

Psikocoğrafya ve Bir Şehir Gezgininin Anıları

Sinem Şahin Yeşil*

Öz

Bu yazının amacı, kenti deneyimleme üzerine düşünen “psikocoğrafya”yı tanıtmak ve beslediği kaynakları anlatmaktır. Tarihte belirli nitelikler gösteren insan tipleri için kullanılmış *flâneur* ve *dérive* figürlerinin, modern psikocoğrafyanın temel ilkelerinin kuruluşunda belirleyici olduğunu görüyoruz. Bu figürler, kentin deneyimlenmesini ön plana çıkararak dikkatleri kent ve sorunları üzerine çevirmişlerse de günümüzde kullanılan anlamıyla Psikocoğrafya, yalnızca kenti deneyimlemekle kalmayıp bu deneyimi birer anlatıya dönüştürme pratiği sergilemektedir. Bunlar öznel ve hareketli anlatılardır. Dolayısıyla anlatının hem içeriğinin hem de söyleminin durağan değil de birer “rota” ya da “parkur” şeklinde çizilmesi gerekir. Psikocoğrafyanın önemle üzerinde durduğu bir diğer konu nostaljidir: Mekânın değişen, geçip giden zamanı hissettirme gücü vardır. Bu doğrultuda psikocoğrafi bir anlatının da nostaljik eğilimler taşıması beklenir. Bu eğilim için anahtar kavram olarak *palimpsest*’i kullanabiliriz. *Palimpsest*’i hem bir imge olarak içerik düzeyinde hem de bir kavram olarak söylem düzeyinde aramak gerekir. Psikocoğrafi bir anlatının özellikleri nedir, bu doğrultuda bir metin nasıl kurulur? Bu sorular çerçevesinde Orhan Pamuk’un *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* adlı kitabı psikocoğrafya perspektifinden incelenecektir.

Anahtar kelimeler: Psikocoğrafya, *flâneur*, *dérive*, Orhan Pamuk, nostalji, *palimpsest*.

* Sinem Şahin Yeşil, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Mezunu, sinem.sahin@bilkent.edu.tr

Psychogeography and the Memories of a City Traveller

Abstract

This article aims to introduce psychogeography, which reflects on experiencing the of city, and to describe its sources. The concepts of flâneur and derive used for certain figures in history are determinants in establishing the basic principles of psychogeography. Even if these figures have drawn the attention to the city and its problems by featuring the experience of the city, psychogeography, with its contemporary meaning, is not only experiencing the city, but also turning this experience into a narrative. These narratives are subjective and mobile. Accordingly, the content and discourse of the narrative must be fictionalized as a “route” or “tour”, not motionlessly. Another important subject that is emphasized by psychogeography is nostalgia: Space has the power to evoke time that passes and changes. A psychogeographic narrative is therefore expected to have nostalgic tendencies. To note this tendency, palimpsest can be used as a key concept. *Palimpsest* must be sought at the level of content as an image and at the level of discourse as a concept. What are the characteristics of psychogeographic narratives? Correspondingly, how are such texts constructed? Based on these questions, *İstanbul: Hatıralar ve Şehirler* written by Orhan Pamuk is analyzed from a psychogeographical point of view.

Keywords: Psychogeography, *flâneur*, *dérive*, Orhan Pamuk, nostalgia, *palimpsest*.

“[B]ir Şehrin genel nitelikleri, ruhu ya da özüne ilişkin her söz kendi hayatımız hakkında, daha çok da kendi ruhsal durumumuz hakkında dolaylı olarak konuşmaya dönüşür. Şehrin bizim kendimizden başka merkezi yoktur”
(Pamuk, 2006, s. 325).

Giriş

Kent, insanların üzerinde yaşadığı, her gün evlerinden okullarına, iş yerlerine ve oradan tekrar evlerine döndükleri rutin istikametlerle örölmüş, suskun bir mekân değildir. Modern, kapitalist yaşamın dayattığı rutinler, alışkanlıklar, düşünmeden, körçesine yapılan gelgitler kırılmalı, çevrenin farkına varılmalıdır. Acaba kent bize neler anlatmakta, neleri göstermektedir ve onun içinde yaşayan

“Ben”, sürekli soluduğum havanın farkına vardığımda neler hissetmekteyim? Psikocoğrafya işte bu soru ve itirazlardan yola çıkarak oluşturulmuş bir inceleme alanıdır.

Georg Simmel, Henri Lefebvre ya da Michel De Certeau gibi önemli kent düşünürlerinin hemfikir oldukları bir konu vardır: Modern kent, insanların davranışlarını, alışkanlıklarını, ilişkilerini, giyinişlerini, zihinsel yapıları ve duygusal yönelimlerini güçlü bir şekilde etkiler. Metropol insanı üzerinde duran Simmel'e göre (2004) bu etkiler, düşünce biçimimizden sosyal ilişkilerimize kadar pek çok olguyu belirler güçtedir (s.13-19). Bir psikocoğrafyacı olarak kabul edilen düşünür De Certeau (1984), kente, sakinleri tarafından yazılan bir “metin” olarak bakar ve onun semiotik açılımlarını okumaya çalışır. Ona göre kentin mekânları “yürüyen” insanların sayısız eylemleri tarafından yaratılan retorik alanlardır (s.92-93). Durumculara (Situasyonistler) bir zamanlar yakınlığıyla bilinen Henri Lefebvre (1991) ise uzamın zihinsel, fiziksel, sosyal olarak nasıl kurulduğu, tarihsel olarak nasıl koşullandığı ve bunların “gündelik hayat” üzerindeki etkilerini araştıran artsüremli bir uzam teorisi geliştirir.¹ Tüm bu düşünceler, modern psikocoğrafya için önemli verilerdir.

Kentin insan, insanın kent üzerindeki etkisi pek çok araştırmanın, yazının hatta romanın konusu olsa da bunun “psikocoğrafya” adı altında özel bir bilgi edinme pratiği olarak terimleştirilmesi, 1950'lerde gerçekleşir. İsim babası Guy Debord'un *Les Lévres Nues* adlı dergide sıkça belirttiği gibi, psikocoğrafya, coğrafya ve psikolojinin karşılıklı etkileşimini araştırır.

Son zamanlarda duymaya başladığımız mekânın insan üzerindeki etkisini inceleyen bir çalışma ve düşünme yöntemi olan “psikocoğrafya”yı tanıtmak, bu yazının ilk basamağını oluşturuyor. Bunun için terimin geçmişine, Batı'da modern kent yaşantısının başladığı zamanlara kadar uzanmak gerekmektedir. Nitekim modernleşen kentin sorunlarını, yerlerin, bölgelerin insanlara hissettirdiklerini, düşündüklerini fark etmek ve bunları anlatıya dönüştürmek, psikocoğrafyanın temel meselelerinden biri olarak kabul edilmek-

¹ Bkz. The Production of Space içinde yer alan “Plan of the Present Work” (s.1-67).

tedir. Bu nedenle ilk kısımda yöntemin düşünsel ve tarihsel olarak beslendiği damarları, günümüzde ve geçmişte ilgilendiği konuları, terimin değişen şartlar altında kendi içinde geçirdiği dönüşümü ve kendilerini “psikocoğrafyacı” olarak nitelendiren kişilerin kimler olduğunu, savundukları ilkeleri kısaca anlatmaya çalışacağım.

Yazının öncelikli amacı ise psikocoğrafya ile edebiyat arasında bir ilişki kurmaktır. Bu amaçla psikocoğrafi bir okuma denemesinde bulunacağım. Ancak psikocoğrafya, henüz edebi metinlere yönelik bir eleştirel okuma yöntemi olarak geliştirilmiş değil. Kenti okumaktan ve onu anlatmaktan söz edebilir ya da anlatı mekânlarının karakterler ve okuyucular üzerindeki etkilerini inceleyebiliriz. Ancak yine de psikocoğrafi bir okuma gerçekleştirmiş olur muyuz? Öyleyse bu yöntem doğrultusunda bir okumanın kriterleri neler olmalıdır ki onu diğer kent anlatılarından, anlatılardaki mekân analizlerinden ayırt edebilelim. Bir başka deyişle psikocoğrafi bir anlatının belirleyici özellikleri neler olmalıdır? Öte yandan metinlere bu doğrultuda bakmak ne işimize yarayacak? Psikocoğrafya, edebiyat metni hakkında bize farklı olarak ne söyleyebilir? Yazımda bu soruları elimden geldiğince göstermeye çalışacak, örnek metin üzerinden değerlendirmelerde bulunacağım. Ancak bu yazı, psikocoğrafi okuma üzerine bir ilk² denemedir ve elbette yöntem sorunları daha derinlikli incelenmelidir.

Örnek metin olarak Orhan Pamuk’un 2003 yılında yayımlanan *İstanbul: Hatırlar ve Şehir* adlı otobiyografik kitabını ele alacağım. Bu kitabı seçmemin nedeni, söz konusu metnin bellek, zaman ve kent üçgeni içerisinde psikocoğrafya için oldukça uygun bir metinsel zemin ve zengin bir materyal ağı sunuyor olmasıdır. Kitap, farklı edebiyat değerlendirmeleri içerisinde ele alınmış olmakla birlikte daha önce psikocoğrafi açıdan incelenmemiştir.³ Psikocoğrafi bir kent anlatısının diğer kent anlatılarından farkı nedir? *Psikocoğrafya: Londra Yazıları* adlı kitabın yazarı Merlin Coverley’ye göre terimin

² Türkçede psikocoğrafya üzerine yazılmış iki yazı bulunuyor. Bunlardan ilki Jale Sarı’nın yüksek lisans tezi, diğeri de Can Yalçınkaya’nın Birikimde Levent Cantek’in grafik romanı Dumankara için yazdığı kısa yazıdır. Ancak ikisinde de bir edebiyat incelemesi olarak psikocoğrafya üzerinde durulmamıştır.

³ İstanbul’a yönelik benim görebildiğim incelemeler: Hasan Bülent Kahraman (2007); Nüket Esen (2008); Oya Batum Menteşe (2008); Banu Helvacıoğlu (2013).

ortaya çıkışı öncesinde bakışını kente çeviren her roman, belirli ölçülerde psikocoğrafi nitelikler taşımaktadır.⁴ Bu açıdan bir başka İstanbul anlatısı olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "İstanbul" yazısı ile Pamuk'un metnini karşılaştırmanın yararlı olacağını düşünüyorum. Tanpınar'ın "İstanbul"u kentin değişen zaman ve ışıklarını, görünümünü, seslerini, yerel tarihini ve hikâyelerini anlattığı için psikocoğrafi özellikler taşısa da terimin günümüzde kullanıldığı yönetime uymayan özellikler gösterir. Öte yandan Pamuk'un *İstanbul*'u modern bir psikocoğrafi metindir. Bunun yanı sıra anlatımın içinde 19. Yüzyılın sonlarına Paris'in sokaklarında, pasajlarında gezinen ve psikocoğrafyanın kurucu atası kabul edilen *flâneur*'ün izlerine de rastlanır.

"Kalabalığın Adamı" *Flâneur*

Gerek 1950'lerde öne çıkan Durumcuların gerekse günümüz psikocoğrafyacı sanatçıların beslendiği öz, modernitenin kahraman/kurbanı *flâneur*'de cisimlenir. O, kente bakan, onun içinde hayat bulan ilk psikocoğrafyacıdır.

Flâneur terimi, ilk olarak Charles Baudelaire tarafından 1863'te, *Le Figaro*'da yayımlanan "Le Peintre de la vie moderne" (Modern Hayatın Ressamı) adlı yazısında şu şekilde kullanılmıştır: Kalabalıklarda yaşayan "*flâneur* için, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan saklı kalmak" (s.210-211).

Baudelaire, *fâneur*'ü, "kalabalığın adamı" (*l'homme des foules*) olarak nitelendirirken, kendisinin çevirmiş olduğu, E.A. Poe'nun aynı adlı dedektif öyküsünden esinlenmiştir. Baudelaire (2003), *flâneur*'ü olumlu anlamda, kentin ve insanının ruhunu anlayan kişi olarak çizer: "Büyük kentlerdeki hayatın edebî güzelliği, şaşırtıcı ahengi karşısında hayran kalır – insan özgürlüğünün kargaşası ara-

⁴ Merlin Coverley, psikocoğrafyanın edebiyat alanındaki öncüllerini Daniel Defoe ve Thomas de Quincey'den William Blake ve R. L. Stevenson'a kadar götürür. Ancak nedense Londra'nın asıl büyük yazarı Charles Dickens'ı anmaz.

sında adeta ilahî takdirle sağlanan bir ahenktir bu” (s.211). Ancak Walter Benjamin’in (2004) dikkati çektiği üzere Poe’da *flâneur*’ün karanlık bir anlamı vardır. Poe’ya göre *flâneur* bir tür asosyaldir: “*Flâneur*, her Őeyden önce kendini, içinde bulunduğu toplumda terdirgin hisseden biridir” (s.145) diye yazar Benjamin. Bu nedenle kalabalık içinde kaybolmak, saklanmak istemektedir. 1927 yılında yazımına başlanan *Pasajlar*’da (Benjamin) artık bir Parislinin *flâneur*’e bakışı oldukça değişik bir hâl almıştır. Benjamin, *flâneur*’ün işi gücü olmayan bir insan olarak sokaklarda gezinmesini, uzmanlaşmaya, iş bölümüne ve insanların iş güc peşinde koşturup durmalarına karşı bir tür protestoyu temsil ettiğini öne sürer. Bir başka ifadeyle yirminci yüzyılda *flâneur*, bir tür modern hayat eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Benjamin (2004) bunu kaplumbağa imgesiyle özetler: “1840’larda pasajlarda kaplumbağa gezdirmek, bir süre için kibarlığın gereklerinden sayılmıştı. *Flâneur*, kendini kaplumbağaların temposuna uydurmaktan hoşlanırdı. Eğer ona kalsaydı, ilerlemenin böyle adımlarla sürmesini isterdi” (s.148). Benjamin, Poe’nun öyküsünden yola çıkarak “kalabalık içinde yaşayan bir terk edilmiş kişi” (s.145) olarak betimlediği *flâneur*’ü yok olmaya mahkum, modernite ve sanayi Őehrinin kurbanı olarak nitelendirir. *Flâneur*’ün evi olarak gördüğü pasajların önemini yitirmesi, araçlı taşıtların yaygınlaşması ve bunlar için geniş caddelerin yapılması, “kalabalığın adamı”nın sonunu getirmiştir. Böylece modernitenin yarattığı pasajların başıboş gezgini, yine onun tarafından alaşağı edilmiş olur.

Flâneur’ün başka bir kimlik ve yeni bir misyonla yeniden dirilmesi yaklaşık yüz yıl alacaktır.

Durumcular ve “Psikocoğrafya”nın Ortaya Çıkışı

Psikocoğrafya, ilk olarak 1950’lerin başlarında (hâlâ avangart-surrealist eğilimler taşıyan Letrist akımın bir uzantısı olan) Durumcu Hareket (*Situationist International*) tarafından, öncelikle estetik bir yönelimle ortaya atılmıştı.⁵ Durumcuların önde gelen ismi Guy Debord’un (1955) “Introduction to a Critique of Urban Geography”

⁵ Letrist akımın bir uzantısı olarak Situasyonist Hareketin erken dönem surrealist eğilimleri için bkz. McDonough, “Introduction” (2009, s. 4-8) ve M. Coverley, (2011, s. 80-1).

(Kent Coğrafyası Eleştirisine Giriş) adlı yazısında psikocoğrafya ilk defa şu şekilde tanımlanır: “Psikocoğrafya, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde düzenlenmiş coğrafi koşulların, bireylerin duygu ve davranışları üzerindeki özel etkilerini inceleyen bir çalışmadır” (s.23).

“Yüce sanat”a yönelik avangard başkaldırılarını bir süre sonra estetik alandan politik alana yöneltmiş olan Durumcu Hareket, geliştirdikleri “psikocoğrafya” terimindeki politik/muhafiz özelliklerini altını çizmiş, kentlerin nasıl daha iyi yaşanabilecek bir yer haline getirilebileceği üzerine düşünceler üretmiştir. Böylece Letrist akımın ve avangartların sanatsal eğilimi, hayalciliği terk edilmiş; Durumcular gerçekçi, politik ve devrimci bir tutum içerisine girmiştir. Dolayısıyla hareketin bakışı, yaşanılabilir bir “gelecek kent”ini kurmaya, yani geleceğe yönelmiştir. Örneğin “New Babylon”⁶ projesi, söz konusu eğilim doğrultusunda yaratılmıştır. Proje, 1956-1974 yılları arasında sanatçı ve mimar Constant Nieuwenhuys’un olanaklı yeni kenti ve sakinlerini anlattığı resimler, çizimler, kolajlar, ölçekli modeller bütünüdür. New Babylon projesi, yerleşimlerin göçebe esnekliğini (çingene yerleşimlerinden esinlenmiştir), değişkenliği, geçiciliği içeren yeni bir yaşam tarzı ve insanın özündeki oyuncu yönü ortaya çıkaran yeni bir kent önerisidir. İnsanın dünya ve doğadan kopmadan kendi varoluşunu keşfettiği yeni ve ütopyik bir sosyal mekân temsilidir (Bal, 2012). Böylece insanlar, yaşadıkları çevreye ilişkin yabancılaşma hissinden kurtulacak, daha yaşanabilir, deneysel, oyuncu mekânlarda kendilerini ifade etme, toplumsal paylaşımlarda bulunma özgürlüklerine kavuşabileceklerdir. Hareketin önemi, modernizm altında insanın doğasına aykırı şekilde gelişen şehirciliği eleştiren düşüncelerini, mimari ve kent üzerine yoğunlaştırmalarıyla kimi yerleşik düşünceleri sorgulayarak kültürel ve sosyal alanlarda düşünce yaşantısına geniş etkilerde bulunmuş olmalarıdır (McDonough, 2009, s. 2).

Durumcular, kenti keşfetmeye yönelik çalışmalar yaptılar, yeni terimler, yeni teknikler ortaya koydular. Bu terimlerden biri hem kenti farklı bir deneyimleme tekniğini hem de onu uygulayan psikocoğrafyacıyı gösteren *dérive* sözcüğüdür.

⁶ Henri Lefebvre, Durumcularla olan ilişkisini anlattığı bir röportajda “Babylon” isminin provokatif amaçlarla konulduğundan söz eder: Protestan gelenekte şeytani bir figür olan Babylon, geleceğin kentinde yeni bir yüz kazanmıştır. Böylece lanetli kent, geleceğin iyi kenti olarak dönüştürmüş halde sunulmaktadır (Ross 2004, s. 269).

Kent Kâşifi *Dérive*

Durumculara göre psikocoğrafya, kentte bir gezinti, kaybolma oyunu oynama gibi eylemlerle sağlanan bir tür kenti keşfediş ve psikocoğrafi “duygu haritaları” çıkarma deneyimini içerir. Örneğin bir ya da bir kaç kişiden oluşan kent kâşifleri, bir ortamdan başka atmosfer taşıyan bir diğer ortama ani geçiş tekniği sayesinde bölgenin, onu deneyimleyen üzerindeki etkilerini gözlemlenmeye çalışmış, bu doğrultuda notlar tutmuşlardır. Debord (1956b) bu tekniği “Theory of *Dérive*” [*Dérive* Teorisi] adlı yazısında şöyle açıklar: “Durumcu uygulamaların en temel olanlarından biri, çeşitli ortamlar arasından ani bir geçiş tekniği olan *dérive*’dir” (s. 1). Ancak yukarıda da değindiğim gibi *dérive*, hem tekniği hem de bu tekniği uygulayan kişiyi karşılamak için kullanılır.⁷ Karışıklığı önlemek amacıyla psikocoğrafi gözlem tekniği için *dérive*’in Türkçedeki karşılığı olan “sapma” (Saraç, 1989, s.412) sözcüğünü, tekniğin psikocoğrafyacı uygulayıcıları için ise *dérive*’i kullanacağım.⁸

Dérive, sapma tekniği ile şehrin kullanım yoğunluğu olmayan dar geçitleri, ara sokakları, bu sokakları birbirine bağlayan ve yalnızca bölge sakinlerince bilinip kullanılan taş merdivenleri, bahçeleri vs. kullanmış, böylece arabalar esas alınarak inşa edilen modern kentin insanı esir eden, hızlı ulaşım olanaklarıyla şehrin akışını yönlendiren istikametlerinden, ana caddelerinden kurtulma olanağı yakalamıştır. Görüldüğü gibi *dérive*’in “sapma” eylemi, hem burjuvazi ve değerlerine karşı geliştirdikleri politik duruşlarını ifade etmekte hem de gündelik yaşam koşuşturmacasında sürekli bir noktadan diğerine yapılan rutin gelgitlerden bir kopmayı temsil etmektedir.⁹

⁷ Bkz. Debord, “Theory of *Dérive*” s. 1.

⁸ *Dérive*’e bir Türkçe karşılık bulmanın terimi tarihsel ve coğrafi bağlamlarından kopacağı düşüncesindeyim. *Dérive* de Flanêur gibi özel birini, bir kimliği, hayat karşısında bir tutumu temsil etmesi nedeniyle olduğu gibi bırakılmalıdır. Nitekim “Theory of *Dérive*”’in İngilizceye çeviren Ken Knabb, *dérive* sözcüğünü çevirmeden kullanmış ve “sürüklenmek, akmak, akışa kapılmak, gayesizce dolaşmak” anlamlarına gelen drifting sözcüğüyle açıklamıştır (bkz. Debord 1).

⁹ Durumcular bir başka “sapma” teriminden daha söz eder: *Détournement*, sapma, yön değiştirme, bozma, bükme, amaç dışı kullanma, kötüye kullanma, suistimal, korsanlık, silahlı soygun, ya da bir şeyin normal seyri ve amacından saptırma anlamında ancak daha çok avangard ve Dadaist sanatsal pratikler için kullanılan bir sözcüktür. Örneğin Marcel Duchamp’ın bıyıklı Mona Lisa’sı, Debord tarafından bir *détournement* örneği olarak gösterilir (Debord “A User’s Guide to *Détournement*” 1956a, s. 1)

Sapma yöntemini uygulamanın koşulu yürümektir. *Dérive* yürümeye, kenti adımlayarak deneyimlemeye önem verir. (Bunun en göze çarpan örneği havaalanı gibi çok uzak mesafelere bile yürüyerek gittiği bilinen *Umbrella*'nın psikocoğrafyacı yazarı Will Self'tir). Örneğin Durumculara yakınlığı ile bilinen ünlü kent düşünürü Henri Lefebvre, *La production de l'espace* (1974) (Uzamanın Üretimi) adlı önemli eserinde, trafikten uzak meydanların birer buluşma, toplumsallaşma yeriye kavşağa dönüştürülmesini eleştirir. Böylece yayalar kovulmuş, mekân yalnızca arabalar tarafından kat edilen ve buluşma yeri özelliğini yitiren bir yere dönüşmüştür. Bunun sonucu kentin değer kaybetmesi ve mekânın sakatlanmasıdır. Nitekim bir yerin arabayla kat edilmesi, mekânın yalnızca görme duyusuyla sınırlı ama diğer duylara kapalı bir şekilde algılanmasına yol açar. Sürücü bakar ve yalnızca işine yarayanı, yani tabelaları, önündeki arabaları ya da trafik lambalarını görür: Güzergâhında hızla ve mekanik bir şekilde ilerlerken mekân artık tabelalara, sinyallere indirgenmiş, kısaca "soyutlanmış" olur. Kentin gerçek görünümü, dokusu, kokusu, sesleri, basit ve kolay anlaşılabilir/görülen işaret ve enformasyon ağı ya da simülarkı içerisinde kaybolur (s.313).

Günümüzde Psikocoğrafya

Flâneur ile *dérive* arasındaki fark, birinin Walter Benjamin'in benzetmesiyle bir "dedektif" gibi gözlemci ("kalabalığın dedektifi") (s.145), diğerinin ise yaşamı ve kenti daha yaşanır bir yer haline getirmek üzere harekete geçen devrimci özelliğidir. İkisi arasındaki bu fark, temelde modernizm ve sanayileşmenin başlangıcı ile insan üzerindeki yıkıcı sonuçlarının hissedildiği zamanlar arasındaki mesafeden kaynaklanır. Baudelaire'in bohem *flâneur*'ü, zamanla bir kent devrimcisine dönüşmüştür. Ancak her ikisi de temelde kent ve kentin insan üzerindeki deneyimi üzerine odaklanır.

Baudelaire'den yaklaşık yüz yıl sonra tekrar ortaya çıkan kent gezgininin *flâneur*'ün muhalif kişiliğinin ötesinde *dérive*'e yüklenen politik bir misyonu vardır: Kenti ve insanların yaşantısını değiştirmek. Ancak 1970'lerde Durumcu Hareket'in gözden düştüğünü, öne sürdükleri "psikocoğrafya"nın ise günümüzde daha başka bir

boyut kazandığını görüyoruz. Çağdaş psikocoğrafya, şehri yönetenlerin başarısızlığına karşı bir duruş sergileyerek muhalif, politik tutumunu korumakla birlikte, Arthur Rimbaud'nun meşhur "Yaşamı değiştirmeliyiz!" (*Il faut changer la vie*) sözüyle özetlenebilecek devrimci eğilimle şehri dönüştürmek gibi bir gayret içerisinde değildir. Londra üzerine belgesel filmler çeken Patrick Keiller 1990'lardaki bu psikocoğrafi dirilişin, Durumcuların siyasi kaygı ve yükümlülüklerini içermediğini, daha çok kendine dönük olduğunu öne sürer: Çağdaş psikocoğrafyacılar, "[k]endi çevrelerini değiştirmeye çalışmak yerine deneyim ve bu deneyimin kaydedilmesi" (Keiller'den alıntılan Coverley, 2011, s.116) ile ilgilenmektedir. Ancak kaydetme (ya da anlatma) işleminde görünenin olduğu gibi kabul edilmesi değil, muhalif bir tutum söz konusudur. Nitekim Keiller'in *London* (1994) ya da *Robinson in Space* (1997) gibi filmleri, muhafazakar iktidarın (Thatcher Dönemi) yanlış kararları altında şehresi değişen Londra'nın eleştirel bir kaydı niteliğindedir. Merlin Coverley'e göre (2011) günümüzde psikocoğrafya, edebiyat, mimari, film gibi alanlarda kendini sergileme olanağı bulur. Şehir, semt, mahalle yaşantılarını romanlarının konusu haline getiren, gelenekleri ya da bölge insanları arasındaki ilişkileri mekânın bir ürünü şeklinde anlatan yazarlar psikocoğrafya terimi ortaya atılmadan önce de vardır ancak Coverley, Peter Ackroyd ve özellikle de Iain Sinclair'in Londra üzerine romanlarını doğrudan psikocoğrafi ürünler olarak gösterir (s. 95-109).¹⁰

Ancak psikocoğrafya yazını içerisinde en önemli yer, kuşkusuz *The Rings of Saturn* (1995) ve *Austerlitz* (2001) adlı kitapların yazarı Winfried G. Sebald'a aittir.

Sonuç olarak çağdaş psikocoğrafyanın amacı, çevreye ilişkin duyarlılığı arttırmak, kent ile insan arasındaki ilişkilerin farkına vararak bu deneyimlerin bireysel anlatılarla yeniden kurulduğu çalışmalar üretmektir. Dolayısıyla film, anı, gezi yazısı, roman, resim gibi anlatılarla, yeni psikocoğrafi yaklaşım, bakışı sokaklardan, sokağın temsiline çevirir. Nitekim sokağın temsili, kent ile kurulan ilişkinin

¹⁰ Andre Breton (*Nadja*), Louis Aragon (*Paris Köylüsü*), J. G. Ballard (*Gökdelen, Çarpışma*), Steward Home (*The Assault on Culture: Utopian currents from Lettrisme to Class War*), Will Self (*Psychogeography*) gibi yazarlar, günümüz psikocoğrafyanın öncüleri sayılır (Coverley).

bir ifşasıdır. Bu noktada psikocoğrafi bir metnin nasıl kurulacağı, anlatının içeriği ve söylem kriterleri önem kazanmaktadır.

İstanbul: Hatıralar ve Şehir

Orhan Pamuk'un 2003 tarihinde basılmış *İstanbul: Hatıralar ve Şehir* adlı kitabı, genel olarak Osmanlı başkentinin geçirdiği değişimleri, tarihindeki önemli olayları, Cumhuriyet döneminde Batılılaşma ve modernleşmenin kent üzerindeki etkisini anlatır. Bu anlamda kent, yalnızca fiziki yapısıyla, yani bir manzara olarak belirmez. İstanbul gezginlerinin kitapları, geçmişte şehrin gündelik hayatına dair anlatılanlar, meydana gelen ilginç olaylar, halk arasında anlatılan yerel hikâyeler, resimler, siyah-beyaz fotoğraflar ile kısaca söz ve görüntü ile beslenen bütünlüklü bir İstanbul imgesine dönüşür.

Ama metnin, kent anlatımıyla iç içe giren bir katmanı daha vardır. Şehrin dış görünümü ya da geçirdiği değişimler, Pamuk'un doğumu, çocukluğu ve gençlik yıllarındaki kendi yaşantısı ile bir örüntü halinde sunulmaktadır. Bu açıdan şehir, otobiyografik bir anlatımın sahnesi, hatta geçmişe bakışın bir aracı olarak işlev görenin ötesinde ona bakan kişinin kendisi ve geçmiş ile kurduğu bir analogi özelliği kazanır. Çünkü tarihi, coğrafi ve mimari özellikleriyle şehir, kişinin olgunlaşma sürecindeki yaşantılarıyla iç içe geçmiştir. Yazarın belleği, hem bireysel geçmişe hem de şehrin geçmişine yönelmiştir; kendini şehir, şehri de kendi kişisel geçmişi üzerinden anlatır. Böylece kişisel deneyim ve gözlemlerle alımlanan mekân/şehir, anlatının olanaklarıyla yeniden inşa edilmiş olur. "Tarihle yıkıntıların, yıkıntılarla hayatın, hayatla tarihin bu özel iç içe geçişi" (Pamuk, 2006, s. 326) doğrultusunda (şehri keşfetmek üzere sokaklarda yürüyen ve ressam olma hayalleri kuran) genç Orhan'ın yaşantısı, deneyimleri, bu sözleri yazan olgun yazar tarafından şehrin geçmişiyle birlikte sunulur.¹¹ Genç Orhan, nasıl ara sokakların yıkık dökük

¹¹ Söz konusu kitaba yönelik anlatıbilimsel bir ayırım için bkz. Nüket Esen: 265-272. Esen, anlatı boyunca sesini duyduğumuz olgun yazarı "anlatan ses" (voice), onun anlatısında İstanbul'u gören gözün ("odaklanıcı", focalizator) genç Orhan olduğunu söyler. Anlatıcı yazar, geçmişteki genç halinin İstanbul deneyimlerini, onun gözünden, ama yer yer beliren şimdiki bilinci ve sözleriyle bize anlatmaktadır.

cumbalı ahşap evleri arasında şehrin ruhunu arıyor, amaçsızca yürüyüşlerinde kendini kaybetmeyi ya da bir “ikinci dünya” olarak ona kaçmayı seviyorsa, 2000’li yıllarda geçmiş yaşantısına dönüp eski Orhan’ı (anlatarak) anlamaya çalışan yazar Orhan Pamuk da benzer şekilde bir yolculuğa çıkmakta, kent ve kendinin, tarihin ve belleğin yollarında yürümektedir. Dolayısıyla farklı zamanlarda görülen her iki Orhan’ı da bir tür *flâneur* tavrıyla kendini, kenti ve yaşamı keşfetme yolculuğuna çıkmış olarak düşleyebilir, kitabı, psikocoğrafya perspektifiyle değerlendirebiliriz.

Öncelikle kenti *flâneur* edasıyla adımlayan gencin ve onu anlatan yazar Orhan Pamuk’un kimliklerinin kurucu öğelerini belirlemede fayda var. Biri gören ve deneyimleyen, diğeri de anlatan ve kuran özneler onlar. Genç olanı (anlatının odaklandığı kişi) geleceğini kurmak, olgun olan (anlatıcı) ise geçmişini kurgulamak derindedir. Buradan yola çıkarak şehri deneyimleyen kişinin (gören göz), aslında çoğunlukla geleceğe baktığını (ileride ressam olacaktır, şu gördüğünü ahşap yapıyı eve dönünce nasıl çizmelidir...), anlatanın ise onu kurgulamak, düzenlemek üzere geçmişe yöneldiğini söyleyebiliriz. Nitekim biri ressam olma hayalinde, kendini annesine (ve topluma) bir sanatçı olarak kabul ettirme çabası içerisindeyken, diğeri meşhur bir yazar olmuştur bile. Bu iki kişi, farklı zaman ve uzamlarda bulunmaktadır. Biri geçmişte (bellekte) ve kitabın sayfalarında hareket etmekte, diğeri ise “söylem zamanı”nın şimdisinde masasının başındadır. Tüm bu farklı zaman, mekân ve tutumlara karşın iki Orhan’ın da baktığı yer ortaktır: İstanbul. Şehri; yaşları, deneyimleri ve ilgilerinin doğrultusunda farklı algılayabilir, değişik araçlarla (resim, yazı) temsil edebilirler. Ama her ikisinin ilgisi İstanbul’a yönelmiştir ve şehir, tüm imgeleri, çağrışımlarıyla anlatının ve yaşamın merkezindeki yerini alır. *İstanbul*, bir sanatçının şehre bakışının serüvenidir.

Önce babaannesinin “müze ev”inde eski mobilyalar arasında, ardından şehrin sokakları, meydanlarında, şehre ilişkin kitapların satırlarında, resimlerde ve geçmişinde gezinen, hayaller kuran genç Orhan’ı, “ipsiz sapsız” bir *flâneur* olarak düşünmek yanlış olmaz: “[S] okaklardaki gezintim sırasında gerçek bir amaçsızın, bir aylağın, bir serserinin görebileceği şeylere takılırdım” (Pamuk, s.283). Ancak her iki Orhan’ı (gören ve yazan) *dérive* ile ilişkilendirmek doğru olmaz.

Nitekim *dérive*'in hareketi, sıradan yürüyüşten, klasik yolculuktan ya da basit bir kent gezintisinden oldukça farklı bir eylem niteliği taşır. Onun “oyuncu-yapılandırıcı davranışı ve psikocoğrafî etkilerin farkında oluşu” (Debord, 1956b, s.1), diğer kent gezginlerinden ayırt edici özelliğidir. *Dérive*'in bilinçli bir şekilde duyulanım notları tutarak kenti keşfetme ve dönüştürme amacı düşünüldüğünde Orhan'ın gezintilerinin bu yönde gelişmediği açıktır. Öte yandan *dérive*'in uyguladığı “sapma” yöntemi, hem *İstanbul* anlatısının kuruluşunu hem de içerik boyutunu belirleyen önemli bir öğedir.

Anlatı kişisi genç Orhan'ın, sokaktan sokağa, caddelerden ara yollara, tarihi bölgelerden yoksul mahallelere yaptığı yürüyüş(ler), bir tür ana istikametlerden sapma, gündelik rutinden kurtulma, trafiğe boğulmuş ana caddelerden ya da gezinti yerlerinden uzaklaşma niteliği gösterir. Benzer bir işlem, metnin kurucusu Orhan Pamuk için de geçerlidir. Sadece otobiyografik bir anlatı değil, kent ile kendi arasında, geçmiş ile şimdi arasında, anlatılar, resimler kentin farklı temsilleri arasında gelip giden, dolaşan bir yazarı görüyoruz. Dolaşısıyla hem anlatı kişisinin hem de anlatıcının (ve yazarın) *dérive*'in bire bir özelliklerini taşımasalar da onun “sapma” yöntemini farklı bir düzleme taşıdıkları, “sapma”yı yazıya ve anlatılanlara uyguladıkları açıktır.

Yürümenin Anlatısal Kuruluşu ve İki Farklı İstanbul Anlatısı

Psikocoğrafyanın çeşitli özelliklerinin anlatıya nasıl yansıtılacağı, yalnızca içerik düzeyinde değil söylem düzeyinde de tartışılmalıdır. Bu doğrultuda bir psikocoğrafî okuma, onun diğer mekân analizlerinden ayırt edici özelliğini ve önemini ortaya çıkarır. Hem kentin deneyimlenmesinde hem de metnin kuruluşunda önemli rol oynayan kilit kavramlardan biri yürümek ise diğeri de izlemektir. Bu kavramlar açısından iki ayrı İstanbul anlatısının arasındaki farkların değerlendirilmesi, psikocoğrafî bir metnin kuruluşu açısından önemli ipuçları taşır.

Yürümek, amaçsızca sokaklarda, caddelerde gezinmek, bir yerden bir yere gitmek, Pamuk'un anlatısı boyunca sürer. Öyle ki

İstanbul'a bir yürüyüşün kitabıdır denebilir. İşte bu noktada kitap, bir diğer İstanbul anlatısından, Tanpınar'ın (1946) "İstanbul" adlı denemesinden ayrılır. Tanpınar yoğun bir izlenimcilikle çizdiği İstanbul'u anlatırken adeta onun bir haritasını çıkartır. Günün saatleriyle, bölge bölge görünümü değişen İstanbul manzaralarından ve onun bizim üzerimizdeki etkilerinden bahseder:

[S]aatlerin manzarası gibi insanların çalışma şekli ve tembellikleri, düşünce ve yeisleri de bu yerlerde birbirinden başkadır. Beyoğlu hamlesi yarı yolda kalmış Paris taklidiyle hayatımızın yoksulluğunu hatırlatırken; İstanbul, Üsküdar semtleri kendisine yetebilen bir değerler dünyasının son mirasıyla, biz farkında olmadan içimizde bir ruh dünyası kurar, hülyalarımız, isteklerimiz değişir. Boğaziçi'nde, Üsküdar'da, İstanbul'da, Süleymaniye veya Hisarların karşısında, Vaniköy iskelesinde veya Emirgân kahvesinde sık sık başka insanlar oluruz. (s.183)

Tanpınar bir cümlede farklı bölge isimlerini, çeşitli semt adlarını kullanabilir ya da akıp giden zamanın görünümünü yoğun bir edebi dille gözler önüne serebilir. Ancak anlatısında zaman değişse, hatta sözü edilen mekânlar farklılaşsa dahi manzaraya bakan gözün hareketsizliği sezilir. Anlatıcı belirli bir noktadan, içeriden ya da dışarıdan, yakından ya da uzaktan izler, hisseder, duygulanır ve düşünür. Panoramik bir bakıştır bu; manzaraya dahil olmayan, genellikle onu belirli bir mesafeden seyreden bir göz: "Çamlica ile Üsküdar tepeleri, Küçük Çamlica[']nın geniş, rüzgârlı balkonu, Eyüp sırtları gözümüzün önüne gündelik ekmeğimiz olan bir manzarayı başka kıyafetlerde yayarlar" (s.207).

Tanpınar'ın mekân ile ilişkisi ve bu ilişkinin anlatımı mesafe üzerine kuruludur. Sokak satıcılarının nağmeleri, mahallenin kendine özgü kokusu, renkleri, şehrin duyuşal özellikleri bu panoramik bakıştan nasibini alır. Bunun nedeni, Tanpınar'da hareket eden özneyi (bir kaç yer dışında) görmüyor oluşumuzdur. Çünkü aynı panoramik bakış, "ben" değil, "biz" anlatısının kurulmasına neden olmaktadır. Nitekim bireysel anlatı kurması beklenen çocukluk anılarının bile geçmiş "biz"den şimdiki "biz"e doğru bir seyir izlediği görülür: "Çocukluğumda, İstanbul'un hemen her evinde.." (s.193). Bu anlatım şekline, psikocoğrafya perspektifiyle baktığımızda durağan, "haritalandırılmış yer" ile karşılaşırız. De Certeau (1984), anlatıda

yer (place) ve uzamı (space) birbirinden ayırır. Yer durağan bir yerdir, “konumların anlık olarak oluşturdukları bir konfigürasyondur. Uzam ise hareketliliklerle belirlenen, uygulanan ve her hareketle yeniden üretilen bir yerdir” (s.117). Örneğin bir sokak, binaları, kaldırımları vs. bir yerken onun üzerinde yürüyenler tarafından bir uzama dönüştürülür. De Certeau, bir yerin anlatımında iki ayrı betim türünden söz eder: “haritalandırma” ve “parkur”. Haritalandırmada “şurada şu var, burada bu var” şeklinde bir betim söz konusuyken parkurda “sağa dönüyorsunuz, orada karşınıza şu çıkacak, buradan devam edip o yöne doğru ilerlediğinizde şunu göreceksiniz” şeklinde bir söz edimi (*speech act*) söz konusudur (s.119-120). Bu açıdan değerlendirildiğinde Tanpınar’ın İstanbul betimi, durağan ve kıpırtısız bir yer, yani bir haritadır.

Kojin Karatani, *Derinliğin Keşfi* adlı kitabında Doğu’nun, manzarayı geç bir dönemde ve Batı’dan farklı olarak ruhsal derinlikle birlikte keşfettiğini öne sürer. Batı’nın gözü, manzarayı, mesafeleri, uzunlukları, nesnelere ölçüp biçmeye yönelmiştir; dilinde manzarayı rakamsal olarak ifade edebileceği normatif gereçler bulunmamaktadır. Batıda manzara, kat edilmeye üzere, ele geçirilecek bir alanken Doğu’da mistik bir derinliğe, ölçülüp biçilemez, us dışı bir görünüme sahiptir. Dolayısıyla Doğu’da mekân, akıl ve duyular ile değil, ruh üzerindeki etkisi ile, yani “içsel kişi”nin (inner man) sezgileri yoluyla algılanır (s. 40). Bu “içsel kişi”, dünyayı “sabit bir bakış açısına sahip bir kimse”(s.36) olarak görmez. Çünkü özneliği üreten aygıt olan geometrik perspektif algısından daha farklı bir algılama türü geliştirmiştir.

Bu doğrultuda iki ayrı İstanbul anlatısına döndüğümüzde her iki kitap arasındaki yarım yüzyıl ve iki yazar arasındaki kültürel farklılıklar göz çarpar. Tanpınar, yazısında Doğu kültürüne ve tasavvufi geleneğe özgü bir derinlikle manzarayı temaşa ile tecrübe etmiştir. Gelenekten gelen derin düşünmenin, derin hislerin mekânıdır onun için İstanbul, tek kişinin okuduğu değil, topluca söylenen şiirin güzeli, bir içe bakış merceğidir.

Oysa Pamuk’un *İstanbul*’unda şehrin kendisi kadar onun içinde sürekli hareket eden, sokakları kat eden özneyi izleriz. Bu E.A.Poe’nun “Kalabalıkların Adamı” ya da André Breton’un *Nadja*’sında olduğu

gibi kentte bir kovalamaca öyküsü değildir; çocuk ve genç adam olarak bireyin ya da sanatçının genç hâlinin İstanbul'un sokaklarında sürekli dolaşmasını anlatan bir otobiyografidir.¹² Bir başka şekilde söyleyecek olursak yazarın gençliğini sokaklarda hayal edişi, kuruşu, arayışının hikâyesidir bu. Dolayısıyla Pamuk, İstanbul'u devingen bir uzam olarak, öznel yürüyüşünün hareketiyle yeniden kurulan bir anlatı uzamı olarak izlememize olanak tanır. Tanpınar'da görme/hissetme, Pamuk'ta yapma-etme baskındır: Şehir, Tanpınar'da duygu ve izlenimlerden oluşan bir haritayken Pamuk'ta hareketle ("söz edimiyle") yeniden kurulan bir uzam, bir parkurdur. Tanpınar yerlerin düzeni, sıralanışı bilgisini içeren görmenin aktarımına odaklanmışken, Pamuk'ta eylemin uzamsallaştırılması anlamına gelen gitmek, kat etmek, yol almak deneyiminin yani uzamsal pratiğin kendisine yönelik bir eğilim söz konusudur. Tüm bu özellikler, Pamuk'un İstanbul anlatısını, psikocoğrafi bir incelemeye daha yakın kılar.

Nostalji: Palimpsest ya da "Gözenekli Kent" İstanbul

"Artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve duyulan özlem...bir yitirme ve yer değiştirme duygusu"(s.14). Edebiyatçı, roman yazarı Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği* (2009), adlı kitabında *nostos* (eve dönüş) ve *algia* (özlem) açılımına sahip *nostalgia*'yı böyle tanımlar. Ancak bu yalnızca yitirilen mekâna değil, geçen zamana yönelik de bir özlemdir: "İlk bakışta nostalji, bir mekân özlemidir, ama aslında farklı bir zamana (çocukluk zamanımıza, rüyalarımızın yavaş ritmine) duyulan hasrettir. Daha geniş anlamda, nostalji, modern zaman fikrine, tarih ve ilerlemenin zamanına karşı bir isyandır" (s.16).

Bu tür nostalji, psikocoğrafyacı için temel duygulanım modudur. Kent, değişen yaşam koşulları ve teknolojik gelişmeler, modern çağın barınma, ulaşım gibi ihtiyaçları, kapitalist tüketimin şişirilmiş arzuları içerisinde büyümekte, alışıktığımız, çocukluğumuzun, gençliğimizin geçtiği yerler hızla değişmektedir. Psikocoğrafyacıların

¹² Mentşe (2008) bu açıdan kitabı alt metin olarak J. Joyce'un Ulysses'iyle ilişkilendirir. Mentşe'ye göre bir diğer alt metin Tanpınar'ın "İstanbul"udur. Ancak Pamuk, onu parodi türünden bir saptırma olarak değil, diyalog amaçlı alt metin olarak kullanmıştır (s.333).

atası kabul edilen *flâneur*'ün (ona sonradan yüklenen) muhalif tutumu ve *dérive*'in isyanı, zamanın insanın aleyhine gerçekleşen bu hızlı gidişine yöneliktir. Tanpınar (1960), Paris'in hızla değişmesi karşısında Baudelaire'in şu dizelerini hatırlatır: "Eski Paris artık yok, ne yazık, bir şehrin şekli bir fâninin kalbinden daha çabuk değişiyor" (s.186).

Ancak Pamuk'un Avrupa'nın büyük şehirlerinin sokaklarında ya da pasajlarında gezinen *flâneur* ve *dérive*'den ayrıldığı bir nokta vardır. Paris ve İstanbul ne kadar farklıysa iki kentin gezginleri ve kent imgeleri arasında da o kadar fark vardır. Öncelikle Orhan Pamuk'un şehirde görüp hüznüledikleriyle Paris ya da Londra'nın modernite ve aydınlanmacılık çizgisinde geliştirdiği geometrik, tek tipci ve işlevselci şehircilik anlayışıyla planladıkları arasında derin farklar vardır.¹³ Lefebvre'in "geometrik, falluşçu, optik soyut mekân" (s.285-287) olarak nitelendirdiği Batı kentleriyle, Doğu'nun kaotik, neredeyse organik diyebileceğimiz düzensizlik ve plansızlıkta büyüyen şehirleri arasındaki farktır bu. Dolayısıyla Pamuk şehre baktığında, ne Paris'in sık pasajlarının insan sarrafı "dedektif"ine ne de muhalif, devrimci kent kaşifine benzemektedir. Onun bakışına yön veren, güçlü bir nostalji duygusu ve buna eşlik eden hüznüdür. Çünkü karşısında, Durumcuların asıl isyanlarının yöneldiği, modern ihtiyaçlarla yeniden inşa edilen kenti değil, bakımsızlık ve yoksulluktan yıllar yılı "eskimeye bırakılan" bir şehri, yanan, yok olan bir geçmişini görür. Dolayısıyla şehrin kendisi, Pamuk'un sıkça dile getirdiği gibi içinde "hüzün" taşır. Pamuk, tüm bunları bir *derivé* isyanıyla değil, tıpkı şehrin insanın içine işlemiş olan kaderci bir hüznü ve izlenimcilikle anlatır. Pamuk'taki hüznü farklı kaynaklara bağlayabiliriz.¹⁴ Ancak bu yazıda, hüznü, bizzat İstanbul'un içinde bulunduğu durumun (sosyo-ekonomik şartların ve fiziki görünümünün) bir sonucu olarak değerlendireceğim.

¹³ Bkz. Haussman ya da Wright'ın kent planları, "şehrin ruhunu öldürmekle" suçlanan Le Corbusier'in mimari yapıları.

¹⁴ Hasan Bülent Kahraman, kitapta geçen hüznün Yahya Kemal ya da Tanpınar'dan farklı olarak belleğin nesne karşısında uyanmasıyla beliren Proustvari bir nostaljik duygu olduğunu öne sürer (2007, s.46-54). İstanbul: Hatıralar ve Şehir'i hüznü ve nostalji açısından değerlendiren bir başka çalışma için bkz. B. Helvacıoğlu "Melancholy and Hüznü in Orhan Pamuk's İstanbul". Bu yazıda Helvacıoğlu, Pamuk'taki hüznü, moderniteye ilişkin tarihsel durum, kültürel durum ve melankolinin estetik üretimi olmak üzere üç ana başlıkta inceler.

Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan İstanbul'u modernleştirme çabaları Batı'nın büyük kentlerinde olduğu gibi planlı ve bütünlüklü bir proje doğrultusunda gerçekleşmeye de tıpkı onlar gibi yerele karşı, merkezi bir dayatma niteliği taşıyordu. Çağlar Keyder, (2000) "Arka Plan" adlı yazısında bunu şöyle anlatır: İktidarın şehrin karanlık noktalarına nüfuz etme, her köşeyi ulusalcı-"aydınlatma" ilkesince yeniden yapılandırması, Cumhuriyet döneminde iki yönlü gerçekleşti: Bir yandan ulus-devlet doğrultusunda sürdürülen etnik arındırma (Varlık vergisi, İstanbul'a sonradan gelen gayrimüslim nüfusun zorunlu göçü, nihayet 6-7 Eylül olayları), diğer yandan Osmanlı-İslam mirası olan yerelin yok edilmeye çalışılması. Dolayısıyla bir yandan kozmopolit yapı, milliyetçilik gereğince silinmeye çalışılırken diğer yanda Osmanlı'dan kalan mimari eserler zaman içerisinde yıpranmaya terk edildi. Ayrıca mali kaynaklar İstanbul'un "modern" alternatifi Ankara'ya akıtılıyordu. Tüm bunların kentsel dokudaki her türlü fakirleşmeye etkisi çok büyük oldu. Daha sonraları 1980'lerdeki liberal açılımla gelişen inşaat ve finans sektöründeki canlılık, diğer yanda iç göçlerin artmasıyla yaygınlaşan gecekondulaşma, belediyelerin küreselleşmeye yönelik ikircikli, istikrarsız tutumu gibi faktörlerden İstanbul'un kent imgesi olumsuz etkilendi (Keyder, 2000).

İşte Tanpınar ve Pamuk'un Batılı kent gezginlerinden ayrıldığı temel nokta, doğa ve tarihin güzellikleriyle bezeli ancak yukarıda dile getirilen şartların ağırlığı altında ezilen İstanbul'un "zavallı, halsiz bir atıklarınca"ya (Tanpınar, 1960, s.204) dönüşmesine duydukları üzüntüdür. Dolayısıyla nostalji gerekçelerinin, Eyfel Kulesi karşısında dehşete kapılan Guy de Maupassant'dan farklı olması kaçınılmazdır.¹⁵

Okuldan, annesiyle olan kavgalarından ya da evin içindeki huzursuzluktan kaçan çocuk (Orhan), şehrin kalabalığı arasına girer,

¹⁵ Tanpınar ve Pamuk'un Batılı kent gezginlerinin nostaljilerinden ayrıldığı bir diğer nokta da geçmiş özelemlerinin temelini, yakın tarihteki derin kopukluğun şekillendirmiş olmasıdır. Boym (2009), nostaljik patlamaların özellikle devrimlerden sonra görüldüğüne dikkati çeker. Eski rejimler devrimi doğurmuştur ama "devrim de eski rejimi doğurmuş, onu şekillendirmiş, ona bir bitmişlik hissi ve yaldızlı bir hâle vermiştir. Bu yalnızca eski rejime ya da yıkılmış bir imparatorluğa değil, aynı zamanda geçmişin gerçekleşmemiş düşlerine ve eskiyen gelecek hayallere duyulan bir özlemdir" (17).

sokaklarda kaybolmayı, kalabalığın onu yutmasını sever. Bu amaçsız gezintiler sırasında, tesadüfi sapaklar, daracık arka sokaklar, yıllar yılı yıkılan, yanan yalılar, konaklar, bakımsızlık, nem ve ilgisizlikten kararan ahşap evler arasında, pitoresk kenar mahallelerde, hüzünlü ve yoksul insanların yüzlerinde, vapurların şehre yayılan dumanlarında hep İstanbul'un o kendine özgü ruhunu arar:

Yıkık bir duvar, yasaklamalar yüzünden boşalmış ve bakımsız kalmış ahşap bir tekke binası, musluğu akmayan bir çeşme, artık üretim yapmayan seksen yıllık bir imalathane, milliyetçi baskılarla Rumlar, Ermeniler, Yahudiler kovalandığı için boşalmış evler, kırık dökük yapılar, perspektife meydan okur gibi hepsi bir yana hafifçe yatmış... evler, çatıları, cumbaları, pencere pervazları yamulmuş yapılar, oralarda yaşayanlarda sağlamlık ve güzellik duygusu değil, yoksulluk, imkânsızlık, çaresizlik ve ihmal duygusu uyandırırılar (Pamuk, 2006, s.239).

Mekân, bizde uyandırdığı çağrışımla şimdide geçmişe uzanan bir gedik açar: “Zaman ve yer birleştiğinde yerin kendine göre bir atmosferi oluşur” (Coverley, 2011, s.11) Benzer düşünceye yazar, eleştirmen Peter Ackroyd'un başta *İngiliz Müziği* olmak üzere hemen hemen tüm romanlarında rastlarız. Romanlarında gizemli, bilinmeyen kent mekânlarını kurgulayan (*Hawksmoor*), karanlık portreler çizen (*Doktor Dee'nin Evi*), şehrin gotik sembollerini kullanan, kentin yerel tarihini, mekânların hikâyelerini anlatan (*London: The Biography*) Ackroyd'a göre, şehir sonsuz ve sınırsızdır: “[Kent,] [s] adece şimdiki zamanı değil, benzer şekilde yeniden ziyaret edilen geçmişi de gösteren döngüsel bir akış tarafından yönetilir” (aktaran Coverley, 2011, s.108). Bu atmosfer, bu akış, Tanpınar'ı şehrin görünüm ve sesleriyle büyüler; geçip giden zamanla çehresi değişen İstanbul onu hüzünlendirir, (elli sekiz yıl sonra) Pamuk'un İstanbul'u için ise büyüden çok hüzne karşılık gelir.

Pamuk'un “hüzün” ile dile getirdiği *İstanbul*'unu, psikocoğrafı temelde nasıl değerlendiririz? Eğer De Certeau ya da Ronald Barthes'in öne sürdüğü şekilde kenti bir dil ya da söylem olarak okuyacak olsak, tıpkı diğer eski şehirler gibi İstanbul'un da Tanpınar'ın deyimiyile “bir gül gibi yaprak yaprak açılan” (s.184) söylemler ağı olduğundan söz edebiliriz. Bu söylemlerin eş zamanlı varlığı bir tür “kolarj” (Harvey, 2003) görünümü taşır. Boym (2009) ise bu yapının

arkeolojik bağlamını vurgulayarak Barthes'ın "gözenekli şehir" nitelemesini kullanır (s.123-124).

Şehrin eski ve yeni yapıları arasında art zamanlı bir ilişki varmış gibi görülse de yukarıda belirttiğim gibi mekân ya da şehir, şimdi ile geçmiş arasında diyalojik bir söyleme de açıktır. De Certeau (1984), şehrin metin gibi okunabilirliğinden yola çıkarak *palimpsest* imgesini mekân için kullanır. Eski bir metnin üzerine yazılmış yeni bir metin anlamına gelen *palimpsest*, kentnin geçmiş zamanları ve şimdinin yapılarını bir arada bulundurması ya da geçmişin izlerinin bir şekilde mekâna tutunması dikkate alındığında psikocoğrafya için uygun bir terim olarak kabul edilebilir. Eski ve yeni arasındaki bu "sürerlik" ilişkisi, şehir karşısındaki duygularımızı yönlendirir. De Certeau (1984), Heidegger'in *Dasein*¹⁶ ile Freud'un *fort-da*¹⁷ terimleri arasında bir ilişki kurarak kentnin *palimpsest* özelliğinin, bizde bir zamanlar orada bulunmuş olmaya dayalı bir eksiklik duygusuna, hüzne ya da hazza yol açtığını söyler.¹⁸ David Harvey (2003), post-modern kent dokusunun "parça bölük" özelliğini anlatırken yine bu terimi kullanacaktır: "[G]eçmiş biçimler bir 'palimpsest'te olduğu gibi üst üste yığılmıştır, günümüzün kullanımları... bunun üzerinde yer alan bir 'kolaj'dır'" (s.84). Psikocoğrafyacı Ivan Chtcheglov (ya da diğer adıyla Gilles Ivain) 1953'te "Formulary for a New Urbanism" [Yeni Bir Kentçilik için Reçete] adlı yazısında, mimarinin uzam-zamansal (*spatio-temporal*) deneyimine dayalı kentnin *palimpsest* özelliğine şöyle dikkati çeker:

Tüm kentler jeolojiktir; efsanelerinin tüm saygınlığını üzerinde taşıyan hayaletlerle karşılaşmadan üç adım bile yürüyemezsiniz. Kent simgeleri bizi sürekli olarak geçmişe doğru çeken kasvetli bir manzaranın içinde yürümekteyiz. Yer değiştiren bazı melekler, ortadan kaybolan bazı perspektifler, boşluğun orijinal kavramını bir an için gör-

¹⁶ Dasein: "Orada-varlık"

¹⁷ Fort-Da: Anne bebek arasında oynanan "Ceece" oyunu (Kaybolan anne-bulunan anne)

¹⁸ "Hatırlanabilirlik, mekânda muhayyel olandır. Bu mekânda, ki o bir palimpsesttir, öznelik, kendisini varoluş olarak yapılandıran ve "orada var" olan (Dasein) yoklukla ilişkilidir. Ancak...bu orada-olma (hâli), ancak zamansal pratikler içinde rol oynar, bu da farklı bir şeye doğru bir çok açıdan göçmek anlamına gelir. Bu, nihayetinde, muhtelif metaforlarla, kesin ve özgün bir deneyimin tekrarı, yinelenebilirliği, bebeğin annenin bedeninden ayrılışı olarak görülmelidir" (De Certeau 1984, s. 109).

memize izin vermekte, ama bu görüntü parçalar halinde olmaktadır. Bu ancak sihirli yerlerde ve sürrealist yazılarda aranmalıdır: şatolar, sonsuz duvarlar, unutulmuş küçük barlar, devasa mağaralar, kumarhane aynaları (alıntılan Coverley, 2011, s.70).

Pamuk, geçmişten kalan izlerin şimdiki fiziki görünümde geldikler açtığı mimari yapısıyla “gözenekli şehir” İstanbul’u arşınlarken kentin *palimpsest* yapısını zamanda geri gidişle vurgular: “Haliç iskelesine açılan basamaklarını inerken sanki otuz yıl geriye, İstanbul’un dünyadan daha kopuk, daha yoksul ve daha hüznünlü olduğu günlere geri gitmişim” (s.323).

Yazar, kentsel dokunun parçalı görünümünün hızla yok oluşundan, şehrin tekdüzeliğe teslim oluşundan yakınıır. Yeni binaların, modern, “ruhsuz” apartmanların yanı başında geçmişten gelen, dolayısıyla bir hikâyesi olan, yani hayal kurmaya olanak tanıyan eski konutları ve bunların hızla yok olmaya başlamasını (konakların yanması) anlatır. Burada yanıp yok olan, yıkılıp yerine modern binaların yapıldığı yerler yalnızca toplumun, mahallelinin ortak hafızasının mirası değil, aynı zamanda İstanbul imgesinin yapı taşlarıdır.

Bu ölen kültürün, batan imparatorluğun hüznü her yerdedi. Batılılaşma çabası, modernleşme isteğinden çok, yıkılan imparatorluktan kalan keder verici, acıklı hatıralarla yüklü eşyalardan kurtulma telaşı gibi gelmiştir bana... Yerine güçlü kuvvetli yeni bir şey, Batılı ya da yerli, modern bir dünya kurulamadığı için bütün bu çaba daha çok geçmişe unutmaya yaradı; konakların yıkılıp yıkılmasına, kültürün basitleştirilip güdükleştirilmesine (s.19)

Tüm bunlardan yola çıkarak Pamuk’un hüznünü şehrin *palimpsest* yapısının “sevilen, özlenen geçmiş” duygusuna yol açmasıyla ilişkilendirebiliriz. Ama burada “geçmiş” olan, bir zamanların zengin, görkemli varlığı değildir sadece. Şehrin bakımsız tarihi kalıntıları ve bu kalıntılar üzerinde şekillenen yeni, yoksul yaşam, Pamuk’a bu duyguyu yaşatsa da kitabın otobiyografik yapısı şehrin *palimpsest* imgesi ile kitabın yazarı arasında bir analogi kurmamızı sağlar. Mekân ve zamanın farklı anlarında dolaşan yazarın bilinci, okudukları, dinledikleri, fotoğraflar ve anlarıyla geçmişe yeniden kurgulamakta, yüzeyde, yani şimdide olan yapının görünen kısmı-

nın altında, hafızanın derinlerinde gençlik hatıralarını şehirle birlikte bir anlatı malzemesine dönüştürmektedir. Bu noktada imgelenen “kent” ve “kendî” arasında bir analogi kurulduğu açıktır. Bir başka önemli nokta ise mekânda hissedilen geçmiş ile şimdi diyalojisi, ona bakan ve söz konusu bağı kuran kişinin de denkleme dahil olmasıyla bir triolojiye dönüşmektedir. Öyleyse geçmiş ve şimdinin döşeği İstanbul, onu deneyimleyip anlatan öznenin bağımsız düşünülemez. Şehrin yazıyla kurgulanıp yeniden yapılandırılması, bu işlem sürerken aynı zamanda kendini anlatma, şehrin tükenişinde, zamanın hızla geçip gidişinde kendini bulma, modernitenin “kahraman/kurbanı” *flâneur*ün tutumuna denktir. Nitekim aynı şekilde *dérive* kente baktığında yalnızca karşısındaki manzarayı değil, ona bakan kendini de görür. O halde diyebiliriz ki Orhan Pamuk, bu kitabında tıpkı bir psikocoğrafyacı gibi kenti, kendiyile birlikte görmenin, kurmanın ve anlatmanın olanaklarını denemiştir.

İstanbul’da *palimpsest* yalnızca anlatıcının bir özne olarak kuruluşunu ya da kentin üst üste katlanan zamansal yapısını göstermez. Farklı kalemlerden çıkan İstanbul anlatıları da metnin *palimpsest* yapısını gözler önüne serer: Fotoğraflar, siyah-beyaz filmler, Melling’in resimleri, Reşat Ekrem Koçu’nun *İstanbul Ansiklopedisi*, Ahmet Rasim’in *Şehir Mektupları*, gazete yazıları, G. De Nerval’in *Doğuya Yolculuk* kitabı, T. Gautier’in *Constantinopolis*’i, Tanpınar’ın *Huzur*’u, Şinasi’nin, Yahya Kemal’in, Flaubert ve Andre Gide’in İstanbul anıları; günlük gazetelerde İstanbul halkını “modernleştirme”ye çalışan yazılar, yerel hikâyeler, komşu dedikoduları, reklamlar, sokak ilanları, tabelalar, afiş yazıları... Tüm bunlar, bir İstanbul imgesinin kurulmasında fiziki görünüm (taş binalar, camiler, eski kâgir evler, yalılar, sokaklar, boğaz...) kadar önemlidir ve hem kentin hem de sakinlerin çeşitli seslerini duyurur. Böylece anlatı, bilinçli kurulan metinlerarası gönderimleriyle hem çok seslilik (*diyalojik söylem*)¹⁹ içerir hem de tıpkı kentin kendisi ve anlatının kurduğu özne gibi iç içe geçmiş ya da altından yeni yeni anlatıların çıktığı bir *palimpsest* metin²⁰ haline gelir.

¹⁹ Ancak bu diyalojik söylemin metnin bağımsız sesleri arasında kurulduğunu söylemek elbette doğru olmaz. Bu sesler anlatıcıda, anlatının bütünlüklü yapısında ve nihayet İstanbul imgesi içerisinde birbirine temas etmeksizin alıcıda (okuyucuda) buluşur.

²⁰ Palimpsest’in anlatıbilimsel bir kavram olarak kullanımı için bkz. Gérard Genette (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degree*.

Sonuç

Psikocoğrafi bir okuma, kentin yazar, anlatıcı ve anlatı kişileri üzerindeki özel etkilerini inceleyen, gerek söz gerek içerik bağlamında söz konusu etkilerin izlerini arayan bir okuma pratiğidir. Bu açıdan diğer mekân analizlerinden ayrılır. Burada mekâna bakan, onu izleyen ve anlatan özne, önem kazanır. Bir başka deyişle ilgi yalnızca kente, onun sorunlarına, biçimine, geçmişine ya da sakinlerine değil, aynı zamanda bunların nasıl aktarıldığına yöneliktir. Özne, şimdi ile geçmiş arasında kentin *palimpsest* yapısı ile bağlantıyı kurması açısından mekân-zaman denkleminin önemli bir halkasıdır. Yazarın ve anlatının kent ile olan ilişkisi tamamen bireysel olmalı, ancak sosyolojik ve tarihsel bağlardan koparılmamalıdır. Dolayısıyla bir anlatının psikocoğrafi okuması, tarihsel ve toplumsal bağlamından ayırlamayacak olan mekân-zaman-kşi ekseninde değerlendirilmelidir.

Orhan Pamuk'un temelde kendi kent deneyimlerini anlatmış olsa da, diğer yazarların ve gezginlerin İstanbul anlatılarına, filmlele, fotoğraflara ve resimlere de eserinde yer vermesi dikkat çekicidir. Ancak tüm bunları, yazarın beslendiği, kafasında kurduğu ve anlatısını şekillendirdiği İstanbul imgesinin kuruluşundaki etkileriyle ele almak gerekir. Bir başka ifadeyle kitapta adı geçen farklı yaratıcılara ait tüm anlatılar, kendi başlarına İstanbul'u anlatan metinler olsalar dahi, bu kitabın içinde yer almış olmaları nedeniyle Pamuk'un kendi kent imgesini, kentle kurduğu ilişkiyi şekillendiren, inşa eden metinler olma özelliğini taşırlar.

Diğer yandan kitapta gerçekleştirilen farklı anlatılar üzerinden yapılan kent odaklı okumalar, mekân ve zaman içerisinde bir tür doluşma niteliği sergiler ve anlatının hareketli yapısını besler. Nitekim psikocoğrafi anlatının bir diğer özelliği, yürüme ediminin metinde sözel karşılıklarının bulunmasıdır. Söz konusu karşılık, yalnızca anlatı kişisinin kentte yürüyüşünün anlatılması ile değil, bu yürüyüşle sürekli değişen hareketli bir manzaranın söylem düzeyinde ifadesi ile kurulur. Bir diğer deyişle anlatının söylem düzeyi, değişen görünümünün ya da turlama işleminin bir parkuru niteliğinde kurulmalıdır. Bu elbette duygusal ve tam anlamıyla bireysel bir parkurdur ve sürekli değişimlere, farklılıklara açık bir tür oyunu temsil eder.

Bu açıdan bakıldığında Pamuk'un *İstanbul*'u, Tanpınar'ın haritalandıran "İstanbul" anlatısının aksine söylem açısından hareketli bir metin kurar. Değişen yalnızca manzaralar, manzara betimleri değil, şimdi ile geçmiş zamanlara ait hikâyelerin farklı yollar ve kalemler tarafından aktarılması, yorumlanmasıdır. Üstelik bunları gerçekleştiren, geçmişte deneyimleyen, gören, resmeden Orhan ile hatırlayan, kuran, yazan Orhan arasında sürekli gidip gelen söylem farklılıklarıdır. Bu açıdan *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, hem içerik hem de söylem düzeyinde hareketli bir metindir. Çocukluktan gençliğe giden otobiyografik rotanın, bir yerinden İstanbul ile kesişen hareketli ve değişken pek çok yola açıldığı görülmektedir.

"Biz kentte bunaldık" diye başlar yazısına Ivan Chtcheglov (1953), "hiç Güneş Tapınağı yok artık!"(s.1). Moderniteyle sakatlanmış kentlerin insan üzerindeki yabancılaştırıcı, yıpratıcı etkisini inceleyen; arka sokaklarda, unutulmuş ara mekânlarda, yerel olanın tarihinde, mahalli efsane ve hikâyelerde kentin ruhunu arayan Psikocoğrafya için nostalji önemli bir öğedir.

Yukarıdaki gibi şakacı bir söyleme sahip olmasa da nostalji öğesi kendisini Pamuk'ta da gösterir. Yazar kitabın sonlarında, ilk aşkıdan ayrılmanın verdiği kederle şunları söyler: "İstanbul'u yıkıntıları, hüznü ve bir zamanlar sahip olduğu şeyleri kaybettiği için sevdiğimi yavaş yavaş anlıyordum"(329). Bu sözler, Benjamin'in ünlü deyişi "[k]entlinin mutluluk kaynağı, ilk bakışta vurulmaktan çok, son bakışta âşık olmaktır"ı (2004, s.140) hatırlatan bir nostaljiyi içerir. Belki de bir psikocoğrafya anlatısının en temel özelliği, kente aşkla bir kez daha bakmaya çağırmasıdır.

KAYNAKÇA

Bal, B. (2012). Düşsel Atlaslar: Constant'in 'New Babylon'u ve Calvino'nun 'Görünmez Kentler'i ile Zaman Ötesi Yolculuklar. *Skopdergi*. Sayı 2. 12.3.2012 [www.e-skop.com/skopdergi/dussel-atlaslar-constantin-new-babylonu-ve-calvinonun-gorunmez-kentleri-ile-zaman-otesi-yolculuklar/581].

Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. Ali Berktaş (Çev.). İstanbul: İletişim.

Benjamin, W. (2004). *Pasajlar*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. Ferit Burak Aydar (Çev.). İstanbul: Metis.

Coverley, M. (2011). *Psikocoğrafya-Londra Yazıları*. Selen Serezli (Çev.). İstanbul: Kalkedon.

Debord, G. (1956a). A User's Guide to Détournement. [*Les Lèvres Nues*. Sayı 8]. Ken Knabb (Tr.). www.bopsecrets.org.

Debord, G. (1956b). "Theory of Dérive". [*Les Lèvres Nues*. Sayı 9]. Ken Knabb (Tr.). [<http://mycours.es/zip/Theory%20of%20the%20D%C3%A9rive%20%20Guy%20Debord.pdf>]

Debord, G. (2008). "Introduction to a Critique of Urban Geography". [*Les Lèvres Nues*, 1955]. Ken Knabb (Tr.). *Critical Geographies: A Collection of Readings*. H. Bauder – Di Mauro (Ed.). Kanada: Praxis. 23-27.

De Certeau, Michel. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Steven Rendall (Tr.). Berkley: University of California.

Esen, N. (2008). Şehrin Suretleri: Anlatısal Odak Olarak İstanbul. *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. N. Esen-E. Kılıç (Ed.). İstanbul: İletişim.

Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu*. Sungur Savran. (Çev.). İstanbul: Metis.

Helvacıoğlu, B. (2013). Melancholy and Hüzün in Orhan Pamuk's İstanbul. *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*. Sayı 46. 163-178.

Kahraman, H. B. (2007). İstanbul'da Hatıra ve Hafıza. *Orhan Pamuk Edebiyatı: Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları*. İstanbul: Agora. 46-54.

Karatani, K. (2011). *Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökleri*. Devrim Ç. Güven, İnan Öner (Çev.). İstanbul: Metis.

- Keyder, . (2000). Arka Plan. *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*. . Keyder. (Ed.) İstanbul: Metis.
- Lefebvre, H. [1974] (1991). *The Production of Space*. D. N. Smith (Tr.). Oxford: Blackwell.
- Menteşe, O. B. (2008). Orhan Pamuk'un İstanbul: Hatıralar ve Şehir'i: Alt Metinler Açısından Bir İnceleme. Ankara: *Frankofoni*. 325-334.
- McDonough, T. (2009). *The Situationist and the City*. London: Verso.
- Pamuk, O. (2006). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İstanbul: İletişim.
- Ross, K. (2004). Lefebvre on the Situationists: An Interview. K. Ross (Tr.). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Tom McDonough (Ed.). Massachusetts: MIT. 267-283.
- Saraç, T. (1989). *Büyük Fransızca Türkçe Sözlük*. İstanbul: Adam.
- Sarı, J. (2013). *Kenti Deneyimleme Aracı Olarak Psikocoğrafya*. [YayımlanmamıŐ Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi/Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.
- Simmel, G. (2004). The Metropolis and Mental Life [1903]. *The City Cultures Reader*. M. Miles – T. Hall (Ed.) . Londra, New York: Routledge. 12- 19.
- Tanpınar, A. H. (1960). İstanbul. *BeŐ Şehir*. Ankara: İŞ Bankası.