



Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi

Seyit Battal Uğurlu *

Özet

Murathan Mungan'ın eserlerinde, hayatının on yedi yılını geçirdiği Mardin'in kentsel imgesi önemli bir yere sahiptir. Bu kent, birçok tarihî, kültürel öğesiyle onun eserlerine imgesel gerçeklik düzeyinde yansımakla kalmaz, çok yönlü tematik açılımlara da kaynaklık eder. Kültürlerin kesişme alanı olan Mardin, Mungan'ın kendini gerçekleştirmek üzere sıklıkla yöneldiği tükenmez bir kaynaktır. Mezopotamya ile Anadolu kültürlerinin önemli bir kavşak noktasında konumlanmış olmanın sağladığı tarihî ve kültürel zenginlikler; Mungan'ın eserlerindeki mitolojiye, masala, efsaneye, geleneğe yaslanan anlatımların kaynağını oluşturur. Paranın Cinleri, yazarın ben'ini odağa alarak bu geçmişe yaptığı bir yolculuk anlatısıdır. Mardin; sokakları, evleri, yaşam tarzıyla Kafdağı'nın Önü'ne dekoratif düzeyde girer. Mezopotamya Üçlemesi'nde, yörenin yaşamından hareketle, bireylik sorunları gelenek açmazı içinde ele alınır. Mungan'ın mısralarını besleyen hayat da bir ucu Mardin'e dayanan güçlü bir damardan beslenir. Bu yazıda, bir bellek mekânı olarak Mardin'in, Mungan'ın eserlerine yansıma biçimleri ortaya konmaya çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Murathan Mungan; Mardin; kültürel bellek; bellek mekânı; sözel mekânsal bellek; kent imgesi; edebî üretim.

* *Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yrd. Doç. Dr., seyitugurlu@gmail.com*

Memory, history and culture: The image of Mardin in the works of Murathan Mungan

Seyit Battal Uğurlu

Abstract

*The urban image of Mardin where Murathan Mungan spent seventeen years of his life has a crucial place in his works. Mardin with its historical and cultural richness not only reflects itself at level of symbolic reality in Mungan's works but also functions as a source for multiple perspectives and themes. Mardin, as a crossroad of different cultures, is an everlasting fountain to which Mungan often returns for self-realisation. Being situated at the crossroad of Mesopotamia and Anatolian cultures, Mardin with its historical and cultural richness provides sources for narrations based on mythology, story, legend and tradition in the works of Mungan. *Elves of Money (Paranın Cinleri)* is a journey to this past where the author's self is at the centre. Mardin with its streets, houses and life styles shows itself in a decorative manner in the work of *In Front of Kafdağı (Kafdağı'nın Önü)*. In his work of *Mesopotamia Trilogy (Mezopotamya Üçlemesi)*, Mungan deals with individual problems within the deadlock of traditional life in the light of lifestyle in the region. The perspectives feeding Mungan's lyrics also find their inspirations from Mardin. In this paper, it is aimed to show how Mardin as a memory setting is reflected in the works of Mungan.*

Keywords: *Murathan Mungan; Mardin; cultural memory; memory setting; verbal spatial memory; urban image; literary production.*

Seyit Battal Uğurlu: *Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi*

Resimde ellerin örtülü olması Kaderin
esrarengiz karakterini simgeler
denedim kabartmaların hacminden öteye açılan bütün imkânlarını
ne yapsam gölgede kalıyordu
hem Hürmüz hem Ahriman
kendime dönecek bütün zamanı kılcalla daraltmıştı
taşıl zamanlar
(...)
Mezopotamyadayım

(Murathan Mungan, “Sudra Gömlekleri”, *Omayra*, s.39).

Giriş

UNESCO Bildirisi'nde, dünyadaki bütün eski kentlerin, tek ulusun değil, insanlığın ortak malı olduğu, bu nedenle korunması gerektiği söylenmektedir.² Turgut Cansever, kentin; insanın hayatını düzenlemek üzere meydana getirdiği en önemli, en büyük fiziki ürün ve insanın hayatını yücelten, çevreleyen yapı olduğunu söyler. Bu yapıya biçim veren tercihlerin ise, insanın ve toplumların inancından ve dininden hareket edilerek belirlendiğini belirtir. Cansever, kentin toplumsal hayata, insanlar arasındaki ilişkilere biçim veren, sosyal mesafelerin en büyük yoğunluk kazandığı yer olduğunun altını çizer.³ Kente bakmanın kişiye “özel bir zevk” verebileceği görüşünde olan Kevin Lynch'e göre, kenti algılamak, insanın uzun zamanını alır. O, kentte her an keşfedilmeyi bekleyen, görme ve işitme duyumuzun algılayabileceğinden daha fazla dekor, manzara olduğunu belirtir. Kenti oluşturan öğelerin algılanması ise, kendilerini doğuran olaylar zinciriyle, geçmiş yaşantıların anısıyla ilgili olarak gerçekleşir. Her insanın oturduğu yerle uzun süren ilişkisi, ondaki kent imgesini, anıları ve anlatımları biçimlendirir.⁴ Lynch, insanın, bir parçası olduğu kenti algılama sürecinin süreksiz, parçalı ve kısmî olduğunu belirtir. İnsandaki kent imgesinin şekillendiği bu süreçte hemen hemen bütün duyguların devrede olduğunu ifade eder. Lynch, kentin sadece birbiriyle büyük farklılıklar gösteren çeşitli sınıflardan gelen, çok farklı kişilikteki milyonlarca insanın algıladığı (ve belki zevk aldığı) bir nesne değil, aynı zamanda kendilerine özgü nedenlerle kentin yapısını sürekli değiştiren inşaatçıların da ürünü olduğu kanısındadır. Ona göre, kentin genel hatları bir süre değişiklik göstermese de ayrıntıları sürekli değişir.⁵

Dünya edebiyatında birçok sanatçının eserlerine arka plan olarak seçtiği, kültürel açıdan beslendiği, kendi var oluşuna zemin hazırlayan veya hesaplaşma alanı olarak gördüğü kentler vardır. Dostoyevski'nin ve Nabokov'un St. Petersburg'u, Balzac, Hugo ve Zola'nın Paris'i, Dante'nin Floransa'sı, Durrell'in İskenderiye'si, Joyce'un Dublin'i, Kafka'nın Prag'ı, Auster'in New York'u, Ackroyd'un Londra'sı, akla ilk gelen yazar-kent özdeşleşmeleri arasında sayılabilir.

² Aktaran: Uğur Kökden, “Kentler Üreten Tarih- Tarih Üreten Kentler”, *Cogito*, Sayı: 8, Yaz 1996, s.38.

³ Turgut Cansever, “Şehir”, *Cogito*, Sayı: 8, Yaz 1996, s.125.

⁴ Kevin Lynch, “Çevrenin İmgesi”, (Çev. İlknur Özdemir), *Cogito*, Sayı: 8, Yaz 1996, s.153.

⁵ Lynch, *a.g.m.*, s.153-4.

Seyit Battal Uğurlu: *Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi*

Türk edebiyatında, başta İstanbul olmak üzere⁶, İzmir, Ankara gibi kentler, ilk dönemden itibaren romanlara mekân olarak seçilmiştir. Bu kentlerin dokusunu oluşturan tarih, kültür ve yaşam biçimi, romanların geri planında varlığını duyurur, ancak kentin ruhunu, “enerjisini”, “geçmişe dönük yüzünü”⁷ sorunsallaştırarak öne çıkaran güçlü örnekler yok gibidir. Sait Faik’in, Peyami Safa’nın, Mithat Cemal’in, Halide Edip’in, Tanpınar’ın ve Yusuf Atılgan’ın İstanbul’u; Yakup Kadri’nin ve Adalet Ağaoğlu’nun Ankara’sı; Samim Kocagöz’ün İzmir’i akla ilk gelen örnekler olarak sıralanabilir. Bunların yanı sıra, Adalet Ağaoğlu Eskişehir’i, Orhan Pamuk Kars’ı birer romanında merkezî mekân olarak seçmiştir. Ne var ki Türk edebiyatında İstanbul dâhil olmak üzere, diğer kentlere, edebî eserlerde, en azından yukarıda sözü edilen yazar-kent özdeşleşmelerindeki gibi, yer aldığı söylemek, çekince koymayı gerektirir. Güven Turan, *Üç İstanbul, Sinekli Bakkal, Huzur, Aylak Adam, Medarı Maişet Motoru* gibi eserlerin “dört dörtlük bir kent romanı” sayılamayacağı, İstanbul başta olmak üzere, İzmir’in, Ankara’nın “hâlâ” romanını beklediği⁸ görüşündedir. Türk edebiyatında konusu kentte geçen romanlar vardır, ancak kent romanı olduğunu söyleyebilmek için az da olsa **temkinli olmak gerekir**.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*’de, babasının memuriyeti dolayısıyla gittikleri doğuyu, çocuk muhayyilesinde kalmış pastoral bir tablo halinde anlatır. Bu tabloda bir geceliğine de olsa; çadırda iç içe geçen böcek, köpek seslerinin her yanı sardığı sonsuz bir tabiat içinde yapılan bir yolculuk anısından söz edilir. Zihninde “büyülü hâtırası hâlâ pırıl pırıl”⁹ tutuşan bu anısı, Tanpınar’ın Erzurum’da yaşayacağı büyük depremin acısıyla iç içe geçecek, buranın, sonraları yazacağı, hayatında iz bırakmış kentlerden biri olmasına gerekçe oluşturacaktır. Yazarın kent okumaları, önemli ölçüde tarihe anlam vermek, tarihin izleri üzerinden geçmiş yaşamları anlamlandırmak çabasını içerir. Anlattığı beş kentin ruhuna ilişkin geniş bilgisi, sezgisi, kültürü, yaşantılarını aktarma yetisi, kendini hemen ele vermektedir. *Beş Şehir*’in yarısına yakını İstanbul’a ayrılmıştır. *Huzur*’da İstanbul’a geniş yer vermesinden yola çıkarak, buranın, birçok Türk şair ve yazarı gibi, Tanpınar’ın da ‘baş’ kenti olduğu öne sürülebilir.

Murathan Mungan-Mardin ilişkisi, yukarıda anılan yazar-kent eşleşmeleri arasında anlabilir. Kuşkusuz her yazarın kenti anlatma, ona yönelme biçimi farklılık gösterir. Mungan’ın yukarıdakilerden temel farkı, kendisini var eden kenti roman dışındaki türlerde ve sürekli anlatmaya yönelmiş olmasıdır. Mungan, Mardin’i; şiir, deneme, anı, hikâye, senaryo ve oyunlarında ya anlatmaya çaba göstermiş veya bu eserlerinde arka planı oluşturan dokuda Mardin’e sıklıkla yer vermiştir. Mungan, altın çağı olan çocukluğunun geçtiği Mardin’i; birey ve yazar ben’ini odağa alarak, çoklu kültürel imgeler üzerine kurar. Yazarın bir sığınak olarak yöneldiği bu yuvanın, bireysel ve sosyal duyarlıklarını sanatsal üretime dönüştürdüğü mekân işlevinde süreklilik gözlenir. Farklı kültürlerin kesiştiği, birbirine eklenerek büyüdüğü bu melez mekân, Mungan’ın eserlerindeki başkışı gibidir. Bu açıdan Mungan’ın tek tek

⁶ Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında Beyoğlu’nun mekân seçildiği romanların bir kronolojisi için bkz.: Ali Şükrü Çoruk, **Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu**, İstanbul: Kitabevi, 1995, s.47-113.

⁷ Ackbar Abbas, Asuman Suner, Halil Nalçaoğlu, (Söyleşi), “ ‘Yamuk’ Mekânları Okuma Stratejileri Üzerine”, **Defter**, Sayı: 38, Kış 1999, s.78.

⁸ Güven Turan, “Kent Çarpmasına Ugramak”, **Kitap-lık**, Sayı: 82, Nisan 2005, s.71.

⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Beş Şehir**, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1989, s.21.

Seyit Battal Uğurlu: *Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi*

eserlerindeki parçalı Mardin'leri, topyekûn bir Mungan eserindeki tek Mardin olarak ele almak, daha anlamlı görünmektedir. Mungan'ın Mardin'i kentin kendisiyle sınırlı değildir. Oyunlarında, hikâyelerinde Mezopotamya'nın geçmişine uzanan yazar, şiirlerinde tarihsel, toplumsal ve politik olana yine bu coğrafya içinde yönelir. Mardin, Mungan'ın eserinde köklü aile yapısına, çocukluğa, geleneğe, kadim geçmişe, oradan da çerçeveyi daha da genişleterek Ortadoğu'nun sözlü kültür geleneğine yönelişine bahane oluşturur.

Mungan'da Doğu, sadece doğduğu ve erken dönem eserlerinde yoğun biçimde yer alan Mardin'den ibaret değildir. Onun Doğu algısında; kentsel dokusu tarihle iç içe olan, geçmişten beri Mezopotamya'nın efsanevî kimlikteki önemli kültürel yerleşim birimlerinden biri olan Mardin, hep odakta yer alır. Aşiret yapısı, töreleri, farklı din ve inançları, bu törelerin kısılcacında açmazlarla karşı karşıya kalan insanıyla Güneydoğu Anadolu ikinci halkayı oluşturur. Üçüncü ve en geniş halkada, birçok dinin, medeniyetin doğuşuna kaynaklık etmiş olan Mezopotamya yer alır. Mungan'ın eserlerini geri planda besleyen en önemli kaynak, denebilir ki bu coğrafyada yüzyılların birikimi olan kültürel kodlardır: Efsaneler, masallar, menkıbeler, tarih, zaman, uygarlıklar, dinler vs. Bunlar, onun 1990'lı yıllara kadarki eserlerinde ağırlıklı bir yere sahiptir. Söz konusu tarihten itibaren, Mungan'ı önemli ölçüde beslemiş olan bu coğrafyanın yerini, birey odaklı kent yaşamı olsa da, şair Mungan'ın "kalbi(n)in" incinmiş "doğusu"¹⁰, satır ve mısra aralarında, oyun repliklerinde kendisini hep gösterir.

Mardin, denebilir ki Mungan'ın 'büyülü ayna'sıdır, dönüp dönüp kendini şimdide ve geçmişte, ama her defasında farklı biçimlerde görme imkânına kavuşabildiği zengin ve keyifli bir seyir olanağı yakalayabildiği bir kaynaktır. Mungan'ın, aynı zamanda kendisini yaratan, kimlik ve kişiliğini önemli ölçüde borçlu olduğu bu kentin tutkun bir gözlemcisi olduğu, eserlerindeki geniş anlamıyla Doğu odaklı tema çeşitliliğinden anlaşılmaktadır. Bu gözlemciliğinde etkin bir rol oynayarak, kentle ilişkisini geçmiş, şimdi ve gelecekteki yazı tasarılarına taşır.

Mungan, "Ben Aşkı Yazıyorum" başlıklı yazısında, anlatılarında neden sıklıkla masala yöneldiği sorusuna verdiği cevapta, masalı güçlü biçimde besleyen kentin kültürel geçmişine de vurgu yapar:

Bir masal kentinden, Mardin'den gelmiş olmamdan belki. Benim için Mardin, içinde değişik kültürlerin yaşamasından doğan bir atmosfer. Çocukken dinlediklerimden, yaşadıklarımın örülü bir dünya var.¹¹

Mungan'ın masalları üzerine bir tez hazırlayan ve yazarın doğuya ait efsane, mit, masal ve arketipleri çözümleyip yorumladığını söyleyen Dünder'a göre, Mungan'ın geleneksel anlatıyla kurduğu bağ, bir anlamda içinde yaşanan coğrafyanın sunduğu fırsatların ve kültürel zenginliğin değerlendirilmesidir:

Yazarın sanat kurgusunun yapı taşlarından olan bu yönelimle, kültür ürünlerinde çağdan çağa sürmekte olan motifler farklı şekillerde yeniden gündeme getirilir. Mungan'ın bu dönüşümü gerçekleştirmekteki amacı, bugün de alttan alta sürdüğünü düşündüğü arketiplerle okurun yüzleşmesini sağlamaktır. Zaman içinde evrilerek günümüze kadar gelen bu motiflerin karşılık geldiği toplumsal dinamikleri sorgulayan yazar, böylece toplumsal evrime de ışık tutar.¹²

¹⁰ Murathan Mungan, "Yılan Yastığı", **Omayra**, İstanbul: Metis Yayınları, 3. baskı, 1997, s.111.

¹¹ Murathan Mungan, "Ben Aşkı Yazıyorum". **Yeni Gündem**, Sayı: 63, Mayıs 1987, s.56.

¹² Leyla Burcu Dünder, "Murathan Mungan'ın Çağdaş Masallarında Cinsiyetçi Geleneğin Eleştirisi", Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2001, s.III.

1. Çocukluğu inşa etmek: Mardin

Nüket Esen, *Paranın Cinleri*'ni değerlendirdiği yazısında,¹³ bu eserin, derinliği olan, birkaç düzlemde okunabilen ve okunduktan sonra 'içte yaşa'maya devam eden bir anı kitabı olduğunu söyler. Esen'e göre, "Mungan bu kitapta 'ben'ini oluşturarak anlatıyor; anlattığı için o 'ben' var oluyor." Mungan, " 'ben'inden ve 'yazar'lığından yola çıkarak genelde benlik ve yazarlık, hayat ve yazı ilişkisi" hakkında birçok şey söylüyor. Esen, Mungan'ın bu eserinin "geçmişe", "kendine" yöneldiğini ve "yazıya tutkunluğu" anlattığını belirtir.¹⁴ Esen'in de belirttiği gibi, *Paranın Cinleri*'nde Mungan'ın çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği Mardin, onun "[k]imliğinin belirleyici mekânı", tıpkı "hayatının bu kitapta bir yazı nesnesi olması gibi", "bir yazı nesnesi" olarak öne çıkar. Bundan dolayıdır ki Türkiye'nin uzak bir noktasındaki bu kenti, "sanki 'gerçek' hayattan uzak olduğu için, masallarla, hayallerle, anlatılarla, yaşanan" bir yermiş gibi anlatır. Mungan'ın "anlatırken de yeniden oluşturduğu, ürettiği Mardin, aslında onu insan olarak da, yazı olarak da oluşturan" bir yerdir ve bu iki oluşum "eşzamanlı ve eşmekânlı"¹⁵ olarak gerçekleşmektedir. Mungan'ın Mezopotamya kültürlerinde yaygın olan masalları çağdaş bir biçime sokarak anlatmasında, Esen'in vurguladığı hususun yanı sıra, bir de kentin yukarıda belirtildiği gibi; efsane, masal ve mitlerle iç içe geçen bir geçmişe sahip olduğu ve Mungan'ın bir tür sürgün neticesinde oradan uzaklaştığı bilgisini göz ardı etmemek gerekir.

Zeynep Sayın, Murathan Mungan'ın eserlerini politik açıdan okuduğu denemesinde, *Paranın Cinleri*'nde sözü edilen; "kültür kentinden" istemeden uzaklaşmak anlamına gelen "bir sürgün kültürü" olduğunu söyler. Sayın, Mungan'ın içinden geldiği kültürün, cumhuriyetin erken yıllarında Türkiye'nin değişik yerlerine gönderilerek hapse atılan ailelerin sahipsiz kalan topraklarına başkalarının el koymasıyla, "başka bir kültür"ün kendini yavaş yavaş yaratmaya başladığını belirtir. Mungan'ın başka kitaplarında yaptığı gibi *Paranın Cinleri*'nde de, "eski ve melez bir kültürün yok olmaya yüz tuttuğu, onun yerine başka birinin kök salmaya çalıştığı çalkantılı Türkiye yıllarını betimle"diğini ifade eder.¹⁶

Paranın Cinleri (1997), "[ç]ocukken bir geyiğe tutulmuşum",¹⁷ diye başlar. Mungan'ın üç dört yaşlarına denk gelen bir anısında, ısrarla geyik istemesine dayanamayan babası, bu dileğini yerine getirir. Mungan, evlerinin merdiven boşluğundaki bir kafeste tutulan geyiği günlerce izlediğini, bunun, içi doldurulmuş ölü bir geyikle değiştirdiklerinde de tutkuyla izlemeye devam ettiğini söyler. Geyik, ileride detaylarıyla ele alınacağı üzere, sonraları Mungan'ın *Geyikler Lanetler* (1992) oyununun kurgu ve dokusunda önemli yere sahip, temel bir laytmotif olarak yer alacaktır. "Mardin," der, Mungan,

Türkiye'nin güneydoğusunda ülkenin en eski kentlerinden biri. Gökyüzüne komşu bir kalenin eteklerine kurulmuş bir Taşkent.

¹³ Nüket Esen, "Yaşamı Gerçek Kılan Yazı: *Paranın Cinleri*", **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s.252-56.

¹⁴ Esen, **a.g.e.**, s.252.

¹⁵ Esen, **a.g.e.**, s.253.

¹⁶ Zeynep B. Sayın, "Murathan Mungan ve Suskunluğun Sözcükleri", **Defter**, Sayı: 31, Sonbahar 1997, s.111.

¹⁷ Murathan Mungan, **Paranın Cinleri**, İstanbul: Metis Yayınları, 7. baskı, 2006, s.7.

Seyit Battal Uğurlu: *Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi*

Ben orada doğdum. Orada büyüdüm. Orada öldüm.

Ondan sonrası bütünüyle kendi içimde çıktığım uzun bir yolculuktur.¹⁸

Yazarın “tutku derecesinde” sevdiği bu taş kentten başlayan *yolculuğu*, aslında kendini arayış serüvenidir. “Her gün gizleriyle bakıştığımız eski uygarlıklar”¹⁹ dediği geçmiş; çocukluk masallarının bütün renklerini şekillendirmiştir. *Şimdi* ise, onu geçmişin yükünden kurtulmak üzere, bugünün büyüklerine masal anlatmaya zorlamaktadır.

Ne var ki tutkunu olduğu bu kentin “hep yabancı”sı, “öteki”si, bir o kadar da “yerlisi” olarak yaşar. Yıllar sonra bir arkadaşı kendisine “[s]en batılı bir Mardinlisin” dediğinde, çocuklar gibi sevindiğini söyler. Bu onun gözünde iki dünyayı, “doğuyla batıyı birleştirmek, iki uygarlıktan bir üslup yaratmak” anlamına gelmiştir.²⁰ Mungan, Mardin’in, içinde barındırdığı tarih dolayısıyla kendisini heyecanlandığını söyler. Kent, mimari dokusuyla, sahip olduğu gizlerle, zamana dokunmayı olanaklı kılan labirent görünümüleriyle, yazarda sadece bir “sızılı çağrışım”, “derin bir yurtsama” duygusu uyandırmaz, aynı zamanda taşlarla, ışıkla, tarihle kurulan bağ, onu Mungan için bir türlü yazamadığı bir “‘yazi’ nesnesi”²¹ haline getirir. Yazarın temel sorunu, “kendisini var eden bu kenti, başkasının gözünde aslına uygun biçimde canlandırmak”, “dillendirmek”tir. Çocukluğundan beri içinde biriken sancıyla; “odalarla, sofalarla, pencerelerle, bahçelerle, sokaklarla; evle, taşla, avluyla ışık oyunları”, “zaman ve mekân ilişkisinin sonsuz biçimleriyle”²² boğuşmuş olmasını bu amaca bağlar.

Mungan, Mardin’in eski ailelerinden birinin çocuğu olduğunu söyler ve bu ailenin soyağacını; 1647 tarihinde, Suriye’nin Deyrizor bölgesinden başlatır. Mungan’ın, oldukça zengin olan sülalesinin mal varlığını belirten şu ifadeleri, aynı zamanda eserlerindeki kayıp geçmişin izinden gitme arzusunu besleyen, çağdaş masallarının arka planını oluşturan önemli dayanaklardan biridir:

Büyük mülkleri varmış. Köyleri, şehirde çarşıları, hamamları, kervansarayları, varmış. Halep’ten, Musul’dan gelen kervanlara sahiplermiş. Masal kadar zenginlermiş.²³

Mungan ailesi Şeyh Sait ayaklanması sonrasına denk gelen günlerde, önemli ölçüde güç kaybına uğrar. Aile büyükleri, hapis ve sürgün hayatıyla tanışır, mal varlığını kaybeder. Parçalanan aile birkaç yıl içinde yoksullaşır. Aile bireyleri farklı kentlerde karın tokluğuna işlerde çalışırken, Türkiye, İkinci Dünya Savaşı’nın ağır bunalımını yaşamaktadır. Ailenin Mardin’e çok sonra geri döndüğü sıralarda, Mungan’ın babası genç ve başarılı bir avukat olarak sahneye çıkar. Geçen zaman içinde ailenin topraklarına başkalarınca el konmuştur. Bu genç avukat, düşmanlarından dolayı ailesini de iş gezilerine götürür. Bu geziler, Mungan’ın hem çevreyi tanımasını sağlar, hem de içindeki yazma isteğini harekete geçirir. Çocuk Mungan’ın bu günlerde kent dışında gördükleri, eserlerinde sonraları güçlü bir kültürel arka plan ve imge yoğunluğu oluşturacağı önemli deneyimler sağlar:

Bozuk yollar, derin uçurumlar, sarp kayalar, çıplak dağlar arasından geçerdik. Vahşi doğanın içinde gelişen yalnızlık ve acımasızlık duygusunu çocuk yaşta kavradım. (...) Doğa yasalarının acımasızlığını taşıyan insan ilişkileriyle, törelerin kıyıcılığıyla erken yaşta yüzleştim. Gördüğüm yerlerde çok fazla yoksulluk vardı. Öte yandan kimi bozulmamış güzellikler, yozlaşmamış değerler vardı. (...) Hep bir gün bunları yazacağım, diyordum. Benim hazır olmadığım bir dünyanın manzaralarıydı bunlar.

¹⁸ Mungan **a.g.e.**, s.8.

¹⁹ Murathan Mungan, “Yılan Yastığı”, **Omayra**, İstanbul: Metis Yayınları, 3. baskı, 1997, s.111.

²⁰ Mungan, **Paranın Cinleri**, s.8–9.

²¹ Mungan, **a.g.e.**, s.9.

²² Mungan, **a.g.e.**, s.9.

²³ Mungan, **a.g.e.**, s.11–12.

Seyit Battal Uğurlu: *Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi*

(...) Namus davası, kan davası, toprak davası, kız kaçırma, kan bedeli, intikam yemini gibi insanların uğruna yaşamlarını koydukları, öldükleri, öldürdükleri kavramlarla karşı karşıyaydım.²⁴

Tarihsel ve arketipsel malzemeye sıklıkla başvuran Mungan'da Mardin, takınaksal bir temadır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide, kentteyken, içinde bulunduğu tarihsel dokunun farkındalığını, “[ç]ocuk yaşımda ben nasıl bir mirasın göbeğinde olduğumu biliyordum.”²⁵ sözleriyle dile getirir. Mardin'de büyümüş olmayı bir şans²⁶ olarak gören sanatçı, mimarlık eğitimi almadan da bu türden bir kentte yaşamının insan ruhunda uyandırdığı etkilerden söz eder. Kapı tokmaklarının, pencere pervazlarının, nişlerin, payandaların, yarım cumbaların altındaki konsolların, insan gözünü bir şekilde kendiliğinden eğittiğini, *seyretme* eyleminin öğrenildiğini belirtir. Kendisinin de Mardin'de, Midyat'ta, Estel'de mimari bir zevk edindiğini belirten yazar, üniversite yıllarında Avrupa sanatı üzerine okumalara giriştiğini söyler. Mardin'deki eski kilise, mescit, han ve şeyh mezarlarına gitmenin kendisine ‘iç yıkanması’ türünden bir duygu verdiğini de ekler. Yazarın, arka planında Diyarbakır'da, Urfa'da geçen günleri bulunmak kaydıyla, Mardin odaklı mekân sevgisi, kent okumalarına, yeni keşiflere, mekânın ruhunu duyumsama, bilme duyarlığına çıkar. Bunun da kendisine “mekân üstünde bir tür hâkimiyet kurma bilgisi” kattığını, mekânı, içindeki “birçok ruhla beraber” kavradığını, metinlerinin bundan dolayı “yerli” olduğunu belirtir.²⁷ Liseye kadarki öğrenimini sürdürdüğü Mardin'den, babasının düşmanları yüzünden birkaç kez kaçmak zorunda kalan Mungan, bütün “mutsuz çocuklar gibi” erkenden hayatın farkına varmıştır. Bu kopma-kavuşmaların arasına Ankara, Urfa, Balıkesir-Edremit'ten görüntüler girer. Ancak, sonraları yazarken “hep dönüşü, dönüşleri”²⁸ yineler. Zihninde “yüzlerce” görüntü, anı kalmıştır. Mardin, önemini sonradan anladığı, bir tür nostaljiyle anlamlandırıldığı bir yer değildir. Mungan, başından beri nasıl bir yerde olduğunu, kendisini geçmişinin derinliklerindeki binlerce imgenin beklediğinin de farkındadır.²⁹

Mungan'ın Mardin'den uzak kaldığı dönemlerinde baskınlaşan kent özlemi, hem kenti yeniden görmelerle, hem de kurgusal metinlerindeki karakterlerin bu yöndeki özlemiyle dile getirilir. Sözelimi, Mardin'den uzak düşmüş öykü kahramanı Deyran'ın bakışından kent özlemi, “[h]er gece ağlamanın öteki adı”,³⁰ sözleriyle dile getirilir. Aynı öyküdeki Sıraç'ın, açtığı dükkânın avlusunun “her zaman ki gibi sonsuz sadeliğinde, sessizliğinde” (s.150) olduğu vurgulanır. Yüzyıllardan beri farklı milletlerin, medeniyetlerin, kültürlerin “üst üste bir şeyler ekleyip gittiği” bu kentin avluları, duvarları, evlerinin “sonsuz güzelliği” (s.150) öykü karakterlerince hüznün ve özlem duyguları eşliğinde duyumsanır.

²⁴ Mungan, *a.g.e.*, s.14–5.

²⁵ Akın Sevinç, “Murathan Mungan ile Kenti Okumak”, (Söyleşi), **XXI Yirmibir, Mimarlık Tasarım ve Kent Dergisi**, Sayı:11, Nisan 2003, s.73.

²⁶ Sevinç, *aynı yer*.

²⁷ Sevinç, *aynı yer*.

²⁸ Murathan Mungan, “Sahtiyan'da İyiden İyiyeye Geleneksel Şiirin Sesine Yaslanmaya Çalıştım”, (Söyleşi), *Gösteri*, Sayı:11, Ekim 1981; **Murathan '95**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996, s.353.

²⁹ Murathan Mungan, “Mezarlardan Ev”, *Şehir*, Sayı: 13, Mart 1988; **Murathan '95**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996, s.117–8.

³⁰ Murathan Mungan “Uzun Avlu Uzaklığı”, *Sesimiz*, Sayı: 136, Aralık 1980; **Murathan '95**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996, s.147.

Seyit Battal Uğurlu: *Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi*

Mungan'ın "Son Göç" başlıklı öyküsü, kendi ailesinin Mardin'den zorunlu göçünü anlatır. Bu, göçü sevinç ve telaşla karşılayan oba halkının gözyaşları eşliğinde yaşanır:

"Yol boyu iki yanlarında atlı zabıtlar, ilk kez başları eğik bir göçe çıktılar. Ve ilk kez bir göç kötü bir şeymiş gibi geldi onlara. Son göç gibi. Ölüm gibi."³¹

Mungan'ın ilkokul günlerinde yolunun üzerinde yan yana duran iki binadan biri adliye, diğeri de hapishanedir. Bu iki binanın duvarları boyunca dizilmiş, karalar içinde ağlayan kadınlar, ondaki adalet, haksızlığa karşı çıkma duygusuna kaynaklık eder. Bu yaşantı, *Kaf Dağının Önü* kitabındaki ilk öykü olan "Suret Masalı"ndaki Faris'in gençliğine denk gelen temel imgelerden biri olur. Doğduğu kente bir yaz tatilinde geri dönen Faris'in, eski ile yeni kültürün yer değiştirdiği, kentin asıl dokusunun hoyratça tahrip edildiği bir zamana denk gelen gözlemi, öfkeyle yansıtılır:

Çocukluğumun avlularıydı bunlar. Bir tarihin dinlendiği, soluk aldığı, uzun, geniş, taş düzlüklerdi. (...) Birçoğunu yıkmışlar bu evlerin. Yeni mimari biçimler vermişler. Şehri kente benzemeye çalışmışlar. (...) Hınçlarını avlulardan alıyorlar. (...) Evler büyüyor, güneşi küçülüyor pencerelerin. Avlular küçülüyor, tarih küçülüyor. Yeni mahalleler ekleniyor şehrin iki ucuna; basık tavanlı, ince duvarlı, içerleksiz pencereler, ne soğuğa, ne sığağa, ne güneşe, ne yağmura direnebilen, avlusuz, ayvansız, kubbesiz evler. İklimi unutan, tarihi unutan, insanı unutan evler. Hesap defterlerinin kâr hanesinde harcı karılan çirkin, iğreti, bayağı evler. Yeni müteahhitlerin çoğu, elleri para tutuktan sonra köylerden, kasabalardan buraya göçmüşlerden, ya da buralı bir kız alıp mirasa konmuş yabancı illerden eologları.

Avlulardan mezarlar yapıyorlar.

Mezarlardan ev.³²

Faris'in isyanı bununla kalmaz. Taşra müteahhitleri, eski Mardin evlerinin avlularına, onların görkemini öldüren beton evler yapmışlar. Köklü aile ve büyük malikâneler devrinin bittiği bu dönemde, ayvanların avlulara açılan ağzına briketler yığılmaya başlanmıştır. Mungan, kentin dokusunun, 'yeni bir oda, yeni bir kiracı' türü sıradan hırslar uğruna tahrip edilmesi karşısında öfkesini şu sözlerle dile getirir:

"Birer birer düşüyor geçmişimizin, yaşantımızın kaleleri. Güneş rengi evler yara alıyor. Birer birer anlamlarını, güzelliklerini, bütünlüklerini yitiriyorlar. Artık her manzarası bir çığlıktı Mardin'in." (s.53).

'Kentin yeni sahipleri', kalenin eteklerine kurulmuş mezarlıkları kaldıramamış, ama yıkamadıkları yerlere çift katlı evler yapmışlardır. Bu yeni yapılar da mezar taşlarını güneşten yoksun bırakmaktadır.

Mardin'in büyük ailelerinin içinde yaşadığı malikânelerinin, her biri ayrı mahalleye açılan dört kapısı olur. Bu türden yapılara Mungan'ın birçok eserinde rastlamak mümkündür. *Kaf Dağının Önü*'ndeki "Suret Masalı" hikâyesinde, bunlardan birinden söz edilir. Faris'in yerleştiği, dedesinden kalma malikâne şöyle tarif edilir:

Mardin'in güneydoğusunda, kalenin ovaya doğru süzülmesi yerinde kurulmuştu bu malikâne. Bir kartal sessizliği taşırdı. Ürkütücüydü. Dört büyük kapısı, dört ayrı yöne ve dört ayrı mahalleye açılırdı. Sayısız odaları, sofaları, pencereleri vardı. Ovaya bakan bir oda verdiler ona. Uzun duvarları olan, yüksek tavanlı bir oda. Bu odayı çok sevdi. Korunduğunu duyumsuyordu burada. (s.54).

Bundan dolayıdır ki malikâne, uzun zaman önce terk ettiği kentin yeni görünümünü karşısında uyanan öfkesini kısmen yatıştırır. Malikâne, Faris'in kentin geçmişte kalan, tahrip edilmemiş halini yaşamasını olanaklı kılar. Özellikle de dedesi Hacı Faris'in, ölümünden sonra, eşyaları olduğu gibi korunan odası, onda geçmişin

³¹ Murathan Mungan, "Son Göç", *Varlık*, Sayı: 893, Şubat 1982; **Murathan '95**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996, s.153.

³² Murathan Mungan, "Suret Masalı", **Kaf Dağının Önü**, İstanbul: Metis Yayınları, 7. baskı, 2005, s.56-57.

Seyit Battal Uğurlu: *Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi*

anılarını bir bir canlandırır. Bu oda, Faris'in kente küskünlüğü tekil olarak yaşadığı, bellek tazelediği bir mekândır. Faris'in iç dünyasında yaşananları anlayamayan ailesi, davranışlarını anlamsız bulur. Oysa Faris, kentin yeni halinden onları da sorumlu tutmaktadır:

Sizlere gelince hepiniz teker teker buralardan kaçtınız. Evlerinizi, dükkânlarınızı, hanlarınızı, hamamlarınızı satarak kaçtınız. Eli para tutmuş köylüler gelip yerleştiler buraya. Şimdi buranın sahibi onlar.

Hep aynı resmin içinden çıkarak (s.58).

Faris, geliştirdiği nefretle odasına kapanır ve kentin henüz bozulmamış görüntülerini, çocukluğundan kalma imgelerle bezeyerek resme taşır. Her tuvalin bir "sayıklama" olduğu, bütün tuvalerin "sayrılı düşler" 'gördüğü' bu resimler, Faris'in işyanından ve yalnızlığından beslenir. Diğer yandan da sanki hep aynı resim, "birbirinin içinden çıkarak sonsuza dek" çoğalır (s.58). Faris, kentin 'ölümü' karşısında tepkisini, kendini asmak suretiyle uç noktaya vardırır. Çünkü Mardin'in uzaktan görünüşü, artık "yakılan bir şehir gibi"dir.³³

Mungan, çocukluğunda; duvarları, üzerine ayetler yazılı gümüş kılıçlarla süslenmiş büyük salonlarda okunan Hayyam rubailerini, uzak doğudan gelmiş misk amber kokularının gezindiği büyük sofaları, ayvanlarda yükselen su şırıltılarını, bozkırda günbatımını seyretmiş olmayı, yitirilmiş altın çağın imgeleri olarak anımsar.³⁴ Bu dönemde "taşların dilini", "gökyüzünün yakınlığını ve uçsuzluğunu" yalnızlıklar eşliğinde öğrendiğini söyler.³⁵ Mungan, kente zenginlik katan farklı kültürlerin bir aradığını şu sözlerle özetler:

Süryani kiliseleriyle Artuklu camilerini aynı zamanda sevdim. Mardin'de çok eski bir mezhep olan Şemsiler gibi güneşe, ya da Yezidiler gibi Tavus-u Azam'a tapanların da olabileceğini, hatta olması gerektiğini orada öğrendim. Arapça ezanın güzel örnekleriyle, Latince ilahileri eş zamanlarda dinledim. Kürtçe ağıtları ve türkülerini yüreğimin uçurumlarında duydum.³⁶

Mungan, uzun süre zihninde taşıdığı film taslaklarından birinde Mardin'i mekân olarak tasarlar. Kente biçtiği rol, Mungan'ın eserlerindeki Mardin'e ilişkin birçok öğeyi içerir. Film taslağında şehir, pastel bir görüntü içinde, "uçsuz bucaksız", "zamansız gibi" düşünülür. İlerleyen aşamalarda, sahnede kırsal imajı içinde bir kız figürü bu yumuşak ve sakin atmosferin içinde görünür. Güvenliymiş gibi görünen bu görüntü aldatıcıdır. Elde edilmek istenen, "bozkıra yaraşan bir yalnızlık, hüznün ve ıssızlık" ve doğuya özgü "ıssız bir melankoli."³⁷ duygusudur. Mungan, tasarladığı bu mekâna bir de öykü yakıştırır. Köle-efendi diyalektiğine oturtulan öykünün odağında katı töreye rağmen fıskıran cinsellik yer almaktadır. Hasta kocasından dolayı cinselliğini yaşayamayan güzel kadın, bir zamanlar ezmeye çalıştığı kâhyasıyla cinsel ilişkiye girer. Burada, cinsellik mazoşist düzlemde yansıtılır. Kâhyanın evlenmesinden sonra kadının dizginlenemeyen cinselliği, onu, kölesinin kölesi haline getirir. Ne var ki evliliğinden memnun kâhya, bir zamandan sonra bu yaşamı çekemez olur ve tuzak kurularak kadının tacizde bulunduğu ortaya konur. Kocasına ihanet eden kadın, kölesinin ihanetini canıyla öder. Kurulan mahkemede Kadınhan isimli kadının tutumu, yöre kadınının tipik tutumunu yansıtır: Suçlamalar karşısındaki suskunluğu, suçu kabulü olarak değerlendirilir ve ölüm emri verilir.³⁸ İnsan doğası ile töreyi karşı karşıya

³³ Murathan Mungan, "Karasular", **Sahtiyan**, İstanbul: Metis Yayınları, 8. baskı, 2000, s.57.

³⁴ Mungan, **Paranın Cinleri**, s.17-18.

³⁵ Mungan, **a.g.e.**, s.18.

³⁶ Mungan, **a.g.e.**, s.17.

³⁷ Murathan Mungan, "Ay, At ve Kadın", **Murathan '95**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996, s.157.

³⁸ Mungan, **a.g.e.**, s.163.

getirme düşüncesinden güç alan film tasladığı, *Mezopotamya Üçlemesi*' ndekine benzer bir kadınlık durumunu ortaya koyar.

2. Abbaralar: Kayıp kentin izinde

Mungan'ın Mardin'le ilgili anlatılarında halk arasında “abbara” diye anılan sokakların öncelikli bir yeri vardır. Birbirine karanlık tünellerle bağlanan bu sokakların çoğu, evlerin altından geçer. Mardin'in bu sokaklarındaki gün ışığı adeta “mimarının şakasıdır.”³⁹ Klasik Mardin mimarisinde hiçbir evin penceresi ötekinin penceresiyle yüz yüze gelmez. Her pencere komşu evin duvarına bakar. Mungan, ev içlerinin sokaktan özenle saklandığı bu evlerde yaşayanların; içe kapanmak zorunda kaldığını, bu kapanmanın “sonsuz bir iç çekişe” dönüştüğünü düşünür. Yazar, buralardaki, kendi evine çıkamamış kızların dramından söz eder. Bunlar, bir yaşa geldikten sonra bütün umutlarını, artık kardeş çocuklarına bakar olduktan sonra, sedef sandıklarında beklettikleri çeyizlerini yeni evlenenlere armağan götürmenin sızısına tanıklık eder.⁴⁰

Sanatçının Mardin'i ele aldığı her yazısında değinmeden geçemediği abbaraların önemli bir yeri vardır. Mardin'in tarihi ve kültürel dokusunu anlattığı 1979 tarihli bir yazısında, abbaralardan, kentin, henüz ‘taşra mütahhitleri’nce tahrip edilmediği, büyük ailelerin malikânelerde yaşadığı ve insanı saran sıcaklığının bütün canlılığıyla hissedildiği bir zamanından söz eder:

Güneşe açılan taş sokaklar; sanki bir dağın ışıkla oyulması gibi... Güneş rengi taşların görkemini tarihle birbirine bağlayan, yani abbaralar... (...) Basamaklı sokakları koruyan bir ev gibidir bu tüneller. Karanlığıyla korkutucu, sıcaklığıyla sevecendir... Üstünde bir evin penceresine yansıyan güneşin ışığı, abbaranın üzerine yapıştırılmış yanlış bir etiket gibidir... Abbaranın ağzında görülen karanlık ve üstündeki pencerede size gülümseyen güneşin ışığı.⁴¹

Mungan bu yazısında Mardin'in doğayla, insanla barışık mimarisinden, uyumundan söz eder. Bu “yaşlı” kent, oldukça yüksek bir dağın üstünde “gökyüzüne komşu” bir yerdedir. Evler, “güneşin rengini almış” taşlardan yapılmıştır. Uzun ayvanlı, yüksek kubbeli bu evler yazın serin, kışın sıcak olur. Uzaktan bakıldığında birbirinin üstüne dizilmiş gibi görünen bu evlerin çatısından, komşu evin sokağı geçer. Evler hem birbirine yakındır, hem de görkemli büyüklükleri içinde yalnız başınaymış gibi görünürler. Yakın tarihe kadar, bu evlerde, sanki hepsinin aynı tarihte yapıldığı duygusu veren bir mimari bütünlük vardır. Kente eklenen yeni yapılar, bu mimariyle uyumlu olduğundan renk ve doku aynı kalmıştır. Mardin'de varlığını sürdürmüş farklı kültürlerin hepsinde de bu insan, mekân ve doğa bütünlüğü söz konusudur.

Mardin'de son zamanlarda, özellikle kırsal kesimden gelenlerin neden olduğu, yanlış yapılanma, kentin dokusuna önemli ölçüde zarar vermiştir. Yüzyıllık yapılar yıkılarak, yerlerine uyumsuz, maddeyi fazlasıyla öne çıkaran yeni binalar dikilir. Bu yeni kültür içinde inşa edilen apartmanlar, alçak tavanlı odaları, basık daireleri, ince duvarları, abbaraları yok sayan yolları ile Mardin'in basamaklı, yokuş çıkan dar sokaklarını önemsizleştirir. Mungan, yürümeyi, gezmeyi bir oyun haline getiren, insana “sokaklarla, ışıkla, gölgeyle saklambaç” oynadığı duygusunu veren abbaraların tahribinin; “aydınlıkla karanlığın ‘taşbaskısı’ oyunlarına tanık” olunan Mardin sokaklarını üvey bıraktığını söyler. Abbaraların artık usul usul tarih sahnesinden

³⁹ Mungan, **Paranın. Cinleri**, s. 18.

⁴⁰ Mungan, **a.g.e.**, s. 19.

⁴¹ Murathan Mungan, *Elele*, Sayı:7, Temmuz 1979; **Murathan '95**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996, s.112-3.

siliniyor olmasının önüne geçilmesi, Mardin'in tarihi dokusunun korunması gerektiğini vurgular.⁴²

3. Mezopotamya: Masal, efsane ve mit

Mungan'ın eserlerini besleyen kaynakların üçüncü halkasında birçok din ve medeniyetin doğuşuna beşiklik etmiş olan Mezopotamya yer alır. Mungan'ın eserlerini geri planda besleyen en önemli kaynak, denebilir ki bu coğrafyada yüzyılların birikimi olan kültürel kodlardır. Eserlerinde, “bozkırın dilsizliğini, Seyir'in Asya'daki karşılığını ve geleneğini, kum saatine ibrenilmiş takvimini, zamanın ve mekânın siyah oyunlarını...”⁴³ temel belirleyici malzeme olarak işlemek gibi bir amaç öne çıkar. Mungan'ın *Osmanlıya Dair Hikâyat* (1981) adlı kitabı için bir söyleşide söyledikleri, eserlerinin atmosferini oluşturan Mezopotamya kültür geleneğinin izlerine ilişkin kodlarla yüklüdür. Mungan'ın burada masal, efsane çağrışımıyla yüklü dil yapısı, onun beslendiği kültürel doku hakkında ipuçları da içermektedir.

Kitabımı kör bir kuyuya atıyorum ben. Ardından gitmek isteyen kuyuya salladığı ip, daha o dönmeden geri toplanacaktır. Orada bir ak, bir de kara koç toslaşırken, karakoçun sırtına düşecektir okur. Bu yüzden de yerin yedi kat dibine girecektir. Orada ejderhayla yüzleştikten sonra zümrüd-ü ankanın sırtında göğe yükselecektir. Gece gündüz durmaksızın uçarken yiyeceği biten anka kuşu tok tutmak için en son etinden bir parça koparacaktır. Bilenin sonu lanetlenmektedir.⁴⁴

Mungan, uzun süreden beri gündemine aldığı söylediği, “Ortadoğu Estetiği” diye adlandırdığı bir kavramlaştırmaya başvurur. Bu kavramın çerçevesini, “Asyatik malzemenin arketiplerini yorumlanmış içerikleriyle yeni bir yapılamada” kurmaya dönük “deneyler” peşinde olmak biçiminde çizer. Bu amaçla “Asya söylencelerini, destanlarını, şiirlerini, oyunlarını, minyatürlerini” incelediğini ve durmadan yazdığını söyler. Bu etkiyle ortaya çıkan eserlerinin adını da sıralar: *Cenk Hikâyeleri*, *Lal Masalları*, *Kırk Oda* ve *Mezopotamya Üçlemesi*. Mungan, sözünü ettiği eserlerinde zaman ve mekânın “Asyatik yorumlanması üzerine kurulu” “seyir geleneğindeki toplumsal ve tarihsel arayışa” “nakış işlemedeki anlamıyla” bir örnek çıkarma çabası içinde olduğunu belirtir. Mungan, *Kırk Oda* örneğinde olduğu gibi, arketipten, yalnızca tipolojik anlamıyla değil, ilişki biçimi, değer sistemleri, umutlar, beklentiler, yanılgılar anlamıyla da söz eder. Bunların büyük ölçüde ideolojik belirlemeler ve belirlenmelerle çağdan çağa, toplumdan topluma kılık değiştirerek varlığını sürdürdüğünü belirtir. Bu açıdan yeniden yazdığı her masalın, arketipiyle şimdiki çağı arasındaki ilişkiyi göstermek için olduğunu belirtir. Yazdıklarının geri planında bir de sinemanın, tiyatronun, görsel sanatların teknikleriyle mekân bilgisinin, toplumbilimin, psikolojinin ve ekonomi politiğin öğretilerinin etkisi olduğunu söyler. Mungan, masal ile destanı ürpererek iç içe yaşadığını, çocukluğu boyunca en çok merak ettiği yüzün, dinî tasvirlerde her zaman bir peçeyle örtülü olan Hazreti Muhammed'in yüzü olduğunu, bütün yazarlığının bu suret toplumunda bu yüzü ortaya çıkarmak ve her yüz üzerindeki peçeyi kaldırmak üzerine kurulu olduğunu belirtir.⁴⁵ Mungan'ın Metis Yayınları'ndan

⁴² Mungan, aynı yer.

⁴³ Murathan '95, s.113.

⁴⁴ Murathan '95, s.114.

⁴⁵ Murathan '95, s.114–115. Doğu'ya ve dine alakası Mungan'dan epey geri olduğu düşünülebilecek Orhan Pamuk, İstanbul'u anlattığı *Şehir* adlı kitabında 'Allah'ın yüzü' ile ilgili merakını şu ifadelerle dile getirir: “On yaşıma kadar kafamda çok belirgin bir Allah hayali taşırdım. Yüzü belirsiz, aşırı yaşlı,

çıkan eserlerinin son zamanlardaki baskılarında, hep bir peçenin ardından görünmeye çalışan yüz ifadesinin kullanılması da bu düşünceyi yansıtır.

Mungan'ın 'Ortadoğu Estetiği' kavramı çerçevesi içinde görülebilecek mitolojik referanslarından biri olan Şahmeranla karşılaşması, çocukluk günlerine denk gelir. Mungan, Şahmeranın kendisindeki etkisini şu sözlerle ifade eder:

Şahmeran motifi ve acıklı öyküsü; insan başlı, yılan gövdeli ikili kimliği, acıkırmızı pullarla örülü bedeni, beni görsel ve düşünsel olarak etkilemiş, hatta büyülemiş olmakla birlikte; onu dinsel bir hurafe olarak düşünmek kolayıma gelmiş, onunla kendi aramda nedenini bilemediğim gizli bağlar kurmuş, ama gene de onu ve etkisini benden uzak tutmaya çalışmışım. Oysa ne kadar tutabilirdim ki kendimi; aynı havayı soluduğum coğrafyayı, aynı iklimi yaşadığım bu masallardan. Nitekim yıllar sonra 'Şahmeran'ın Bacakları' adlı uzun öyküyü yazarken hep o beyaz badanalı duvar, benimle, geçmişim arasına çekildi. Ya da hep orada duruyordu.⁴⁶

Yılan kadın imgesinin edebî eserlerde temsilleri üzerine yaptığı incelemesine Mungan'ın "Şahmeran'ın Bacakları" adlı öyküsünü de dâhil eden Sevda Çalışkan, bu motifin doğuda ve batıda "Yemlika", "Şahmeran", "Lamia" ve "Yılanların Kraliçesi" adlarıyla kullanıldığını söyler. Mungan, bilinen Şahmeran hikâyesine, Çalışkan'a göre, bazı boyutlar ekler. Mungan'ın Şahmeran'ının orijinalinden farklılığı, Çalışkan'a göre, Şahmeran'ın sırrını bilen birisinin araştırılması sahnesinin, çılgın bir cadı avına, bir tür kitlesel histeriye dönüştürülmesindedir. Bu da herkesi birbirinden şüpheye düşürür ve hükümdarın adamlarının kanıt bulmak için insanlara baskı uygulamasına neden olur. Burada, insanların Şahmeran'a ve onunla ilişkili olanlara karşı nefreti anlatılır. Mevcut düzeni sürdürmeye yarayacak olan, onun ölümüdür. Hükümdar; Hasib'i, Şahmeran'a ihanet ettiği için ödüllendirir. Bununla birlikte Mungan, öyküye, nihayetinde son bir değişiklik ekleyerek,⁴⁷ hırs ve hasetten dolayı, insanlık ile Şahmeran arasında asla bir anlaşma olamayacağı yargısına ulaşır.⁴⁸

Mungan, "Şahmeran'ın Bacakları" hikâyesini, İlyas adlı bir çırağın gelişim sürecine oturtur. İç içe hikâyeler biçiminde kurulu metinde, Mahir adlı Şahmeran ustasının çırağı İlyas'a anlattıkları, çırağın yaşadıkları ve farklı anlatıcıların anlatımları hikâyeyi bütünler. İlyas'ın çiraklıktan ustalığa yükselişi, ihanete yazgılı Şahmeran-insan ilişkisini ve ancak deneyimle edinilebilen bilgiyi öğrenme süreciyle eşzamanlı olarak yürür. İlyas'ın, saf bir çocuğun, herkeste olmayan bazı bilgileri edinmesi, bunun neticesinde mutsuzluğa ve yalnızlığa iteklenmesi, 'bilmenin laneti'ne uğraması ile aynı paralelde ilerler. Bu olgu, Mungan'ın 'Ortadoğu Estetiği' kavramsallaştırmasıyla sıkı bir ilişki içindedir. Hikâyedeki insan-hayvan ilişkisi, nihayetinde insan-insan ilişkisinin bir yansımasına dönüşür. İlişkiler ağı, ustanın çırağını eğitime sürecinin işleyişinde, Mungan'ın metnini iç içe hikâyeler biçiminde kurmasında olduğu gibi, doğuya özgüdür. İç içe masal yapısı, özeldir *Binbir Gece Masalları*'nda, genelde doğu anlatılarında rastlanan bir biçimsel özelliktir. Bu yapı özelliği dolayısıyla eylemin tamamlanması geciktirilir veya öyküler yardımıyla tartışma sürdürülür.⁴⁹

beyaz çarşaf içinde çok muhterem bir kadın görüntüsüydü bu..." Orhan Pamuk, *Şehir*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, s.167.

⁴⁶ Murathan '95, s.114.

⁴⁷ Sevda, Çalışkan, "Literary Representations of the Snake Woman Motif: A Comparative Analysis", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 15, Sayı: 2, 1998, s.98-99.

⁴⁸ Çalışkan, a.g.m., s.103.

⁴⁹ Viktor Şklovski, "Öykünün ve Romanın Kuruluşu", Tzvetan Todorov (Derleyen, Fransızcaya Çeviren ve Sunan), *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*, (Çev.: Mehmet ve Sema Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s.164.

Seyit Battal Uğurlu: Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi

Çırac İlyas, ustası Mahir'den deneyimsel bazı bilgiler öğrenir, ancak anlam veremediği veya ustasının muhayyile gücünün eseri olan figürleri çizemez. Mahir usta, İlyas'a bir Şahmeran ustasının bilmesi gereken en önemli şeyin doğruluk olduğunu söyler. İlk günde, insanın kendi Şahmeran'ını çizebilmesinin önkoşulu olarak bu ilkeyi İlyas'a öğretir. Ardından da Şahmeran'ın hikâyesini, İlyas'ın yeni edineceği bilginin sırrı olarak, ama parçalar halinde anlatır. Mahir, Şahmeran'ın hikâyesini parçalar halinde anlatmakla, İlyas'a sabrı, dinlemeyi, ilişkiler üzerine düşünmeyi, bunlar hakkında çıkarımlarda bulunmayı öğretir. Bu, aynı zamanda İlyas'ın kendi Şahmeran'ını çizebilmesi için gereken bilgilenme sürecini de oluşturur. Mahir, İlyas'a bilmenin aynı zamanda sorumluluk üstlenmek ve bunun getirdiği yükün ağırlığını taşımak bilincini de öğretir. İlyas, gönül kırıcı aşk ve ihanet hikâyesini dinledikten sonra, dikkatsiz bir çırağın, yaptığı işin özünü kavramaya çabalayan biri olma sürecine girer. Başlangıçta dinlediğini, içselleştiremezse de, nihayetinde Şahmeran hikâyesinin kendi hayatının hikâyesi olduğunun farkına varır. Doğru bilgi, bir tür *kendilik* bilgisidir ve ifadesini, kendindeki yaratma isteğinin bilincine ulaşmış olan İlyas'ın, başarılı bir yazar olarak sözcüklerinde bulur, çizimlerinde değil. İlyas, Şahmeran'ın öyküsünü bilmenin bedelini yalnızlıkla ödemek zorunda kalır. Çünkü Şahmeran'ın hikâyesini bilmek, onu, Şahmeran'ı kapalı, karanlık bir yerde unutulmaya terk etmiş insanoğlundan uzaklaştırır. Her ne kadar Şahmeran bu öykünün sonunda şiddetle incitilmişse de onun ruhu, yaygın biçimde yaşar ve kendisini sevenlere erdem gönderir. Şahmeran, “mezopotamyanın belleğinde / hep diri duran” yüzlerce “kesikbaş / hikâyesi”nden⁵⁰ yalnızca biridir. Mungan'ın kaleminden, bu türden birçok hikâye, kadim geleneğin bilgeliği, modern bir form içinde günümüze aktarılır.

İç öykülerde bilgilenmiş bazı kişiler, bu bilgilerini paylaşmak yerine, kişisel hırsları uğruna kullanma yoluna giderler. Sözelimi Yuşa, Tevrat'ta gördüğü Musa'nın son peygamber olmadığını anlatan kısımları çıkararak bir kutu içinde saklar. Bunu, ölümünden sonra, oğlu Belkiya ortaya çıkarır. Mungan bu tür bir bilgilenmenin insanı olgunlaştırmadığını belirtir:

“Oysa bilgi de hava gibi, su gibi, güneş gibi bütün insanlığıdır. Onu insanlardan esirgemeye kimsenin gücü yetmez. Yasaklar gerçeği yok etmez, yalnızca erteler. Kaldı ki gerçek, kendisine ihanet edenlerden öcünü bir gün mutlaka alır.”⁵¹

Hikâye düzleminde, kişinin bireysel hırsları için kullandığı değil de, insanlığın yararına olan bilgelik bilgisi olumlanır.

4. Bellek, zaman ve trajedi: Mezopotamya üçlemesi

Mungan'da bazen zaman ve mekân genişler, uzun bir geçmiş şimdi ile ilişkilendirilir. Mezopotamya'nın tarihi; efsanelerden, kutsal kitaplardan, bitkilerin dilinden edinilen bilgiye; tekerleğin, yazının tarihine bir anlık aralıktan yapılan anıştırma ile söz konusu edilir.⁵² Mungan'ın geniş anlamıyla Doğu üzerine yazdığı metinlerin özünü, buraya bakışını ve bunun yazarlığındaki etkisini şu sözler özetler:

Doğunun rüzgârı ve kelimeleri, kapıları ve uykuları, varlığın ve yokluğun, zamanın ve rüyanın, benden geçen, benim varlığında cisimleşip, varlığımdan süzülerek yeniden uçucu bir belirsizliğe karışan

⁵⁰ Murathan Mungan, “Kerbela ile Maveraünnehir”, **Kum Saati**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1. baskı, 1990, s.64-7.

⁵¹ Mungan, **Cenk Hikâyeleri**, s.41.

⁵² Murathan Mungan, “Unutmadık”, **Omayra**, İstanbul: Metis Yayınları, 3. baskı, 1997, s.29.

Seyit Battal Uğurlu: *Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi*

hülyasına ilişkin bir dizi öyküler mi, bağlantılı yazı parçacıkları mı, sonunda ne olur bilmiyorum ama, bir mağara uykusuna açılan bir kapının önünde içimi dolduran tılsımlı kelimelerle baş başa kaldım.⁵³

Burada sözü edilen, “Mağarada Yedi Uykum” başlıklı eseridir. Mungan birçok eserinde olduğu gibi, burada da Doğu'nun suskunluğunu; tarihin, zamanın, mekânın, mitolojinin, dinlerin tanıklığına başvurarak dillendirmeye çabalar. *Kum Saati* adlı şiir kitabında, Batı'da ölümün, Doğu'da zamanın simgesi olan bir nesneyi başlık seçme gerekçesini, “karşıtların birliği”ne, “ikiliklere” olan ilgisiyle açıklar. Kitabına on iki şiir koymasını, batı saat dilimine uygunluk olarak değerlendiren şair, insanlar arasındaki evrensel çatışmaların değişik tarihsel konumlarını deşmeye çalıştığını, sürekli kılık değiştirerek yerini koruyan “şeylerin” ardını kovaladığını, ama “geleneksel ve yerli oyunların izini sürerken özellikle ulusal olmak gibi bir kaygı”yı olmadığını ifade eder.⁵⁴

Mungan'ın ilk oyunu *Mahmut ile Yezida*⁵⁵ (1980), Müslüman bir delikanlı ile Yezidi bir kız arasında töre engeline takılan imkânsız aşkı anlatır. Dinsel ve kültürel açıdan farklılıkları olan iki gencin, kendilerini kuşatan töreye aşk dilinden başkaldırısının ölümle sonuçlanması, eserin temel sorunsalına dönüştürülür. Yezidi kızı Yezida, Müslüman delikanlı Mahmut'a, aralarındaki aşkın olanaksız olduğunu şu sözlerle vurgular:

Yezidiler öcünü yerde komaz. Bir Müslümana kaçan Yezidi kızı vurulmadan, o kızın kanı akıtılmadan, canı sıkılmadan, canı alınmadan Şeytan rahat vermez kimseye. Ne ekinler göverir, ne yağmur, ne evlerde dirlik-düzenlik. Her şeye sahiptir o Yezidi kızı. Kanı alınmadan hiçbir yerde, hiçbir Yezidi rahat yüzü görmez. Törellerimiz böyle der. (s.12).

Mahmut'un, Yezida'ya ulaşmak için, kimsenin aşamadığı ırmağı geçmesi, sembolik anlamla yüklüdür. Bu iki toplumun töresi açısından “öteye geçme”, sınırı aşma anlamına gelir ve duyulduğunda mutlaka cezalandırılması gereken bir durumdur. Irmağın da “bin yıllık nefret”ten (s.15), iki toplum arasındaki gerilimden beslenen, “kendince” bir “töresi” (s.16) vardır. Mahmut ile Yezida arasındaki aşk, bu nefreti ve töreyi göğüslemeyi göze alma olduğundan, bedeli de ağırdır. Çünkü karşı çıkılan yalnızca aşiretlerin değil, aynı zamanda törelerin “bin yıllık çaresizliği” (s.17), feodalizmin “çürümüş”lüğüdür.⁵⁶ Mahmut, bununla baş edebileceği umudunu taşır:

Yeneceğiz Yezida. Seninle birlikte olup yeneceğiz. Tek başıma benim de gücüm yetmez. Ama sen olursan yanımda, sevdan olursa, desteğin olursa. Tüm civarlar köylerden ağalar, beyler gelse de; İdil'den, Cizre'den, Midyat'tan kaymakamlar gelse de; Ankara'dan vekiller gelse de yeneriz Yezida. Her mâniyi aşarız, her güçlüğü yeneriz. Yeter ki bileklerimiz birleşse seninle... (s.117).

Yezida ise bir Müslüman gence sevgi duymasını engelleyen günah, yasak, korku engellerini aşmış, “ırmağın öte yakasına geç”miştir (s.18).

Müslüman ve Yezidi toplumu arasındaki diyalogsuzluğu besleyen başka bir ‘doğal’ sınır da, iki köy arasındaki büyük arazi parçasını işgal etmiş olan bataklaktır. Havvas Ağa'nın Kâhya'sı, durumu şu sözlerle açıklar: “Bataklık Müslümanlardan uzak tutar onları. Bataklık onların kal'ası gibidir. Hendeği gibidir. Şimal yanından gelen her bir yol tehlikeyi savuşturur. Miro Ağa Yezidi ağalar içerisinde Müslümana en bir düşman olan ağadır. Böyle bilinir.” (s.39).

Mahmut-Yezida ilişkisini açmazla karşı karşıya getiren bir de ekonomik engeller vardır. Havas Ağa'nın, Mahmut'u başka bir ağanın kızıyla evlendirmek

⁵³ Mungan, “Yedi Uyku Üzerine”, **Murathan '95**, Metis, İstanbul 1996, s.182.

⁵⁴ Mungan, “Yaşam, Ölüm ve Kum Saati”, *Nokta*, 24, 6-12 Ağustos, 1984; **Murathan '95**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996, s.355.

⁵⁵ Murathan Mungan, **Mezopotamya Üçlemesi I Mahmut ile Yezida**, İstanbul: Metis Yayınları, 5. baskı, 2003.

⁵⁶ Murathan Mungan, “Dağlar ve Kapital”, **Sahtiyani**, İstanbul: Metis Yayınları, 8. baskı, 2000, s.114.

Seyit Battal Uğurlu: *Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi*

istememesinin nedeni, gücünü arttırma arzusudur. Çünkü o, “kendinden gayrısına saltanat tanımaz” (s.57) yapıda biridir. Çıkara dayalı evlilikleri makbul görmeyen Mahmut’un ise gözü Yezida’dan başkasını görmez. Oyunda, iktidar ilişkilerini güçlendirme amaçlı evliliklere, üç ağaya bir tür danışman olarak hizmet etmiş olan Kâhya ile örneklendirir.

Taşradaki güç ilişkilerinin dayatmaları karşısında çaresiz kalan Yezida, bu kez, yine töre içinde anlam ifade eden bir eylem gerçekleştirir. Yezidi inancına göre bir insan veya mekân, başkası tarafından daire içine alınır, kimse daireye giremez veya daireden çıkamaz. Yezida, Mahmud’un öldürüldüğü ‘dilek ağacı’nın dibinde, kendini çizdiği daire içine hapseder (s.83). Kırk gün boyunca saçlarındaki örüklerden birer tane çözer. Kırkıncı gün ölür. Bunun üzerine Mahmud’un annesi Eyšan, Yezidilerin meclisine giderek eserin bildirisi yerine geçen şu sözleri söyler:

Törelerimizi aklımızın tartısına yeniden vurak. (...) Sevdanın mezhebi, dini, cinsi yoğ imiş. Havar ki Mahmud’umu yitirende öğrenmişem buni, geç kalmışam. Dilerem ki herkes erini oğlunu, kızını yitirmeden öğrene. (s.94).

Mahmut ile Yezida’nın ilişkisi çetrefilleştiğinde kamu vicdanını temsil eden bir açıklama da, köyün ileri gelenlerinden Abid Emmi tarafından yapılmıştı:

Laneti ben yağdırmıyem. Lanet size gökten geliy. Bu koku sizin kokunuzdur. Ve sanki hepimiz mezarımızda çürümekteyiz. Tarlalar çürümektedir. Toprağın üstü çatlamış, çatal çatal her şey, susuz, kuraktır. Yol yoldur. Yüreklere üstü çatlamıştır. Sevgiyi sevdayı yüreklerimizden uğurlamışızdır. Evlat anayı, babayı sevmez; köylü, ağayı, atayı. Kimse kimseyi sevmez. Bu nasıl iştir kurban? Değilse ben bunamışem, olan bitene akıl yetiremiyem? (s.74).

Eserin bu bildirisiyle kırsal kesimdeki iktidar ilişkilerine, taşranın ahlâkî yapısına ayna tutulur.

Murathan Mungan’ın *Taziye*⁵⁷ (1980) adlı oyununda, Mardin’in adı doğrudan anılmaz, ancak üst başlık, burayı da içeren geniş bir coğrafyayı zaten kapsar. Eserin şive taklidine de yer verilen dilinin, tema ve kurgusunun üzerine inşa edildiği zemin, bu bölgenin töre kıskacındaki kadını odağa alır. Oyun, kendisinden büyük kocasını değil de, yaşıtı olan genci seven genç bir kadının töre tarafından ölümle cezalandırılmasını konu alır. Törenin kadını yok sayan eril doğası, yazarın eleştiri oklarının sürekli hedefindedir. “Kerbelâ ile Maveraünnehir” başlıklı şiirinde, kadının bu yazgısının Ortadoğu boyutu gözler önüne serilir:

eril töreleri buyruk tutan teori
döner ekseninde cenk hikâyesinin
bir yazgıdır Ortadoğu ölçeğinde
yenilgiden zafer payı çıkararak ve
çağrışımıyla hedefini çağırarak
yeni kahraman.⁵⁸

Kadının tutumu ile törenin kadına yaptığı benzerini Ferit Edgü’nün “Öç” adlı küçürek⁵⁹ öyküsünde de bulmak mümkündür. Başlık dâhil tümü yirmi dört kelimeden oluşan öykü ile *Taziye*’nin bağlamı, bu mısralarla önemli ölçüde örtüşür:

Köyün en hoppa kızıydı.
Onu köyün en aptal gencine verdiler.
Hiç çocukları olmadı.

⁵⁷ Murathan Mungan, *Mezopotamya Üçlemesi II- Taziye*, İstanbul: Metis Yayınları, 4. baskı, 1999.

⁵⁸ Murathan Mungan, “Kerbelâ ile Maveraünnehir”, *Kum Saati*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1. baskı, 1990, s.66-7.

⁵⁹ Batıda “flash fiction”, “short-short story”, “anlık kurmaca” olarak adlandırılan; Türkiye’de ise “minimal öykü”, “kısa kısa öykü”, “mini öykü” gibi adlarla karşılanan bu tür için bkz: Ramazan Korkmaz, “Küçürek Öykü”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. IV, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, s. 475-479.

Seyit Battal Uğurlu: *Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi*

Daha doğrusu, sayısız çocuklarından hiçbiri o en aptal gençten değildi.⁶⁰

Metinler nihayetinde iki çağdaş yazarın tanık oldukları döneme ışık tutmasını sağlar. Edgü, Mungan'dan önce yazı alanında var olmuşsa da, nihayetinde ikisi de kadın için kader olmuş benzer töreye işaret ederler. Mungan'ın metninde infazı bir gencin eliyle gerçekleştiren töre, kendini yeniden üreten bir yapı sergilerken, Edgü'nün metninde törenin bizzat kendini üzerinden anlamlandırıldığı olgulara meydan okunur. Hikâyede de görüldüğü üzere, hoppa kızın "sayısız" çocuğundan hiçbiri, "o en aptal genç"ten değildir.

Taziye'de ise Şerho Ağa'nın kızı Fasla Kadın, kocası Bedirhan Ağa tarafından oç alma amacıyla, on beş yıl önce kaçırılmıştır. Bedirhan Ağa'nın şimdi öldürülmesiyle, törenin gereği yerine getirilmiştir. Şimdi sıra, Bedirhan Ağa'nın kaçırıldıktan sonra evlendiği ve uzun süreden beri mutlu bir evlilik yaşadığı Fasla Kadın'ı hain ilân edip öz oğlunun eliyle öldürülmesindedir. Oyun; Fasla Kadın'ın, oğlu Heja Ağa tarafından öldürülmesi üzerine düğümlenir. Eserin birinci bölümünün dekoru, insan, mekân ve töre ilişkisinin, törenin kronik biçimde kısıpaca dönüşümünün zeminini açıkça ortaya koyar:

(Kasrın iç avlusu. Sahnenin gerisinde kalın, uzun bir duvar: Kasrın duvarı. Duvarın bittiği yerde surlar başlamakta. Surların önündeki devriye yolunda surboyu dizilmiş, tüfek kuşanmış tüfekliler... Tüfekliler bir ters bir düz durmuş nöbet tutmaktadırlar. Surların üzerinden cılız bir ışık yayılmakta; tan sökmektedir. Sahnenin sağında devriye aşağıya, avluya bağlayan çok basamaklı uzun bir merdiven. Merdivenin hemen dibinde geniş bir yükselti, bir taş düzlük) (s.19).

Bu sahne, aslında bir gün önce vurulmuş Bedirhan Ağa'nın cenaze töreninin anlatımıdır. İlerleyen sayfalarda benzer bir sahne, kısmî dekor değişiklikleriyle Fasla Kadın'ın infaz edilmesi kararını verecek yaşlılar heyeti için düzenlenecektir. Aşiretin yaşlılar heyeti, Fasla Kadın'ın oğlu tarafından öldürülmesini kararlaştırır.

Bedirhan Ağa'nın, Fasla Kadın'ı, kaçırmasının üzerinden zaman geçince kini diner, duyguları değişir ve aşka dayalı bir evlilik gerçekleştirirler (s.27). Ne var ki bu durum, aşiretin kin tutan büyüklerince olumlu karşılanmamıştır. Bedirhan Ağa'nın, Şerho Ağa tarafından vurulmasıyla, beklenen fırsat doğar. Fasla Kadın kapıyı içerden düşmana açan hain muamelesine tabi tutulur ve öz oğlu tarafından öldürülmesi kararı çıkarılır. Bedirhan Ağa'nın oğlu olan Heja Ağa, törenin öngördüğü cezayı infaz edecektir. Töre istemese de, aşiret cezayı uygulayacaktır. Eserin son sahnesinde aşiret büyükleri genç Heja'yı kendilerine ağa olarak kabul etmeyi, onun oç alma şartına bağlarlar. Genç Heja'nın akıl-duygu ikileminde kalmasına neden olan bu durum, törenin tartışmasız biçimde egemenliğiyle karara bağlanır. Daha çocuk yaştaki Heja'nın babaannesiyile; annesini öldürme öncesi konuşması, babaanne-oğul sevgisinin töre tarafından katil-azmettirici diyaloguna dönüştürülüşünün açık anlatımıdır. Kevsa Ana, torununu, intikam duygusuyla öz annesini öldürmeye ikna eder. Hayatı daha yeni tanımaya başlayan bir delikanlının, bir aile büyüğü tarafından, annesinin katili olmaya ikna edildiği şu sahne trajiktir:

HEJA AĞA – Aklım bir yanda, yüreğim bir yandadır Kevsa Aney.

KEVSA ANA – Akıl ile yürek bir araya gelmez oğul. Ya yürekten olursun, ya akıldan. Ve lakin akıl felaketin ortasında lazım olur insana.

Al şu tabancayı Heja, ağalığın kutlu olsun! Erliğin kutlu olsun!

HEJA AĞA – Kulağımda anamın ninnileri, masalları...

BÜTÜN YAŞLILAR – Yerde oç vaktini bekleyen babanın kanı...

HEJA AĞA – Göğsünden emdiğim süt, daha ağzımın kıyısında kurumamıştır.

BÜTÜN YAŞLILAR – Babanın kanı toprağın üstünde daha kurumamıştır.

⁶⁰ Ferit Edgü, **İşte Deniz Maria**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.52.

Seyit Battal Uğurlu: Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi

TÜFEKLİLER – Toprağın kan vakti geldi Heja. Toprağın da töresi vardır. Geciktirmeye gelmez.

Babanın öcünü yerde koyan oğuldan bize ne ata olur, ne ağa Heja. Bunu iyice belleyesin.

Biz ağamızdan gayrısına dizgin tutturmayan Tüfeklileriz. Aşiretimizin şerefine baş koyan yeminlileriz!

HEJA AĞA – Yüzüme kan seğirtir, alıcı kuşlar konar yüreğime. Lakin ödeyeceğim borcumu babama ve de aşiretime. And olsun ödeyeceğim! (s.52–53).

Töre, büyükler üzerinden, hayatı daha yeni tanıma aşamasındakilere karşı değişmez katılıkta yaptırımlarda bulunur.

Mezopotamya Üçlemesi'nin üçüncü kitabı olan *Geyikler Lanetler*⁶¹, Mungan'ın ilk iki oyunundan daha kalabalık bir kişi kadrosuna sahip ve daha uzun bir metindir. “[B]ir kavmin dört kuşaklık hikâyesi”ni (s.12) anlatan ve ana konusu ‘geyiklerin lanetine uğramak’ biçiminde özetlenebilecek bu eserinde Mungan, birkaç kuşağı, bazı hikâyelerinde de görüldüğü gibi, çiftler üzerinden birleştirmek kaydıyla geçmiş, gelecek ve şimdi ile iç içe ele alır. Geyik, *Paranın Cinleri*'nde Mungan'ın çocukluğuna ilişkin anılarında üzerinde ısrarla durduğu bir konudur. Oyunun başından sonuna kadar duyulan geyik sesi, karakterlerin, özellikle Kureyşa'nın günlük hayatına, düşlerine kadar etki eden bir tür lanet olarak varlığını her defasında hissettirir. Karakterlerin kaderi, bir göçer aşiret beyi olan Hazer Bey'in kasrın temelini atarken yaptığı yanlıştan dolayı, önceden belirlenmiş gibidir. İnsanların hayatının tümüne mal olacak bir huzursuzluk, oyun boyunca açık ya da örtük bir biçimde duyumsatılır. Oyunun mekânı olan kasrın üzerine inşa edildiği yer, geyiklerin asıl mekânıdır. Geyiklerin dinmeyen sesi, yurtlarından uzaklaşmış olmalarına duydukları isyanın, bir tür ilenmenin sesi gibidir. Kureyşa, eşi Hazer Bey'e, dışarıdan her gece duyduğu seslerin neden olduğu rahatsızlıktan yakınır. Kureyşa'ninkinin benzeri durum, sonraki kuşaktan Mustafa ile Cudana'nın gecelerini de çekilmez kılar.

Hazer Bey konağını yaptırırken, yörede bilinen “nice mimar, nice taş ustası, nice taş işçisi” (s.70) getirtmiştir. Anlatıcı, yükselen her duvarın bir giz sakladığını, rivayet kipinden söyler. Hazer Bey, inşa ettireceği kasrın “mimarisi, bir gizli dili” (s.70) olmasını istemiştir. Bir benzerinin olmaması ve kasrın gizlerinin ortaya çıkmaması için mimarın kollarını omzundan vurdurtup, kesilen kolları kasrın temeline gömdürtür (s.70–71). Böylelikle kasır, ova karşısında bir zulüm abidesi olarak yükselir ve ovaya hükmeder. Hazer Bey, yükselttiği bu zulüm kalesini birçok bedensel acı eşliğinde oğluna teslim eder. Hazer Bey, ölümü beklerken, oğlu Mustafa'dan kendisini zehirlemesini ister. Yaşadıklarının, yaptığı zulümlerin bir cezası olduğunu düşünmektedir. Mustafa, babasına bir tas içinde zehir içirir, baba-oğul arasındaki “Beylik Minderi” (s.97) de, sırası gecikmeden Mustafa'ya geçer. Baba acıdan kurtulduğunda, oğul ‘minder’e kavuşur.

Hazer Bey, kasrı geyiklerin yurdu üzerine inşa faaliyetleri sırasında yüklü bir geyik vurmuş olmasının töresel açıklamasını yapar:

Kurbanın kanı alındıktan sonra bir şişeye konulur. Saklanır. Eğer ki, bir aşiret ya da kavim o yurtluğu bırakıp başka bir yere göçüyorsa, göçmeden önce, ilk kanın saklandığı o şişeyi toprağa gömer. Sonra göçtüğü yeni yurtlukta yeni bir kurban daha alır, onun da ilk kanı bir şişeye toplanır, aşiret orada barındığı sürece saklanır. Göçerken yeniden gömülür toprağa. Toprağın zehri toprağa geri verilir. Verilir ki, laneti takip etmesin aşiretin izini.” (s.58).

Hazer Bey, geyiği vurmakla bir de yeni yaşam alanını kendine ‘helal’ kılmayı, “dirlik-düzen” (s.55) sağlamayı ummuştur. Ne var ki vurduğu geyik “yüklü”dür. Karısı

⁶¹ Mungan, Murathan, *Mezopotamya Üçlemesi III Geyikler Lanetler*, İstanbul: Metis Yayınları, 3. baskı, 2000.

Seyit Battal Uğurlu: *Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi*

Kureyşa'yı terk etmeyen hafakanlar da bundan sonra başlamıştır. Cüdana da Kureyşa gibi çocuksuzdur. Geyik ile çocuk, karabasanlarının değişmez iki ögesidir. Cüdana ile birlikte çocuksuzluğunun nedenini, Hazer Ağa'nın yüklü geyiği vurmasına dayandırır. Kureyşa, doğurmamasını, “[y]üklüydü. Onun âhına kilitlendi kasıklarım.” (s.57) diye açıklar. Geyiğin vurulma anındaki bakışını da bir türlü unutamamaktadır. Cüdana, rüyalarında geyikleri emzirdiğini, geyikler tarafından emzirildiğini görür. Kocasını Mustafa'yı emerek uyur (s.62).

Hazer Bey'in, başka aşiretin kızıyla evlenmesi, babasına başkaldırması, aynı zamanda aşiretlerinin gücünü bölmesi anlamına gelmiştir. Babasının tek oğlu olduğu için bu davranışıyla soylarının devamını kesintiye uğratmış ve babasının hayaleti tarafından lanetlenmiştir. Karısı Kureyşa'nın uzun süreden beri çocuksuzluğu, hem soylarının devam etmeyecek olması, hem de Hazer Bey'in babasının lanetine uğramışlığı olarak anlam yüklenir.

Kureyşa, bir bunalım anında kendini öldürmek niyetiyle Hazer Bey'in öldürdüğü geyiğin şişede korunan kanını içer ve hamile kalır. Bu sırrı kimseyle paylaşmaz. Kureyşa'nın ne şekilde hamile kaldığının Hazer Bey tarafından bilinmemesi, karabasanların, ikincisinin hayatını alt üst etmesine neden olur.

Oyundaki diğer ikili olan Cüdana ile Mustafa'nın hayatında da kasır ve geyik motifleri dolayısıyla mutsuzluk egemen olur. Mustafa, Hazer Bey'in oğludur. Karısı Cüdana, içinden çıkılmaz dertlerini insan başlı yılan, Şahmeran'a anlatır. Bir “sır” olan ormanda gözlerini kapatınca yüzünü kaybeder, yalnızca uğultuları, geyikleri ve ormanı duyumsar (s.102). Şahmeran'ın açtığı falında şunlar görünür: Cüdana ormanın derininde bir geyiktir. Büyü yapılarak “geyikten kadına indiril”miştir. Kadın suretinde olmasına karşın gözlerinde “geyikliği” hâlâ yaşamaktadır (s.104).

Efsuncular, Cüdana'nın geyik gözlerini dağlarlar. Sağ göz için sağ göğsüne Kasım, sol göz için sol göğsüne Nâsır'ı vereceklerini söylerler. Böylelikle Cüdana'nın evlatsızlık sorunu giderilecektir. Cüdana, Mustafa'yı evlat sahibi yapmak için gözlerini kaybetmeye razı olur. Dokuz ay sonra iki oğlu olur. Ne var ki Mustafa bu kez iki oğluna sevdalanır, Cüdana'yı unuttur (s.115). Mustafa, kendisine neden ilgisiz kaldığını soran Cüdana'ya; gözlerine sevdalandığını, oysa şimdi onlardan geriye bir şey kalmadığını söyler (s.116). Cüdana bir kenara itildiğinden, öfkelenir, kıskançlık nöbetlerine tutulur. Arayışları, Mustafa'nın eski sevdasını geri getirmeye yetmez. Cüdana bundan sonraki aşamada hep Mustafa'ya, kaderine, ikizlerine, gözlerini kaybetmeden önce gerçeğe uyanmamışlığına yıllarca lanetler yağdırır. Eserde Cüdana'nın dilinden şiir biçiminde dokuz lanete yer verilir. Şimdi on beşinde olan iki oğlu Kasım ile Nâsır'ın, çocukluklarından itibaren şiddete, kan dökmeye alıştırmışlığı şu replikte ortaya konur:

Başlarını döndürürdü kan kokusu
başkalarının acıları gözlerini sevinçle parlatır,
başkalarının uğradığı felakete
delimsirek kahkahalarla gülerlerdi
kötülüklerinin serpilip gelişmesi için
hem güçleri vardı, hem zekâları
gözüpek, küstah, saldırgan, atak, hırçın,
mağrur, kurnaz ve haindiler.
kötülükten yana zengindi hayal güçleri
Kıyıycıydılar
Zalimdiler (s.128).

Seyit Battal Uğurlu: *Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi*

Mustafa Bey iki oğlunu geyik avına götürdüğü gün, İntikam Cinleri devreye girerek baba ile oğlu, katil-maktule dönüştürür. Cinler, Mustafa Bey'in önüne, üzerinde geyik resmi olan bir halı sererler. Böylelikle Mustafa, Kasım ile Nâsır'a, geyikmiş gibi görünür. Mustafa Bey'in uyarıları işe yaramaz, ikizler babalarını vurur, başını keserler. Ellerindeki geyik başı da değişerek Mustafa Bey'in başı olur. Bu durum, Cudana'nın, Hazer Bey'in babasının ve geyiklerin yağdırdığı lanetlerin karşılığı anlamını yüklenir.

İntikam Cinleri'nin oyunları, Nasır'ın gerdek odasına girdiğinde de sürer. Cinler, Nasır'ın arkadaşlarının başına maskeler takarak onları başkalaştırır. Sûveyda'nın odasına kadarki yolunu, içinden çıkılmaz bir dolambaca döndürürler. Nasır, Sûveyda'nın odasının kapısına vardığında her şey normale döner. Sûveyda, aslında Nasır'ın değil, Kasım'ın eşidir. Kasım'ın ölümünden sonra, beyliği gibi eşi de kardeşi Nasır'a verilir. Mungan burada ikizleşmenin yanı sıra, üç kişinin tekleşmesi anlamına gelecek bir kurguya başvurur. Sûveyda, oyundaki lanetin devamı mahiyetinde; aynı anda hem eski, hem de yeni kocasını bir arada, gerçekte, düşte ve karabasanlar içinde yaşar.

Birbirine âşık oldukları zamandan, düğünlerine, Kasım'ın ölümünden Sûveyda'nın onu bütün benliği ve yalnızlığıyla duyumsadığı son zamanlarına kadar olup bitenler; rüya, düş, bilinçaltı ve karabasanlarla iç içe verilir. Cinler'in, dönüşüm yaşayan maskeli varlıklarıyla yoğun biçimde rol aldığı bu bölümde, gerçek ile gerçek üstü, zaman katmanları sıklıkla yer değiştirir, iç içe geçer ve rüya atmosferine evrilir. İnsanların ansızın farklılaşması, birbirine, insan dışı varlıklara dönüşmesi, psikanalitik okumaya olanak sağlayan tematik açılımı sağlar. Sözelimi Kasım, Sûveyda'nın düşünde, kardeşi Nâsır'ı karısının yatağında görünce şunu der: "Benim beyliğimde / Benim bedenimde / Benim yatağında /yatıyor." (s.143). Kasım, Sûveyda'ya bölünmüşlüğü, parçalanmışlığın simgesi olan, "hem aşk hem kan / hem şehvet hem gözyaşı" olan ve "düş ağacı"ndan düşürülmüş bir adet nar getirir. Bu nar, Sûveyda'nın "kırmızı bir rüya olarak" (s.144) gördüğü nar bahçesinden alınmıştır. Nar bahçesi de "çok eskiden" var olmuş olan "yıkık bir kasrın göçükleri"ne bağlanır (s.145). Böylelikle simgesel anlam yüklenen bir öge, iç içe geçmiş halkalar biçiminde, rüya içinden getirilerek eserin odağına alınır. Kasım'ın; kardeşi Nâsır'ı karısı Sûveyda'nın yatağında görünce, "[d]emek anamızın karnını paylaşır gibi paylaşmaktayız yatağımızı", (s.141) demesi de nar laytmotifine bağlanır ve ensest temasını açıklar.

Eserde gerek İntikam Cinleri'nin etkisiyle, gerek kasrın geçmişindeki geyik laytmotifiyle ve gerekse eserin bütününe Hazer Bey kaynaklı sinen, dallanan lanet; rüya atmosferinin, düş-gerçek geçişimliliğinin, bilinçaltının iç içe verilmesini sağlar. İç içe zaman kullanımı, kişilerin birbirlerini şimdide, geçmişte ve gelecekte görmesini olanaklı kılar. Cinler de olağanüstü öge olarak etkin yer aldıkları eserde, Kureyşa'nın hafakanlar geçirmesine neden olurlar. Hazer Bey'in yükselttiği binanın her bir duvarının bir zulmü yücelttiğini, sakladığını yine Cinler bildirir. Bu yapı özelliği, ölümlerin de esere etkin biçimde girmesini olanaklı kılar. Oyun kişilerinin kendilerinden önce yaşamışların hayatının herhangi bir anının bilgisine sahip olabilmektedirler. Sözelimi berber, doğumuna yetişmediği Sidar'ın sünnetinde, onun hakkında bilgi sahibidir. Öldü diye bilinen Kasım'ın geri dönüşü, aşireti kökünden sarsar, büyükleri çözümsüz bir sorunla karşı karşıya bırakır.

Oyun Arabaları kısmında; Anlatıcı ve İntikam Cinleri ya birlikte, ya da belirgin oyun kişileriyle bir arada bulunurlar. Oyunun geçmiş zamanıyla yakın bağlantılı olan

Seyit Battal Uğurlu: *Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi*

bu sahnelerinde göze çarpan en önemli özellik, oyunun geçmişe ve şimdiye dönük iç içe geçen yüzüdür.

Sûveyda, Kasım'ın uzun süre gidip gelmemiş olmasından dolayı bütün umudunu kesmemiştir. Onu ancak rüyada gördüğünde “hem aşkı, hem suçu taşıyor kalbim” (s.142) diyerek, kocasının yatağını kaynıyla paylaşıyor olmasından dolayı yaşadığı sızıyı dile getirir. Sûveyda kendi bedenini kocasının bedeni olarak görür. İki kişi bir kişi olmuştur. Kocasının bedeninde uyanan Sûveyda, Nasır'la birlikte aynı anda, aynı beden içinde, aynı hayreti yaşarlar.

Sonuç

Mardin; kentsel dokusu, tarihsel geçmişi, taşra ilişkileri ile Mungan'ın değişik türdeki eserlerinin değişmez kaynağı olarak varlığını hep hissettirir. Yazar, doğup büyüdüğü, araya giren ayrılıklar nedeniyle uzak kaldığı bu kente olan tutkusunu, hemen her türdeki edebî çabalarında dile getirir. Bu kenti anlatmayı edebî bir görev gibi gören sanatçı, Ortadoğu'nun kadim kültürlerinden de geniş biçimde yararlanır. Bundan dolayıdır ki onun eserleri, bu geniş coğrafyanın masal, efsane, mitoloji ve dinlerine dayanan bir kültür mozağinden beslenir. Bu mozaik, Mungan'ın eserlerinde, küçükten büyüğe genişleyen şekilde üç halkada yer alır: Mardin, Güneydoğu ve Mezopotamya. Bu üç halka, onun eserlerindeki çağdaş duyarlılığa geniş bir arka plan oluşturur. Mardin'in odakta yer aldığı halkada; öncelikli olarak gelenek ve töre açmazları ele alınır. Mungan, farklı din ve kültürlerden insanları iç içe ele aldığı eserlerinde; inanç, töre farklılıklarından kaynaklanan açmazların trajediye dönüşümünü ustalıklı bir şekilde işler. İkinci bir çizgide de Mardin'in kentsel dokusunun, yerini hızla betonlaşmaya terk etmesinin sanatçıda uyandırdığı üzüntü ve infialin dile getirilişi yer alır. İlk ikisini kapsayan üçüncü halkada, Mungan'ın eserlerini derinden besleyen bir geniş kültür yelpazesi yer alır. Sanatçının farklı türlerdeki eserlerine zengin bir arka plan oluşturan iç içe geçmiş kadim kültürler mozağı, onun eserlerini zaman mekân ve tema açısından olabildiğince zenginleştirir. Mungan, seksenli yıllara kadarki eserlerinde; kendisini büyüleyerek var eden bu kente, farklı edebî biçimler içinde yaptığı 'yolculuk'larla, bir yandan 'ben'ini inşa ederek var eder, diğer yandan da, kenti; zengin geçmişinin kazandırdığı farklı yüzleri ile çağdaş bir duyarlık içinde ele alarak ona olan borcunu öder, onu 'kendi' kenti yapar.

Kaynakça

Abbas, Ackbar, Asuman Suner ve Halil Nalçaoğlu, (Söyleşi), “ ‘Yamuk’ Mekânları Okuma Stratejileri Üzerine”, **Defter**, Sayı: 38, Kış 1999, s.71–87.

Cansever, Turgut, “Şehir”, **Cogito**, Sayı: 8, Yaz 1996, s.125–129.

Çalışkan, Sevda, “Literary Representations of the Snake Woman Motif: A Comparative Analysis”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt: XV, Sayı: 2, 1998, s.91–103.

Çoruk, Ali Şükrü, **Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beyoğlu**, İstanbul: Kitabevi, 1995.

Dündar, Leyla Burcu, “Murathan Mungan’ın Çağdaş Masallarında Cinsiyetçi Geleneğin Eleştirisi”, Ankara: Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2001.

Edgü, Ferit, “Öç”, **İşte Deniz Maria**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.52.

Esen, Nüket, “Yaşamı Gerçek Kılan Yazı: *Paranın Cinleri*”, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s.252–56.

Korkmaz, Ramazan, “Küçürek Öykü”, **Türk Edebiyatı Tarihi**, C. IV, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, s. 475–479.

Kökden, Uğur, “Kentler Üreten Tarih- Tarih Üreten Kentler”, **Cogito**, Sayı: 8, Yaz 1996, s.37–42.

Lynch, Kevin, “Çevrenin İmgesi”, Çev.: İlknur Özdemir, **Cogito**, Sayı: 8, Yaz 1996, s.153–161.

Mungan, Murathan, “Ay, At ve Kadın”, **Murathan ’95**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996.

Mungan, Murathan, “Ben Aşkı Yazıyorum”. **Yeni Gündem**, Sayı: 63, Mayıs 1987, s.56–57.

Mungan, Murathan, “Uzun Avlu Uzaklığı”, *Sesimiz*, Sayı:136, Aralık 1980; **Murathan ’95**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996, s.146–150.

Mungan, Murathan, **Mezopotamya Üçlemesi I Mahmut ile Yezida**, İstanbul: Metis Yayınları, 5. baskı, 2003.

Mungan, Murathan, **Mezopotamya Üçlemesi II- Taziye**, İstanbul: Metis Yayınları, 4. baskı, 1999.

Mungan, Murathan, **Mezopotamya Üçlemesi III Geyikler Lanetler**, İstanbul: Metis Yayınları, 3. baskı, 2000.

Mungan, Murathan, **Murathan ’95**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996.

Mungan, Murathan, **Omayra**, İstanbul: Metis Yayınları, 3. baskı, 1997.

Mungan, Murathan, **Paranın Cinleri**, İstanbul: Metis Yayınları, 7. baskı, 2006.

Mungan, Murathan, **Sahtiyan**, İstanbul: Metis Yayınları, 8. baskı, 2000.

Mungan, Murathan, “Şahmeran’ın Bacakları”, **Cenk Hikâyeleri**, İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s.13–97.

Mungan, Murathan, “Dağlar ve Kapital”, **Sahtiyan**, İstanbul: Metis Yayınları, 8. baskı, 2000, s.113–4.

Mungan, Murathan, “Karasular”, **Sahtiyan**, İstanbul: Metis Yayınları, 8. baskı, 2000, s.56–9.

Mungan, Murathan, “Kerbelâ ile Maveraünnehir”, **Kum Saati**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1. baskı, 1990, s.64–7.

Mungan, Murathan, “Kerbelâ ile Maveraünnehir”, **Kum Saati**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1. baskı, 1990, s.66–7.

Mungan, Murathan, “Mezarlardan Ev”, *Şehir*, Sayı: 13, Mart 1988; **Murathan ’95**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996.

Murathan Mungan, “Suret Masalı”, **Kaf Dağının Önü**, İstanbul: Metis Yayınları, 7. baskı, 2005, s.9–72.

Mungan, Murathan, “Unutmadık”, **Omayra**, İstanbul: Metis Yayınları, 3. baskı, 1997, s.23–9.

Mungan, Murathan, “Uzun Avlu Uzaklığı”, *Sesimiz*, Sayı: 136, Aralık 1980; **Murathan ’95**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996.

Seyit Battal Uğurlu: *Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi*

Mungan, Murathan, “Yaşam, Ölüm ve Kum Saati”, *Nokta*, 24, 6–12 Ağustos, 1984; **Murathan '95**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996.

Mungan, Murathan, “Yedi Uyku Üzerine”, **Murathan '95**, Metis, İstanbul 1996.

Mungan, Murathan, “Son Göç”, *Varlık*, Sayı: 893, Şubat 1982; **Murathan '95**, İstanbul: Metis Yayınları, 1996.

Pamuk, Orhan, **Şehir**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2007.

Sayın, Zeynep B., “Murathan Mungan ve Suskunluğun Sözcükleri”, **Defter**, Sayı: 31, Sonbahar 1997, s.110–119.

Sevinç, Akın, “Murathan Mungan ile Kenti Okumak”, (Söyleşi), **XXI Yirmibir, Mimarlık Tasarım ve Kent Dergisi**, Sayı: 11, Nisan 2003, s.66–73.

Şklovski, Viktor, “Öykünün ve Romanın Kuruluşu”, Tzvetan Todorov, (Derleyen, Fransızcaya Çeviren, Sunan), **Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri**, (Çev.: Mehmet Rifat- Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995, s.148–170.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, **Beş Şehir**, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1989.

Turan, Güven, “Kent Çarpmasına Uğramak”, **Kitap-lık**, Sayı: 82, Nisan 2005, s.69–71.