyelerin üretilmesine olanak sağlamaktadır. Gerçekten de, evlerimizi hem fiziksel olarak düzenleyen hem de varlıklarıyla anlam dünyamızı inşa eden bu nesneler; hatta eve dair hikâyelerimiz benzerlik gösterse de, bu hikâyelerin evin sakinleri tarafından üretilme biçimi eşsizdir. Bunun sebebi, nesnelere atfedilen duyuşal, duygusal ve sembolik anlamların ve onlara yüklenen insani tercümelerin emsalsiz olmasıdır (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 747).

Sonuç olarak, dördüncü bölümün sonunda yer alan temsil, farklı anlamlarla yüklü nesneler, evle ilişkilendirilen kavramlar ve ev hikâyeleri aracılığıyla evin bir kez daha “sözel olarak nasıl yeniden inşa edildiğini” ortaya koymaktadır.



Görsel 52. Bir Ev Olarak Nesne: Yeniden İnşa 3, Kişisel Arşiv.

SONUÇ

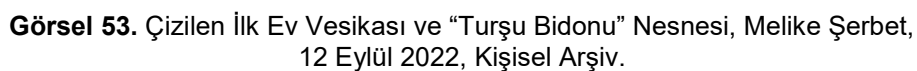
Bu tez, çocukluk evimin araştırmamın nesnesine dönüştürüldüğü ve ev bağlamında mythos'tan logosa doğru ilerleyen bilimsel bir araştırma sürecini ele almaktadır. Bu araştırma süreci ise evin; tarihsel, kuramsal, fiziksel, mekânsal, temsili, ontolojik ve fenomenolojik boyutlarıyla yeniden düşünmeye olanak tanımaktadır. Ayrıca bu çalışma, araştırmacıya hayatta ya da vefat etmiş fark etmeksizin evi “sakinleriyle” birlikte anlamlandırmasına yardımcı olmuş; araştırmacının ev sayesinde kendisiyle yüzleşebildiği bir alan açmıştır.

Evle ilgili bu konularla meşgul olunurken, tezin omurgasını kuran otoetnografinin, artık sadece bir yöntem olmaktan çıkıp, araştırmacının kendi varlığını kabul etmeyi araçsallaştıran bir felsefe geleneğine dönüşmesi de sürecin bu yönde gelişmesine katkıda bulunmuştur. Dolayısıyla otoetnografi alanında çalışanların yöntemi neden bu kadar tatmin edici bulduğunu daha iyi anlamaktayım.

Bir yandan otoetnografi yöntemi, 2022 yılında “yeni bir yapılaşma” amacıyla yıkılan bu evi metin düzleminde düşünsel olarak yeniden inşa etmeyi mümkün kılmıştır. *Yeniden inşa/reconstruction* süreci “otoetnografi” teriminin bileşenlerinden biri olan *grafinin* sunduğu imkânlar aracılığıyla ve yöntem ile okumalardan keşfedilen “ev etnografisi” teriminin öne çıkarılmasıyla hayata geçirilmiştir. Üstelik kültürün “grafi” olarak temsil edilmesi yalnızca metinle sınırlı kalmamıştır. Metnin yanı sıra çalışma kapsamında geliştirilen çizimler şeklinde ortaya çıkan *ev vesikaları*, araştırmacı ve ev sakini kimliklerim arasındaki diyalogu kolaylaştıran *içe bakış notları*, aile üyeleri ve akrabalarla yapılan *görüşmelerden* elde edilen veriler, süreci bu anlamda daha da geliştirmiş ve zenginleştirmiştir. Bu deneyimleri şekillendiren en dikkat çekici unsur kuşkusuz dildir; çünkü bu çalışma bağlamında “domestik jargon” eve dair bu deneyimlerin aktarılmasında ve anlamlandırılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Dahası bu süreç konut, iç mekân, ev, oda ve nesne üzerine yürütülen tartışmaları derinlemesine inceleme fırsatı da sunmuş; yeni kavramlar, terimler ve yöntemlerin yanı sıra bilgiyi farklı yollardan keşfetmenin yollarını öğrenme imkânı sağlamıştır. Böylelikle bu çalışma, otobiyografik bir malzemedен, yaşadığım evin kendisinden yola çıkarak başlı başına bir araştırma kültürü tesis etmeye olanak tanımıştır. Günümüzde artık var olmayan, yitirilmiş bir ev mekânının peşine düşmek, beni o

Özetle, araştırmanın tüm bu sürecinin de evde çokça rastlanan ve aşına olunan bir nesnenin imgesiyle başladığı söylenebilir. Sınai üretimin bir ürünü ve binlerce muadili bulunan sarı kapaklı bir plastik turşu bidonu. İşte bu nesne, araştırmanın bu yönde geliştirilmesinde önemli bir adım taşı olmuştur (Görsel 53'e bakınız).



Nihayetinde, araştırmamın özellikle “bir ev olarak nesne” başlıklı son bölümünde, yeniden nesnelere geri dönülmektedir. Bu sefer onların aracılığıyla eve farklı bir gözle bakma ve nesneleri tekrardan düşünme fırsatı bulunmuştur. Çünkü nesne her ne olursa olsun, bir kez “eve girdiğinde” artık sadece seri üretimin anonim bir parçası olmaktan çıkar; evle ve sakinleriyle kurduğu ilişki onu kopyalarından ayırır ve ona benzersiz bir kimlik kazandırır.

Öte yandan, son bölümde ev-nesne ilişkisini ele alan “ev hikâyeleri”, ihmal edilmiş nesnelere dikkatimizi yöneltmenin ne kadar önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Çünkü nesneler, evle ilgili hikâyelerin hem yaratıcısı hem de aktarıcısıdır. Dahası, bellek değeri taşıyan anımsatıcı özellikleri sayesinde geçmiş deneyimlerin, anıların ve duyguların yeniden hatırlanmasına da aracılık ederler. Mark Neumann’ın (1996) ifadesinin belirttiği gibi, aslında biz insanlar etrafımızda biriktirdiğimiz nesneler ve imgeler aracılığıyla kendimizi bulmakta, zaman zaman kaybetmekte ve yeniden inşa etmenin bir yolunu bulmaktayız (s. 172).

İptidai, ritüel, nostalji ve aşinalık gibi kavramsal dizgeler doğrultusunda oluşturulan hikâyeler, “odaların” sahici sınırlarını çizmektedir. Dahası, odanın fiziksel sınırlarını aşarak, ev ile evselliğe dair imgeleri tercüme etmek üzere bir araya gelmektedir. Ayrıca bu ev hikâyeleri, otoetnografiye ilişkin literatür taramasından ortaya çıkan “ev etnografisi” kavramını bu bağlamda yorumlamaya da yardımcı olmaktadır. Bu sonuç, aynı zamanda çalışmamın argümanı olan “evin kurucu ögesi olan nesneler” ifadesinin ne anlama geldiği sorusuna da bir yanıt niteliğindedir.

Nitekim tezin ana söylemi haline gelen ve “çocukluğumu geçirdiğim ev, bugün eve ilişkin çoğu üretimin hem kaynağı hem de kaidesidir” cümlesiyle açıklanabilecek ifade, evin hem araştırma için bir ilham kaynağı hem de akademik alanda kendine bir yer edinmenin bir aracı olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Araştırma kapsamında ortaya konulan bu katkı ve çıkarımlardan bağımsız olarak, eski binanın yerine ne yapıldığına ilişkin ayrıca değerlendirilmesi gereken bir konu da bulunmaktadır. 2022 yılında yıkılan evin bulunduğu arsada, 12 Mart 2026 tarihinde yeni bir binanın inşaatına başlanmıştır. Bugün hala yapım aşamasında olan yapı, her yerde gördüğümüz türden çok katlı ve betonarme bir apartman binasıdır.

Apartmana verilecek ismin belirlenme sürecinde ise kardeşim Müge etkili bir rol oynamıştır. Ailenin diğer üyeleri apartmana dedemin adı “(Hacı) Mehmet” isminin verilmesini önerirken Müge, tez çalışmasının da etkisiyle evi bir araştırma nesnesi ve düşünsel/kültürel miras olarak içselleştirmiştir. Bu nedenle, mimarsız mimarlık ve kadın emeği gibi değerleri göz önünde bulundurarak apartmana babaannemin adı “Emine” isminin verilmesini ya da ailenin soyadını yaşatacak “Şerbet” isminin kullanılmasının daha uygun olduğunu savunmuştur. Müge’nin bu konudaki kararlı tutumu, sadece bir isim önerisi değildir; görünmez olan kadın emeğine ve aileye ait kültürel mirasa sahip çıkma gayretinin bir örneği olarak değerlendirilebilir. Sürecin sonunda apartmanın adı, 14 Şubat 2025 tarihinde resmi olarak “Şerbet Apartmanı” olarak belirlenmiştir.



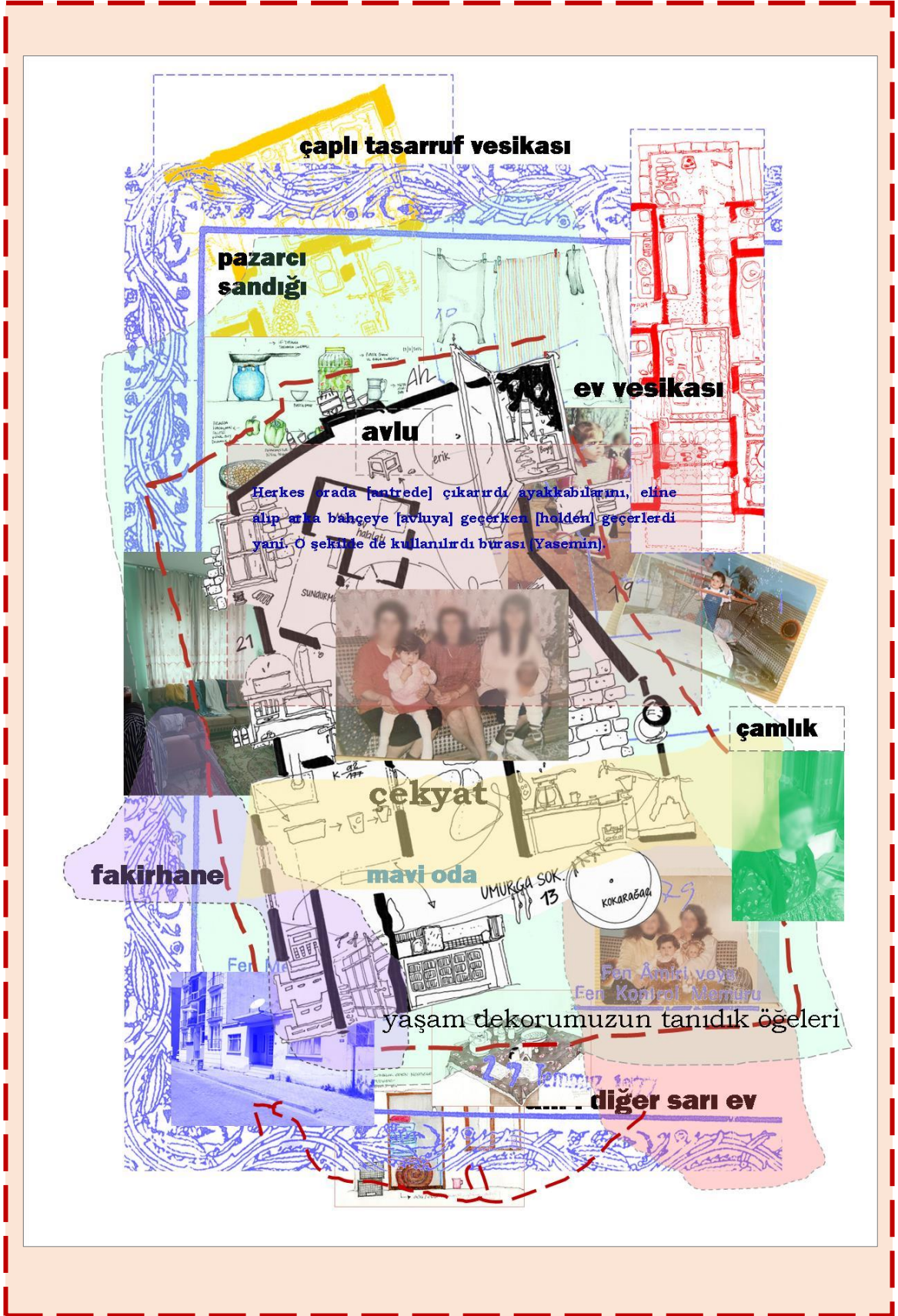
Görsel 54. Şerbet Apartmanı. 19 Mayıs 2026, Kişisel Arşiv.

Apartman binasının isimlendirilmesinin ardındaki bu hikâye, yeni bir yapının inşası sırasında vuku bulan olumlu bir gelişme olarak okunabilse de “inşa”, benim için çok daha farklı ve kapsamlı bir anlam taşımaktadır. Bu anlamın kuvvetlenmesi

sağlayan unsurlardan biri, hikâyelerin, anıların bir koleksiyonerin pratiğine benzer biçimde tek tek toplanması, toplanan malzemelerin ise araştırmanın amaçları doğrultusunda işlenmesi, yorumlanması ve bunlar üzerinden bir “anlam” arayışının sürdürülmesidir (Şerbet ve Demirel, 2025, s. 758). Bu sürecin bir diğer katmanını ise, nitel araştırma örneklerinde tanımlanan *bricoleur* kimliği oluşturmaktadır. Bir yama işi ustası ya da film yapımcısını andıran bricoleur, farklı parçaları, imgeleri, anlatıları ve yorumları bir araya getirerek (Denzin ve Lincoln, 2011, s. 3-4) bu parçalardan anlamlı bir bütün oluşturan araştırmacıdır.

Sonuç olarak hem bu açıklamalardan hareketle hem de tezin her bölümünde evin giderek katmanlaşmasıyla oluşturulan anlatı ve görsel temsiller, bu kısımda “ev panoraması” adlı haliyle nihai katmanına ulaşmaktadır. Bu temsil, araştırmacının bricoleur ve koleksiyoner kimliklerine temas etmekle birlikte, evin kelimenin tüm anlamlarıyla yeniden inşa edildiğini göstermektedir.

Ev panoraması (Görsel 55) otoetnografi yöntemiyle paralel olarak ortaya çıkmıştır ve bu çizim, “ev etnografisi”ni vurgulayan bir temsildir. Dolayısıyla bu tez, yöntemin mekânsal bir boyuta nasıl genişletildiğini, yanı sıra özgün bir araştırma yapma ve yazma deneyiminin nasıl geliştirilebileceğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, bu çalışmanın özgün değerini oluşturan şey de, “ev etnografisi” terimi üzerinden tertip ve tesis edilen yeni bir mekânsal okuma biçimidir.



Görsel 55. Ev Panoraması, Kişisel Arşiv.

KAYNAKÇA

- Adams, T. E., Jones, S. H. ve Ellis, C. (2015). Introduction to Autoethnography. Tony E. Adams, Stacy Holman Jones ve Carolyn Ellis (Yzr.). *Autoethnography*, s. 1-20. Madison Avenue, New York: Oxford University Press.
- Adams, T. E., Ellis, C., ve Jones, S. H. (2017). Autoethnography. Jörg Matthes (Ed.). *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*, s.1-11. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons.
- Akbulut, Hasan. (2018). Bir Seyirci Araştırmasından Etnografik Deneyimler ve Hikâyeler. *Folklor/Edebiyat*, 24/95, s. 13-34.
- Ak Sözlük. (t.y.). *İhtiyar*. Etimolojik Açıdan Ak Sözlük. Erişim: 03.01.2025. <http://aksozluk.org/ihtiyar>
- Alınışık, Eylül Tuğçe. (2020). Kumların Kadını'nda Nesneler Dünyası. *Monograf*, 14, s. 99-123.
- Altınıydız Artun, Nur (2012a). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler. Nur Altınıydız Artun ve Roysi Ojalvo (Der.). *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, s. 119-149. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altınıydız Artun, Nur (2012b). Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler, *e-skop*. Erişim: 12.08.2024. <https://www.e-skop.com/skopdergi/mimarlik-nesnesi-ve-baska-nesneler/580>
- Arnheim, Rudolf. (2018). *Görsel Düşünme* (R. Ögdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Artun, Ali. (2013). Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi (Sunuş). Charles Baudelaire (Yzr.). (A. Berkay, Çev.). *Modern Hayatın Ressamı*, s. 7-86. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, H., Bayraktar, U. (2022). Bilir Bilmezler: Nesne Yönelimli Ontoloji, *Kulaklık Kültürhane, Podcast Yayını*. Spotify'dan 29.11.2022 tarihinde erişilmiştir.

Ay, Aysel. (2022). Mutant Ninja Kaplumbağalar'ın Göstergebilimsel Analizi. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 17/2, s. 285-310.

Ayatar, Hazım Ayhan. (2004). Mimarlıkta Ritüel. *TOL*, 4, s. 22-25.

Aygün Cengiz, Serpil. (2023). Otoetnografi: Acı Mıhlanıp Bir Kalpte Durmasın. Ortada Dursun. *VEKAM Konferansları*. Erişim: 30.04.2023.
<https://www.youtube.com/watch?v=bNLToK6m8gl>

Aykaç, Gülşah. (2018). Bir Ev Ziyaretinin Düşündürdükleri, *Manifold*. Erişim: 17.12.2022. <https://www.manifold.press/bir-ev-ziyaretinin-dusundurdukleri>

Aykaç, Gülşah. (2022). Annemin Hayatlı Evi: Eviçi Emeğin Mekânsal Halleri. *Ege Mimarlık*, 115, s. 52-55.

Aytaç, Ömer. (2013). Kent Mekânları ve Kimlik/Farklılık Sorunu. *İdealkent*, 4/9, s. 138-169.

Bachelard, Gaston. (2018). *Mekânın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Barlas, Mert. (2019). Çağdaş Sanatta Nesne-Mekân Olarak Ev İmgesi. *Sanat ve Tasarım*, 24, s. 95-109.

Barthes, Roland. (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (M. Rifat ve S. Rifat Çev.). İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Barthes, Roland. (1989). *Yazının Sıfır Derecesi* (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Barthes, Roland. (1993). *Göstergebilimsel Serüven* (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, Roland. (1998). *Roland Barthes* (S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, Roland. (2021). Bugün Hâlâ Marx ve Freud'un Diliyle Konuşuyoruz (İ. Kocael, Çev.). [1975 tarihli kayıt, video]. *Çeviri Konuşmalar*. Erişim: 13.09.2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=qeZoxYlxoVM>

Batuk, Aybike. (2019). *Atmosferik Anlatılar Üzerinden Post-Dijital Çizim*. Yüksek Lisans Tezi. İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü. Mimarlık Anabilim Dalı. İstanbul.

Batuk, Aybike. (2022). *Atmosferik Temsiller: Yaşantı Nesneleri, Ölçekler, Çizgiler, Katmanlar*. *Manifold*. Erişim: 01.01.2023. <https://manifold.press/yasanti-nesneleri-olcekler-cizgiler-katmanlar>

Baudelaire, Charles. (2008). *The Painter of Modern Life and Other Essays* (J. Mayne, Çev.). New York: Phaidon Press.

Baudrillard, Jean. (2010). *Nesneler Sistemi* (O. Adanır ve A. Karamollaoğlu, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Baudrillard, J., Nouvel, J. (2011). *Tekil Nesneler, Mimarlık ve Felsefe* (A. Ufuk Kılıç, Çev.). İstanbul: YEM Yayın.

Bektaş Ata, Leyla. (2016). Bir Güvenlikli Site Hikâyesi: Gündelik Hayatın Dönüşümüne Otoetnografik Yaklaşım. *Fe Dergi*, 8/2, s. 46-61.

Bektaş Ata, Leyla. (2021). *Limontepede Yaşamak Büyümek Beklemek: Kentsel Dönüşüm Öncesi Bir Mahalle Anlatısı*. Ankara: İdealkent Yayınları.

Benjamin, Walter. (1982). *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ü. Oskay, Haz.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Benjamin, Walter. (2014). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). 11. Baskı. İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

Berger, John. (2004). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, John. (2015). *Bir Fotoğrafı Anlamak* (B. Eyüpoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Berk, İlhan. (2008). *Şeyler Kitabı*. İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

Berman, Marshall. (1999). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bici Nasır, Esra. (2016). Salonun Çelişkili Niteliğine Dair Güncel Bir Kesit. Lale Özgenel (Der.). 12-13 Aralık 2013 ODTÜ Mimarlık Tarihi Lisansüstü Araştırmaları Sempozyumu: *Mekânlar/ Zamanlar/ İnsanlar: Evsellik, Ev, Barınma ve Mimarlık Tarihi Bildiri Kitabı*, Ankara. s. 7-21.

Bilgin, Nuri. (1991). *Eşya ve İnsan*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Blunt, A., Dowling, R. (2006). *Home*. New York: Routledge.

Boccioni, U. ve diğerleri. (2016). Fütürist Resim: Teknik Manifesto. Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, s. 175- 178. İstanbul: Küre Yayınları.

Botton, Alain De. (2007). *Mutluluğun Mimarisi* (B. Tellioğlu Altuğ, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Boym, Svetlana. (2009). *Nostaljinin Geleceği* (F. Burak Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bozdoğan, Sibel. (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası, Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Cahun, Claude. (1998). *Beware Domestic Objects!* (G. Ducornet, Fransızca'dan İngilizceye Çev.). Penelope Rosemont (Ed.). *Surrealist Women: An International Anthology*, s. 59-61. Londra: The Athlone Press.

Cankara, Melis. (2021). Göçebe Ruhlar için Yerleşme Kılavuzu. *Betonart*, 68, s. 28-29.

Clair, Robin Patric. (2003). The Changing Story of Ethnography. *Expressions of Ethnography: Novel Approaches to Qualitative Methods*, s. 3-26.

Coffey, Amanda. (1999). *The Ethnographic Self: Fieldwork and the Representation of Identity*. Londra: SAGE Publications.

Colomina, Beatriz. (2020). *Mahremiyet ve Kamusalılık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari* (A. Ufuk Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Çapan, Cevat. (2006). Ellerle Bir Yolculuk (Önsöz). Selçuk Demirel (Haz.). *Manuel*, s. 7-8. İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

Çelik, Halil. (2013). Kültür ve Kişisel Deneyim: Bir Araştırma Yöntemi Olarak Oto-Etnografi. *İstanbul Sosyal Bilimler*, Kış/6, s. 1-14.

Çellek, Tülay. (2003). Sanat ve Bilim Eğitiminde Yaratıcılık. *Pivolka*, 2/8, s. 3-11.

Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (2011). The Discipline and Practice of Qualitative Research. Norman K. Denzin ve Yvonna S. Lincoln (Ed.). *Handbook of Qualitative Research (4. Baskı)*, s. 1-19. Los Angeles: SAGE Publications.

Deutsches Architekturmuseum Arşivi. Hannes Meyer. Co-Op Zimmer. Erişim: 16.04.2021. <https://xxi.com.tr/gorus/yazi/kentten-kacis-ve-asketizm>

Dovey, Kimberly. (1985). Home and Homelessness. Irwin Altman ve Carol M. Werner (Ed.). *Home Environments (Volume 8)*, s. 33-64. New York: Springer Science+Business Media.

Downey, Georgina. (2013). Introduction. Georgina Downey (Ed.). *Domestic Interiors: Representing Homes from the Victorians to the Moderns*, s. 1-11. Londra: Bloomsbury Academic.

Duncan, Margot. (2004). Autoethnography: Critical Appreciation of an Emerging Art. *International Journal of Qualitative Methods*, 3/4, s. 28-39.

Durkheim, Emile. (2006). *Toplumsal İşbölümü* (Ö. Ozankaya Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

Dursun, M. T., Aydın, Ç. (2022). Sosyal Bilim Araştırmalarında Sözlü Tarih Yöntemi. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler*, 22 (Özel Sayı 2), s. 1-18.

Ek, F. İpek. (2012). 18. Yüzyılda Bozulan Ezber. Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo (Der.). *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, s. 17-40. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ek, F. İpek. (2023). Belleğin Şantiyeleri: Mimarlıkta Aklın ve Hayal Gücünün Rolü Üstüne. *Betonart*, 76, s. 23-29.

Ellis, Carolyn. (1999). Heartful Autoethnography. *Qualitative Health Research*, 9/5, s. 669-683.

Ellis, Carolyn. (2000). Creating Criteria: An Ethnographic Short Story. *Qualitative Inquiry*, 6/2, s. 273-277.

Ellis, Carolyn. (2004). *The Ethnographic I: A Methodological Novel About Autoethnography*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.

Ellis, C., Adams, T. E. ve Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An Overview. *Historical Social Research/Historische Sozialforschung FQS*, 12/1, s. 273-290.

Ellis, C., Bochner, A. P. (2000). Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject. Norman K. Denzin ve Yvonna S. Lincoln (Ed.). *Handbook of Qualitative Research (2. Baskı)*, s. 733-768. Thousands Oaks, CA: SAGE Publications.

Ev-Kesit. (t.y.). Tek ve Çok Sergisi, Ev-Kesit, 1987. *SALT*. Erişim: 03.07.2022.
<https://saltonline.org/projects/evkesit/>

Fabrizi, Mariabruna. (2017). Kon Wajiro's Archaeology of Present Times. *Socks*. Erişim: 01.01.2023. <https://socks-studio.com/2017/12/10/kon-wajiros-archaeology-of-present-times/>

Ginsberg, Robert. (2020). Mediations on Homelessness and Being at Home: in the Form of a Dialogue. G. John M. Abbarno (Ed.). *The Ethics of Homelessness: Philosophical Perspectives (Volume 343)*, s. 43-53. Leiden: Brill Rodopi.

Goldschmidt, Walter. (1977). Anthropology and the Coming Crisis: An Autoethnographic Appraisal. *American Anthropologist*, 79/2, s. 293-308.

Göregenli, Melek. (2003). Sürgünün Sonu ya da Ev'e Dönüş. *TOL*, Kış/2, s. 71-76.

Groom, Amelia. (2025). Touching Objects in the Dark with Claude Cahun. *AWARE Centre Pompidou*. Erişim: 01.04.2026.
<https://awarewomenartists.com/en/magazine/toucher-les-objets-dans-lobscurite-avec-claude-cahun/>

Gürbilek, Nurdan. (2021). *Ev Ödevi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Harkness, John. (2019). Önsöz [orijinal metin 1983 tarihli]. Michel Foucault (Yzr.). *Bu Bir Pipo Değildir* (S. Hilav Çev.), s. 7-16. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Harman, Graham. (2020). *Nesne Yönelimli Ontoloji: Her Şeyin Yeni Bir Teorisi* (O. Karayemiş, Çev.). İstanbul: Tellekt Yayınları.

Hasol, Doğan. (2021). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü* (Geliştirilmiş 19. Baskı). İstanbul: YEM Yayın.

Hayano, David M. (1979). Auto-ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects. *Human Organization*, 38/1, s. 99-104.

Heider, Karl G. (1975). What Do People Do? Dani Auto-Ethnography. *Journal of Anthropological Research*, 31/1, s. 3-17.

Holt, Nicholas L. (2003). Representation, Legitimation, and Autoethnography: An Autoethnographic Writing Story. *International Journal of Qualitative Methods*, 2/1, s. 18-28.

Hukuk Sözlüğü. (t.y.). *Vesika*. T.C. Adalet Bakanlığı Hukuk Sözlüğü. Erişim: 26.04.2026. <https://sozluk.adalet.gov.tr/vesika>

Humboldt. Wilhelm Von. (1984). *Dil-Kültür Bağlantısı* (B. Akarsu Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

İnam, Ahmet. (2018). Eşik. *Ege Mimarlık*, 3/100, s. 40-43.

Kara, Şenay. (2022). Önsöz. Virginia Woolf (Yzr.). *Londra Manzaraları*, s. 7-9. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Karmaz, Ezgi. (2021). Mekânın Gündelik Yaşam İçinde Kurgulanışı: Özne-Mekân Etkileşim Süreci. Deniz Yıldırım, Evren Haspolat, Hakan Sağlam ve Saim Can Beritan (Ed.). *Mekânı Düşünmek: Felsefe, Politika, Mimarlık, Sinema*, s. 67-89. Ankara: Nika Yayınevi.

Kartarı, Asker. (2017). Nitel Düşünce ve Etnografi: Etnografik Yönteme Düşünsel Bir Yaklaşım. *Moment*, 4/1, s. 207-220.

Kayın, Emel. (2008). *Mekân Hikâyeleri*. Ankara: Kanguru Yayınları.

Keeble, Trevor. (2008). The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity (Book Review), s. 112-113. *academic.oup.com*. Erişim: 11.07.2025. DOI: 10.1093/jdh/epn004

Kent Rehberi. (t.y.). Kırklareli, Lüleburgaz İlçesi, Yeni Mahallesinin Haritadaki Uydu Fotoğrafı, Güncel Ada/Parsel Numaraları. Erişim: 16.01.2025. <https://kentrehberi.luleburgaz.bel.tr/>

Kılıçkiran, Didem. (2018). Evin Ötesinde “Ev”: Kavramsal Bir Çerçeve Önerisi. *Dosya*, 41, s. 1-7.

Kimbell, Lucy. (2022). Nesne Geri Dönüyor: Graham Harman ile Bir Röportaj – I, *terrabayt*. Erişim: 23.01.2023. <https://terrabayt.com/dusunce/nesne-geri-donuyor-graham-harman-ile-bir-roportaj-i/>

Kiesler, Frederick. (2014). “Sonsuz Ev”: İnsan Yapımı Bir Kozmos [orijinal metin 1968 tarihli] (N. Altınyıldız Artun, Çev.). *e-skop*. Erişim: 14.07.2024. <https://www.e-skop.com/skopdergi/%E2%80%9Csonsuz-ev%E2%80%9D-insan-yapimi-bir-kozmos/1966>

Korkmaz, G. Nurseli. (2020). Orhan Pamuk’un Masumiyet Müzesi Romanında Nesneler Arası İlişkiler; Posthümanizm ve Nesne Yönelimli Ontoloji Çerçevesinde Bir Çözümleme. Sümeyra Buran (Ed.). *Edebiyatta Posthümanizm (e-kitap, 15. Bölüm)*, s. 285-310. Londra: Transnational Press.

Kubbealtı Lugatı. (t.y.). *Vesika*. Misalli Büyük Türkçe Sözlük, Kubbealtı Lugatı. Erişim: 26.04.2026. <https://www.lugatim.com/s/vesika>

Kubbealtı Lugatı. (t.y.*). *Fakirhane*. Misalli Büyük Türkçe Sözlük, Kubbealtı Lugatı. Erişim: 06.03.2026. <https://www.lugatim.com/s/fakirhane>

Kurosawa, Akira. (2006). *Kurbağa Yağı Satıcısı* (D. Egemen Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kurt, Seyhan. (2021). *Haneden Ev Haline: “Türk Evi”nde Mimari, Düzenleme, Pratik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Le Corbusier. Villa Church. Erişim: 14.08.2024.

<https://www.fondationlecorbusier.fr/en/work-architecture/achievements-villa-church-ville-davray-france-1927-1930/>

Le Corbusier. (2003). *Bir Mimarlığa Doğru* (S. Merzi Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Lefebvre, Henri. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştiri I* (İ. Ergüden Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lüleburgaz Gençlik Parkı. (t.y.). Lüleburgaz Gençlik Parkı. Erişim: 11.06.2026. <https://www.luleburgaz.bel.tr/haberler/genclik-parki-yenilenen-yuzuyle-yeniden-hizmete-girdi>

Lynch, Kevin. (2013). *Kent İmgesi* (İ. Başaran Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Morkoç, M., Ertürk, F. S. (2021). Autoethnographic Approach in Art Experience. *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences*, 8/1, s. 87-96.

MoMA. Willi Baumeister. Die Wohnung Posteri/Konut Posteri. Erişim: 22.01.2025. <https://collections.vam.ac.uk/item/O111283/wie-wohnen-die-wohnung-werkbund-poster-baumeister-willi/>

Muncey, Tessa. (2005). Doing Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, 4/1, s. 69-86.

National Trust. Robert Scott Tait. A Chelsea Interior/Chelsea'de Bir İç Mekân. Erişim: 07.07.2026. <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/263684>

Neumann, Mark. (1992). The Trail Through Experience: Finding Self in the Recollection of Travel. C. Ellis ve M. G. Flaherty (Ed.). *Investigating Subjectivity: Research on Lived Experience*, s. 176-201. Newbury Park, CA: SAGE Publications.

Neumann, Mark. (1996). Collecting Ourselves at the End of the Century. C. Ellis ve Arthur P. Bochner (Ed.). *Composing Ethnography: Alternative Forms of*

Qualitative Writing (Ethnographic Alternatives Series Volume 1), s. 172-198. Walnut Creek, CA: Alta Mira Press.

Ngunjiri, F. W., Hernandez, K. C. ve Chang, H. (2010). Living Autoethnography: Connecting Life and Research (editorial). *Journal of Research Practice*, 6/1, s. Article E1, 1-15.

Nişanyan Sözlük. (t.y.). *Vesika*. Türkçe Etimolojik Sözlük. Erişim: 23.01.2026. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/vesika>

Nişanyan Sözlük. (t.y.*). *Fakir*. Türkçe Etimolojik Sözlük. Erişim: 06.03.2026. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/fakir>

Nişanyan Sözlük. (t.y.**). *İptidai*. Türkçe Etimolojik Sözlük. Erişim: 16.01.2025. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/iptidai>

Nişanyan Sözlük. (t.y.***). *Ritüel*. Türkçe Etimolojik Sözlük. Erişim: 02.06.2026. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/rit%C3%BCel>

Nişanyan Sözlük. (t.y.****). *Nostalji*. Türkçe Etimolojik Sözlük. Erişim: 03.06.2026. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/nostalji>

Nişanyan Sözlük.(t.y.*****). *Aşinalık*. Türkçe Etimolojik Sözlük. Erişim: 04.06.2026. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/a%C5%9Final%C4%B1k>

Norberg-Schulz, Christian. (1983). Heidegger's Thinking on Architecture. *MIT Press Perspecta*, 20, s. 61-68.

Ocak, Ersan. (2016). Yoksulun Evi. Necmi Erdoğan (Ed.). *Yoksulluk Halleri, Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*, s. 133-174. İstanbul: İletişim Yayınları.

Orhon, Göze. (2021). Cisimleşmiş Bellek, Yaşayan Nesne: Eşya, Ev, Müze. Kevser Güler ve Süreyya Evren (Haz.). *Gökcisimleri Üzerine*, s. 51-58. İstanbul: Arter Yayınları.

Oruç, S., Filiz, K. (2020). Graham Harman ile Nesne Yönelimli Felsefe Üzerine Mülakat. *Sabah Ülkesi*, 65, s. 28-38. Erişim: 23.11.2022.

<https://www.sabahulkesi.com/2020/10/01/graham-harman-ile-nesne-yoenelimli-felsefe-uezerine-muelakat/>

Orwell, George. (2021). *Neden Yazıyorum* (E. Pek, Çev.). İstanbul: Konu Yayınevi.

Oskay, Ünsal. (1982). Walter Benjamin Üzerine. Ünsal Oskay (Haz.). *Estetize Edilmiş Yaşam*, s. 7-52. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Önder, Merve Darende. (2024). Freud'un Çalışma Odası: Arkeolojik Bir Kazı Sahası. *Vox Artistica*. Erişim: 27.07.2026. <https://www.voxartistica.com/freudun-calisma-odasi/>

Özdemir, A., Özdemir, A. (2019). Arkeolojide Hane, Mekân ve Mekân Analizi: Teorik ve Pratik Yaklaşımlar. *Academic Knowledge*, 2/1, s. 28-49.

Özgenel, Lale. (2016). Ev'in Halleri. Lale Özgenel (Der.). 12-13 Aralık 2013 ODTÜ Mimarlık Tarihi Lisansüstü Araştırmaları Sempozyumu: *Mekânlar/ Zamanlar/ İnsanlar: Evsellik, Ev, Barınma ve Mimarlık Tarihi Bildiri Kitabı*, Ankara. s. xi-xvii.

Öztürk, Gizem. (2022). Nesnelerin Alternatif Halleri: Düşsel Eve Doğru Bir Yolculuk. *UTAK 2022 5. Ulusal Tasarım Araştırmaları Konferansı: Tasarım ve Çoğulculuk Bildiri Kitabı*, Ankara. s. 50-71.

Öz Yılmaz, Elif. (2022). Yaşantının İzleri Üzerinden İkamet Etmenin Serüveni: Ev Kayıtları. *UTAK 2022 5. Ulusal Tasarım Araştırmaları Konferansı: Tasarım ve Çoğulculuk Bildiri Kitabı*, Ankara. s. 120-133.

Perec, Georges. (2020). *Mekân Feşmekân* (A. Erkay, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Pile, J., Gura, J. ve Plunkett, D. (2024). *A History of Interior Design* (5. Baskı). Londra: Laurence King.

Reed-Danahay, Deborah. E. (1997). Introduction. Deborah E. Reed-Danahay (Ed.). *Auto/Ethnography: Rewriting The Self and the Social*, s. 1-17. Oxford ve New York: Berg Publishers.

Rice, Charles. (2007). *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*. Londra ve New York: Routledge.

Richard McGuire. Here. Erişim: 01.01.2023. <https://www.richard-mcguire.com/new-page-4>

Rigotti, Francesca. (2021). *Küçük Şeylerin Felsefesi* (M. Mine Çilingiroğlu, Çev.). İstanbul: Notos Kitap.

Rosemont, Penelope. (1998). *Surrealist Women: An International Anthology*. Londra: The Athlone Press.

Schivelbusch, Wolfgang. (2024). *Nesnelerin Tükenen Hayatı: Tüketim Üzerine Bir Deneme* (N. Azeri, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

Seamon, David. (2003a). Duyguları Açmak: Fenomenoloji, Çevresel Deneyim ve Yer Yapmak (S. Serim, Çev.). *TOL*, baharyaz/3, s. 33-35.

Seamon, David. (2003b). Fenomenoloji, Yer, Çevre ve Mimarlık: Literatürün Değerlendirilmesi (S. Serim, Çev.). *TOL*, baharyaz/3, s. 36-53.

Serdar Köknar, Burcu. (2020). Mutfak Günlükleri. *Betonart*, 64, s. 33-37.

Sirowy, Beata. (2008). Mekân Üzerine Notlar (C. Yücel Çev.). *TOL*, 6, s. 42-49.

Skopbülten. (2017). Picabia'nın Dada Durağı, *e-skop*. Erişim: 20.05.2023. <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-picabianin-dada-ugragi/3258>

Skopbülten. (2019). Piranesi'nin Muhteşem Harabeleri, *e-skop*. Erişim: 26.05.2023. <https://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-piranesinin-muhtesem-harabeleri/5212>

Sparke, Penny. (2008). *The Modern Interior*. Londra: Reaktion Books.

Sparkes, Andrew C. (2000). Autoethnography and Narratives of Self: Reflections on Criteria in Action. *Sociology of Sport Journal*, 17/1, s. 21-43.

Spry, Tami. (2001). Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis. *Qualitative Inquiry*, 7/6, s. 706-732.

Suat, Orhan. (2010). *Her Yönü İle Lüleburgaz*. Lüleburgaz Kitabevlerinden ve Sokollu Mehmet Paşa İlçe Halk Kütüphanesi Müdürlüğü(Genişletilmiş Yeni Baskı).

Şentürk, Y., Kurban, S. B. (2022). Adı Geçen Eser (1) - Leyla Bektaş Ata, Limontepe’de Yaşamak Büyümek Beklemek, *Sanat Kritik*. Erişim: 16.05.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=CMpgbkZ0oH8>

Şerbet, Melike. (2019). *Mimari Karakterli İnşai Seramik Çalışmalar*. Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasanat Dalı. Ankara.

Şerbet, Melike. (2025). The Tale of an Adobe House: Memories Through the Language of Objects. *KERPIC’24 11th International Conference: Challenges in Earth-Based Interior Architecture; Current Issue in Earth-Based Materials, Construction Techniques and Approaches Bildiri Kitabı*, Kayseri. s. 138-145.

Şerbet, M., Demirel, E. (2025). Otoetnografik Bir İç Mekân Anlatısı: Çocukluk Evinde Nesneler Aracılığıyla Evin Anlamını Aramak. *Sanat Yazıları*, 53, s. 745-760.

Şumnu, Umut. (2018). 20. Yüzyıl Düşüncesinde Ev/Evsizlik Halleri ve Jorge Luis Borges’in “Asterion Evi” Öyküsü. *Toplum ve Bilim*, 146, s. 94-117.

Şumnu, Umut. (2019). İç Mekânda Modernite Kavgası: Alternatif Bir Tarih-Yazım Denemesi. *İTÜ Mimarlık Fakültesi Türkiye’de İç Mimarlık Eğitiminin Tarihi, Gelişimi ve Geleceği Ulusal Sempozyumu, İstanbul*.

Şumnu, Umut. (2022). Mimari Mekânın “Fazlalığı” Olarak İç Mekân. *Betonart*, 75, s. 12-20.

Tanyeli, Uğur. (1995). Konut Mekânında Modernite Kavgası. *Mimarlık*, 262, s. 16-18.

Taşgüzen Polat, Zemzem. (2024). *Evi Anlamak*. İstanbul: İletişim Yayınları.

TDK. (t.y.). *Nesne*. Türk Dil Kurumu. Erişim: 09.05.2026. <https://sozluk.gov.tr/>

TDK. (t.y.*). *Ritüel*. Türk Dil Kurumu. Erişim: 02.06.2026. <https://sozluk.gov.tr/>

- TDK. (t.y.**). *Nostalji*. Türk Dil Kurumu. Erişim: 03.06.2026. <https://sozluk.gov.tr/>
- TDK. (t.y.**). *Aşinalık*. Türk Dil Kurumu. Erişim: 04.06.2026. <https://sozluk.gov.tr/>
- Tümer, Gürhan. (2004). Mimarlığın Eski ve Yeni Ritüelleri. *TOL*, 4, s. 19-21.
- Vanlı, Şevki. (2006). *Mimariden Konuşmak, Bilinmek İstenmeyen 20. Yüzyıl Türk Mimarlığı, Eleştirel Bakış (Cilt 1)*. İstanbul: VMV Yayınları.
- Vittorio Aureli, Pier. (2019). *Az Yeterlidir: Mimarlık ve Asketizm Üzerine* (B. Bilir, Çev.). İstanbul: Lemis Yayın.
- Yavuz, Ozan. (2019). Otoetnografik Yaklaşımda Fotoğrafın Yeri ve Yöntemi Üzerine: Pia Arke'nin Çifte Kimliği. *Moment*, 6/2, s. 470-491.
- Yıldırım, E., Allmer, A. (2012). Le Corbusier Mimarlığı ve Onun Fotografik Temsili: Foto-Mekân, Foto-Hikâye, Foto-Duvar. *Sanat ve Tasarım*, 1/9, s. 69-86.
- Wall, Sarah. (2006). An Autoethnography on Learning about Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, 5/2, s. 146-160.
- Wall, Sarah. (2008). Easier Said Than Done: Writing an Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, 7/1, s. 38-53.
- Woolf, Virginia. (2022). *Londra Manzaraları* (Ş. Kara, Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Woolf, Virginia. (2024). *Kendine Ait Bir Oda* (N. Öztürk, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- 2023/2 Nolu Genelge. (t.y.). Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü tarafından yayımlanan 24.01.2023 tarihli “İyileştirme, Dönüşüm ve Sayısallaştırma Çalışmaları” konulu, 2023/2 nolu Genelgesi. Erişim: 19.01.2025. <https://www.tkgm.gov.tr/en/node/12374>

EkLER

Ek-1. "Fakirhane" Olarak Anılan Yapının Yıkım Belgesi

YANAN ve YIKILAN YAPILAR FORMU																			
1. Formu veren kurum: LÖLEBURGAZ BELEDİYESİ																			
2. Yanan / yıkılan yapının adresi İl: KIRKLARELİ İlçe: LÖLEBURGAZ Bucak: Mahalle: YENİ MAH. Köy: Mahalle tanımlama kodu: 8			3. Pafta no 4. Ada no 5. Parsel no 6. Yapı Kimlik No 7. Formun onay tarihi 10.11.2022 8. Form no																
Belediye: LÖLEBURGAZ BELEDİYESİ Mahalle: YENİ MAH. Cadde/Sokak tanımlama kodu: 5 Site adı: Mevki adı:			9. Dış kapı numarası 13/1 10. Kısımları yandı/yıkıldı ise iş kapağı 11. Posta kodu 12. 3. Pafta no 13. 4. Ada no 14. 5. Parsel no 15. 6. Yapı Kimlik No 16. 7. Formun onay tarihi 17. 8. Form no																
9. Veriliş amacı ☐ Yanan ☒ Yıkılan		10. Yanma/yıkılma durumu ☒ Tamamen ☐ Kısmen		11. Yanma/Yıkılma Tarihi		12. Yapı Ruhsat Tarihi		13. Yapı Ruhsat No		14. Yapı Kullanma İzin Belgesi Tarihi		15. Yapı Kullanma İzin Belgesi No		16. Yıkım Planı Onay Tarihi		17. Yıkım Ruhsatının Onay Tarihi		18. Yıkım Ruhsat No	
19. Yanma nedeni: ☐ 1. Elektrik kontağı ☐ 2. Elektrikli ev aletleri ☐ 3. Kasıtlı olarak ☐ 4. Soba ☐ 5. LPG tüpü ☐ 6. Gaz kaçağı ☐ 7. Sigara ☐ 8. Çocukların aileyle oynaması ☐ 9. Başka bir yangından arınayış ☐ 10.										20. Yıkılma nedeni: ☐ 1. Deprem ☐ 2. Heyelan ☐ 3. Sel ☐ 4. Yeni inşaat ☐ 5. Tehlike okuturmak ☐ 6. Kamulaştırma ☐ 7. Yangın ☐ 8. Kentin Dönüşümü ☒ 9.									
Yapı Sahibinin			Yıkımı Yapan Yapı Müteahhidinin				Şantiye Şefinin			Yıkım Sorumlusu Statik Fenni Mesulün									
21. Adı soyadı, unvanı, TC kimlik no ☒ Özel ☐ Kamu ☐ Yabancı			26. Adı soyadı, unvanı, TC kimlik no				27. Adı soyadı, unvanı, TC kimlik no			42. Adı soyadı, unvanı									
22. Bağlı olduğu vergi dairesi adı BAYRAMPAŞA			27. Hukuki durumu				28. Oda sicil no			43. TC kimlik no									
23. Vergi kimlik no			29. Bağlı olduğu vergi dairesi adı				30. Vergi kimlik no			44. Oda sicil no									
24. Adres			31. Sigorta sicil no				32. Sözleşme tarihi			45. Sigorta sicil no									
25. İmza [Adres Bilgisi ve İmza Gizlenmiştir]			33. Sözleşme no				34. Yapı müteahhidi yetki belge no			46. Adres									
			35. Adres				36. İmza			47. İmza									
Form Düzenlenen Kısımla İlgili Özellikler			Yapı ile İlgili Özellikler																
48. Kullanma amacına göre yapının bağimsiz bölümleri ile ortak alanları			51. Yapıda bağimsiz bölüm sayısı																
49. Bağimsiz bölüm sayısı			52. Yapıda konut birimi (daire) sayısı																
50. Yüksekliği (m)			53. Yapının taban alanı (m ²)																
1110 - Mesken			54. Yapının inşaat alanı (m ²)																
1			50																
			55. Yapının yol kotu altı kat sayısı																
			56. Yapının yol kotu üstü kat sayısı																
			57. Yapının toplam kat sayısı																
			58. Yapının yol kotu altı yüksekliği (m)																
			59. Yapının yol kotu üstü yüksekliği (m)																
			60. Yapının toplam yüksekliği (m)																
			61. Sigortalı ise Sigorta Bedeli (TL)																
1110 - Mesken			1																
50																			
Yapının Taşıyıcı Sistemi ve Dış Dolgu Maddesi Cinsi																			
62. Yapının Taşıyıcı Sistemi																			
63. Duvar Dolgu Maddesi Cinsi																			
☐ 1. İskelet (Karkas) ☒ 2. Yığma (Kagir) ☐ 3. Prefabrik ☐ 1.1. Betonarme ☐ 1.2. Ahşap ☐ 1.3. Çelik ☐ 3. Prefabrik ☐ 4. Yarı prefabrik ☐ 1.1.1. Çerçevesiz sistem ☐ 1.1.2. Perdeli sistem ☐ 1.1.3. Çerçevesiz+Perdeli sistem ☐ 5. Karma ☐ 1. Briket ☐ 2. Tuğla ☐ 3. Taş ☒ 5. Kerpiç ☐ 7. Beton blok ☐ 8. Halı																			
64. Düzenleyici teknik inşaatın adı soyadı, unvanı, TC kimlik no, imzası, tarih			65. Kontrol eden inşaatın adı soyadı, unvanı, TC kimlik no, imzası			66. Onaylayan inşaatın adı soyadı, unvanı, TC kimlik no, imzası, tarih			67. Onay kodu										
[Kişisel Bilgi ve İmza Gizlenmiştir]			[Kişisel Bilgi ve İmza Gizlenmiştir]			[Kişisel Bilgi ve İmza Gizlenmiştir]			[Kişisel Bilgi ve İmza Gizlenmiştir]										
68. Diğer Hususlar																			
SAYILI DİLEKÇESİNE İSTİNADEN MAKİS SİSTEMİNDEN ŞİLİNMESİ İÇİN DÜZENLENMİŞTİR. ESKİ 327 ADA 28 PARSEL.																			

YIKIM RUHSATI

Demolition Permit

Ruhsat Veren Kurum: LOLEBURGAZ BELEDİYESİ			9. Yıkım Nedeni			10. Yıkım Türü			11. Yıkım Tekniği			12.Yıkım ruhsatının onay tarihi: 07/11/22		13.Yıkım ruhsat no.			
Ruhsat verilen yapının adresi: KIRKILARELİ İlçe: LÖLEBURGAZ			☐ 1. Deprem ☐ 2. Heyelan ☐ 3. Sel ☐ 4. Yangın ☒ 5. Yeni İnşaat ☐ 6. Kamulaştırma ☐ 7. Kentleşim Dönüşümü ☐ 8. Diğer			☒ 1. Bina yıkımı ☐ 2. Kamu bina yıkımı ☐ 3. Bina harici yapılar (sünet, açık yüzme havuzu vb.)			☐ 1. Elle ☒ 2. Makineli ☐ 3. Patlayıcılarla ☐ 4. İle çekerek ☐ 5. Kompakt makineli ☐ 6. Kule ve diğer yüksek eritilmiş vinç ☐ 7. Yüksek eritilmiş makineli ☐ 8. Delme ve testere ile kesme ☐ 9. Kimyasal maddeler kullanılarak ☐ 10. Uzaktan kontrolü makineli			11. Sıcak kesim 12. Yüksek basınçlı su jeli 13. Metal tozuyla kesim 14. Diğer		14.Yapı ruhsatının onay tarihi:		15. Yapı ruhsat no.	
İy: Mahalle tanıtım kodu: 8			7. Kısmi yıkım konru bağımsız bölüm no:			8.Yapı Kimlik No:			16.Yapı kullanma izin tarihi:			17. Yapı kullanım izin no.		18. Yıkım ruhsatının geçerlilik tarihi:			
İle adı: 16.063			5.Persel No: 16			6.Blok No:			18.Yıkım planı onay tarihi:			19. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		7.11.2022			
7. Kısımlı yıkım konru bağımsız bölüm no:			8.Yapı Kimlik No:			9. Yıkım Nedeni			10. Yıkım Türü			11. Yıkım Tekniği			12.Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
10. Yıkım Nedeni			11. Yıkım Türü			12. Yıkım Tekniği			13. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			14. Yıkım ruhsat no.			15. Yapı ruhsat no.		
14. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			15. Yapı ruhsat no.			16. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			17. Yapı kullanım izin no.			18. Yıkım ruhsatının geçerlilik tarihi:			19. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
18. Yıkım ruhsatının geçerlilik tarihi:			19. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			20. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			21. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			22. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			23. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
23. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			24. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			25. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			26. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			27. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			28. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
28. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			29. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			30. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			31. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			32. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			33. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
33. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			34. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			35. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			36. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			37. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			38. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
38. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			39. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			40. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			41. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			42. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			43. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
43. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			44. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			45. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			46. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			47. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			48. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
48. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			49. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			50. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			51. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			52. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			53. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
53. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			54. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			55. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			56. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			57. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			58. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
58. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			59. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			60. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			61. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			62. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			63. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
63. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			64. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			65. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			66. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			67. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			68. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
68. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			69. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			70. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			71. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			72. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			73. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
73. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			74. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			75. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			76. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			77. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			78. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
78. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			79. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			80. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			81. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			82. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			83. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
83. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			84. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			85. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			86. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			87. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			88. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
88. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			89. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			90. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			91. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			92. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			93. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
93. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			94. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			95. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			96. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			97. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			98. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
98. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			99. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			100. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			101. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			102. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			103. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
103. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			104. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			105. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			106. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			107. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			108. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
108. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			109. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			110. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			111. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			112. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			113. Yıkım ruhsatının onay tarihi:		
113. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			114. Yıkım ruhsatının onay tarihi:			115. Yıkım ruhsatının onay tarihi:											

Ek-3. 27 Temmuz 1977 Tarihli Çaplı Tasarruf Vesikası

									
ÇAPLI TASARRUF VESİKASI									
İli		İlçesi		Mahalle veya Köyü		Sokak veya Mevki		Kütük Sayfa No.	
K. Elir		L. Burğaz		Yeni		Umurca			
Pafra No.	Ada No.	Parsel No.	ha.	m ²	dm ²	Yeni	Eski	Genel No.	İnat veya Kıymeti
	32	18	-	403	75				
500									
Tapın Tapı No: [Redacted]									
Fen Memuru veya Teknisyen									
Fen Amiri veya Fen Kontrol Memuru									
[Kişisel Bilgi ve İmza]									
27 Temmuz 1977									
Gizlenmiştir									
500									
[Kişisel Bilgi ve İmza]									
Mal sahibinin adı, soyadı ve babasının adı :									
Bahçeli kargır ev									
Umurca Sokak									
10 18 19 21									

İli	Kırklareli
İlçesi	Lüleburgaz
Mah/Köy	Yeni
Pafta No	
Ada No	
Parsel No	

3905 - 469 NO'LU

LİSANSLI BÜRO

APLIKASYON KROKİSİ

KOORDİNE ÖZET ÇİZELGESİ (ITRF)			
NoktaNo	Y	X	MK
6			
7			
8			
9			
10			
11			
12			
13			
14			
15			
16			
17			
18			
19			
20			

Yüzölçümü	
Tapu Alanı	Yeni Hesap Alanı
411.63 m²	411.63 m²
Yanılma Sınırı	Fark
8.46 m²	0.00 m²

Fen Kayıt Defteri		Ücret Alındısı	
Tarih	No	Tarih	No
24/11/2022		24/11/2022	
Kullanılan Yer Kontrol Noktaları			
No	Y	X	
P.95			
P.96			

Kutupsal Aplikasyon Hesabı				
Durulan	Bakılan	Yatay Açı	Uzaklık	Semt
P.95				

*Arazide röper alınacak tesis bulunamamıştır.

Ölçü Huzurunda Yapılmıştır.
Ünvan
Adı Soy
Tarih

Aplikasyonu Yapan		Kontrol Eden
Tekniker	Tekniker	Mühendis

Tasdik Olunur.

Lisanslı Mühendis.

[Kişisel Bilgi ve İmza Gizlenmiştir]

Ek-5. Tablo 6'ya İlişkin Açıklamalar

Adı	Görüşmenin Yapıldığı Yer	Görüşme Tarihi	Yaşı	Doğum Yeri	Eğitimi	Araştırmacı İle Yakınlık Derecesi
Müge	Lüleburgaz	25.12.2025	31	Türkiye	Üniversite	Kardeşi
Yasemin	Lüleburgaz	25.12.2025	59	Türkiye	Ortaokul	Annesi
Ayşe	Lüleburgaz	27.12.2025	63	Türkiye	Lise	Halası
Mehmet	Lüleburgaz	27.12.2025	65	Türkiye	Lise	Halasının Eşi/ Eniştesi
Fatma*	Lüleburgaz	27.12.2025	49	Türkiye dışı	Lise	Teyzesi
Nilgün	Kırklareli	28.12.2025	60	Türkiye dışı	Ortaokul	Dedesinin Babası Tarafından Akraba
Burç	Kırklareli	28.12.2025	41	Türkiye	Üniversite	Dedesinin Babası Tarafından Akraba
*Katılımcı Fatma, aile içinde “Fatoş” adıyla anıldığı için görüşme notlarında bu adla belirtilmiştir.						

Tablo 6. Görüşme Yapılan Katılımcıların Demografik Özellikleri ve Görüşme Bilgileri

OTOETNOGRAFIK BİR İÇ MEKÂN ANLATISI: ÇOCUKLUK EVİNDE NESNELER ARACILIĞIYLA EVİN ANLAMINI ARAMAK^{1, 2}

Doktora Öğrencisi **Melike ŞERBET**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı
Ankara / Türkiye

Doç. Dr. **Emre DEMİREL**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
Ankara / Türkiye

Öz: Çalışmada, ev mekânının sadece fiziksel özellikleriyle meydana gelmediği; aksine kurucu ögesinin nesneler olduğu ve nesnelerin evin sahici anlamını verdiği tartışılmaktadır. Bu nesneler, mekâna taşınan, biriktirilen, sahiplenilen ve zamanla “evin anlamını ikame eden” öğelerdir. Bu perspektifte araştırmacı, çocukluğunu geçirdiği evin nesneleriyle kurduğu ilişkiyi etnografik açıdan incelemektedir. Geçmişte, evin mekânsal eylemlerine tanıklık etmiş araştırmacı, bu mekândan kaydettiği anıları, hikâyeleri, evin çaplı tasarruf vesikası ve ilgili literatürü, çalışmanın başlıca veri kaynakları olarak kullanmaktadır. Bu bakımdan, otobiyografik malzemenin araçsallaşmasıyla otoetnografi yönteminin kullanılmasına olanak tanımaktadır. Yöntemin yardımıyla, evin bir odasındaki nesnelerin deşifre edilmesi, evin ve odanın anlam katmanlarını açan bir çalışma sahasına dönüşmektedir. Sahada keşfedilen “iptidai”, “ritüel” ve “nostalji” kavramları, ev etnografisini ve ev-nesne ilişkisini analiz etmeyi sağlayan kavramsal ölçütlerdir. Araştırmacının kendi çizdiği ev diyagramı ve iç mekân temsili, bu çalışmanın otoetnografik birer ürünüdür. Böylece araştırmacının yöneme paralel olarak, iç mimarlık alanyazınına hem bilimsel hem de sanatsal açıdan katkı sunması öngörülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Otoetnografi, İç Mekân, Ev, Oda, Nesne.

AN AUTOETHNOGRAPHIC INTERIOR NARRATIVE: SEEKING THE MEANING OF HOME THROUGH OBJECTS IN A CHILDHOOD HOME

Abstract: This study discusses that “home is not merely a physical space but is instead defined by objects that inhabit it. These objects -placed, accumulated, and owned- gradually “replace the meaning of the home”, giving it a significance distinct from that of “house”. Focusing on the house where the researcher spent her childhood, the study explores her relationship with its objects through an ethnographic point of view. Personal memories and object-based narratives—together with documents such as the title deed and literature on domestic studies—are employed as primary data. Consequently, the autobiographical material is transformed into research through autoethnography. A selected room and its object inventory become the core field of analysis. Concepts such as “primitivism”, “ritual”, and “nostalgia” guide the ethnographic interpretation of the home-object relationship. The concluding illustration that re-represents the home serves as the autoethnographic output of the study.

Keywords: Autoethnography, Interior Space, Home, Room, Object.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

² Çalışma, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı'nda, Doç. Dr. Emre DEMİREL'in danışmanlığında yürütülen doktora tezi araştırmasından üretilmiştir.

ETİK KOMİSYONU ONAY BİLDİRİMİ



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ARAŞTIRMA ETİK KURULU KURUL KARARI

<u>TOPLANTI TARİHİ</u>	<u>TOPLANTI SAYISI</u>
25 Ağustos 2026	2026/14

Kurulumuzun 11.02.2025 tarihli toplantısında onaylanmış olan ve Üniversitemiz Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı Doktora Programı öğrencilerinden **Melike ŞERBET'in, Doç. Dr. Emre DEMİREL** danışmanlığında yürüttüğü **"Gündelik Nesne Üzerinden Alternatif Mekan Tarihi Okumaları"** başlıklı çalışma için vermiş olduğunuz başlık değişikliği talebi dilekçeniz Üniversitemiz Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırma Etik Kurulu'nun **25 Ağustos 2026** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan **uygun bulunmuştur**. Projenin yeni başlığı **"Otoetnografik Bir İç Mekan Anlatısı: Nesnelerle Çocukluk Evini Yeniden İnşa Etmek"** olarak belirlenmiş ve bu husus kayıtlarımıza eklenmiştir.

Prof. Dr. Özgür
TEOMAN
Kurul Başkanı

Prof. Dr. Özge
ÖZYALÇIN OSKAY
Kurul Üyesi

Prof. Dr. Sait ULUÇ
Kurul Üyesi

İZİNLİ
Prof. Dr. Özge
TAYFUR EKMEKÇİ
Kurul Üyesi

Prof. Dr. Gülçin
CANKIZ ELİBOL
Kurul Üyesi

İZİNLİ
Prof. Dr. Tuğça
POYRAZ
Kurul Üyesi

İZİNLİ
Doç. Dr. Pınar
ÖZDEMİR ŞİMŞEK
Kurul Üyesi

Doç. Dr. Gülsüm
DEPELİ SEVİNÇ
Kurul Üyesi

Doç. Dr. Tülay
BAĞCI BOŞI
Kurul Üyesi

Doç. Dr. Arife
BERNA AYTAÇ
Kurul Üyesi

İZİNLİ
Dr. Öğr. Üyesi Onur
URAZ
Kurul Üyesi

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim. Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

26/08/2026

(İmza)

Melike ŞERBET

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

26/08/2026

(İmza) Melike ŞERBET

DOKTORA TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Otoetnografik Bir İç Mekân Anlatısı: Nesnelerle Çocukluk Evini Yeniden İnşa Etmek

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
22/08/2026	212	310443	03/07/2026	%4	3016113424

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç ✓
2. Alıntılar dâhil ✓
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç ✓

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (22/08/2026)

Melike ŞERBET

(İmza)

Öğrenci No.: N19244153

Anabilim Dalı: İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı

Program (işaretleyiniz): Doktora

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
		✓	

DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.

Doç. Dr. Emre DEMİREL (İmza)

PHD THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title: An Autoethnographic Interior Narrative: Reconstructing the Childhood Home through Objects

The whole thesis is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
22/08/2026	212	310443	03/07/2026	%4	3016113424

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded ✓
2. Quotes included ✓
3. Match size up to 5 words excluded ✓

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (22/08/2026)

Melike ŞERBET
Signature

Student No.: N19244153

Department: Interior Architecture and Environmental Design

Program/Degree: Ph.D.

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
		✓	

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Assoc. Prof. Dr. Emre DEMİREL (Signature)

