

CHAPTER 16

“UHREVİ BİR KAPI”DA “DUYGUSAL BAĞLILIK” YAHUT “YER ALTI DEHLİZİ”NDE “ELEŞTİREL AYRILIK”: BİR HAFIZA MEKÂNI OLARAK SÜLEYMANİYE

“EMOTIONAL COMMITMENT” IN A “SPIRITUAL GATE” OR “CRITICAL SEPARATION” IN THE “UNDERGROUND CORRIDOR”: SULEYMANİYE AS A SITE OF MEMORY

Zeynep Kevser ŐEREFÖĐLU DANİŐ

¹Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
İstanbul, Türkiye
e-mail: zkserefođlu@fsm.edu.tr

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.16

ÖZ

Nasıl hatırlıyoruz? Maurice Halbwachs, hafızanın bireysel değil, toplumsal olduğunu ileri sürer. Ona göre, hatıralar toplumsal düzeyde, sosyal bağlamda ve sosyal sınıf içinde hatırlanır. Hafıza, geçmişe ait dönemlerin “bireysel düzeyde muhafazası” değil, bunların “kolektif surette bir yeniden üretimi”dir. Dolayısıyla hatıralar sayesinde bir milletin ferdi olunur. Anma törenleri, müzeler, seçilmiş/işaretlenmiş mekânlar yardımıyla insanların millet olduğu ve toplumun kültürel hafızasının bu zihinsel şemalarla oluştuğu dile getirilir. Süreç içinde oluşan hafıza mekânlarını, “üzerine dayandığımız kaleler” olarak gören Pierre Nora da, “eğer bu kalelerin korudukları şey tehlikede olmasaydı onları inşa etmeye artık ihtiyacımız da olmazdı” der. “Artık hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekânları vardır.” Öte yandan, kuşaklar arasındaki doğrudan veya dolaylı iletişimin daha az olduğu süreçlerde, sosyal yapıda ve sosyal ilişki biçimlerinde ortaya çıkan radikal değişimler esnasında, sosyal çerçevenin değişmesiyle, kolektif hafıza da değişime, dönüşüme maruz kalabilir. Bireysel bilinç, kendi gurubunun değil, dışardan etkilerin kolektif hafızasıyla da yakınlaşabilir. Hafıza mekânlarına ilişkin algılar da farklılaşabilir. Bu çalışmada, Yahya Kemal’in “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” şiiri ile Orhan Pamuk’un *Kara Kitap*

romanında bir hafıza mekânı olarak Süleymaniye'nin nasıl ele alındığı incelenmeye çalışılacaktır. "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda, mekânın, "gökyüzüne açılan uhrevi kapı" aralığından, kolektif hafızayı yeniden inşa eden "duygusal bağlılık" ile örüldüğü, tarihin, zamansal uzamdan kopup gelen "nefer" kahramanlar eşliğinde olumlu duygularla dizelere döküldüğü dikkat çekerken; *Kara Kitap*'ta aynı mekânın, yer altı dehlizlerine doğru inen yolda, neferin yerini alan cansız, umutsuz mankenlerle, ruhtan arınmış iskeletlerle, kurşun askerle, âdeta utanç çehresinde, genel kabulden "eleştirel ayrılık" çerçevesinde kurgulandığı görülür.

Anahtar Kelimeler: Süleymaniye'de Bayram Sabahı, *Kara Kitap*, kolektif hafıza, hafıza mekânı, kendi olma

ABSTRACT

How do we remember? Maurice Halbwachs argues that memory is social, not individual. According to him, memories are remembered at the social level, in the social context, and in the social class. Memory is not an "individual retention" of past periods, but a "collective reproduction" of them. Therefore, thanks to memories, a nation is made. With the help of memorials, museums, and selected and marked spaces, people form their nation and the cultural memory of society is formed with these mental schemes. Pierre Nora, who sees the site of memory formed in the process as "castles on which we are based," says that, "if these castles were not in danger, we would not need to build them anymore." "Because there are no memory media anymore," he writes, "there are site of memory." On the other hand, in the process collective memory may also be subjected to change and transformation, during the radical changes occurring in the social structure and forms of social relations, collective memory may also be subjected to change and transformation with the change of the social framework. Individual consciousness can converge not only with its own group, but also with the collective memory of external influences. Perceptions of site of memory may also differ. In this study, I will try to examine how Süleymaniye is handled as a site of memory in Orhan Pamuk's novel *Kara Kitap* and Yahya Kemal's poem *Süleymaniye'de Bayram Sabahı*. In *Süleymaniye'de Bayram Sabahı*, space is built within the framework of "emotional commitment" that rebuilds collective memory. History is told with positive emotions, accompanied by heroes from temporal space. In *Kara Kitap*, the same space is built with hopeless and lifeless skeletons instead.

Keywords: Semiotics, poetry, space, literary semiotics, Attilâ İlhan

EXTENDED ABSTRACT

How do we remember? Maurice Halbwachs argues that memory is social, not individual. According to him, memories are remembered at the social level, in the social context and in the social class. Memory is not an "individual retention" of past periods, but a "collective reproduction" of them. Therefore, thanks to memories, a nation is made. With the help of memorials, museums, and selected and marked spaces, people form their nation and the cultural memory of society is formed with these mental schemes.

Pierre Nora, who sees the site of memory formed in the process as “castles on which we are based,” says that “if these castles were not in danger, we would not need to build them anymore.” “Because there are no memory media anymore,” he writes, “there are site of memory.” On the other hand, collective memory may also be subjected to change and transformation, during the radical changes occurring in the social structure and forms of social relations, collective memory may also be subjected to change and transformation with the change of the social framework. Individual consciousness can converge not only with its own group, but also with the collective memory of external influences. Perceptions of site of memory may also differ.

In this study, I will try to examine how Süleymaniye is handled as a site of memory in Orhan Pamuk’s novel *Kara Kitap* and Yahya Kemal’s poem *Süleymaniye’de Bayram Sabahı*. Istanbul, designed as a complex, dark, bohemian city resembling a labyrinth in Orhan Pamuk’s *Kara Kitap*, is generally positioned as the opposite of Tanpınar’s Istanbul. *Kara Kitap* is generally compared to *Huzur*. This may be due to the acceptance that works of the same type are more suitable for comparison, or because of the relationship established between Tanpınar and Pamuk. In various examinations and evaluations, many intertextuality relationships with *Kara Kitap* have been mentioned, but no relation has been established with the poem *Süleymaniye’de Bayram Sabahı*.

In the poem, the heroes who came from the sacred expeditions and who were not defeated for a long time, were handled with “emotional commitment” and it was aimed to emphasize that the nation would win again and see good days with this perspective. Mehmet Akif would further embody this and would tell that the worshiper deserves freedom. In the poetry, the “doorway” opening to the sky with those who flock to the divine structure is depicted as a gospel of salvation.

In the *Kara Kitap*, *Gâlip* is the bottom of the earth and the hell of the dead in Süleymaniye. The land that goes down with the labyrinths is the dark corridors of the memory that is suppressed and waiting to surface. In *Süleymaniye’de Bayram Sabahı* this site of memory is the sky and the history in this sky dates back to the Malazgirt war. Malazgirt is the place where the soldiers, who came down from the sky and entered the mosque, got involved in the people. All the winners of a history that started with Malazgirt come to that space one by one, inspiring the poet. In the *Kara Kitap*, the corridors go down to the people who are living under the ground.

The city is stacked on top of each other like layers of text in the palimpsest, and every newcomer just writes about himself as if claiming to have more valuable words than the

previous one, while searching for, finding, saying, and leaving the previous word ineffective. What generally appears on human faces in horrors is sorrow. In this dystopia, the only interest that Gâlip sees for the continuation of life is to get out of the sadness of the common memory and to come to terms with the facts, to come to the nose with evil. But this did not happen all of a sudden, Celâl, who was inspired by blue dreams in the novel, transformed into Galip as he saw that this road was blocked. The only option for modern man to survive and hold on is the story, and in the place where Celâl's memory runs out, after the rookie writer experiences everything about this memory, he begins to write the stories of Galip.

As a site of memory in Istanbul, which is filled with endless materials, each of the views to Süleymaniye is the way of reading the places in self-search and each view can be seen as the expression of its own reality. As Nora said: "When these spaces are examined in many ways, the date to emerge is unlike anything else: Unpretentious, yet still ambitious, traditional, but also very up to date".

Giriş

Bu çalışmada, Yahya Kemal'in *Süleymaniye'de Bayram Sabahı* şiiri ile Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* romanında bir hafıza mekânı olarak Süleymaniye'nin nasıl ele alındığını incelemeye çalışacağım.

Devlet ricalinin tercih ettiği, konakları ile meşhur seçkin bir mekândan, metruklaşan çöküntü bölgesine kadar değişen süreçte Süleymaniye, pek çok edebi eserde âdeta roman kahramanı gibi karşımıza çıkar. Sinan'ın mimari açıdan çağını aşan pek çok hüner gösterdiği Süleymaniye Külliyesi ise, semtin genel özelliklerinin ötesinde bir hüviyet de taşır ve edebi eserlerde semte ruhunu veren temel bir yapı olarak yer alır.

Bu temel yapıya, külliye ve camiye bakışların ise birbirinden farklı olduğunu söylemek mümkündür. Daha evvel medreseleri, külliyesi ile karşımıza çıkan Süleymaniye semti ve camisi, Tanzimat'la birlikte yaşanılan cazibe merkezi mekânlarının Erenköy, Çamlıca gibi döneminde sayfiye yeri kategorisinde addedilen semtlere kaymasıyla silikleşmeye başlar. *Mai ve Siyah*'la birlikte, artık Süleymaniye'nin üzerinde de siyahlıklar dolaşır.

Bu çalışmada, “Süleymaniye'de Bayram Sabahı” şiirindeki ve *Kara Kitap* romanındaki Süleymaniye tasavvurlarına daha yakından bakacağımdan, başka yazarların Süleymaniye semti ve mabedi özelinde yazdıklarına yer vermiyorum. Fakat genel olarak Tanzimat'tan bugüne kadar gelen süreçte modern edebiyatın sınırları çerçevesinde özellikle semtteki simge mabed özelinde olumsuz bir Süleymaniye algısına rastlamadığımı söyleyebilirim. Halide Edip, anılarında camiyi “sükût” ve “sükûn” kelimeleri ile birlikte anar. Haminnesi ile birlikte bir Ramazan ayında Süleymaniye Camii'ne gidişinde içerde okunan mukabelenin senfonisinden, ses ve ahenkten sarhoş olduğunu söyleyecek ve içeride Kur'an okuyan sesler için de “kollektif nabız”, “kollektif his”, “kollektif hareket” ifadelerini kullanacaktır. (Adıvar, s. 2016). Nazım Hikmet için de Süleymaniye oldukça önemlidir. Nazım, bu mabedin ne Tanrı'ya ne de padişaha ait olduğunu söyler. Ona göre padişahın softalığından, şeriatından bağımsız olarak bu eser hesapla maddenin ahengine dayanan aklın zaferi, Sinan'ın ve onun çağdaşı olan halkın emeği, alın teri, dehası ve üstün başarısıdır. Nazım da Süleymaniye'den kendi melankolisini devşirir ve Süleymaniye'nin kendi bakışına göre bir kolektif hafıza mekânı olması arzusundan vazgeçmez (Ran, 1935a, 1935b).

“Süleymaniye'de Bayram Sabahı” şiirinden ve *Kara Kitap* romanından yansıyan Süleymaniye'ye bakışları birlikte değerlendirmek, beraber okumak isterken muradım, ikisi arasında klasik bir karşıtlık aramak yahut bulmak değil. Bu edebi verimlerin yazarlarının yanına çok bilinen kategorik ideoloji etiketi yapıştırarak bunun kolaycılığında bir düalist

tablo çıkarmayı da hedeflemiyorum. Bu çalışmada, *Kara Kitap*'ın genel olarak *Huzur*'la karşılaştırıldığını ama bunun pek çok başka okumanın önünü tıkadığını söylüyorum. *Kara Kitap*'ta Yahya Kemal'e ve "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"na göndermeler olduğunu iddia ediyorum. Sanata, tarihe, kendi olmaya ilişkin dönemsel algıların aynı hafıza mekânının farklı şekilde okunmasına yol açtığını, fakat her farklı okuma biçiminin bu hafıza mekânlarına ait ve dair olduğunu dile getiriyorum.

1. Hafıza Mekânı

Öncelikle Süleymaniye için neden hafıza mekânı dediğimize ve bununla ne kast ettiğimize kısaca değinmeye çalışacağım. Süleymaniye Camii denildiği zaman zihnimizde ne uyanıyor? Bu mekânı nasıl, hangi özellikleri ile hatırlıyoruz? Süleymaniye, bireysel tarihimizin, şahsi hayatımızın sayfaları arasında beliren bir mekân mı, yoksa toplumsal düzeyde ve bir sosyal bağlamda hatırladığımız bir mekân mı? Sorunun cevabı bizi "kolektif hafıza", "toplumsal hafıza", "kültürel hafıza", "bedensel hafıza", "tarihi bilinç", "hatırlatıcı sahne", "geçmişle ilişki", "geçmişle hesaplaşma" gibi pek çok kavrama götürür. Bu kavramların tanımları ve sınırlarının çok net olmadığını belirtelim. Buna, çeviriden gelen farklılaşmaları da eklemek gerekir.

Bergson için hafıza, varlığı ifade eden bir kavramdır. O, varlığı maddeyle değil, süreyle, hafızayla, bilinçle izah eder. Geçmişteki imgelerin sürekli olarak bizim bugünkü imgelerimizle karıştığını, bizim bugünkü imgelerimizin yerine geçtiğini, hatta anlık sezgi zeminin, hafızamızın kattıklarıyla karşılaştırıldığında pek az olduğunu söyler. Dış dünyadaki anlık sezgilerimizin üzerinde esasen geçmişe dair algılarımızın bir istilasını vardır. Hafıza bize "bizim geçmişimizi sunmaz, onunla oynar; ve bellek adını hâlâ hak ediyor olması, eski imgeleri koruduğu için değil, bunların yararlı etkisini şimdiki âna dek uzattığı içindir" (Bergson, 2007, s. 49-50).

Maurice Halbwachs'ın *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri* adlı eserinden (1925) beri, hafızanın sosyal bir boyutu olduğu konusu ilgi ve kabul görür. Eserde çokça Bergson felsefesine gönderme yapan Halbwachs'a göre, hatıralar toplumsal düzeyde, sosyal bağlamda ve sosyal sınıf içinde hatırlanır. Bergson idealist felsefe içinden, hafızayı bireyle/zihinle ilişkilendirip madde zamanını (saatle belirlenmiş), gerçek olmayan bir zaman olarak küçümserken, Halbwachs Durkheimvâri bir "kolektif"e gönderme yaparak, anıları mekân, sosyal gruplar gibi elle tutulan, gözle görülen madde içine yerleştirme çabasıdadır. Ona göre hafıza, geçmişe ait dönemlerin "bireysel düzeyde muhafazası" değil, bunların "kolektif surette bir yeniden üretimi"dir. Dolayısıyla hatıralar sayesinde bir milletin ferdi olunur. Anma

törenleri, müzeler, seçilmiş/işaretlenmiş mekânlar yardımıyla insanların millet olduğu ve toplumun kolektif hafızasının bu zihinsel şemalarla oluştuğu dile getirilir (Halbwachs, s. 2019). Bu görüş farklı oranda eleştiriler de alır. Sosyal gruplar ve bireylere bu kadar mutlak benzerlikler atfedilmesi özellikle psikolojinin itiraz ettiği nokta olur. Fakat Halbwachs'dan sonra bellek ve hatırlamanın öznesi her zaman tek tek bireyler bile olsa, onların anılarını kurgulayan bir “çerçeveye” bağımlı oldukları fikri bir şekilde yankı bulur.

Assman, “her bellek tekniğinin ilk aracı mekânlaştırmadır” der ve bunun için Pierre Nora'dan ödünç aldığı “hafıza mekânları” tabirini kullanır. Hafıza sanatı, hayali mekânlarla, hatırlama kültürü ise doğal mekânlara koyduğu işaretlerle çalışır. Hatta bütün coğrafya, kültürel belleğin aracı olarak kullanılabilir. Bu durumda işaretler (anıtlar) fazla kullanılmaz, mekânın tamamı bir işaret derecesine yükseltilir, göstergeleştirilir (Assmann, 2015, s. 44). Assman, Halbwachs'ın çerçeve, mekân (espace), yer (lieux), yerleştirme (localiser, situer) gibi kavramları anahtar kavramlar olarak kullanmasını ve belleğin işlevini tanımlarken mekânsal benzetmelerden yararlanmasını, pek çok grubun ve inancın kendi özel anılarını hafızada saklarken ne denli mekânsallaştırarak anıtlastırdığının kanıtı olarak ileri sürer (Assmann, 2015, s. 69).

“Hafıza mekânları”nı kavramsallaştıran Pierre Nora'ya göre modern toplumda tarihin hareketinden kopmuş hatırlama, tarihe iade edilmiş, yani tarihe kaydolmuş anlar olarak bellekte kendine yer bulur. Burada Nora'nın söylemek istediği, bellek ortamlarının (milieux de mémoire) yok olduğu, ancak geçmişi “hatırlamanın” bir yolu olarak ulusal bellek mekânlarının (lieux de mémoire) yaratılması gerektiğidir. Fiziksel bir mekânla sınırlandırılmayacak sembolik anlam ve pratikleri de içeren hafıza mekânları, ulusal hafızayı tarihsel bir gelenek olarak kurmuştur. (Nora, 2006, s.160) Nora, bu mekânların sadece ulus kurgusu olmadığını hafıza mekânlarının artık demokratikleşmiş bir siyasal kültür içinde oluşturuluyor olduğunu da ileri sürer (Nora, 2006, s. 28).

Bağlantı kurulmak istenen kökten ayrı ve uzağa düştükçe, hafızaya olan ilgi artar. Çünkü “hafıza diye adlandırdığımız şey aslında hatırlanması imkânsız olan şeylerin heybetli ve başdöndürücü stoğudur, hatırlama ihtiyacı duyabileceğimiz şeylerin sonsuz listesidir.” Kim olduğumuza dair sorular arttıkça, cevapları bulmayı şansa bırakmamak için izlere, işaretlere, kurgulara ihtiyaç duyarız. Nora'nın hiçbir çağın bizimki kadar bile isteye arşiv üreticisi olmadığını söylemesi, bundandır. “Kalıntı kayboldukça olup biten şeyin kalıntılarını, tanıklarını, belgelerini, resimlerini, söylem ve görünür işaretlerini, sanki gittikçe kabaran bu dosya tarihin herhangi bir mahkemesinde delil olacakmış gibi, toplamaya kendimizi sorumlu hissederiz.” Çünkü “kutsal, onun imkânı olan kalıntıda kök salar” (Nora, 2006, s. 25).

Nora, hafızayı bugüne taşıyan, bugüne kadar ayrı ayrı çalışan tarih ve edebiyatın arasındaki sınırın kalktığını, “tarih-hafıza” ve “hafıza-kurgu”nun hemen hemen aynı anda ölümünden sonra, bir başka geçmişi, itibarını ve meşruluğunu geçmişle ilişkisine borçlu olan bir tür tarih doğduğunu” ileri sürer:

Tarih, imgeselliğimizin yerini alır. Tarihsel romanın yeniden doğuşunu, kişisel belge hevesini, tarihsel dramın edebî canlanışını, sözlü tarih anlatısının başarısını, bozuk bir kurgu ağı olarak değil de nasıl açıklayabiliriz? Kolektif hafızamızın tükenmiş sermayesinin, yerini sağlamaştırdığı, yoğunlaşıp kendini ifade ettiği mekânlara duyduğu ilgi bu duyarlılıkla ilgilidir. Derinliğinden koparılmış bir çağın derinliği olan tarih, gerçek romanı olmayan bir çağın gerçek romanı. Tarihin merkezine yükseltilmiş hafıza: Edebiyatın apaçık yasıdır bu (Nora, 2006, s. 38).

Nora, hafıza ve tarih arasında keskin bir ayırım yapar. Hafıza ve tarihi zıt bir konuma yerleştirir.

“Hafıza her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir. Bu amaçla, hafıza anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlara ve el oyunlarına karşı çok duyarlı, uzun belirsizliklere ve ani dirilmelere elverişlidir ve devamlı bir gelişim halindedir. Tarih ise artık bulunmayan şeylerin yeniden oluşturulmasıdır, ama bu hep sorunlu ve eksiktir: Hafıza, her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağdır; tarih, geçmişin bir tasavvurudur. Hafıza sadece onu güçlendiren ayrıntılarla uyur, çünkü duygulara dayalı ve sihirlidir; buğulu, karışık, iç içe geçmiş, kabataslak, özel ve simgesel anılardan beslenir; her tür aktarıma, perdeye, sansüre ve yansıtmaya karşı duyarlıdır. Tarih ise zihinsel ve ayrıştırıcı bir iştir, bu yüzden de analiz, söylem ve eleştiriyi gerektirir.” (Nora, 2006, s. 19).

Nora’nın, tarihin ‘bilim’ bağlamına, onun “herkesin malı” yahut “kimseye ait olmayan” özelliğine yaptığı bu vurgu önemlidir. Hafızanın, hatırayı kutsallaştırdığını söyleyen Nora, “Halbwachs’ın söylediği gibi, ne kadar grup varsa o kadar hafıza vardır; hafıza, doğası bakımından değişik ve sınırsız, kolektif, çoğul ve bireyselleşmiştir” der (Nora, 2006, s. 19).

Edebiyatın tarihle ilgisini, merakını ise, edebiyatın ölümü gibi okuyan Nora, bunu postmodern öncesi bir tarih algısı için söylemiş olmalıdır. “Artık hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekânları var” cümlesi, Nora’nın tarihin kendisi ile edebî olan arasında kurduğu ilginin anahtar cümlesi gibidir. Hafıza mekânlarını, “üzerine dayandığımız kaleler” olarak gören Nora, “eğer bu kalelerin korudukları şey tehlikede olmasaydı onları inşa etmeye artık ihtiyacımız da olmazdı” der (Nora, 2006, s. 23).

Hafıza mekânının edebi boyutu artık, “tarihçinin sahneleme sanatı ve kişisel bağımlılığıyla ilgili” bir yerdir (Nora, 2006, s. 10). Assman, *Kültürel Bellek* adlı eserinde, grubun, tarihini hatırlayarak ve kökenine ait hatırlama figürlerini belleğinde canlandırarak kimliğinden emin olduğunu söylerken, bu kültürel hafızanın taşıyıcıları olarak da önemli ölçüde şair ve yazarları gördüğünü belirtir.

2. “Uhrevi Bir Kapı”da “Duygusal Bağlılık”: “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”

“Artarak gönlümün aydınlığı her saniyede / Bir mehâbetli sabah oldu Süleymâniye’de” (Beyatlı, 1974:b, s. 9) dizesi ile başlayan şiirde “tozlu zaman perdesi”nin aradan kalkmasıyla şair, kendisini bir bayram sabahı Süleymaniye Camii’nde bulur. Uzamın genişlediği bu atmosferde, ‘ân’a eklenen pek çok geçmiş ögesi ile bir hatırlama işlevi gerçekleşir. Kimi gökten, kimi yerden, her ufuktan, eski seferlerden birbiri ardınca, ilâhî yapıya giren hayaletler, camideki insanların arasına karışmaya başlar. Bu manzara şaire, “Tanrının mâbedi her bir tarafından doluyor / Bu saatlerde Süleymâniye târih oluyor” dedirtecektir. “Hür ve engin vatanın hem gece, hem gündüzüne / Uhrevî bir kapı açmış buradan gökyüzüne / Taa ki geçsin ezeli rahmete ruh orduları... / Bir neferdir, bu zafer mâbedinin mîmârı” şeklinde devam eden dizelerde camiden adeta uhrevi bir kapı açılır ve şair bu kapıdan giren bütün kahramanlarla, bu anlarda kendisini vatanın dokuz asırlık halkıyla birlikte hisseder. Mabedin, sadece bayram namazı için camiye gelenlerle değil, ataların ruhlarıyla da dolmasıyla Süleymaniye, bayramın törenselleştiği bir hafıza mekânına dönüşür.

‘En son dînin en güzel mâbedi olsun’ diye ‘sonsuzluğu görebilen bir kutsi tepe’ye inşa edilen, harcını ‘gâzîlerin’, ‘serdârın’ kardığı, ‘binlerce işçinin taşı yendiği’, ‘mimarının öz şekli’ ile yapılan bu yapının kubbesinin altında biriken ‘dili bir, gönlü bir, îmânı bir’ insan yığınının görünce onların dilinden çıkan tekbirin tek bir sese dönüştüğünü işitince, bir zamanlar ‘hendeseden abide zannettiği’ mabedi gerçekten anlamaya başlayan şair, kimliğinden ve kendiliğinden duyduğu gururu ilân eder: “Ulu mâbed! Seni ancak bu sabah anlıyorum; Ben de bir vârisin olmakla bugün mağrurum.”

Şair bu kalabalık içinde bir kişiye dikkat kesilir. “Gördüm ön safta oturmuş nefer esvaplı biri / Dinliyor vecd ile tekrar alınan Tekbîr’i” dediği mümin neferin, bu ulvi eserin bânisi mi, mimarı mı olduğunu kestiremez. Çok büyük bir iş görmekle yorulmuş olan bu nefer, esasında bu hafıza mekânı vesilesi ile geçmişi bize, bugüne getiren kişidir. Tesellidir. Şair bu neferin üzerinde bir müddet durur. Neferin, Süleymaniye Camii’ni inşa eden kişi mi yoksa caminin mimarı mı olduğunu düşünür. Neferi, Malazgirt Savaşı’nda Anadolu’nun kapılarını Türklere

açan Sultan Alparslan diye hayal eder ama emin olamaz. Aslında nefer, hepsi ya da herhangi birisidir; isimsiz bütün kahramanların temsilidir.

Nihat Sami Banarlı'nın ifade ettiğine göre, buradaki nefer, Yahya Kemal'in tarih anlayışının canlı bir yansımasıdır. Banarlı'nın naklettiğine göre Yahya Kemal, tarih görüşü ile bağlantılı olarak o nefer hakkında şunları söylemiştir: “Benim itikadıma (inancıma) göre yeni vatanın fethi, Malazgirt'ten başlar. Malazgirt'ten Osmanlı Devleti'nin zuhuruna (doğuşuna) kadar Rum Selçûkîleri (Selçukluları) ve bu devlete tâbi beylikler, Türkiye'deki Türklüğün temelini kurmuş Türklerdir. Hatta “Süleymaniye'de Bayram Sabahı”nda bu görüş tamamıyla meydandadır: ‘Tâ Malazgirt ovasından yürüyen Türk Oğlu / Bu nefer miydi?’ derken gözümün önünde canlanan tarih, Horasan'dan Malazgirt'e, oradan da İstanbul'a yürüdüğümüz asırlardaki Türk oğlunun büyük ve heybetli yürüyüşüdür” (Banarlı, 1984, s. 209-210). Neferi görünce, o neferin bugüne değin kazandığı zaferleri hatırlar şair. Memleketin her yerinden gelen top seslerinin içinde Çaldıran Mohaç gibi zafer isimleri, Kosova, Niğbolu, Varna, İstanbul, Belgrad, Budin, Eğri ve Uyvar sıralanır. Adalar, Tunus, Cezayir gibi hür ufuklar olarak ifade edilen şehirlerden gelen donanmalar hatırlanır. Ân'la, yani Bergsonvâri bir hafıza kavramsallaştırmasıyla başlayan şiir, Halbwachschî bir “gerçek fiziki ve sosyal mekân” niteliği ile varlığını sürdürür. Aslında Bergson'un düşüncesi, “muhafazakâr bir modernlik arayışında, geleneğe referans vermeyi ve geçmişi bugünün bir parçası olarak önemsemeyi meşrulaştırmış ve muhafazakâr düşünce, ‘yıkın ve yeniden yapan modernizm’e karşı değişmez, sürekliliğin formüllerini, Bergson’un özellikle süre (durée) kavramında bulmuştur. (Bora ve Konaran, 2006, s. 244) Kavram sayesinde, bugün geçmişle bağlanır, köke inilir ve “icat edilmiş gelenekler”le yeni durumlara, eski durumlara göndermede bulunularak karşılıklar getirilir.

“Ulu mâbedde karıştım vatanın birliğine / Çok şükür Allaha, gördüm, bu saatlerde yine / Yaşayanlarla beraber bulunan ervâhî / Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı.” dizeleri ile biten şiirde kendi kültürünün farkında olmayan şairin, Süleymaniye Camii ve caminin manevi şahsiyeti vesilesi ile kendisiyle hesaplaşması söz konusudur. Şair, “uhrevî bir kapı” olan bu ulu mâbedde, vatanın birliğine karışır; onu tek bir ân içinden yekpâre olarak duyumsar. Banarlı'dan öğrendiğimize göre, Yahya Kemal şiirde resmettiği söz konusu manzarayı detaylı olarak açıklamıştır da:

Süleymaniye'de Bayram Sabahı, Müslüman Türklerin senede iki defa kendi öz mimarileri içinde birleşmelerini terennüm eder. Şiirde bahsedilen Türkler, ayakları toprağa basan, yaşayan adamlar mıdır? Evet, lâkin yalnız onlar değildir. Onlardan evvel yaşayıp şimdi ölmüş ve ruh orduları hâline gelmişler de bu Türk camiasına dâhildir. Şu hâlde hem ölenler, hem yaşayanlar, senede iki defa bir mabette toplanıyorlar. Süleymaniye'de Bayram Sabahı,

işte Malazgirt Meydan Muharebesi'nden bugüne kadar Türkiye toprağında yaşamış ve yaşayan bütün Türklerin bu toplanişı ve topluluğudur (Banarlı, 2007, s. 27).

Burada şair, “bayram”la, doğrudan hafızanın anlık-uzun süreli bedensel/performatif uygulamalarını da içeren bir ritüele gönderme yapmaktadır. Şairin belleğini uyaran, onu milletle bir hissettiren, hatta milletin/tarihin içinde eriten, bayram namazıdır. Bu namaz esnasında şairin duyumsadıklarına dair aktardıkları, geçmişi sabitleyerek bugüne yeniden getiren, bir sosyal gruba gönderme yapan, kolektif bir ruhu işaretleyen haliyle, bize, hafıza inşası için ritüelin önemini hatırlatır.

Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar* adlı kitabında, dinlerin yaşaması için ritüele, törenlere olan ihtiyacını anlatırken, Müslümanlığın ritüelle ilişkisini, Hristiyanlık ve Yahudilik'ten ayırır ve “Yahudilikte ve Hristiyanlıkta bulunan ve tarihsel göndermeler içeren bir törenin gelişmesini sağlayacak önemli özendiricilerin İslam'da bulunmadığı doğrudur. Muhammed'in yaşamında simgesel belirsizlikler yoktur; Son Akşam Yemeği ya da Çıkış örneklerinde görülen, dinsel ve dünyevi varoluş, kutsal olan ve olmayan zamanlar gibi ikili düzeylerin iç içe geçtiği ve kendisini izleyenlerce tören yoluyla olayı yeniden canlandırmaya çağırdığı yorumbilimsel kışkırtıcılar bulunmaz.” der. Arap topluluğunun tarihi, dinsel anma törenlerinin geliştirilmesini hak eden zengin bir olaylar ve gelişme evreleri üzerine oturmamasını ve bir ruhban sınıfının bulunmamasını da, İslam törenlerinin gelişmesini, çapları ve ayrıntıları bakımından sınırladığını, bunun da İslam dininin dışa dönük tezahürlerinde yalnlığın ağır basan özelliği oluşturması anlamına geldiğini söyler. Connerton'a göre, bunun sonucunda İslâm dininde ritüel olarak öne çıkan, Hac zamanı ve oruç zamanının arkasından gelen iki bayramdır (Connerton, 1999, s. 75-76). Bayramın bir ritüel olarak var bulunması ile, bu törensel olgunun ortaya çıkışından çok sonra alımlanma biçimi arasında fark görür Connerton. Törenlerin, “yalnızca kendi iç yapılarının koşullarına bakılarak doyurucu bir biçimde anlaşılamayacağı görüşü”ne göre törenlerin varlıklarını sürdürdükleri tarih boyunca anlamlarında değişiklikler olur ve pek çok tören, tarihsel bağlamda yeni/den anlamlar kazanır. Connerton, özellikle modern dönemde ulusal seçkinlerin, törenler, geçitler, mitingler örgütleyerek ve yeni tören alanları kurarak uygun gördükleri bir geçmişin uzantısı olduklarını ileri sürdükleri törenler icat ettiklerini vurgular (Connerton, 1999, s. 81-82).

Cumhuriyet sonrasında “muhafazakâr” olarak nitelendirilen aydınların da genel olarak “bugünün geçmişteki kökleriyle ilgilenerek”, “kurumsal ve kültürel devamlılığı vurgulayacak bir geçmiş kurgusu oluşturarak”, “geçmişe, şimdikiyi oluşturan bileşenlerden biri olarak referans vererek”, ayırt edici bir seçicilikle maziden yeni bir bugün oluşturdukları ileri sürülmüştür. (Bora ve Konaran, 2006, s. 236) Modernizmle ilişkinin, mesafelilikle karakterize olduğu,

modernlerden/modernizmden duyulan hoşnutsuzluğun, sistemli bir reddiyeye dönüşmekten ziyade modernliğe “haz edilmeyen” bir vakıa olarak bakıldığı bu tür bir muhafazakârlıkta, “‘geleneksel’ ve ‘yerel’ olanın vurgulanması, Osmanlı modernistlerinin, modernleşmenin ‘yoz’ ve kültürel dejenerasyona sebep olduğunu düşündükleri ‘aşırılıklar’ını dizginleme istekleriyle de ilişkili” bulunmuştur (Bora ve Konaran, 2006, ss. 237-239).

Yahya Kemal de kast edilen bu muhafazakâr isimlerin başında kaydedilir ve onun geçmişe bakışı da bu çerçevede görülür. Yahya Kemal bir geçmişi koluna alarak bugünde yürür. Sadece Süleymaniye’yi ve camiyi değil, İstanbul’un eski pek çok semtini bir rüya âleminin içinden görür. Nitekim “Bir Rü’yada Gördüğümüz Eyüp” (Beyatlı, 1974, s. 127) yazısında da yeşillikler arasında bir “servi ve çini rüyası”nın içinde kaybolarak düşünmeye başlar ve Ebâ Eyyûb Hâlid’den İstanbul’un fethine, oradan bugüne kadar geçen bir silsile içinde görür mekânı: “Eyüb dediğimiz bu cennet bahçesine, en büyük sadrazamlardan en fakir müminlere kadar kafile kafile ruhlar girdiler” cümlesini kurar ve kabirlerin arasından geçtiği bir gün fetih askerlerinden birinin burma kavuklu taşının hâlâ fetih rüyasını görür gibi dalgın dalgın durduğunu düşünür. “Zaten Eyüb, o rüyanın toprakta mücessem bir devamı değil mi?” (Beyatlı, 1974a, s. 132) diyecektir. Kökün sürmesi, geçmişin yürümesi ve bugünkü hafızayı şekillendirmesi anlamında bu da önemli bir örnektir.

Yahya Kemal’in tarihe ilgisinden, bu çalışmanın ekseni gereği, uzun uzun bahsetmeyeceğim. Albert Sorel’den etki ile “tarih ortasında Türklüğü arama” (Banarlı, 1960, s. 43) arzusunu hatırlatmakla yetineceğim. Şairin, zamanı mâzi, hâl ve istikbal diye üçe taksim etmekten ziyade, mazinin de hâl ve istikbalin de olmadığı ve ortada sürekli bir “imtidad”ın olduğu düşüncesi, zamana süreklilik ve devamlılık olarak bakması ile ilgilidir. (Beyatlı, 1974a, ss. 64-65) Bunun da dönem içinde görüşleri ilgi ile takip edilen Bergson’un süre fikrinden geldiğini biliyoruz. (Topçu, 1998, s. 31) Dinamik süre anlayışının fizik dünyayla ilişkili olan akılla ve matematikle anlaşılabilen zamandan farklı olarak sezgi ile kavranabileceği (Topçu, 1998, s. 47) düşüncesinin adeta uygulaması gibidir geçmişi toplayarak önümüze getiren dizeler. Süleymaniye’de daha evvel yaşamış olanların o anla birlikte varlıklarını sürdürdükleri algısı ile şiir sadece sezgiyle kavranabilecek bir zemine gelmiş olur.

Tarih içinde kökü arama uğraşında, bir sürekliliğin peşinde koşarken, Yahya Kemal’in gözüne yalnız iyi ve güzel olan hatıraların görünmesinin de üzerinde durmak gerekir. Tarihin içindeki iyi ve kötü tarafların ayrımını da yapan Yahya Kemal, tarihçinin iyi yahut kötüyü aksettirme biçimine göre görünenin değişeceğini, bu sebeple tarihin topyekûn sevilecek veya nefret edilecek bir şey değil, tetkik ve muhakeme edilecek bir manzara olduğunu belirtir (Beyatlı, s. 2017). Devamlılık, geçmişin güzelliklerinin aktarılmasından yanadır. Mazine

kendisine değil, ondaki güzelliklere taptığımızı söyler ve ekler: “Ben maziyi sevmiyorum, güzelliklerini seviyorum.” (Banarlı, 1965, s. 11) Devamlılığın güzellik ve iyilikle sağlanacağı fikrine dayanan bu bakış, kolektif hafızadan buna göre argümanlar çağıracaktır. “Süleymaniye’de Bir Bayram Sabahı” ânına kadar bütün bir iyilik güzellikler, film şeridi gibi şairin gözleri önünden geçecek ve geçmişin mirası ân’a taşınacaktır. Svetlena Boym’un *Nostaljinin Geleceği*’nde yaptığı “restorative” (yeniden kurucu) – “reflective” (düşünsel) nostalji ayrımını dikkate alacak olursak, şiire hâkim dinî ve milli uyanış, bir nevi “restoratif” nostaljiyi hatırlatmaktadır: Geçmişin yaşanmış anında mutluluk ve refah hâlini gördüğü için geçmişini gerçek olarak tahayyül eden, ondan herhangi bir şüphe duymayan, eve özlem ve köklere dönüşü mutlak hakikat olarak kabul eden... “Reflective” nostaljide ise zaman zaman geçmişe dönen, ancak önemli olanın burada ve şimdide olduğunun farkında olan bir bakış vardır (Boym, 2009, ss. 76-96).

Yahya Kemal’in tarihe, edebiyata ve şiire bu yaklaşımı zaman içinde farklı şekillerde karşılanmıştır. Onun mesela incelediğimiz şiirde “eski ruh orduları”nı görmesini ilahi bir ilişki boyutunda algılayanlar olur. Banarlı bu tecrübeyi, “temiz ve ihlâslı ruhlara Kadir Gecesi”nde göklerin kapıları açılması, kimilerinin gök kubbede herkesin göremeyeceği ilahî aydınlıklar, renk renk ve kandil kandil ışıklar görmesi müjdesi ile ilişkilendirir (Banarlı, 1984, ss. 202-203). Yahut Yahya Kemal’in tarihe bakışı ve onu edebiyata taşıyışı, “geçmiş zaman parçalarını tekrar canlandırmak ve duyurmak” (Hisar, 1979, s. 195) olarak olumlanır. Yahya Kemal’in varlığı toplumsal hafıza için bir “hatırlatıcı” olarak görülür. (Fedayi, 2010, s. 150) Diğer yandan yazdıklarında o biricik zamanların bir daha yaşanmayacağı hissini, pişmanlık ve hüznün baskın olması, önerme içermeyen bir hayıflanmada sıkışıp kalması, şiirinde şimdiden daha çok geçmişin yaşaması sebebiyle nostaljik de bulunur (Taşdelen, 2009, s. 52). Günümüzde okur nezdinde bir karşılığının olmaması, şiirinin “fiktif/nostaljik/kendi üzerine kapanan yerliliği sebebi ile açıklanır (Yener, 2009, s. 279).

Bu eleştirilere karşılık, şiirinin imparatorluk düşünde ve nostaljisinde konumlandırılmasının onu doğru anlamamaktan kaynaklandığını iddia edenler de olmuştur. Yahya Kemal’in toplumun bir ulus inşasına doğru gittiğinin farkında olduğunu ve henüz gerçekleşmemiş bu ulus-devlet düşüne yönelik imgeler yaratmak amacıyla yazdığını, yazdıklarının bireyi ve toplumları geçmişe bağlayan nostaljik anılar değil, geçmişini şimdide bağlayan ve şimdinin üretilmesi ve şekillendirilmesi adına toplumun kendisi ile organik bütünlüğü olan, zengin imgeleri barındıran verimli alanlar” olarak görenler de vardır (Ağır, 2009).

Yahya Kemal’in geçmişle kurduğu bu ilişkinin “maziperestlik” olarak adlandırılması, Tanıl Bora’ya göre de, bilinçlidir. Bora, bu yaftalamanın “Cumhuriyet’in ilk iki on yılında

modernleşme ve inkılâplar karşısındaki muhafazakâr dikkatlerin, gelenekçi huzursuzlukların, Kemalist entelijansiya tarafından tanımlanma tarzı”ndan kaynaklandığını, “Kemalist modernizmin, bu tür ithamlarla mâziperest bir muhafazakârlığı işaretlemek yoluyla, kendi inkılâpçı, ilerici ve realist kimliğini kanıtlamayı hedeflediğini” söyler. Bu tarz bir maziperestlik, güzel mazide kaybolan bilinç, ona göre daha çok Abdülhak Şinasi Hisar’da görülecektir (Bora ve Konaran, 2006, ss. 249-250). Yahya Kemal’in “mutedil nostalji”si ise; “bugüne reddiye değildir, fakat ‘geleceğin müphemliğine’ karşılık mazinin sınanmışlığını, ‘sahipliğini’ yardıma çağırır. Bugünle kavgası yoktur; fakat bugünden/modernden hazzetmediğini ve geçmişin daha güzel olduğunu imâ etmekten geri kalmaz” (Bora ve Konaran, 2006, s. 248).

Connerton’un *Modernite Nasıl Unutturur* kitabından hareketle, Bora’nın haklılık payı olduğu söylenebilir. Connerton, bu eserinde modernitenin unutturucu bir tabiatının olduğunu belirtir ve bu unutturucu tabiatı, mekân ve zaman tasavvurları üzerinden ortaya koymayı amaçlar. “Modern ulus devletlerin ortaya çıkması yeni birlikteliklerin ve bu birlikteliklerin sınırlarını çizecek anlam dünyasının üretilmesine sebebiyet vermiş”, bunun için ise “eski anlamlar dünyasının unutturulması” gerekmiştir.

Rasyonaliteyi merkeze alan insan tasavvuru, hatırlamayı, unutmayı, depolamayı, akıl yürütmekten değersiz kılmış, hatta “hafızayı yoğun bir şekilde kullanmayı” olumsuzlamıştır. Yeri geldiğinde doğru akıl yürütme ile o veriye ulaşabilecekken, ezberlemek, hafızayı kullanmaya çalışmak, geleneksel kategorilerdir. Bu açıdan yeniyi inşa etme sürecinde geçmiş unutmak modernitenin en temel refleksi olmalıdır. Başta hafıza olmak üzere tüm geleneksel (eski) kategorileri unutmak gereklidir. Çünkü hafıza ezberlemeye ve hatırlamaya dayalı temel işlevleri ile eski olanın en önemli taşıyıcısıdır. Kendisini yeni olarak sunan modern insan, geçmiş taşıyan ve her defasında eskiyi anımsatan hafızaya karşı mesafeli durmalıdır. Çünkü hafıza tamamıyla yeni bir şeyi ortaya koymaya imkân vermeyecek kadar geçmişle iç içedir (Karaaslan, 2014, s. 75-77).

Bu tabloda, Yahya Kemal’in, Cumhuriyet sonrası ulus inşası sürecinde unutturan modernite, hedeflenen hafızasız yeni makbul vatandaş karşısında kendi sınırları içinde bir parantez açmaya çalıştığı söylenebilir.

3. *Kara Kitap*’ın Süleymaniyesi: “Yer Altı Dehlizi”nde “Eleştirel Ayrılık”

Kara Kitap, karısı Rüya ile Nişantaşı’nda yaşayan avukat Galip’in, bir gün evi terk eden karısını ve amcasının oğlu Celâl Salik’i İstanbul sokaklarında aramasını anlatır. Romanın,

polisiye mi, dedektiflik romanı mı, felsefi, sosyolojik, antropolojik araştırmalar karmaşası mı, İstanbul'un tarihi ve yaşam üslubuna dair bir çeşit araştırma ve düşünme mi olduğuna dair farklı görüşler vardır (Hadzibegovic, 2013, s. 8). Bu çalışmayı ilgilendiren tarafı ise romanda İstanbul'un eski semtlerine ve Süleymaniye'ye bir bilinç doğrultusunda rastlıyor oluşumuzdur.

Okuyucu bu romanda İstanbul tarihiyle yüksek perdeden bir kahramanlık anlatısından ziyade “bugün, günlük hayat içerisinde yaşayan bir şey olarak, bir esrar ve soru kaynağı olarak” karşılaşır. Polisiye gibi görünen bir roman içinde “kültürün tuhaf niteliklerine” doğru ilerleyen sayfalarda dolaşır. “Karmaşıklık”, “bitmek tükenmek bilmeyen gizemler”, “sonsuz hikâyeler kaynağı olma”, “viranelik”, “hüzün”, “Osmanlıdan kalan ve dökülen mimari” “yıpranmış doku” gibi özelliklerin öne çıktığı bir anlatım içinde okuyucu âdeta yorgun bir İstanbul'la yüzleştirilir (Hadzibegovic, 2013, ss. 10 - 11).

Orhan Pamuk'un romanlarını yazarken tuttuğu notlar, çizdiği resimler kimi zaman başlı başına kitap olarak kimi zaman da başka kitapların içinde bölümler olarak basılı şekilde karşımıza çıkar. Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı yazarken yaptığı çizimleri ve tuttuğu notlarını görebildiğimiz *Kara Kitap'ın Sırları* adlı eserde, “Orhan'a *Kara Kitap*'ın dehlizlerle dolu dünyasından çıkabilmesi için gerekli yolu gösterin!” şeklindeki bir labirent resmi yer alır. Bu resim, yazarın zihnindeki İstanbul'u resmeden bir çizimdir. (Hadzibegovic, 2013, ss. 14-15) Aynı kitapta Pamuk'un *Kara Kitap*'ı yazmaya başlamadan önce tuttuğu defterlerden kimi notlar paylaşılır. Pamuk'un “kararlılığını gösterdiği” gerekçesi ile bu kararlılığa örnek olsun diye paylaşılan bu notlara dikkat çekmek isterim:

“Kitaba bol bol elimden geldiği kadar çok Türkiye koymam gerektiğini biliyorum.”

“Türkiye. Türk gibi. İki Türk, nasıl konuşur. Bıyıkları nasıldır. Nelerle ilgilenirler ilgilenmezler vb. vb.” Taklit. Teyzeleri, amcaları taklit! Kültürel, taklit.”

“Başka bir şeylerden bahsederken, başka bir şeylerden söz etmek.”

“Mekanik olma! Kurgu yok: kolay okunur. Tuhaf bir kitap.” (Hadzibegovic, 2013, s. 72)

Yazarın kendisi için aldığı, romanı yazarken kendisine yönlendirme olsun diye tuttuğu bu notlarda, kahramanlarının “yeterince içerden”, “yeterince Türk”, “yeterince amca teyze” olması, yeterince bu ülkeyi yansıtmaması için kendisini sürekli motive ediyor oluşu, aslında kararlılıktan öte, Pamuk'un toplumsal tarihe, kolektif hafızaya ve hafıza mekânlarına zaten istese de içerden yahut alışıl gelmiş tarzda bakamayacağını göstereni gibidir.

Pamuk, bu mesafeyi kendisi ister ve kurar. Bilinçli bir dışına çıkma, dışardan bakma ama hikâyelerden ve kökten vazgeçmeme hâli vardır, onda. *Cevdet Bey ve Oğulları*'ndan *Kara Kitap*'a

doğru arada *Beyaz Kale*'nin olduğu bir yol vardır aslında. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda “Biz Niye Böyleyiz” şeklindeki başlık, 1970'lerdeki tarih ve tarihî roman anlayışının sol düşüncenin egemenliğinde olan geleneksel bir tarih anlayışı olmasıyla ilgilidir. Romanın yazıldığı dönemde kapitalizmin gelişmemesinin tarihsel kökenleri hakkında yazılmış pek çok kitapta, bizdeki eksikliği vurgulayan benzer başlıklar söz konusudur. Tarihin önümüze koyduğu büyük anlatıya bakıp onu analiz eden ve bugüne nasıl geldiğini tartışan bu yaklaşımdan sıyrılıp, büyük anlatıdan kopup, küçük hikâyelere, onların detaylarına ve sırlarına odaklanan başka türlü bir tarihe Pamuk'un ilk göz kırpışı'nın *Beyaz Kale* ile olduğu ve *Beyaz Kale*'nin düşsel ortamından ve oradaki kimi tarih sahnelerinden *Kara Kitap*'ın çıktığı söylenir (Hadzibegovic, 2013, s. 70).

Pamuk, *Kara Kitap*'ta başka türlü bir tarih dediğimiz yaklaşımını derinleştirir. “*Kara Kitap*'ta tarih, “şimdi”de yakalanır. Şimdinin günlük ayrıntılarında bu nesnelere de gazete haberleri ve köşe yazılarında halkın heyecanla konuştuğu, komplo teorilerinde, gecekondularda anlatılan hikâyelerde geçen tarih, büyük genel anlatının yerini alır. (Hadzibegovic, 2013, s. 70) “Kişisel süreksiz ve şiirsel bir tarih”in, büyük anlatılara tercih edilmesi, postmodern romanın bir özelliğidir. Postmodern roman, “egemen ve otoriter anlatıcı olarak yazarın, okuyucuya yol gösterdiği gerçekçi 19. yüzyıl romanlarının aksine anlatıcının yazma serüvenini ve bununla ilgili meseleleri romanın ana bileşenlerinden biri haline getirdiği ve yazılmış metinlerin iç içe geçtiği kurgu içinde kurgu (üst kurmaca/metafiction) yöntemiyle giriftleşen tek bir gerçeği değil birkaç boyuttan değişik “gerçeklerle” okuyucuyu yüzleştiren romandır (Doğan, 2011, s. 55).

Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak* adlı eserinde tarihe postmodern öncesi bakışla verilen edebi eserlerle postmodern eserler arasındaki farka ilişkin şunları söyler:

İnsancıl ahlak ölçütlerinin üstüne kurulmuş, çözüme giden yolu okurun şaşırması olası olmayan, kapıları yanlış anlamalara sıkı sıkıya kapatılmış, güvenli baba evleriydi bu sağlam yapılar. Günümüz edebiyatında bu sağlam yapılar yerlerini, kapanmayan kapıları rüzgârın her esintisinde çarpışan, içinde barınılması olanak dışı, güvenliksiz evlere bırakmıştır. Babasız evlerdir bu evler. Bunların içinde barınmayı kafasına koymuş olan kişi, bu terkedilmiş evlerde yaşamayı öğrenmelidir; bunun için de önce, bulduğu gereçlerle evi oturulabilir duruma getirmelidir. 20. yüzyıl edebiyatının yeni okur tipi evin yapımına doğrudan katılır, henüz tamamlanmamış olan yapının içinde kendisine yaşayabileceği bir ortam yaratmaya çalışır. O, yazarın eğittiği, yol gösterdiği biri değildir artık; yazarla birlikte üretir, etkindir; elinde kitap, rahatça koltuğunda oturmasına izin yoktur onun; her satırda, her sözcükte uyanık olmak zorundadır; bu yeni tip yapılar da barınabilmesi için, yazarın bıraktığı anlam boşluklarını doldurması, tuğlaların arasını kapatması gerekmektedir. Yeni okur tipi, tüketici değil bir üreticidir (Ecevit, 2008, s. 29).

Dolayısı ile “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” şiirinde karşımızda duran sözüne güvenilir, otorite, tarih bilgisini kolektif bilinçle veren yazar, *Kara Kitap*’ta yerini “öznel deneyimin kendisini sorunlaştıran” ve bu “sorunlaştırmayı kurgunun merkezi bir ögesi haline getiren” yazara bırakır. Sözüne güvenilir bir hakem değil, olayları yorumlamada ve anlamlandırmada ayrıcalıklı konumu olmayan bir roman kahramanına dönüşebilen bir yazar vardır karşımızda (Doğan, 2011, s. 56).

Zafer Doğan, Orhan Pamuk romanlarını daha iyi anlamak için Mikhail Bakhtin’in “diyaloglaştırma” ve “karnavallaştırma” kavramlarına göz atmak gerektiğini söyler. “Bakhtin’in diyaloglaştırma adını verdiği ve en kuvvetli örneğini Rus yazar Dostoyevski’de gördüğü roman biçiminde herhangi bir hiyerarşiye tâbi olmayan gülünç ile trajik, yücelik ile aşağılık, bilgelik ile aptallık, kutsallık ile dünyevilik, müstehcenlik ile püritenlik gibi karşıt değerlerin ve söylemlerin çoğulcu bir platformda kendilerine yer bulması”, “yazarın yakın olduğu eğilimin bile çoğu zaman bu çoğulcu yapı içerisinde yeterince etkin olmayabilmesi”ni, Pamuk romanı okurken göz önünde bulundurulması gereken önemli bir etmen olarak görür (Doğan, 2011, s. 57).

Kurgunun hakikatle kurduğu ilişkinin değişmesi, gerçeğin, hakikatin alımlanma ve dile getirilme biçiminin farklılaşması, dahası gerçeğin kendisinin ve hakikatin tekliğinin bile sorgulanabildiği bir düzlemde kurgunun hayli hayli özgür olması, sonuç, öneri içermekten, sonuca ulaştırmaktan, mesaj vermekten ziyade yazarın oyun oynama, fantastikleştirme, farklı şekillerde estetize etme, kafası karışık olma ve bu şekilde kalma hakkı, postmodern roman söz konusu olduğunda hesaba katılması gerekenlerdir.

Doğan’a göre “Türkiye’deki tarihi romanlar çoğunlukla fütuhatçı, militarist ve ataerkil bir söylem ile” yazılmıştır. “Son yıllarda ise Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar gibi yazarlarla birlikte yazılan tarihi romanlarda önemli bir değişim” söz konusudur. Doğan, bu değişimde “Osmanlı tarihine daha dengeli, eleştirel ve soğukkanlı bir şekilde yaklaşılmasının” payı olduğunu düşünür. Ona göre, Pamuk’un edebi eserlerindeki tarih anlayışını incelerken, Türkiye’nin geçmişinin nereye yerleştirildiği, nerede arandığı, hangi semboller üzerine kurulduğu önem kazanmaya başlar. Bunun yolu ise bastırılmış toplumsal hafızayı kurcalamaktan geçer. *Kara Kitap* modernleşme süreçlerinin yaşattığı kırılmayı eksen alır. Yok edilen Osmanlı geçmişini dehliz ve gizli geçit metaforuyla yeniden anlamlandırır (Doğan, 2011, ss. 61-62). Nitekim *Kara Kitap*’ta, “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”ndan bize akan toplumsal hafızadan çok başka bir düzlemde, şiirdeki hafıza mekânlarının yeniden kurularak başka anlamlarla kurulduğu bir atmosferle yüz yüze geliriz.

Bir ayağı Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde bir ayağı Türkiye Cumhuriyeti'nde olan yazarlar için “arada kalmışlık”ın gerçekçi olabileceği ama Orhan Pamuk gibi yazarların “arada kalmışlık”tan ziyade tek bir dünyanın içerisinde yaşıyor olduğunun epeyce farkında olduğu ve artık Pamuk gibi yazarların “yitip giden geçmişin arkasından bıraktığı düşünsel gerilimden besleniyor” oluşu, elbette hafıza mekânları algılamalarının farklı olmasına yol açacaktır. Çünkü “Orhan Pamuk'ta ‘arada olma’ durumu bir kimlik kargaşasından çok estetik bir değeri ifade eden bir söylemin kendisine dönüşmüştür” ve “bir taşra ülkesi aydını olarak Orhan Pamuk'un yaşadığı ‘bocalama’ tek dünyanın ikinci sınıf bir kopyasına, taklidine maruz bırakılmanın yarattığı hüznün ve melankoliyle ilişkilidir” (Doğan, 2011, ss. 64-65).

Pamuk'un pek çok romanını İngilizce'ye çeviren Erdağ Göknar da, Pamuk'un meta anlatılardaki Türk milliyetçiliğini değil, Osmanlı tarihinin tabu kabul edilen pek çok konusunu sorguladığını söyler. Pamuk'un romanlarındaki “Osmanlı” teması tarihi bir göndermeden ziyade milliyetçi ve Oryantalist temsiller konusunda özgürleştirici bir söylemin tetikleyicisi konumundadır. “Osmanlı” teması, Pamuk için bir fırsat alanı, gerçek ve hayali olanın, benlik ve ötekinin buluşma yeri, bir ihtilaf, ihlal ve hatta “yüce” bir mekândır. (Göknar, 2006, ss. 34-38)

O halde, “Süleymaniye'de Bayram Sabahı” ile *Kara Kitap* arasındaki ortak nokta nedir? Süleymaniye'dir. Süleymaniye bir hafıza mekânı olarak Yahya Kemal'in güç devşirdiği büyük bir anlatının gösterenidir. Pamuk için de öyledir. Ancak Pamuk, bu hafıza mekânını, edebiyatının estetizasyonu için bir malzeme olarak görür. “Ciddiye alınmanın, kalıcı olmanın Batılı yazarlar gibi yazarak, onların ikinci sınıf kopyacıları, taklitçileri olarak değil; kendi kültürüne ait olanı Batı'dan ödünç alınan yollarla yazıldığı zaman mümkün olabileceğini anlayan” bir yazar olarak, “başkalarının söylediklerini değil, kendi hikâyemizi söyledikçe özgürleşiriz.” diyen biri olarak Pamuk, “romanlarında kendi hikâyesini anlatarak uluslararası bir yazar konumuna kavuşur. Bu ünü, metinlerarası kaynakları, “Kuran”ı, tasavvufu, “Doğu masallarını” ve “meddah geleneğini” kullanabilmesiyle sağlar.” (Doğan, 2011, ss. 66) Ne modernleşme, ne Doğu Batı meselesi, bir karşıtlık içinde ele alınacak konulardır Pamuk metni için. Bir çözüm arayışı içinde kurguya dâhil olmazlar. Kurgunun bir malzemesi, parçası, deposu olarak vardılar. Pamuk'un şu sözleri de bütün bu kolektif birikime bir imge deposu olarak baktığının kendi dilinden ifadesidir:

Tarihi çekici yapan şey ona bağlı olma zorunluluğu değil, bağlı olmama zorunluluğudur. Benim için tarih, günümüz gibi anlaşıldırılması gereken bir dünya değildir; yalnızca bir imge deposudur. Bu hazineyi işime yarayacak ne çekip kullanabilirim diye düşünürüm; Tolstoy ya da Stendhal gibi tarihte olup bitenlerin anlamı nedir, diye düşünmem. Bu yüzden

de tarihsel gerçeklerin altında ezilme tehlikesine düşmem. Öte yandan tarihsel imgelerin raflarındandikkatle indirilip, paketlerinden titizlikle çıkarılıp ‘gerekli’ yere yerleştirilmeleri gerektiğini düşünürüm: Dikkatle dengelenmezse onlar metni bizim pasaklı müzelerimize çevirebilirler. Kostümlü bir balo tehlikesi de var, Hollywood filmi tehlikesi de... Herhangi bir tema, malzeme bu tehlikeleri içerdiği için de yazarını kıskırtır. (Pamuk, 2018, ss. 112-113)

Kara Kitap’ta, evi terk eden eşi Rüya’yı aramaya koyulan Galip’in roman boyunca İstanbul’un değişik yerlerinde onun izini ararken, İngiliz gazetecilerle birlikte Süleymaniye’de “Merih Manken Atölyesi”ni gezdiği ve karşısına çıkan çok katmanlı “yer altı dehlizi”ne yol aldığı bölümün, “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” şiiri ile olan irtibatına özellikle değinmek istiyorum.

Romadaki, “Kendim Olmalıyım”, “Beni Tanıdınız mı?”, “Hayalet Ev”, “Kahramanı Benmişim” bölümleri, Süleymaniye merkezinde yer alan bölümlerdir. Berberin, Galip’e sorduğu “Kendiniz olmakta güçlük çekiyor musunuz?” sorusu, Süleymaniye’nin anlatıldığı kısımlarda dikkati çeken düşünsel atmosferin giriş sorusu gibidir. Bunu, “İnsanın yalnızca kendisi olabildiğinin bir yolu var mıdır acaba?” sorusu takip eder. (Pamuk, 2013, s. 178) Soruya cevap olarak kendisinden beklenen zeki şakalardan birini yapar Galip. Böyle durumlarda ontolojik bir nutuk atmak yerine heyecanla beklenen ve taşı gedğine oturtan şakalar yapmayı tercih eder. Fakat soru aklından çıkmaz. “..aklıma takılan nakarat... tekrar başlamıştı: ‘Kendim olmalıyım, kendim olmalıyım, kendim olmalıyım...’” Kalabalık içinde akrabalar ve iş arkadaşları arasında geçirdiği bir günden sonra gece yarısı yatağına girmeden önce eski bir koltuğa oturup ayaklarını sehpaye uzatıp, sigara içerek tavana bakar. Gördüğü insanların bitmek tükenmeyen seslerinin dinmesini bekler, düşünmek için. Bu esnada Galip’in ağzından duyduğumuz, “Bütün kalabalıkların hayat dediği iğrenç kargaşanın çamurundan uzakta oturmaktan ne kadar memnun olduğumu o zaman sezdim.” cümlesi, kolektif hayata uzaklıktan duyulan memnuniyetin ifadesidir. (Pamuk, 2013, ss. 178-179)

O mutluluk anında nakarat bir şiddet haline dönüşür ve mutlu bir öfke ile tekrarlamaya başlar: Onlara hiç aldırmadan, onların korkularına, nefretlerine, sevgilerine aldırmadan kendisi olması gerektiğini tekrarlar. Herkese katılmak için tombala oynarken çok eğleniyormuş gibi yaptığını hatırlar. Koltukta oturan ve aynada seyrettiği kişi kendisi değildir. Berberin önden ne kadar alacağız derken elinde tuttuğu kafa, kafayı taşıyan omuz, gövde kendisinin değil, köşe yazarı Celâl Bey’indir.

Peki ya Celâl Bey kimdir? Celâl Salik, Galip’in hiç de hayat olarak görmediği o kalabalık ve karışık yaşantının uzantısı olarak yer alır romanda. Belki temsilcisi... “Herkesin onda

kendinden bir parça bulduğu” adamdır. Taklit etmeye çalıştığı adam, aynı zamanda hayatta en çok sevdiği şeyi ondan çalan adamdır: Rüya’yı. Ondan nefret eder ama yine de o olmak ister. Celâl’in adımlarını takip etmek onun düşüncelerini takip etmek demektir ve sonunda ona dönüşeceğini bilir. Ama Rüyasını bulmak için onun izinden gitmek zorundadır. Celâl 1950’li yıllarda yazarken Galip’in yazılarındaki tarih 1980’lerdir. Celâl ölür ve Galip yaşar. Burada Celâl Bey ile Yahya Kemal’in kast edildiğini iddia etmekle yetineceğim ve bunu başka bir yazıda ele alacağım. Çünkü buna dair unsur ve tespitler bu makalenin sınırlarını aşıyor. Celâl’in varlığı ile hafızayla hesaplaşmanın sadece şiir ve romanda mekân ve mabed olarak yer alan Süleymaniye üzerinden değil, geçmişe “duygusal bağlılık” gösteren şairin roman anlatıcısı tarafından kurguya dâhil edilmesiyle yeni bir platformda devam ettiğine şahit oluruz. Parla’nın ısrarla altını çizdiği sürekliliğin göstereni olarak kodlanabilecek Süleymaniye, roman anlatıcısı tarafından mekândan “eleştirel ayrılıkla” kurgulanacaktır. Burada sürekliliğin detay ve boyutlarının da ayrı bir sorunsallaştırma alanı olduğunun altını çizmek gerekir.

Galip’in, Celâl’i, Rüya’yı, aslında kendini aradığı bir sürecin Süleymaniye semtinde ve camisinde geçen kısmı, “Merih Manken Atölyesi” (Pamuk, 2012, s. 184) adlı bölümle başlar. Burada, yabancı gazetecilere ülkeye dair bilgi verecekken Süleymaniye’de bulunan bir manken atölyesine geliyor olmalarındaki anlamı; manken dediğimiz, insan taklidi ama ruhu, düşüncesi, eylemi olmayan çek, götür, indir, çıkar, giydir, at, parçala, donat... fark etmeyecek olan, uzamda yer kaplayan ama kimliği ve ne’liği net olmayan figürlerin seçilmesindeki metaforik anlamı hesaba katmak gerekiyor. Atölyeyi dedesinden ve babasından devralan gencin ciddiyet içinde anlattıkları, bölümün bundan sonraki açılımının da işaretlerini verir gibi: “Müessesemiz, Balkanlar ve Ortadoğu’nun en eski mankencilik kuruluşudur. Yüz yıllık tarihimizden sonra bugün vardığımız aşama, aynı zamanda sanayileşme ve modernleşme konusunda Türkiye’nin de nerelere ulaştığının bir göstergesidir. Bugün artık yalnız kolların bacakların, kalçaların yüzde yüz kendi ülkemizde yapılması değil...” Yarım kalan bu cümleyi, Galip’in şu itirazı keser: “...arkadaşlarımız burayı değil, sizin rehberliğinizde aşağı katları, yeraltını, mutsuzları, tarihimizi, bizi biz yapan şeyleri görmeye geldiler.” Bu ifadelerle, “sizin Batı örneğinde yaptığınız ürettiğiniz ortaya koyduğunuz ürün ancak ve sadece bir kıyafet mankeni olabilir” deniliyor, yerli bir üretim için gösterge olarak öne sürülen mankenlerle, aslında aynı zamanda ülkede kendisi olamayarak yetiştirilmiş insanlar kastediliyor gibidir. “Rehber öfkeli bir hareketle düğmeyi çevirince geniş odalardaki yüzlerce kol, bacak, kafa, gövde, bir anda sessiz bir karanlığın içinde kalır...” (Pamuk, 2012, s. 185)

Merdivenlerden ilk odaya indiklerinde gördükleri mankenleri, “Babamın ilk eserleri” diye tanıtır rehber. “Osmanlı denizcilerinin, korsanların, kâtiplerin, bir yer sofrasının

çevresinde bağdaş kurarak oturan köylülerin çamaşırcı kadının, kafası koparılmış zındığın, elinde iş aletleriyle bir celladın mankenlerini görürler. (Pamuk, 2012, s. 185) Dede, dükkân vitrinlerinde sergilenen mankenlerin bizim insanlarımız örnek alınarak yapılması gerektiğini düşünmüştür. Ama iki yüz yıldır tezgâhlanan uluslararası ve tarihi bir kumpasın mutsuz kurbanları onu engellemişlerdir. “Milletimizin kendisi olabilesini istemeyen tarihi güçler, bizi en kıymetli hazinemiz olan günlük hayatımızın hareketlerinden, jestlerinden mahrum bırakmak istedikleri için dedemi Beyoğlu’nun vitrinlerinden kovdular.” gibi cümlelerle yazar, sık sık, engellenildiği için hareket edememe, gelişememe, izin verilmeme durumunun parodisini yapar. Rehberin eşliğinde aşağı inildikçe görülen Süleymaniye, Süleymaniye’nin derinliklerine bakınca gördüğü memleket manzarası şöyledir:

Otuz yıllık genelkurmay başkanlığı sırasında milletin hep düşmanlarla işbirliği etmesinden korktuğu için, ülkenin bütün köprülerini havaya uçurmayı, Ruslara işaret olmasın diye minarelerini yıkmayı ve düşmanın eline geçerse yolunu kaybedeceği bir labirente dönüşsün diye İstanbul’u boşaltıp bir hayalet şehir ilan etmeyi düşünen Mareşal Fevzi Çakmak’ın, birbirleriyle evlene evlene, ana, baba, kız, dede, amca hepsi birbirinin tıpatıp aynısı olan Konyalı köylülerin, kapı kapı dolaşarak, farkında olmadan, bizi biz yapan bütün o eski eşyaları toplayan eskicilerin mankenlerini gördüler. Ne kendileri, ne başka biri olabildikleri için oynadıkları filmlerde kendileri olmayan film kahramanlarını ya da düpedüz kendilerini en iyi canlandırabilen ünlü Türk sanatçılarının ve oyuncularının ve Batı’nın bilim ve sanatını Doğu’ya taşımak için bütün ömürlerini çeviri ve ‘adaptasyona’ veren acıklı şaşkınların ve İstanbul’un kargacık burgacık sokaklarından, Berlin’deki gibi ıhlamurlu, Paris’teki gibi yıldız biçiminde ve Petersburg’daki gibi köprülülül bulvarlar açabilmek için, bütün ömrünce haritalar üzerinde elde büyüteç çalışan ve bütün ömrünce akşamları emekli paşalarımızın Batılılar gibi tasmalarla gezdireceği köpeklerini sıçtırabilecekleri modern kaldırımlar düşledikten sonra, hayallerinin hiçbirini gerçekleştiremeden ölüp mezarı kaybolan hayalperestlerin ve işkencede yeni uluslararası değerlere değil, milli ve geleneksel yöntemlere bağlı kalmak istedikleri için erken emekli edilen istihbarat görevlilerinin ve omuzlarında sırtık, mahalle aralarında boza, palamut baltığı ve yoğurt satan seyyar satıcıların mankenlerini gördüler. Rehberin “Dedemin başladığı, babamın geliştirdiği ve benim de devraldığım bir dizi,” diyerek tanıttığı “Kahve Manzaraları” arasında, başları omuzlarının arasında kaybolan işsizleri, dama ya da tavla oynarken yaşadıkları yüzyılı ve kendi kimliklerini mutlulukla unutabilen talihlileri, ellerinde çay bardakları tutarken ve ucuz sigaraları içerken kaybettikleri varoluş nedenini hatırlamaya çalışır gibi sonsuzdaki bir noktaya bakan, kendi iç düşüncelerine çekilen ya da oraya da çekilemedikleri için oyun kâğıtlarını, zarları ya da birbirlerini hırpalayan vatandaşları gördüler. (Pamuk, 2013, s. 186)

“Çamurlu mağaralar, sahanlıklar”; “yüzlerce umutsuz manken”; “üzerleri yüzyılların toz ve çamuruyla kaplanan sabırlı vatandaşlar”, “kuşseverler”, “defîne arayanlar”, “Batı bilim ve sanatının Doğu’dan yürütüldüğünü kanıtlamak için Dante okuyanlar”, “minare denen şeylerin bir başka dünyaya verilmiş işaret olduğunu kanıtlamak için harita çizenlerin, hep birlikte mavi elektrikli bir şaşkınlığa kapılıp, iki yüz yıl öncesinin günlük olaylarını hatırlamaya çalışan imam hatip liseli öğrencilerin mankenleri”; “mutsuz evliler”; “huzursuz ölümler”; “mezarından çıkan şehitler” de oradadır. Çamurla kaplı odalarda sıralanan mankenler, sahtekârlar, kendileri olamayanlar, günahkârlar, başkalarının yerine geçenler gibi takımlara ayrılmıştır. Kendisi olan, mutlu olan manken görülmez. Zaten mankense, böyle bir sahicilikte beklenmemelidir, belki de. Pamuk’un bütün bu manzarada toplumun zamansal-sınıfsal-kültürel-toplumsal hafıza katmanlarından, bunların farklılıklarından özellikle söz etmek ve parçalı toplum yapısına, hep kavgalı olan resmi ve karşı hafızasına vurgu yapmak, hatta imleci hep burada tutmak istediği görülebilir.

“Süleymaniye’de Bayram Sabahı” şiirinde bir rüya âleminin içinden seyredilen metafizik boyutlu manzarada beliren hayaletlerin, zaferden dönen ruhların estetik varlığının yerini *Kara Kitap*’ta çıplak bir ampulün ışığında görülen bu mankenler alır. Şiirde köke indikçe, kökle bütünleştikçe göğe yükselme metaforu ile hayatiyetin kaynağına doğru yol alınırken, romanda kök, yorucu derinliklerin, çamurlu girdapların, ontolojik problemlerin kaynağı olarak belirir.

Galip, bir köşede, çağımızın ünlü Türk yazar-çizer, sanatçıları arasında, Celâl’i üzerinde yirmi yıl önce giydiği yağmurlukla gösteren bir manken de görür. Rehber, bir zamanlar babasının çok umutlar beslediği bu yazarın ondan aldığı harflerin esrarını kötü amaçlarla kullandığını, kendini ucuz zaferler için sattığını söyler. Burada “ucuz zafer” tanımlaması, ele aldığımız “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” şiirinde geçen bütün zafer isimlerini akla getirir. Böylece rehberin dilinden kolektif hafızanın çağırdığı tarihselliğin bir eleştirisini daha duyarız. Galip, Celâl’in şişman, kocaman gövdeli, yumuşak bakışlı, küçük elli mankeni karşısında uzunca bir süre hiç kıpırdamadan kalır. “Senin yüzünden kendim olamadım hiç!” demek gelir içinden, “Senin yüzünden beni sen yapan bütün o hikâyelere inandım.” Galip, kendisini ararken geçmişe gitmek zorunda olmaktan, geçmişte de Celâl’in var bulunmasından ve onun anlattığı hikâyelerden mutlu değildir. Celâl’den kurtulamamak, Celâl’e yazgılı olmak ama Celâl’in anlattıklarını beğenmemek, istememek... Celâl’le karşılaşma anında Galip’in duygularını veren şu satırlara dikkatle bakıldığında, bu ilişki daha da netleşecektir: “Onu seviyordu ve ondan korkuyordu: Celâl’in yerinde olmak istiyordu ve Celâl’den kaçıyordu: Onu arıyordu ve unutmak istiyordu.” Bu duygu, Galip’in aynı hikâyeleri, aynı öyküleri onlardan vazgeçemeyeceği gerçeğiyle, yeniden ve kendi istediği gibi kurgulamasına yol

açacaktır. Bu ortak hafıza mekânlarından sadece biridir, Süleymaniye semti ve mabedi. Bunun dışında pek çok öge, isim, mekân, kurgu... Pamuk'un, Yahya Kemal ve Tanpınar'dan ilhamla ama bambaşka şekilde yazılacaktır.

Galip, "hayatının deşifre edemediği anlamını, Celâl'in bildiği, ama kendisinde gizlediği bir sırrı, dünyanın içindeki ikinci âlemin esrarını, şakayla başlayarak bir kâbusa dönüşmüş bir oyunun çıkış kapısını ondan öğrenebilmek için, Celâl'in ceketini, yakasına yapışır gibi" tutar. Uzaktan, rehberin artık alışkanlık kadar heyecan da taşıyan sesi duyulur:

Babam, harfler aracılığıyla yüzlerine, artık sokaklarımızda, evlerimizde, toplumumuzun hiçbir yerinde görülemeyecek anlamlar yerleştirdiği mankenlerini öyle bir hızla yaratıyordu ki, onlar için yeraltında açtığımız odalarda yeterince yer bulamıyorduk. Bu yüzden, bizi tarihin yer altına bağlayan dehlizleri tam aynı sıralarda bulmamız bir rastlantıyla açıklanamaz. Artık tarihimizin yeraltında hüküm süreceğini, yeraltındaki hayatın yerüstündeki çöküntünün sonuna bir işaret olduğunu, uçları birer birer evimize açılan dehlizleri, iskeletlerle kaynaşan yeraltı yollarının, ancak bizim yarattığımız gerçek vatandaş yüzleriyle hayat ve anlam bulacak tarihi fırsatlar olduğunu babam çok iyi görüyordu. (Pamuk, 2013, s. 188-189)

Bu satırlardan yüzümüze çarpan kişiler, ilişkisellikler şöyledir: Tarihe tutunmak ve kökten kopmamak adına geçmişte yaşayan isimlerin birer birer bugüne getirilişi, esasında birbirinin kopyası olan ve nihayetinde birer manken olan bu kurgu kişiliklerin anlamlarla donatılarak günümüze taşınması, bunların sayılarının onlara artık oda bulunamayacak kadar çok olması, onların hayatımıza girdiğinden beri hayatımızın yer altına indiği, geçmiş anmak, geçmiş konuşmak, geçmişten örnek vermek, geçmişte kalmak, yer üstünde tutunacak, övünülecek öne çıkarılacak bir şeyin kalmamasının itirafı, yer üstünün iflası ve yer altının deşilmesinden başka çarenin kalmaması, uçlarının birer birer evimize açılmasından mütevellit sıradan her insanın muhataplığının yer altı dehlizlerindeki bu iskeletlerle olması, gerçek vatandaşların yüzlerine bu iskeletlerin giydirilmesi... içi boş, aslında vursan dökülecek mankenlerden oluşan, çamurlu topraklar içine gömülmüş adeta bir distopyayı andıran toplum manzarası.

Nitekim rehberin sesi gelirken Galip, Celâl'in yakasını bırakınca, Celâl'in mankeni, kurşun bir asker gibi ayaklarının üstünde sağa sola ağır ağır sallanır. Bu kurşun asker sahnesi, bize *Süleymaniye'de Bayram Sabahı*'ndaki neferi hatırlatır:

Gördüm ön safta oturmuş nefer esvaplı biri
Dinliyor vecd ile tekrar alınan Tekbîr'i
Ne kadar saf idi sîması bu mü'min neferin!
Kimdi? Bânisi mi, mîmârı mı ulvî eserin?

Taa Malazgirt ovasından yürüyen Türkoğlu
 Bu nefer miydi? Derin gözleri yaşlarla dolu,
 Yüzü dünyâda yiğit yüzlerinin en güzeli,
 Çok büyük bir iş görmekle yorulmuş belli;
 Hem büyük yurdu kuran hem koruyan kudretimiz
 Her zaman varlığımız, hem kanımız hem etimiz;
 Vatanın hem yaşayan vârisi hem sâhibi o,
 Görünür halka bu günlerde teselli gibi o,
 Hem bu toprakta bugün, bizde kalan her yerde,
 Hem de çoktan beri kaybettiğimiz yerlerde. (Beyatlı, 1974b, s. 11)

Bu nefer, bu neferi yazan şairin mankeni olarak, bir kurşun askere dönüşür *Kara Kitap*'ta. *Süleymaniye'de Bayram Sabahı*'nda şairin, eserin bânisi mi, mimarı mı olduğunu kestiremediği, geçmişini bugüne getiren, isimsiz bütün kahramanları temsil eden, teselli olarak kurgulanan nefer, bütün bu yoğun anlamlardan sıyrılarak bir kurşun askere yani bir oyuncığa dönüşür. Daha alt dehlizlere indikçe, “kurşun asker”in milletinden, Osmanlıdan evvel yaşayanlar da çıkar dehlizde gezen ekibin karşısına. Kazıya kazıya daha aşağı inilmiş ve Osmanlı tarihinden geriye doğru Bizans tarihine, oradan daha eskilere doğru bir yol açılmıştır. Bu yolda karşılaşılan mankenlerden, birinin diğerinden yüzyıl, ötekinin öbüründen yedi yüz yıl önce yaşamış olduğunun altının çizildiğini fark ederiz. Zaman detayı silikleşir ve “Bizans’tan kovulan Yahudilerin sığındığı dehlizler”, “saray kumpasından başarısızlığa uğradıktan sonra, yeraltına inmek zorunda kalan III. Ahmet’in şehzadesi”, “sevgilisiyle haremde kaçan Gürcü kızının iskeleti”, “bugün sahte para basan matbaacılar”, dünle bugün, yüzyıllar öncesi ile hemen biraz evveli bu dehlizlerde birlikte görülür. Yazar, dehlizlerde genellikle tarihte bilinenin ya da öyle olduğu zannedilenin aksine tablolar çizmeye özen gösterir. “İhracat heyecanına kapılmış genç kimyagerlerimizi paslı Bulgar gemileriyle Amerika’ya sevk edecekleri nefis eroini damıttıkları camdan fanusların başında görebileceğimizi” söyler. Eroin ihracatının bizim kimyagerlerimizce yapılması, sahte para basan matbaacılar, hareme ve harem hayatına selâm gönderen Gürcü kız gibi pek çok örnek vardır. “Bodrum katındaki küçük tiyatrodaki soyunma odası olmadığı için, bir kat aşağıya inen Müslüman Lady Macbeth’i aynalı masasında, kaçak kasaplardan aldığı bir fiç dolusu manda kanıyla ellerini, dünyada hiçbir sahnede görülmemiş, özgün bir kırmızıya boyarken” gören Galip bütün bunları soğukkanlılıkla karşılar, okur, Shakespeare’in Müslüman Şeyh Pir olarak düşünülmesinin parodisini algılar. Galip’in dehlizde gördüğü pek çok manzara yahut isim, kolektif hafızada birikenlerin çok dışında resmedilir.

“Süleymaniye’de Bayram Sabahı” şiirinde tarihin başladığı nokta ile *Kara Kitap*’takinin farkı da önemlidir. Şiirde tarih, Malazgirt Savaşı’na kadar uzar, uzanır. Malazgirt’le başlayan bir tarihin bütün kazananları birer birer ortama gelir, şaire ilham olurlar. *Kara Kitap*’ta ise dehlizler, yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi, toprağın altında ülkenin İslamlaşmasından da önce yaşayan düşey komşulara kadar iner. Andreas Huyssen’in *Alacakaranlık Anıları ve Urban Palimpsests And The Politics of Memory* adlı kitaplarında, kent bir palimpsest/parşomen olarak yorumlanır ve üzerine tarihsel olarak farklı hafıza anlatılarının kazındığı bir mekân olarak şehirde, hiçbir anı silinmez. *Kara Kitap*’ta da her dikey komşunun palimpsestteki (Diker, 2017, s. 264) katmanlar gibi üst üste yığılmasına, her yeni kahramanın, bir öncekinden daha değerli bir sözü olduğunu iddia edercesine sadece kendisini yazmasına, kazınmasına dikkat çekilmek, her yeni gelenin kendi sözünü ararken, bulurken, söylerken ve bir önceki sözü hükümsüz bırakırken o hüznü bir şekilde giyinişine yer verilme istenir. Dehlizlerdeki insan yüzlerinde genel olarak görünen şey, hüzdür. Bu distopya içinde ortak hafızanın hüznünden çıkmak ve gerçeklerle hesaplaşmak, kötüyle burun buruna gelmek, Galip’in, hayatın devamı için gördüğü tek çıkar yoldur. Fakat bu bir anda olmamış, roman içinde mavi rüyalardan esinlenen Celâl, bu yolun tıkalı olduğunu gördükçe başkalaşım geçirmiş ve Galip’e dönüşmüştür. Modern insanın hayatta kalabilmek ve tutunabilmek için tek seçeneği hikâyedire ve Celâl’in hafızasının bittiği yerde, çaylak yazar bu hafızaya dair her şeyi deneyimledikten sonra, Galip’in hikâyelerini yazmaya başlar. (Parla, 2018, s. 9)

“Süleymaniye’de Bayram Sabahı”nda şair, hür ufuklar, yeni doğmuş ay, seherden gelen mübarek gemiler eşliğinde vatanın birliğine gökyüzü çağrışımı içinde karışır ve bayram sabahında gönlü ışıklarla dolar. *Kara Kitap*’ta Galip, labirentlerde, adeta bastırılmış ve yüzeye çıkmayı bekleyen hafızanın karanlık dehlizlerinde, ‘yüzlerce vatandaş’ mankeninin yüzündeki acıyı gördükten sonra dinlediği bütün hikâyelerin, gördüğü bütün yüzlerin ağırlığını üzerinde hisseder. Bacaklarındaki halsizlik, ne çıktıkları yokuşun dikliğindendi, ne de uzun günün yorgunluğundan. Önünden hiç durmadan geçtikleri nemli odalarda çıplak ampullerin aydınlattığı kaygan basamaklarda karşısına çıkan kardeşlerinin yüzlerindeki yorgunluğu kendi gövdesinde hissediyordu. Bükük boyunlar, eğrilmiş beller, kamburlaşmış sırtlar, çarpılmış bacaklar bütün o vatandaş dertleri ve hikâyeleri kendi gövdesinin uzantılarıydı. Bütün yüzlerin kendi yüzü, bütün umutsuzlukların kendi umutsuzluğu olduğunu, hissettiği için kendisine kıpır kıpır yaklaşan o mankenlere hiç bakmamak, onlarla göz göze gelmemek istiyordu, ama kendi ikizinden uzaklaşamayan biri gibi, gözlerini alamıyordu da onlardan (Pamuk, 2013, s. 191).

Kemal Atakay, Pamuk’un “oldukça karanlık, apokaliptik, kehanetlerle dolu, çökmüş, kokuşmuş, hastalıklı bir İstanbul manzarası çizdiğini” söyler: “Üzerinde uzun uzun

düşünülmesi gereken bu grotesk kıyamet tablosu, aslında yakın geleceğin İstanbul'unun metaforik bir görüntüsü değil miydi? Onca sevdiğimiz, ama büyük bir çöküşü yaşadığını da yadsıyamayacağımız İstanbul'u, bir yazarın nesnellğine, serinkanlılığına ulaşmadığı sürece sanırım hiçbir İstanbullu böyle acımasız imgelerle düşleyemezdi.” (Atakay, 2013, s. 45)

Bu manzara içinde Celâl'le karşılaşması, onunla hesaplaşması, romanda daha sonra onu öldürerek yoluna devam edeceğini işaret eder gibidir. Bu karşılaşmadaki denklem de hafıza üzerine kuruludur:

Bir ara Galip, tıpkı ilk gençliğinde Celâl'in yazılarını okurken yaptığı gibi, gördüğü dünyanın arkasında, çözerse etkisinden sıyrılabileceği basit bir sır olduğuna kendini inandırmak istedi; reçetesi bulunursa insanı özgürleştirecek bir esrar; ama tıpkı Celâl'in yazılarını hissettiği gibi, bu dünyanın içine o kadar fazla gömülmüş buldu ki kendini, esrarı çözmek için kendini her zorlayışında, hafızasını kaybetmiş biri gibi, çaresizleşip çocuklaştığını hissetti: mankenlerin işaret ettiği dünyanın ne anlama geldiğini bilmiyordu, burada bu yabancı insanlarla ne işi olduğunu bilmiyordu, harflerin ve suratların anlamını ve kendi varoluşunun sırrını da bilmiyordu. Üstelik, yeryüzüne yaklaştıkça, yukarılara çıktıkça, derindeki sırlardan daha da uzaklaştığı için, burada görüp öğrendiklerini de unutmaya başladığını seziyordu. Yukarı odaların birinde, rehberin üzerinde durmadığı bir dizi 'sıradan vatandaş' mankeni görünce, onlarla aynı yazgıyı paylaştığını, aynı şeyleri düşündüğünü hissetti: bir zamanlar, hep birlikte, anlamlı bir hayat yaşamışlardı, ama bilinmeyen bir nedenden, bu anlamı, tıpkı hafızaları gibi kaybetmişlerdi şimdi. Bu anlamı yeniden bulmaya her kalkışlarında, hafızalarının örümcekli dehlizlerine her girişlerinde kayboldukları için, akıllarının kör karanlık sokaklarında dönüş yolunu bulamadıkları için, hafızalarının dipsiz kuyusuna düşmüş yeni hayatın anahtarını hiçbir zaman bulamadıkları için evlerini, yurtlarını, geçmişlerini, tarihlerini kaybedenlerin o çaresiz acılarına kapılıyorlardı. Bu evden uzakta kalma, yolunu kaybetme acısı öyle şiddetli, öyle dayanılmaz ki, artık kayıp anlamı, ya da esrarı, hatırlamaya bile kalkmadan yalnızca sabretmek, sessizce, sonsuzluk zamanının dolmasını tevekkülle beklemek en iyisiydi. Ama Galip, yeryüzüne yaklaştıkça, bu boğucu bekleyişe katlanamayacağını, aradığını bulamadan huzur bulamayacağını da seziyordu. Geçmişini, belleğini hayallerini kaybetmiş biri olmaktansa, bir başkasının kötü bir taklidi olmak daha iyi değil miydi? Demir merdivenlerin eşliğine geldiğinde, kendini Celâl'in yerine koyarak bütün mankenleri, onları yaratan düşüncüyü küçümsemek istedik: Saçma bir düşüncesinin saplantıyla tekrarından ibaretti her şey; kötü bir karikatürdü; soğuk bir şakaydı; hiçbir bütünlüğü olmayan sefil bir budalaydı! İşte, kendi kendisini karikatürü olan rehber sanki bu düşüncüyü kanıtlamak için, babanın "İslâm'da resim yasağı" denen şeye inanmadığını, "düşünce" denen şeyin kendisinin zaten suretten başka bir şey olmadığını, burada da bir suretler dizisi gördüğünü anlatıyordu. İşte, ilk girdikleri odaya vardıklarında, rehber bu "muazzam tasavvurun" ayakta kalabilmesi için manken piyasasına da iş yapmaları gerektiğini açıklıyor, misafirlerinden yeşil yardım sandığına gönüllerinden kopan bir şey atmalarını rica ediyordu. (Pamuk, 2013, s. 192)

Bu alıntı bize, hafızasız kalmaktansa söz konusu hafızaya başka türlü bakarak yaşamaya devam etmeye çalışmanın, acı ve hüzünden sıyrılmanın bir imkânı olarak görünmesini fısıldar. Parla, bu yeraltına inişi Dante'nin yeraltına inişine benzetir ve Celâl'le Galip arasında kurulan usta çırak ilişkisini "Galip'in tamamlamak zorunda olduğu yazar olma ayinlerinden biri" olarak değerlendirir. (Parla, 2018, ss. 107-114) "Bu cehennemden çıkış, dini bir inanç gerektiren "yeni hayat"a kavuşmakla gerçekleşmeyeceğine ve inancını yitirmiş modern insan hafızasız bir yertsiz yurtsuzlağa yazgılı olduğuna göre, tek çare, hikâyledir" (Parla, 2018, s. 139).

Galip'in bir sonraki durağı camidir. Tesadüf ettiği ortaokul arkadaşı Belkis ve restorasyon ve tamiratında çalıştığı için caminin yeraltı dehlizlerini bilen mimarla Süleymaniye Camii'nin içine girecektir Galip. Mimar, "Manken Cehennemi" dediği yerdekenden daha da ilginç bir şey gösterecektir onlara: "Dörtüzy yıllık cami ağır ağır yerinden oynuyormuş!" (Pamuk, 2013, s. 193).

Fakat camide Galip'e gelen ilham, "...bir vahiy değil, tersine belirsizliğin ve anlamsızlığın mutlak kuşatmasındaki Galip için iyice kafa karıştırıcı bir bilgidir: '(H)ıçbirşey, hiçbirşeyin işareti olmadığı gibi, her şey her şeyin işareti de olabilirdi.' " (Parla, 2018, s. 139) Eşyalar kendisine bize bir anlam ver diye bakarlar ama camiye görünce Galip'ten bize yansıyan kelime kadrosu şu olur: Çıplak ampül, taş kütle, olduğundan küçük, tanıdık yapı, mermer, buz, kar, yabancı, reklam, karanlık, çukur...:

Minareye çıkma düşüncesi hoşuna gittiği için Galip arabadan indi. Çıplak ampullerin karla kaplı ağaçları aydınlattı birinci avluyu geçip caminin iç avlusuna girdiler. Taş kütle burada birden, olduğundan küçük gözükünce, cami, sırlarını gizleyemeyen tanıdık bir yapıya dönüştü. Mermeri kaplayan buzlaşmış kar tabakası, yabancı saat reklamlarındaki ay yüzeyi gibi karanlık ve çukur çukurdu. (Pamuk, 2013, s. 194)

Bu ifadeleri, camiye ilişkin olumlu özelliklerin paradisi takip eder. İçerdeki imamdan, caminin teknik özelliklerine kadar pek çok şey, olumsuz bir tabloda yansır. "Birkaç kuruş karşılığında bütün kapıları açmaya hazır imam", "madeni bir yapıya takılı asma kilidi işgüzarlıkla kurcalamaya başlayan" mimara, üzerinde kurulduğu tepe ve kendi ağırlığı ile birlikte caminin yüzyıllardır, her yıl beş on santim Haliç'e kaydığını, aslında, şimdiye kadar çok daha hızla su kıyısına inmesi gerektiğini, ana temeller arasında dolaşan ve sırrı hâlâ anlaşılamayan "bu taş duvarların", bugün hâlâ tekniğini aşamadığımız "bu lağım tertibatının", bu kadar ince düşünülüp dengelenmiş "su terazisinin" bundan dört yüz yıl önce hesaplanmış "dehlizler manzumesinin" caminin hareketini yavaşlattığını anlatır. "Batılılar bu sırrı çözemeler!" der mimar bir sarhoş gibi dehlize girer. Mimarın bu bilgiyi aklı başında olarak vermemesi ve sarhoş olması dikkat çekicidir. Galip dışarıda kalır. Mimarı ya da Celâl'i ya da

başkasını sarhoş eden bu yapı yahut yapıdaki herhangi bir sır Galip'e işlemez. Galip ayakta, huzursuz ve mutsuzdur. (Pamuk, 2013, s. 195-196)

Roman boyunca Galip, “belleğinin gerilerinde, İstanbul’un geçmişinde, Anadolu’nun tarihinde yatan birikimin çözümlenmesini yapmaya, bu birikim içindeki yerini ya da bu birikimin kendi içindeki tortusunu anlamaya çalışacaktır.” (Şener, 2013, s. 110)

Sonuç

“Süleymaniye’de Bayram Sabahı” şiirinde de *Kara Kitap*’ta da şehir ve hafıza mekânı üzerinden bir hesaplaşma vardır. Her iki metinde de kimliğe ait sorular için, şehrin hafıza mekânı olarak Süleymaniye, bir imkân olmuştur. İki metne yakından bakıldığında, edebi kurguda geçmiş, üzerinde uzlaşmış bir olgu olarak değil, adeta ideolojik bir çatışma alanı olarak yansımaktadır. Her iki metinde de geçmiş, şimdici amaçlarla ideolojinin merceğinden şekillenmektedir. Her iki metinden de hafızanın bir depolama ve yeniden çağırma sisteminden çok şimdiki zamanda bir kültürel kurgu olduğu şeklindeki kuramsal kavrayışa kapı aralanmaktadır.

“Süleymaniye’de Bayram Sabahı”nda, mekânın, “gökyüzüne açılan uhrevi kapı” aralığından, kolektif hafızayı yeniden inşa eden “duygusal bağlılık” ile örüldüğü, tarihin, zamansal uzamdan kopup gelen “nefer” kahramanlar eşliğinde olumlu duygularla dizelere döküldüğü dikkat çekerken; *Kara Kitap*’ta aynı mekânın, yer altı dehlizlerine doğru inen yolda, neferin yerini alan cansız, umutsuz mankenlerle, ruhtan arınmış iskeletlerle, kurşun askerle, adeta utanç çehresinde, genel kabulden “eleştirel ayrılık” çerçevesinde kurgulandığı görülür. Eğer, Jale Parla’nın da ifade ettiği şekilde, Celâl ve Galip, romanın alegorik okumalarının ima ettiği gibi bir usta-çırak ilişkisi içinde iseler, ikisi de Rüya karakteri ile simgeleşen “hafıza bahçeleri”ne uğrarlar. Kişisel ve kolektif deneyimleri saklayan hafıza, “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” şiirindeki etkilenim dünyası ile Galip’i de bulmuş, Galip de şehre, Süleymaniye’ye kendinden evvelki kolektif ruhla bakmayı denemiş fakat kendisi olma sürecinde bunu kabul edemeyeceğini anlamıştır. Şiirde kutlu seferlerden gelen, bunca zaman bunca çok seferde yenilmeyen neferler, “duygusal bağlılık”la ele alınmış ve bu bakış açısı ile milletin yine kazanacağı, yine güzel günler göreceği vurgulanmak istenmiştir. Mehmet Akif bunu daha da cisimleştirecek, “Hakkıdır Hakk’a tapan milletimin İstiklâl” dizeleriyle Hakk’a tapanın hürriyeti hak ettiğini söyleyecektir. Şiirde ilahi yapıya akın edenlerle gökyüzüne açılan “uhrevi kapı” bir kurtuluş müjdesi şeklinde resmedilir. Bu resim, Yahya Kemal’in temsil ettiği muhafazakâr entelijansiyanın, “geleneğe referans vererek ve geçmişi bugünün bir parçası kılarak”, unutturan, “yikan ve yeniden yapan modernizm”e, “maziden her alanda

radikal bir kopuşu hedefleyen inkılaba” karşı büyük iddialar barındırmayan ama bunlara ve “zamanın çizgisel olarak kurgulanmasına” (Bora ve Konaran, 2006, s. 244) çentik atan çıkışı olarak yorumlanabilir.

Kara Kitap'ta Gâlip ise Süleymaniye'nin gökyüzüne uzanan değil, yerin altındaki dehlizlere açılan odalarına dalarak, hafıza mekânına başka bir yerden bakmıştır. Burası adeta kıyamet manzarasını andıran ölülerin cehennemidir. Bastırılmış ve yüzeye çıkmayı bekleyen hafızanın karanlık dehlizleridir. Kimliklerin belirginsizleştiği, ortaklığın kalmadığı, toplumsal hafızanın bireye indirildiği, şizofreniye dönüşmüş bir hatırlamanın makbul, bireyin kendi kendine kalışının muteber olduğu postmodern anlatıda distopik bir Süleymaniye ile karşı karşıya kalırız. Bu distopya içinde ortak hafızanın hüznünden çıkmak ve gerçeklerle hesaplaşmak, kötüyü burun buruna gelmek, Gâlip'in, hayatın devamı için gördüğü tek çıkar yoldur. Fakat bu bir anda olmamış, roman içinde mavi rüyalardan esinlenen Celâl, bu yolun tıkalı olduğunu gördükçe başkalaşım geçirmiş ve Galip'e dönüşmüştür. Bu dönüşümün, başka türünün yok olmak anlamına geldiği yerde, bir imkân olarak düşünülebileceği söylenir. Parla, Pamuk'un, “ben kimim?” sorusunda ifade bulan kimlik meselesine, benliğin öteki ile yapılandırıldığını öne sürerek cevap verdiğini, bir başkasına dönüşmekten ve kendisinin bir başkası olmasından korkmadığını, ötekinin yerine geçmenin her zaman lanet değil, imkân olarak da okunabileceğini söylediğini, başkalaşmanın şiddeti yanında özgürlüğünden de bahsettiğini, ötekilerin benlikte barındığı benliğe içkin olduğunu hikâyelerinin temelinde koyduğunu belirtir. (Parla, 2018, s. 9) Tarih duygusu/teması/konusunun Pamuk'ta hafıza ve kimlik üzerinden tartışıldığının altını çizen Parla, *Kara Kitap*'ta, Galip eğer Celâl'in hafızasına ulaşabilirse onu bulabileceğini söyler. Galip, bunun için de Şehrikalp apartmanını bir arşiv olarak kullanır. O arşive nüfuz ettiği andan itibaren, Galip'in dönüşümü başlar. Bellek hem kimlik, hem benliktir çünkü.” (Parla, 2018, s. 36) *Kara Kitap*, Süleymaniye'ye bunun için dokunur, bunun için böyle bir hafıza mekânı atlayamaz. İstese de istemese de, eklemelenerek devam etmekten başka çaresinin olmadığını bilen yazar, bu eklemelenmeyi başka türde yapar. Eklemelenmedeki ortaklık sadece mekânın Süleymaniye oluşudur. Mekânı şizofrenik bir tavırla tecrübe eder. Mekânda bugünün kimlik sancılarının kaynağı gördüğü pek çok şeyi dağıtarak, kaos çıkararak, parçalılıkları işaretleyerek ve ortak hafızanın biriktirdiklerini savurarak yol alır.

Pierre Nora, hafıza mekânına ilişkin kitabını yazma hikâyesinden bahsederken, üç yıl boyunca verdiği seminerlerde, ulusal hafızanın hızla kaybolup gittiğini gördüğünü ve bu sebeple Fransa için hafıza mekânlarının sayımına giriştiğini söyler ve ekler: “Fransa bitmek bilmez bir malzemedir.” (Nora, 2006, s. 13) Nora, “öncelikle her zaman kendimize ait gördüğümüz, fakat artık olduğu şekliyle yaşayamadığımız bu geleneğin en tipik unsurlarını

incelemenin tarihçinin sorumluluğu olduğunu hatırlatırken “duygusal bağlılık” ile “eleştirel ayrılığın” karışımının Fransalar terimini doğurduğunu ileri sürer. Bu kullanım, “sadece ademi merkezîyetçiliğin parçalanışına, muhtemel kavramlar çatışmasına ve bileşkelerin çeşitliliğine uygun gelmekle kalmayan aynı zamanda kuşkulu bir hal alan kimliğin buhranını” da ifade eder, ona göre. Bir hafıza mekânı olarak Süleymaniye’ye bakış, olayın “duygusal bağlılık” tarafında olan “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” şiiri ile “eleştirel ayrılık” tarafında olan *Kara Kitap* bize bugün hafızanın, kolektif bilincin ve hafıza mekânlarına bakışın, kimliğe ilişkin düşüncelerle çağın başat problemleri, algıları ile ilişkili olarak değişeceğini söylüyor. Zamanın ve şartların toplumsal hafızaya müdahale biçimi olarak okuyabileceğimiz mekân üzerinde tasarruflar, belirli unutturma ve hatırlatma pratikleri üzerinden gelişiyor. “Süleymaniye’de Bayram Sabahı”nda bir ulusun doğuşu esasında ulusun kökenlerine ilişkin tarihsel algıyı hatırlatıcı bir kurguyla yeniden inşa edilen Süleymaniye, *Kara Kitap*’ta postmodernin parçalı toplum yapısından, şizofrenik, kaotik ve hafızaya yabancılaşan halinden nasibini alıyor.

Esasında şiirde hatırlananlar da, romanda unutilanlar da toplumun kendi gerçekliğidir. Yani toplumun gerçekliğini, başka bir deyişle toplumun kendisini, “hatırladıkları ve unuttukları belirlemektedir”. “Bu durum toplumsal hatırlama ve unutma biçimlerinin önemini bir kat daha artırır. Çünkü toplumsal hatırlama ve unutma biçimlerine yön verebilmek toplumun gerçekliklerini belirlemek anlamına gelecektir. Daha yalın bir ifade ile toplum hatırladıkları ve unuttuklarıdır.” (Assman, 2015) Bitmek bilmez malzemelerle dolu İstanbul’da bir hafıza mekânı olarak Süleymaniye’ye bakışların her biri, kendini aramada mekânları okuma biçimleridir ve her bakış kendi gerçekliğinin ifadesi olarak görülebilir. İster bağlılık, ister ayrılıkla kurulsun, bu bakışların ve ilişkilerin her biri bu haliyle hafıza mekânı alımlama biçimine dâhildir. Nora’nın dediği gibi: “Bu mekânlar çok yönlü olarak incelendiğinde ortaya çıkacak tarih başka hiçbir şeye benzemez: Gösterişsiz, fakat yine de iddialı, geleneksel aynı zamanda çok güncel.” (Nora, 2006, s. 15).

Kaynakça / References

- Adıvar, H. E. (2016). *Mor Salkımlı Ev*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ağır, A. (2009). Düşten Ulus-Devlete Yahya Kemal’in Şiirleri. *Türkbilgi*, 18, 1–12.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atakay, K. (2013). *Kara Kitap*’ın Sırrı. Nükhet Esen (Ed.) *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (s. 36-47). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Banarlı, N. S. (1960). *Yahya Kemal’in Hatıraları*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Banarlı, N. S. (1965). Yahya Kemal’in Tarih Düşünceleri. *Hayat Tarih Mecmuası*, 11, s. 11.
- Banarlı, N. S. (1984). *Bir Dağdan Bir Dağa*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

- Banarlı, N. S. (2007). *Edebiyat Sohbetleri*. Kubbealti Neşriyatı.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek* (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (1974a). *Aziz İstanbul*. İstanbul: Kubbealti Neşriyat.
- Beyatlı, Y. K. (1974b). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: Kubbealti Neşriyat.
- Beyatlı, Y. K. (1985). *Eğil Dağlar*. İstanbul: Kubbealti Neşriyat.
- Beyatlı, Y. K. (2017). *Tarih Musâhabeleri*. İstanbul: Kubbealti Neşriyat.
- Bora T., Konaran B. (2006). Nostalji ve Muhafazakârlık ‘Mâzi Cenneti’. Ahmet Çiğdem. (Ed.) *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5: Muhafazakârlık* içinde (s. 234-248.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (A. Şenel, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Connerton, P. (2012). *Modernite Nasıl Unutturur?* (K. Kelebekoğlu, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Diker H. F., Cüntük, C. N. (2017). Aynı Mekânda, Aynı Zamanlardaki “Komşuluk”: İstanbul’da Süleymaniye Semti Örneği, X. Uluslararası Sinan Sempozyumu Bildiri Kitabı, Edirne: Trakya Üniversitesi Matbaası, s. 257-266.
- Doğan, Z. (2011). *Orhan Pamuk Romanında Tarih ve Kimlik Söylemi*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Ana Bilim Dalı Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Doktora Programı, Basılmamış Doktora Tezi.
- Ecevit, Y. (2008). *Orhan Pamuk’u Okumak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fedayi, C. (2010) Modernleşme, Toplumsal Hafıza ve Yahya Kemal. *Muhafazakâr Düşünce*, 24, 149–176.
- Gökner, E. (2006) Orhan Pamuk and the Ottoman Theme, *World Literature Today*, 80(6), 34–38.
- Hadzibegovic, D. (2013). *Kara Kitap’ın Sırları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Halbwachs, M. (2019). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*. (Büşra Uçar, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.
- Hisar, A. Ş. (1979). *Ahmet Haşim, Yahya Kemal’e Veda*. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları “Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek”*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Huyssen, A. (2003). *Urban Palimpsests and The Politics of Memory*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Karaaslan, F. (2014). *Modern Dünyada Toplumsal Hafıza ve Dönüşümü*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (Mehmet Emin Özcan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Pamuk, O. (2013). *Kara Kitap*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2018). *Öteki Renkler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, J. (2018). *Orhan Pamuk’ta Yazıyla Kefaret*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ran, N. H. (1935a). Sinan’a Ağıt. *Tan Gazetesi*, 13.08.1935.
- Ran, N. H. (1935a). Süleyman ve Süleymaniye. *Akşam Gazetesi*, 25.02.1935.
- Şener, S. (2013). İşaretleri Değerlendirme Kitabı. Nükhet Esen (Ed.) *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Taşdelen, V. (2009). Yahya Kemal’in Şiirinde Zaman. *Hece*, 145, s. 52–57.
- Topçu, N. (1998). *Bergson*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

