

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

EDEBİYAT VE HAFIZA - TÜRK ROMAN VE ÖYKÜSÜNDE
HAFIZA VE HAFIZANIN İŞLEVLERİ

DOKTORA TEZİ

SERCAN CEYLAN

BALIKESİR, 2024

T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

EDEBİYAT VE HAFIZA - TÜRK ROMAN VE ÖYKÜSÜNDE
HAFIZA VE HAFIZANIN İŞLEVLERİ

DOKTORA TEZİ

SERCAN CEYLAN

TEZ DANIŞMANI

PROF. DR. MEHMET NARLI

BALIKESİR, 2024

Bu tez çalışması Balıkesir Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından 2021/078 nolu Bilimsel Araştırma Proje ile desteklenmiştir.



T.C.
BALIKESİR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TEZ ONAYI

Enstitümüzün Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda 201812512001 numaralı Sercan CEYLAN'ın hazırladığı Edebiyat ve Hafıza - Türk Roman ve Öyküsünde Hafıza ve Hafızanın İşlevleri" konulu Yayınlanmamış Doktora Tezi ile ilgili TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 13.06.2024 tarihinde yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda tezin onayına OY BİRLİĞİ/OY ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir.

Üye (Başkan)	Prof. Dr. Fazıl GÖKÇEK	İmza
Üye (Danışman)	Prof. Dr. Mehmet NARLI	İmza
Üye	Prof. Dr. Alaattin KARACA	İmza
Üye	Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU	İmza
Üye	Doç. Dr. Fatma SÖNMEZ	İmza

Enstitü Onayı

ETİK BEYAN

Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kuralları'na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

13/06/2024

İmza

Sercan CEYLAN

ÖNSÖZ

Edebi eserler psikoloji, sosyoloji, tarih, felsefe, coğrafya gibi alanlarda yapılacak çok çeşitli çalışmalara kaynaklık edebileceği gibi edebi eserler üzerinde yapılacak disiplinlerarası ve karşılaştırmalı araştırmaların daha kapsamlı, derinlikli, yararlı ve yol gösterici sonuçları olacaktır. Ahmet Mithat Efendi'den Orhan Pamuk'a kadar Türk roman ve öyküsünde hafızanın işlevlerinin ve hatırlama biçimlerinin incelendiği bu tez çalışmasında kurmaca eserlerin büyük ölçüde hafıza araçlarıyla inşa edildiği ortaya koyulmaktadır.

Bu araştırmanın kuramsal çerçevesini oluşturan “Hafızanın Kavramsal Tarihine Giriş”, “Dini Kaynaklarda Hafıza ve Hatırlama”, “Tarihyazımı ve Tarihsel Hafıza”, “Psikolojide/Nöropsikolojide Hafıza Kuramları”, “Felsefede Hafızanın Köken ve Tasvir Sorunları”, “Edebiyat ve Hafıza” başlıkları altında hafıza teriminin kökeni ve çeşitli disiplinlerdeki anlamları incelenmektedir.

Tezin ana bölümünü oluşturan “Türk Roman ve Öyküsünde Hafıza ve Hafızanın İşlevleri” başlığı altında incelenen toplam otuz altı eser çeşitli kategorilere ayrılmış ve bu eserler hafızanın, hatırlama ve unutma süreçlerinin ele alınışı bağlamında incelenmiştir. İncelenen roman ve öyküler “Tarihsel Hafıza”, “Toplumsal Hafıza”, “İdeolojik ve Kültürel Hafıza”, “Mekânsal Hafıza”, “Otobiyografik Hafıza” olmak üzere beş ayrı başlıkta çözümlenmektedir.

Çalışmanın “Türk Roman ve Öyküsünde Hafızanın Görünme Biçimleri” bölümünde hafızayı temsil eden, hafızayı harekete geçiren, hatırlama eylemini mümkün kılan, geçmişini anlatan ya da sembolize eden şahıslar, mekânlar ve anlatım teknikleri incelenmiştir. Böylelikle roman ve öykülerde hafızanın, hatırlamanın, geçmişin, anlatıyı ve gerçekliği inşa eden bu üç kategoriyle kurgulandığı tespit edilmiştir.

Bu çalışmanın temel amaçlarından biri edebiyat ve hafıza arasında disiplinlerarası bir ilişki kurmak ve bu ilişkinin teorik, kavramsal, kuramsal araçlarını belirlemektir. Araştırmanın ana hedefi ise Türk roman ve öykülerinde hafızanın hangi niteliklerle, işlevlerle, biçimlerle, yapılarla görüldüğünü metin merkezli bir bakış açısıyla ortaya koymaktır. Bu amaç ve hedeflerle çalışmanın edebiyat ve hafıza arasındaki estetik ilişkiyi merkeze alan bundan sonraki araştırmalara fikir vereceği,

çerçeve oluşturacağı, yol açacağı, pratik olarak çeşitli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışmam süresince üzerimde emeği olan birçok insana varlıkları ve katkıları için şükran borçluyum. Öncelikle araştırmamın çıkmaza girdiğim, zorlandığım her aşamasında, karşılaştığım bütün güçlüklerde bana destek olan, fikir ve tavsiyeleriyle yol gösteren değerli hocam, danışmanım Prof. Dr. Mehmet NARLI'ya büyük bir teşekkür borçluyum. Çalışmama fikir ve önerileriyle anlam kattıkları, Tez İzleme Komitesi üyesi olarak araştırmam süresince beni yalnız bırakmayıp yanımda oldukları için Prof. Dr. Alaattin KARACA'ya ve Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU'na çok teşekkür ederim. Salim ÇONOĞLU hocam araştırma sürecim boyunca varlığına ihtiyaç duyduğum her an yanımda oldu. Değerli hocam Alaattin KARACA'nın ise kişisel yaşamımda, bir akademisyen olarak yetişmemde etkisi son derece büyüktür, ona şükran borçluyum. Ayrıca Doktora Yeterlilik Sınavımda desteğini esirgemeyen Prof. Dr. Kahraman BOSTANCI'ya, tez savunmamda eleştirileri ve görüşleriyle bana yol gösteren Prof. Dr. Fazıl GÖKÇEK, Doç. Dr. Özlem NEMUTLU, Doç. Dr. Fatma SÖNMEZ, Dr. Öğr. Üyesi Şaziye DURUKAN hocalarıma yanımda oldukları için şükranlarımı sunarım. Değerli mesai arkadaşım Arş. Gör. Ceren DEMİREL ŞEKERCAN iş yükümü hafifleterek, tavsiye ve önerileriyle bana destek oldu, kendisine minnettarım. Tezimin başından itibaren fikirlerine danıştığım, görüş aldığım, metin üzerindeki düzeltmelerde ve akademik dünyada daima yanımda olan Dr. Aydın GÜLER'e ilgisi, dostluğu, destekleri için teşekkür ederim. Çalışma hayatımda ve tezimin hazırlanmasında büyük ve çok özel bir yeri olan Dr. Öğr. Üyesi Betül KIZILTEPE'ye cesaret verici, öğretici, destekleyici varlığı ve yazdığım metinleri dikkatle okumak zahmetine katlandığı için minnettarım.

Son olarak varlığımı, dünyamı, sahip olduğum her şeyi borçlu olduğum anneme, büyük bir sabır ve özveriyle, daima sevgi ve şefkatle yanımda olduğu, beni her zaman desteklediği için sonsuz teşekkür ederim.

BALIKESİR, 2024

SERCAN CEYLAN

ÖZET

EDEBİYAT VE HAFIZA - TÜRK ROMAN VE ÖYKÜSÜNDE HAFIZA VE HAFIZANIN İŞLEVLERİ

CEYLAN, Sercan

Doktora, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet NARLI

2024, 329 Sayfa

Hafıza araştırmaları kavramsal doğrultuda genellikle felsefe, sosyoloji, tarih, psikoloji vb. alanlarda ele alınmış, özellikle Batı literatüründe çeşitli tartışma ve kavramsallaştırmalara konu olmuştur. Hafıza kavramının temel referanslar bakımından Aristoteles'in (MÖ 384-322) *Parva Naturalia*'sıyla Platon'un (MÖ 423-347) *Menon*, *Theaitetos* ve *Phaidros* adlı diyaloglarına dayandığı söylenebilir. Hafıza (Memory) ve hatırlama (Rememberance) konularına odaklanan Antik Çağ filozoflarından itibaren söz konusu kavram, retorik ve belagatin bir parçası olarak görülmüştür. Özellikle Cicero'ya (MÖ 106-43) ait olduğu söylenen *Ad C. Herennium De Katione Dicendi*, dil, belagat ve hafıza ilişkisine dair ilk önermeleri içermektedir. Francis A. Yates'in *Hafıza Sanatı*'nda gösterdiği gibi Ortaçağ Avrupa'sında hafıza üzerine, hatırlama, unutma, çağrışım, imge, dil gibi kavramlardan yararlanılarak belirli teknikler gelişmiştir. Öte yandan İbni Sina, İbni Rüşd, İbni Arabi, El Kindi gibi İslam filozoflarının hem Aristo ve Platon şerhlerinde, hem de tasavvufi muhakemelerinde hafıza vurgusu vardır.

Bu çalışmanın temel problemi ise Türk roman ve öykülerinde hafızanın kurgusal, tipolojik ve tematik işlevlerini araştırmaktır. Çalışma, Türk roman ve öyküsünde 1872-2000 yılları arasında eser vermiş, hafıza ile ilişkisi bakımından kurucu ve yenilikçi işlevleri olan otuz altı yazarın belirlenen roman ve öyküleri üzerinde gerçekleştirilmiştir. Bir edebi eserin kurulmasında, eser, yazar ve okur temasında ortaya çıkan anlamlarda hafızanın belirleyici bir etkisi vardır. Bu çalışmanın temel amacı da bu etkinin işlevini, niteliğini, görünme biçimlerini ortaya çıkarmaktır. Çalışmanın bir diğer amacı modernleşme sürecinde gelişen felsefe,

sosyoloji, psikoloji ve antropoloji gibi bilim alanlarında ortaya çıkan verilerin edebi eser ile hafıza arasındaki çözümlemelere katkılarını ortaya koymaktır. Böylece edebiyat çözümlemesi disiplinler arası bir nitelik kazanmış olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Hafıza, Hatırlama, Roman, Öykü.



ABSTRACT

LITERATURE AND MEMORY- MEMORY AND FUNCTIONS OF MEMORY IN TURKISH NOVEL AND STORY

CEYLAN, Sercan

Phd Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Advisor: Prof. Dr. Mehmet NARLI

2024, 329 pages

Memory studies are mostly discussed in the fields of philosophy, sociology, history, and psychology in a conceptual way, and have been the subject of various discussions and conceptualizations, especially in the Western literature. It can be said that memory notion based on Aristotle's (384-322 B.C.) *Parva Naturalia* and Plato's (423-347 B.C.) dialogues such as *Menon*, *Theaitetos* and *Phaidros* in terms of basic references. Since the ancient philosophers who focused on memory and remembrance, the concept in question has been seen as a part of rhetoric and declamation. Particularly *Ad C. Herennium De Katione Dicendi* which is said to belong to Cicero (106-43 B.C.) contains the first propositions about the relationship between language, rhetoric and memory. Like Francis A. Yates shows in the *Art of Memory*, certain techniques were developed on memory in Medieval Europe by using concepts such as remembering, forgetting, reminiscence, image, language. On the other hand, there is an emphasis on memory in both Aristotle and Plato commentaries as well as in Sufi reasoning of Islamic philosophers such as Ibni Sina, Ibn Rushd, Ibn Arabi, and El Kindi.

The main problem of this project is to investigate the fictional, typological and thematic functions of memory in Turkish novels and stories. The study will be carried out on the specific novels and stories of thirty-six authors who have written works in Turkish novels and short stories between 1872-2000 and who have founding and innovative functions in terms of their relation with memory. In the construction of a literary work, memory has a determining effect on the meanings that appear in the theme of the work, author and reader. The main purpose of this study is to reveal the

function, quality and appearance of this effect. Another aim of the study is to reveal the contributions of the data emerging in the fields of science such as philosophy, sociology, psychology and anthropology developed during the modernization process to the analysis between literary work and memory. Thus, the analysis of literature will gain an interdisciplinary quality.

Keywords: Turkish literary, memory, remembrance, novel, story.



İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	iii
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
TABLolar LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii
RESİMLER LİSTESİ	xiii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiv
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Problemi.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı	1
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Araştırmanın Varsayımları.....	4
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	5
1.6. Tanımlar.....	6
2. İLGİLİ ALANYAZIN.....	9
2.1. Kuramsal Çerçeve	9
2.1.1. Hafızanın Kavramsal Tarihine Giriş	9
2.1.2. Dini Kaynaklarda Hafıza ve Hatırlama	15
2.1.3. Tarihyazımı ve Tarihsel Hafıza	20
2.1.4. Psikolojide/ Nöropsikolojide Hafıza Kuramları	26
2.1.5. Felsefede Hafızanın Köken ve Tasvir Sorunları.....	35
2.1.6. Edebiyat ve Hafıza	41
2.2. İlgili Araştırmalar	55
2.2.1. Kitaplar.....	56
2.2.2. Makaleler	64
2.2.3. Tezler.....	66
3. YÖNTEM	69
3.1. Araştırmanın Modeli.....	69
3.2. Evren ve Örneklem.....	69

3.3. Veri Toplama Araçları ve Teknikleri	71
3.4. Verilerin Toplanma Süreci.....	71
3.5. Verilerin Analizi.....	72
4. BULGULAR VE YORUMLAR	73
4.1. Türk Roman ve Öyküsünde Hafıza ve Hafızanın İşlevleri.....	73
4.1.1. Tarihsel Hafıza.....	73
4.1.2. Toplumsal Hafıza.....	126
4.1.3. İdeolojik ve Kültürel Hafıza	159
4.1.4. Mekânsal Hafıza	180
4.1.5. Otobiyografik Hafıza.....	220
4.2. Türk Roman ve Öyküsünde Hafızanın Görünme Biçimleri	286
4.2.1. Hafızayı Kuran Şahıslar Kadrosu	286
4.2.2. Hafızayı Kuran Mekânlar	289
4.2.3. Hafızayı Kuran Anlatım Teknikleri	294
5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	299
5.1. Sonuçlar	299
5.2. Öneriler	309
KAYNAKÇA.....	314

TABLÖLÄR LİSTESİ

Sayfa

<u>Tablo 1.</u> <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i> Romanında Hafıza Mekânları.....	201
<u>Tablo 2.</u> <i>Masumiyet Müzesi</i> ’nde Adı Geçen Müzeler ve Bulundukları Şehirler.....	218
<u>Tablo 3.</u> Lütfiye Abla’nın Hafıza Yanlışıları.....	259
<u>Tablo 4.</u> Hafızayı Kuran Şahıslar Kadrosu.....	287
<u>Tablo 5.</u> Hafızayı Kuran Mekânlar	292
<u>Tablo 6.</u> Hafızayı Kuran Anlatım Teknikleri	296

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa
<u>Sekil 1.</u> Freud’a Göre Ruhsal Aygıt Mekânizması.....	30
<u>Sekil 2.</u> Jung’a Göre Kolektif Bilinç Dışının Katmanları.....	32
<u>Sekil 3.</u> Bergson’a Göre Beden ve Anılar Arasındaki Hatırlama Biçimleri.....	33
<u>Sekil 4.</u> William Randall’a Göre Hikâye-Hayat İlişkisi	49
<u>Sekil 5.</u> Toplumsal Yapının Dönüşümü.....	134
<u>Sekil 6.</u> <i>Sinekli Bakkal</i> ’da Mekânın Temsili.....	186
<u>Sekil 7.</u> <i>Masumiyet Müzesi</i> Romanında Aşkın Temsil Ettiği Değer Kategorileri....	212
<u>Sekil 8.</u> <i>Fahim Bey ve Biz</i> Romanında Karakter/Bilinç Katmanları	229
<u>Sekil 9.</u> <i>Tutunamayanlar</i> ’ın Kurmaca Yapısında Hafızanın Görünümü	265

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

- Resim 1.** *Masumiyet Müzesi*'nin İstanbul, Çukurcuma'daki Binası. 213
- Resim 2.** “Hayatımın En Mutlu Anı” Başlığıyla Kataloğa Giren Füsun'un Küpesi 213



KISALTMALAR LİSTESİ

BD	: Bilinç dışı.
BKZ	: Bakınız.
BÖ	: Bilinç öncesi.
İTC	: İttihat ve Terakki Cemiyeti
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
MÖ	: Milattan Önce
MS	: Milattan Sonra
ÖLM	: Ölüm
TDVİA	: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.
TTK	: Türk Tarih Kurumu
VB	: Ve benzeri.
VS	: Vesaire.
YY	: Yüzyıl.

1. GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Problemi

Bu çalışmanın problemi Türk roman ve öykülerinde hafızanın kurgusal, tipolojik ve tematik işlevlerini araştırmaktır. Çalışma Türk roman ve öyküsünde 1872-2000 yılları arasında eser vermiş, hafıza ile ilişkisi bakımından kurucu ve yenilikçi işlevleri olan otuz altı yazarın belirlenen roman ve öyküleri üzerinde gerçekleştirilecektir. Türk edebiyatında hafıza, tarihsel, politik, sosyal ve felsefi çalışma ve araştırmaların daima bir parçası olmuş, akademik ve entelektüel tartışmaların da örtük ya da doğrudan biçimde merkezini oluşturmuştur. Türk edebiyatında yeni türlerin, yeni düşünme biçimlerinin, dünyaya ve insana yeni bakış açılarının söz konusu olduğu Tanzimat Dönemi'ndeki modernleşme hareketleri, modern edebiyatın söylem ve nitelikleri, Cumhuriyet'in ilanı ile pekiştirilen toplum ve millet bilinci, bir dil, hafıza ve kimlik krizi olarak edebi eserlere yansımış, edebi metinlerde çeşitli hatırlamaları gerekli kılmıştır. Cumhuriyet'ten sonraki toplum ve devlet bilinci, Marksist, mistik, milliyetçi, modern, postmodern vb. pek çok düşünce, Türk edebiyatındaki roman ve öykülerde kullanılan hafıza kavramını daha çok pekiştirmiştir. Dolayısıyla bu eserler üzerinden bir hafıza araştırması yapmak, Türk edebiyatı tarihi açısından geçmiş ve bugün arasındaki belirsizliklerin de azalmasını sağlayacaktır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Hafıza ve işlevleri bağlamındaki çalışmalar genellikle felsefe, psikoloji ve sosyoloji alanlarında yapılmıştır. Oysa edebi eserin kurulmasında, eser, yazar ve okur temasında ortaya çıkan anlamlarda hafızanın belirleyici bir etkisi vardır. Bu çalışmanın temel amacı da bu etkinin kimliğini, niteliğini ortaya çıkarmaktır. Ancak roman ve öyküde hafızayı harekete geçiren olaylar, nesneler, kavramlar tespit edilmeden,

hafızanın niteliğini tam olarak ortaya koymak mümkün olmayacaktır. Dolayısıyla hafızayı harekete geçiren bu unsurları tespit etmek temel amacın bir parçasıdır. Edebi eserde hafızanın etkileri ve işlevleri ve hatırlamayı/unutmayı sağlayan unsurlar çözümlenmeden edebiyat ve insan arasındaki anlam ilişkisinin tamamlandığını söylemek mümkün değildir. Hafızanın çözümlenmesiyle desteklenecek anlam ilişkileri, edebiyat eğitimine, edebiyat toplum ilişkisinin niteliğe, bireyin kurmaca eserle hayat arasındaki kuracağı bağlantılara önemli katkılar sağlayacaktır.

Çalışmanın bir diğer amacı modernleşme sürecinde gelişen felsefe, sosyoloji, psikoloji ve antropoloji gibi bilim alanlarında elde edilen verilerin edebi eser ile hafıza arasında çözümlemelere katkılarını ortaya koymaktır. Böylece edebiyat çözümlemesi disiplinler arası bir nitelik kazanmış olacaktır. Belirlenen amaçlara ulaşmak için aşağıdaki soruların cevaplanması gerekir:

1. Hafıza kavramının sosyoloji, felsefe, psikoloji, sanat ve edebiyatta yerleşik bir kullanımı var mıdır?
2. Hafıza ve hatırlama sözcükleri teorik ve pratik açıdan ne anlama gelmekte, tarihsel ve modern dönemde hangi işlevler üstlenmektedirler?
3. Edebiyat ve hafıza arasındaki kavramsal ve estetik ilişkinin nitelikleri nelerdir?
4. Edebiyat ve sanat bağlamında kaç çeşit hafıza türünden söz edebiliriz?
5. Edebiyatta hatırlama ve unutma kavramlarına değinen eserlerden ne anlamalıyız?
6. Hatırlama biçimlerini, yazarların eserlerinde kurguladıkları veya sezdirdikleri şekilleriyle bir sınıflandırmaya tabi tutabilir miyiz?
7. Edebi eserlerde hatırlama, metnin hangi kurmaca ögesi üzerinden anlatılmaktadır?
8. Dünya Edebiyatında hatırlama ve hafıza kavramlarına hangi zemin ve ölçütlerde değinilmektedir?
9. Geleneksel Türk edebiyatında hafıza ve hatırlama biçimlerine dikkat çekilmiş midir?
10. Modern Türk edebiyatında hafıza ve kurmaca arasında bir ilişki var mıdır?
11. Modern Türk edebiyatında hafıza ve hatırlama biçimlerinin yazarlar tarafından belli sebeplerle ve bilinçli kullanıldığını söylemek mümkün müdür?

12. Belirlenen yazarların eserlerinde hafızayı çağrıştıran, hatırlamayı sağlayan, hafıza inşa eden anlatıların özellikleri nelerdir?
13. Türk romanında hatırlama ediminden en çok yararlanan yazarlar hangileridir?
14. Türk öyküsünde hatırlama ediminden en çok yararlanan yazarlar hangileridir?
15. Çeşitli tema ve konular üzerinden hafıza kavramına değinen eserlerde hatırlamanın iç ve dış yapıya, tebliğ edilen düşünce ya da teze, tasarlanan kurmaca atmosfere ya da metnin niyetine katkısı nedir?
16. Hafıza ve hatırlamayla edebiyat ilişkisini ortaya koyacak metin merkezli incelemeler sonucunda burada yer verilen soruların cevapları, Türk edebiyatında yapılacak hafıza çalışmaları için geçerli bir zemin oluşturabilir mi?

1.3. Araştırmanın Önemi

Hafıza ve hatırlama, insanın konuşma, düşünme ve yaşama fonksiyonlarının temelini oluşturan temel kavramlardır. Nitelik ve etkileri göz önünde bulundurularak tarih boyunca felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi alanlara çalışma konusu olmuştur. Tarihi ve toplumu yapılandıran, zihnini kuşatması ve tasarlaması dolayısıyla insanın kendini de inşa eden hafıza, edebiyatla ilişkisi bakımından da çeşitli sorunsallar içerir. Kimi hafıza araştırmalarında bu sorunsallar mimari, müzik, sinema, heykel, resim gibi konular üzerinden analiz edilirken, kimi çalışmalarda tiyatro, gazete, şiir, öykü, roman gibi edebi türler merkeze alınmıştır. Bunun sebebi sanatların ortak inceleme nesnelerinden olan tarih ve zaman ile hafızanın felsefi ve estetik bağıntılar içermesidir. Hafızanın işleyişini anlayabilmek için onun zaman ve tarih kavramıyla ortak ya da ayırıcı vasıflarını da belirlemek gerekir. Geleneksel ve modern anlatılarda temel figürlerden biri olan zaman kavramının, felsefi, tarihsel, sosyolojik, biyografik vb. edebiyat teorileri doğrultusunda tartışıldığı bilinmektedir. Fakat bu tartışmalarda zaman kavramı daha çok gerçek-kurmaca sınırları içerisinde, olaylar-olgular ve başlangıç-bitişler dolayımında ele alınmıştır. Yani zaman üzerine yorum ve değerlendirmelerde hatırlama ve unutma süreçlerine yüzeysel değinildiği söylenebilir. Oysa modern araştırmalarda zamanla yakın ilişki içerisindeki hafızanın daha önemli bir role sahip olduğu ortaya konmuştur. Çünkü tarih ve zaman, algı ve deneyim sayesinde öğrenildiğinden, bu mekânizmayı harekete geçiren hafıza olduğundan,

hatırlama biçimleri insan, tarih, toplum ve sanatın çekirdeğini oluşturur. Edebi eserlerdeki hafıza türleri, hafıza ve hatırlamanın kullanımı ve unutmalar da bu açılardan çözümlenirse pek çok disiplin için verimli sonuçlara ulaşmak mümkündür. Yani burada psikoloji ve siyaset, felsefe tarihi, sosyoloji gibi insan ve toplumu merkeze alan her türlü disiplinin edebi eserlerdeki buluntulardan dikkat çekici sonuçlara varabileceği düşüncesi de mevcuttur.

Türk edebiyatında hafıza ve hatırlama kavramlarına değinen çalışmalar yok değildir. Ancak bu çalışmalarda kapsayıcılık ve literatür bakımından eksiklikler, ihmaller olması, bilimsel araştırmanın doğası gereği kaçınılmazdır. Psikoloji, sosyoloji ve sanatta modern bellek araştırmaları doğrultusunda hazırlanacak olan bu çalışmada söz konusu eksiklikler gözetilecektir. Bu doğrultuda 1872-2000 arasında eser vermiş toplam otuz altı yazarın roman ve öyküleri çözümlenecek, edebi eserlerde hafıza ve hatırlama biçimlerinin görünüm ve nitelikleri tartışılacaktır. Roman ve öyküler etrafında belli bir tipoloji oluşturulacağından, Türk edebiyatında yapılacak yeni araştırma ve tartışmalara da tutarlı, doyurucu bir zemin hazırlanacağını söylemek gerekir.

1.4. Araştırmanın Varsayımları

Tezler, bilimsel araştırmanın temel nitelikleri dolayısıyla belirli varsayımlar etrafında şekillenirler. Bu çalışmada problemin belirlenmesi, problemle ilişkili temel kaynakların taranması, benzer araştırmaların gözden geçirilmesi, problem çözümüyle ilgili geçerli ve tutarlı yöntemlerin belirlenmesi, gerekli varsayımların anlaşılması ve açıklanması için temel dayanaktır. Bu doğrultuda çalışmamızda, 1872-2000 yılları arasında roman ve öykü türünde eser vermiş otuz altı yazarın metinleri üzerinden belirli varsayımlar üretilmiştir:

1. Sosyoloji, felsefe, psikoloji vb. alanlarda tartışılan ve araştırılan hafıza ve hatırlama kavramlarının edebiyatla da yakın bir ilişkisi vardır.
2. Gerek dış yapı gerek iç yapıda hafıza ve hatırlama biçimlerine değinen ya da dayanan belli başlı yerli ve yabancı eserlerden söz edilebilir.
3. Edebi eserlerde görünen hatırlama biçimlerini, görünümleri ve nitelikleri açısından ayırmak ve bir tipoloji etrafında yorumlamak mümkündür.

4. Metin çözümlemelerinin hafıza araştırması bağlamında tutarlı olabilmesi başvuru kuramsal literatür, Doğu kaynaklarından ziyade büyük ölçüde Batı kaynaklarına dayanmaktadır
5. Türk edebiyatında, 1872-2000 yılları arasında belirlenen elli yazarın roman ve öyküleri etrafında yürütülecek bir bellek araştırması, bunların dışındaki, çevresindeki yazar ve eserler hakkında da geçerli bir tipoloji, kuramsal ve kavramsal çerçeve oluşturacaktır.
6. Bu çalışmada, hafıza ve hatırlama biçimlerini, metafizik ve soyutla kurduğu gerçeküstü bağıntılar dolayısıyla şiir türünden ziyade roman ve öykü üzerinde araştırmak daha geçerli verilere ulaşmayı sağlayacaktır.
7. Konuya ilişkin yapılacak metin merkezli çözümlemeler edebiyat ve eleştiri teorilerine dair bağıntılar içerdiğinden hem tarihsel hem teorik ölçütler içerir.
8. Roman ve öykü türlerinin Tanzimat Dönemi'nden itibaren benzer formlarda oluşmasından ve anlaşılmasından ötürü, aynı zamanda bu iki türün kurmaca düzyazılardaki temel anlatıyı oluşturmaya dayanarak yapılan araştırmanın roman ve öykü etrafında ilerlemesi, tutarlı sonuçlara ulaşmayı kolaylaştıracaktır.
9. Türk edebiyatında belirli tarihler arasındaki yazarların eserleri ve konuya ilişkin yapılan diğer çalışmalardan anlaşıldığı kadarıyla belirlenen otuz altı yazar, kuramsal ve kavramsal çerçeve için uygun bir örneklem grubu oluşturabilirler.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışmanın kapsamını Tanzimat yıllarından 2000'li yıllara kadar hafıza kavramını merkeze alan, bir problem olarak işleyen, hatırlama ve unutma biçimlerini konu alan Türk roman ve öyküleri oluşturmaktadır. Ancak bu yıllar arasında yayımlanmış bütün roman ve öyküleri eleştirel ve çözümleyici bir bakışla incelemek bilimsel olarak tutarsızlıklara, varsayımlara, bu çalışmanın hedef ve amaçlarının başarılmasına yol açacaktır. Bu yüzden çalışmada bazı sınırlılıklar belirlenmiştir. Türk roman ve öykü tarihinde belirlediğimiz (Bkz: Evren ve Örneklem) dönemler, tarihler, topluluklar içerisinde kurucu, yenilikçi ve özgün nitelikleri ile temsil kabiliyeti kazanmış ve hafızayı ele alış tarzı bakımından birbiriyle ayrılan, hatırlama

biçimlerini çeşitli katmanlarla, hafızanın farklı çerçevelerini derinlikli, kapsamlı, merkezi şekilde ele alan yazarlar, bu araştırmanın örneklemini olarak tespit edilmiştir. Bu çalışma, 1875-2000 arasında eser vermiş toplam otuz altı yazarın belirlenen roman ve öykülerinin metin merkezli bir bakış açısıyla incelenmesi ile sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Edebiyat: Çalışmanın temel çerçevesini oluşturan, araştırmanın sahasını ve tanımını belirleyen bu terim, *Türkçe Sözlük*'te 'Olay, düşünce, duygu ve hayallerin dil aracılığıyla sözlü veya yazılı olarak biçimlendirilmesi sanatı; yazın' olarak tarif edilmiştir. Edebiyat kelimesi Arapça menşeli olmakla birlikte Türkçede şu anlamlarda kullanılmıştır:

- “1. Ahlaki bir mana,
2. Dile ait ilimler,
3. Güzel yazma san'atı ve onun öğretimi,
4. Edebi yazılar,
5. Bir mevzu ile ilgili neşriyat,
6. Lüzumsuz yere sözü uzatmak, edada tasannua düşmek” (Bilgegil, 1989, s. 19)

Bu anlamların her biri edebiyat kavramını ele almada kavramsal ve kuramsal bir çerçeve oluşturmaya yarar.

Hafıza:

Hafıza kelimesi, Arapça saklama, koruma, ezberleme anlamındaki hıfz sözcüğünden türemiştir. Osmanlı Türkçesinde “hissedilen, bilinen, görülen şeyleri; işitilen, konuşulan lâkırdıları: duyulan okunulan sözleri, ezberlenen yazıları, kitapları zihinde hıfzeden, saklayan hassa, kuvvet” (Devellioğlu, 2010, s. 357) şeklindeki anlamıyla kullanılır. *Türkçe Sözlük*'te, ‘Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin’ olarak tarif edilen bellek sözcüğü, Şemsettin Sami'nin *Kamus-ı Türki* adlı sözlüğünde toprağı kazmaya yarayan “bel” isimli alete dayanır. Batı dillerinde hafıza, Latince *memoriae* kelimesini referans alır ve İngilizce'de *memory*, Fransızca'da *mémoire*, Almanca'da *Gedächtnis/Mneme*, İtalyanca'da ve İspanyolca'da *memoria* sözcükleriyle ifade edilmektedir.

Tarih:

Köken itibarıyla Arapça olan kelime *Türkçe Sözlük*'te ‘Bir olayın gününü, ayını ve yılını bildiren söz’, ‘Toplumlari, milletleri, kuruluşları etkileyen hareketlerden

doğan, olayları zaman ve yer göstererek anlatan, bu olaylar arasındaki ilişkileri, daha önceki ve sonraki olaylarla bağlantılarını, karşılıklı etkilenmeleri, her milletin kurduğu medeniyeti inceleyen bilim', 'Bir konuyu geçmiş ve gelişimi içinde inceleyen anlatı' gibi anlamlara gelmektedir. Tarih sözcüğü diğer kaynaklarda "1. Bir olayın meydana geldiği gün, ay ve yılı kesin olarak belirten söz veya yazı. 2. Bir mektubun, sözleşmenin ya da resmî işlemin yapıldığı gün, ay ve yılı kesin olarak belirleyen söz veya yazı. 3. Gün, ay ve yıl belirten kalıp söz. 4. Geçmişte olan bir olayın olduğu kesin zaman" (Çağbayır, 2007, s. 4610) şeklinde tarif edilmektedir.

Zaman: Hafızayla ilgili önemli kavramlardan biri olan zaman sözcüğü Arapça kökenlidir. Eski metinlerde 'zemân' şeklindeki kullanımı da söz konusudur. Osmanlıca sözlüklerde "1. zaman, vakit, çağ, devir. 2. mehil, süre. 3. mevsim" (Devellioğlu, 2010, s. 1372) anlamlarına geldiği belirtilmektedir.

Hatırlama: Arapça "1. zihin, fikir. 2. keyif, hal. 3. gönül" (Devellioğlu, 2010, s. 390) anlamlarına gelen 'hatır' sözcüğünden türetilmiş hatırlama kelimesinin anlamı, Kubbealtı Lugatında 'Daha önce yaşanmış bir durumu, görülüp duyulmuş veya öğrenilmiş bir şeyi) Zihinde yeniden canlandırmak, akla getirmek' şeklinde, Türkçe Sözlükte ise 'anımsamak' olarak açıklanmıştır. Hatırlama, hafızanın harekete geçirilmesi, düzenlenmesi, hareketi, yönetimi açısından zihnin zorunlu ve temel bir hareketi olarak düşünülebilir.

Unutma: *Türkçe Sözlük*'te anlamı "Aklında kalmamak, hatırlamamak, aklından çıkmak" olarak tarif edilen sözcük, zihnin bir sözcüğü, görüntüyü, bilgiyi, hatırayı geri çağırabilmesini, hatırlanmak istenen şeyin bilinç düzeyinde kontrol edilememesi durumunu ifade eder. Unutma, Osmanlı Türkçesinde 'nisyan.'

Kurmaca: Genel olarak roman, öykü gibi gerçekliğin bir taklidi olan eserlerin yapısını, işlevini anlatmak, kurmaca olmayan eserlerle kurmaca eserleri ayırt etmek için kullanılan bir terimdir. Kaynaklarda sözcüğün anlamı şöyle tarif edilmektedir:

"Fiktif, itibari. Gerçek olmayan ancak gerçekmiş gibi, yaşanmış gibi varsayıp/tasavvur edilip üretilerek okura sunulan olay ve olgular. Genellikle hikâye, roman ve destanda karşımıza çıkan kurgulamada, yaşanan hayattan alınan malzemeler işlenerek, değiştirilip ayıklanarak bir bakıma 'düşsel bir gerçekliğe dönüştürülerek' ya da zihinde tasavvur edilen şekilleriyle kullanılırlar" (Karataş, 2001, s. 256).

Kurmaca eserler düşsel, muhayyel, gerçeksiz, uydurma, tasarlanma bir evrene sahiptirler. Konu, üslup, tema, anlatım teknikleri gibi dil ve kurgu araçlarından oluşan

metinlerin gerçekle iŖiŖisini anlatmak bakımından edebiyat araŖtırmalarında, eleŖtiri ve anlatı teorilerinde sıkça kullanılan bir kavramdır.

Roman: “Anlatma esasına bağlı metinlerin en olgun rneği sayılan ve edebi türler içinde en uzun soluklusu diye nitelendirilen roman için, hikâyenin daha kapsamlı biçimidir denebilir” (KarataŖ, 2001, s. 348). Tanzimat döneminde edebiyatımıza Batıdan giren edebi türlerden biri olan roman, Ŗahıs kadrosu, mekân, zaman, dil, üslup ve anlatım teknikleri gibi unsurlardan oluŖur. Köken itibariyle Latince olan sözcük ise “‘romanice’den gelir. ‘Romanice’, halk dili olan Latince’de ‘Romalıların tarzında ve Latince’de, Latin dilinde, Latinceye göre’ anlamlarına” (etin, 2015, s. 65) gelmektedir.

yk: Kavram *Türkçe Sözlük*’te, ‘Ayrıntılarıyla anlatılan olay’, ‘hikâye’ olarak açıklanmaktadır. Kurmaca bir edebi tür olan öykü, “insan hayatında olan veya olma ihtimali bulunan, olacak kanısı uyandıran olayları belli bir hacim içinde anlatan metinlere” (KarataŖ, 2001, s. 184) denir. ykler de romanlar gibi anlatmaya bağlı edebi metinlerden biri olduğundan karakter, mekân, zaman, dil, üslup ve anlatım teknikleri gibi unsurlardan oluŖurlar.

2. İLGİLİ ALANYAZIN

2.1. Kuramsal Çerçeve

2.1.1. Hafızanın Kavramsal Tarihine Giriş

Hafıza kelimesi, Arapça saklama, koruma, ezberleme anlamındaki *hıfz* sözcüğünden türemiştir. Türkçe’de *bellek* sözcüğü hafızanın eş anlamlısı, öz Türkçe karşılığı olarak kullanılmaktadır. Bellek, kavramsal olarak zihindeki saklama, depolama, kayda geçirme gibi işlevleri işaret eder. *Türkçe Sözlük*’te, “Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin” olarak tarif edilen bellek sözcüğü, Şemsettin Sami’nin *Kamus-ı Türki* adlı sözlüğünde toprağı kazmaya yarayan “bel” isimli alete dayanır. Belletmek, bellemek, belleme, belleyiş de aynı kökten türetilmiştir ve bu sözcükler öğrenmek, hafızaya almak, zihinde tutmak anlamlarına gelir. *Kamus-ı Türki*’de hafıza “hatırlama hassası, kuvve-i hafıza” (Sami, 2015, s. 537) olarak tarif edilir. Yani insani duyulardan biri, bir algılama biçimi olarak açıklanmaktadır. Burada Şemsettin Sami’nin “hassa” ve “kuvve” kavramlarını bilinçli tercih ettiği görülmektedir. Çünkü İslami-tasavvufi gelenekte hafıza, his ve hasse, havâss-ı zâhire, havâss-ı bâtine, kuvvetü’l-müdrîke gibi terimleri içeren bir bilgi felsefesine dayanmaktadır.¹ Batı dillerinde hafıza, Latince *memoriae* kelimesini referans alır ve İngilizce’de *memory*, Fransızca’da *mémoire*, Almanca’da *Gedächtnis/Mneme*, İtalyanca’da ve İspanyolca’da *memoria* sözcükleriyle ifade edilmektedir.

Tarihte hafıza kavramına rastlanan ilk metin, Platon’un M.Ö. 369 civarında yazdığı *Theaetetus* adlı diyaloglarıdır. Sokrates’in hafızaya dair diyalogu, tarihte

1 “Zihin, hafıza ve aklı içeren duyulara dair İslam geleneğindeki tarifler için bkz.: “Bir duyu gücünün herhangi bir etkenle uyarılmasına ihsâs, buna bağlı olarak nesnenin zihindeki kavramına ma’rifet ve fehim, bağımsız bilgi haline gelmesine idrak denir. Duyu objeleri ve genel olarak duyulara konu olan şeyler için mahsûs (çoğulu mahsûsât) ve hissî (çoğulu hissiyyât) kavramları kullanılır.” (Hökelekli ve Hayati, 1994, s. 8-12.)

hafızaya kuramsal açıdan yaklaşılan ilk kayıt sayılır. Onun dışında Platon, *Menon* adlı eserinde yüksek değerlere, erdemli bir yaşama ulaştırıcı bir araç olarak hafızaya değinmektedir. Aristoteles'in *De Memoria et Reminiscentia* (Bellek ve Anımsama) adlı eseri ise Platon üzerinden zaman ve bellek çözümlemesidir. Aziz Augustinus, Thomas Hobbes, Çiçero gibi düşünürlerden sonra Descartes, Leibniz bellek kavramına odaklanmıştır. Ortaçağ'dan 17. ve 18. yüzyıla gelinceye değin belleğe, genellikle retorik doğrultuda sözcükleri ve nesneleri hatırlamak için başvurulur. Amaç dini öğretilerin idraki ve tebliğidir.

Aydınlanma çağını takip eden 19. yüzyılın teknolojik ve ekonomik değişimlerinden sonra hatırlama, daha çok psikolojik ve felsefi yönden araştırılır. Sigmund Freud “bastırma” ve “rüya” kavramlarına odaklanmış, Jung “kolektif bilinçaltı” ve “arketip” kavramlarını temel almış, her iki psikanalist de hafızayı benlik oluşumunda bilincin temel ögesi kabul etmişlerdir. Henri Bergson'un bölümlenen zaman yerine daima akmakta olan süre üzerinde durması, *Madde ve Bellek*'teki hatırlama sürecini oluşturan idea-ime-tin tartışmaları, bellek araştırmalarını felsefeye daha çok yaklaştırır. Maurice Halbwachs ise konuya toplumsal ve kolektif bir bakış açısı getirir. *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* ve *Kolektif Bellek* adlı eserleri bellek kavramına, Durkheim'ın din ve topluma dair yorumları üzerinden sosyolojik bir yaklaşım olarak nitelendirilebilir. Fransız romancı Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanı ise bellek tartışmalarına modern bir bakış açısı getirir. Romandaki kahramanların zihinlerindeki unutma ve hatırlama arasında salınan bellek, edebiyat alanında da gittikçe merkezileşir. Anlatıda zaman konusu üzerine Paul Ricoeur, dört ciltlik *Zaman ve Anlatı* eserini yazar. Bir yandan da 20. yüzyılın modern devletleri, modern şehirler inşa ederek yenileşme ve değişme temelli politikalar yürütmektedirler. Bu bağlamda mekân ve şehir, yani mimari ve bellek söz konusu edilir. Pierre Nora'nın *Hafıza Mekânları*, Fransa Cumhuriyetinin mimari yapısı üzerinden bir hatırlama ve unutuş araştırmasıdır.

Yeryüzünde herhangi bir topluluğun benimsediği, paylaştığı, konuştuğu ve yazdığı pek çok dilde hafıza kavramını karşılamak için çeşitli ifadeler, sözcükler, deyişler, terim ve metaforlar kullanılmıştır. Belirli bir dili kullanan toplulukların ulusal ve kültürel arka planlarındaki tecrübeleri ve düşünceleri gereği, kavramın dildeki karşılıkları da farklılık göstermiştir. Batı felsefe tarihinde hafıza, duygu ve düşüncenin

edebi ifadesi olan *yazı* sözcüğüyle benzer anlamlar taşıdıkları bilinmektedir. Kaynaklara göre “Latince *memoria* sözcüğünün iki anlamı vardı: ‘Bellek’ ve ‘hatıra’. İngilizcedeki ‘*memorial*’ sözcüğü de eskiden iki anlamda kullanılmaktaydı: ‘Hatıra’ ve ‘yazılı kayıt’” (Draaisma, 2014, s. 47). Hatıralar ve yazılı kayıtlar da en çok felsefe ve dini metinlerin yorumları/yorumlayıcıları sayesinde ortaya konmuştur. Hermenötik metin incelemeleri ve anlam çözümlemeleri, bu yorumlama hareketinin bir parçası olmuştur. Fransızca *mémoire* sözcüğünün sözlük anlamında, hem ‘hafıza, anımsama’ hem de ‘dilekçe, bildiri’ karşılıklarının yer aldığı görülmektedir. Bu da kavramın tarih ve zamanla ilişkisini vurgulamakta, iletişimsel ve yazınsal süreçlere gönderme yapmaktadır.

Kişisel ve toplumsal tarih, yazıda, yazının hafızayı harekete geçirici, anımsatıcı işlevinde dile getirilir. Bu da topluluklarının yaşam tecrübelerini koruma, yaşatma, aktarma endişelerinin kaçınılmaz bir sonucudur. Böylece yazılı edebi türler bağlamında anı/hatırat, bir hafıza metni özelliği taşır. Hatırat, Fransızca’da *mémorial* sözcüğüyle karşılanırken, *mémorialiste* anıları yazan kişiye denmektedir (Saraç, 1985, s. 887). Dolayısıyla hafızanın tarihsel ve toplumsal işlevinin dilin kökenine kadar yerleştiğinden bahsedilebilir. Yazılı ve sözlü kaynaklardaki, gelenekteki etkisi ile işlevleri göz önünde tutulunca hafıza mekânizmalarının insanın biyografik yapısını da kurduğu, kapsadığı ortadadır. Öte yandan hafıza sözcüğünün kendine özgü semantik yapısının dışına çıkan ya da hafıza kavramını kapsayan, hafızanın alt ya da yan anlam alanlarını temsil eden, benzer süreçleri konu edinen, benzer tartışmalar ve tanımlamalar üzerinden kullanılagelen kimi terim ve kavramlar da söz konusudur. Akıl, zihin, duyu, tin, rüya, bilinç, imge, hayal, çağrışım bunlardan bazılarıdır.

Hafızayı algılama biçimleri bakıldığında, İslam toplumlarıyla Hristiyan Batı toplumlarının kavram ve anlam ilişkilerinde bazı farklılıklar göze çarpar. Temel referanslarını Antik Yunan kültürü, Yunan ve Roma gelenekleri ile *Kitabı Mukaddes* ve *İncil* üzerinden inşa eden Hristiyan Batı toplumlarında özellikle tin, akıl ve duyular üzerinde genişçe durulmuştur. Antik Yunanlıların hafıza üzerine geliştirdikleri kavramsal ve kuramsal yorumlar, Ortaçağ’ın skolastik zihniyeti, kiliseler, tarikat ve papazlar marifetiyle adeta bir sanat (Lat. Mnemotechnics) haline gelmiştir. Sokrates, Platon ve Aristoteles’in MÖ. 5. yüzyıldan itibaren birbirlerinin düşüncelerini pekiştirerek ve zaman zaman yanlışlayarak geliştirdikleri hafıza teorileri, Ortaçağ

hafıza sanatının temelini oluşturmuştur. Buna rağmen mantık ve akıl yürütmeden ziyade skolastik bir zihniyetle, kilise ve Tanrı inancı etrafında kaleme alınan risalelerde kimi yöntemlerin, ezberleme pratiklerinin geliştirildiği de görülür. Bu yöntemlerin analitik yorumlarla ortaya çıkarılması ve akademik/ bilimsel mecrada tartışılması, kuramlaştırılması ve psikoloji/fenomenoloji bulgularıyla sentezlenmesi, büyük oranda hafıza araştırmalarının giderek arttığı 18. yy sonrası modernleşme döneminde mümkün olmuştur. Frances A. Yates, *Hafıza Sanatı*'nda Antik Yunan'dan Ortaçağ Avrupa geleneğine kadarki zaman aralığını değerlendirirken bu gecikmeye dikkat çekmiştir. Ona göre “Pek çok sanatı icat eden Yunanlıların bir hafıza sanatı da icat ettiği, bu sanatın da tıpkı diğerleri gibi Roma'ya aktarıldığı, oradan da Avrupa geleneğine geçtiği pek bilinmez (...) Çoğunlukla ‘hafıza tekniği’ (mnemotechnics) olarak sınıflandırılan bu sanat, modern çağlarda insan faaliyetinin oldukça önemsiz bir kolu gibi görünür” (Yates, 2020, s. 9). 20. yüzyıla gelinceye değin İngilizce, Alman ve Fransızca yayınlarda dahi akıl, duyu ya da zihinden bağımsız hafıza araştırmaları, müstakil kitap ya da makale oldukça azdır. Genel teoriler, Aristotelesçi kategorilerde adı geçen ortak duyular etrafında birleşir. Aristoteles, hafıza ve anımsamayla ilgili ilk ilişkilendirmelerde Platon'un diyaloglarından hareket etmiştir. Çünkü hatırlama sanatı ve hafıza araştırmaları üzerine en eski akıl yürütmeler, Platon'un Sokratik diyaloglarındaki kavramsal metaforlardır. Onun dışında, Cicero'ya atfedilen *Ad C. Herennium De Katone Dicendi* (Rhetorica Ad Herennium) adlı Latince retorik risalesinde, bir konuşmacının halka nasıl hitap edeceği anlatılırken, hafıza ve hatırlama, retoriğin/hitabet sanatının bir parçası kabul edilir. Cicero'nun buradaki temel yaklaşımı, doğal (natürel) ve yapay (artificial) hafıza ayrımını benimsemektir ve söz konusu ikici (düalist) görüş, Aristoteles'in hatırlama teorisinin bir parçasıdır. Eserde, Üçüncü Kitap'ta, insan zihninde erişilmesi güç, yalnızca deneyimlenebilen kişisel hafıza *doğal*, çeşitli teknikler, alıştırma ile kontrol edilebilen, istendik biçimlerde kullanılabilen hafıza *yapay* kavramlarıyla ifade edilmektedir (Cicero, 1964, s. 207). *Ad Herennium* için Latin ve Roma kültür ve retoriğini sentezleyen bir çalışma, denebilir.

Platon'un *Menon* ve *Theateteos* diyaloglarında Sokrates'in tanımını ve tarifini yaptığı hafıza ve hatırlama, idealar kuramıyla bağlantılı olarak bilgi ve öğrenme süreçlerini içerir. *Menon* (MÖ. 388) adlı eser, Platon'un en çok bilinen diyalogları

arasında, Sokrates'in bilgisiz bir köleye soru sorarak geometri problemi çözdürdüğü eser olarak da bilinir. Burada öğrenme, varlıkların bir taklitten (mimesis) ibaret olmaları ve insanın varlıkları izlenimler yoluyla algılamaları şeklinde, reenkarnasyon (ruh göçü/ tenasüh) yasalarıyla açıklanır:

"Zamanı gelince insan ölümle karşılaşır ancak bir süre sonra yeniden doğar. Ruh hiçbir zaman yok olmaz. İşte bu bilgiyle insanların yaşamlarını doğru bir temele oturtması gerekir. Çünkü Persephone'nin eski suçlarından dolayı ceza verdiği insanların ruhları dokuzuncu senede gökyüzüne yükselir. Bu ruhlardan güçlü krallar, güçlü insanlar ve büyük bilgeler doğar. Daha sonra da bu insanlar kahramanlar olarak isimlendirilirler ve tanrılaştırılırlar. Ruh ölümsüz olduğu için, birçok defa doğmuş ve hem burada hem diğer yaşamda her şeyi görüp öğrenmiştir. Bu yüzden de erdem ya da başka bir şeye yönelik bir şeyi daha önceden gördüğü için hatırlayabilir. Bunda şaşırılacak bir şey yok. Doğanın her parçası birbiriyle ilişkili olduğundan dolayı ruh her şeyi öğrenir. Biz buna şu anki yaşamımızda öğrenmek diyoruz. İnsan öğrendiği zaman yeterince cesursa ve araştırmaktan sıkılmıyorsa diğer şeyleri de öğrenmesine bir engel yoktur. Çünkü araştırma ve öğrenme gerçekte hatırlamadır" (Platon, 2013, s. 50-51).

Platon'un burada sözünü ettiği anımsama kuramı bilginin doğuştan geldiğini, bilginin insan zihninde örtük şekilde var olduğunu söyleyen bir öğrenme kuramı biçiminde de düşünülebilir. Ahmet Cevizci, Platon'un diyalogları hakkındaki incelemesinde deney ile idea arasındaki zıtlığa dikkat çekerek anımsama kuramının tarihsel/ felsefî önemini vurgular. Ona göre "Sokratik felsefeyle Platon'un kendi metafiziği arasındaki eşiği oluşturan bu kuram ya da noktanın bütün bir düşünce tarihindeki büyük önemi ise, onun bilgiye a priori bir biçimde ulaşılmasının, yani onun, deneyime dayanmaktan ziyade, zihnin kendi öz kaynaklarından türetilmesinin mümkün olduğunu, düşünce tarihinde ilk kez ortaya koymasından kaynaklanır" (Platon, 2013, s. 49). Bu ilk kez ortaya konan düşünce, varsayım etrafında Platon, varlığın *arkhe*'sini (ilke, başlangıç) anlamaya çalışan Sokrates öncesi metafizik araştırmadan ayrılır. Platon'da öğrenme ve hatırlama süreçleri, ilke ve nesnelerin köken probleminden beden ve duyuların bilişsel mekânizmalarına yönelir. Öğrenme, bilginin çağrışımı, hatırlama (anamnesis) anlamına gelir. İdealar Dünyasında var olan fenomenler, asıl gerçekler olarak kabul edildiğinden unutilan, insana ait esas bilgilerdir.

İslam Felsefesinde ise Kur'an, hadis ve tasavvufi geleneği kapsayan dini referanslar söz konusu olduğundan ve kültürel, toplumsal, edebi tecrübelerdeki ayrılıklar bağlamında farklı adlandırmalar, tanımlamalar yapıldığı görülmektedir. Fakat Henry Corbin'in deyişiyle "Yunan Felsefesi Çizgisindeki Feylosoflar"ın (Les Philosophes Hellenisants), daha çok Antik Yunan geleneğine yaptıkları şerh ve

ilavelerle fikir yürüttükleri unutulmamalıdır (Corbin, 2013, s. 277). Arapça’da yaygın kullanıldığı şekliyle *meşşa’un* olarak bilinen peripatetik İslam filozofları El Kindi, Farabi ve İbni Sina, 9. yüzyıldan 12. yüzyıla kadar hikmet-i ilahiye ile felsefeyi hemen hemen bir arada kabul etmişler, eserlerinde tevhit, akıl ve metafizik kavramlarını Yeni Eflatuncu bir bakış açısıyla incelemişlerdir. Bu incelemelerde varlık, tabiat, bilgi ve akıl tartışılırken hafıza, kuvve-i hafıza kavramları, din-felsefe diyalektiği üzerinden vahye dayalı bir bilgi teorisi etrafında yorumlanmıştır.

Dini-tasavvufi köklerden beslenen Osmanlı edebiyatında hatırlama ve unutma, edebi metafor ve benzetmelerle kullanılmaktadır. Hemen hemen tamamı Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerden oluşan hafıza terminolojisine bağlı olarak hatırlama için derhatır, ihtar, tahattur, yâd, sıyanet, zikir, zekir, izkar, tezekkür; unutma için nesy, nısyân, feramuş, zühul sözcükleri kullanılmıştır. Kavrayış ve akılla bağıntılı olarak ise akıl, taakkul, iz’an, hıred, hûş, zehap, zan, müdrik, fehim, şuur, dimağ, istidlal, tahayyül, muhayyile, mütehayyile, muhayyirülükûl gibi sözcüklere yer verilmiştir. Sözlük anlamları bakımından bu kavramların her biri, hatırlama ve unutma ya da akıl ve hayali içeren edebi ve felsefi metinlerde yeni, farklı bir tanımlama ya da benzetme ilişkisi içindedir.

Özellikle sosyal bilimlerde yürütülen hafıza çalışmalarında, işlev, kapsam, problem, yöntem bakımından ayrı, özgün, tartışmalı nitelikler ortaya çıktığından, hafıza kuramları çeşitli bakış açılarının terminolojisinden yararlanmıştır. Bu doğrultuda tarih, edebiyat, sosyoloji, psikoloji vd. alanların literatüründe geçen adlandırmalar genel olarak şöyle sıralanabilir; kolektif hafıza, toplumsal hafıza, kültürel hafıza, kişisel hafıza, resmi/kamusal hafıza, protez/ prostetik hafıza, anıtsal hafıza, medyatik hafıza, ulusal hafıza, epizodik hafıza, karşı hafıza, gotik hafıza, kentsel hafıza, mitolojik hafıza, belgesel hafıza, mekânsal hafıza, otobiyografik hafıza, mimetik hafıza, prospektif/ retrospektif hafıza, siyasi hafıza.

Türkçe’de bir hafıza kuramı ortaya koyacak felsefe ve anlam yapısını, atasözleri ve deyimlerde, yani Türkçe dil malzemelerinde de aramak gerekir. Atasözleri ve deyimlere bakıldığında toplumsal tecrübenin, kolektif düşünüş ve davranış kalıplarının, sanatı algılama biçiminin, dil pratiklerinin sade ve açık anlatımını görmek mümkündür. Bazı atasözleri, hafıza araştırmalarının büyük bir kısmını teşkil eden toplumsal ve kolektif hafızayı işaret etmektedir. Bu atasözlere ve

deyimlere şunlar örnek verilebilir; üzüm üzüme baka baka kararır; yalnız taş, duvar olmaz; ağaç yaprağıyla gürler; al elin aynasıdır; at tırnaktan ayrılmaz; gülme komşuna, gelir başına; keçi nereye çıkarsa oğlağı da oraya çıkar; kılıç kınını kesmez; körle yatan şaşı kalkar; taş çıkkan keçinin ağaca çıkan oğlağı olur; armut dibine düşer; dağ dağa kavuşmaz, insan insana kavuşur; her horoz kendi çöplüğünde öter; kır atın yanında duran ya huyundan ya suyundan; sürüden ayrılanı kurt kapar. Bazı deyimlerde ise hafıza, akıl sözcüğüyle karşılanır. Mesela aklının bir köşesine yazmak; aklını yormak; aklına bir şey gelmek; aklına düşmek; aklında kalmak.

Kimi atasözleri ise hatırlama ve unutma süreçlerine gönderme yapmaktadır. Bunlar Türkçe’de kültürel, ulusal ve otobiyografik hafıza tecrübelerinden sonra ortaya çıkan, düşünce ve yaşama biçimlerine uygun nesneler üzerinden kişi ve toplum iletişimini, bağlantısını sağlayan ifadelerdir. Örnek olarak şu atasözü ve deyimlere bakılabilir; bir fincan kahvenin kırk yıl hatırı vardır; işleyen demir pas tutmaz; tarlada izi olmayanın harmanda sözü olmaz; herkes ektiğini biçer.

2.1.2. Dini Kaynaklarda Hafıza ve Hatırlama

Hatırlama kavramını, toplumun inanç ve davranış kalıplarıyla, sosyal ve kolektif bir zemine oturtan kuram, 19. yüzyılda Maurice Halbwachs tarafından ortaya konmuştur. Buna göre birey, içinde yaşadığı toplumda, grup üyelerinin inanç, gelenek, kültür, tarih, ideoloji kodlarına bağlı imgeleri, görüntüleri taşır, anımsar. Bireyin kişisel yaşamı dışında, herhangi bir olayı aklına getirmesi, grup üyeleriyle ortak bir geçmişe dayanır. Yani bir yanda kişisel hafıza, bir yanda kolektif hafıza vardır. Burada şöyle bir ayırım yapmak da mümkündür. 1. Şahsi/ otobiyografik hafıza. 2. Toplumsal/ tarihsel hafıza (Halbwachs, 2018, s. 65). İşte insanın otobiyografik ve toplumsal geçmişini inşa eden unsurlardan biri ve en önemlisi, dindir.

Aziz Augustinus, Tanrıya yakarırken O’nu hafızanın labirentlerinde, zihnindeki görüntülerde ve otobiyografik bir geçmişte arar. Augustinus’un *İtiriaflar* adlı eseri, din ve hafızanın mutlak koşutluğu üzerinden bir inanç atmosferi oluşturan ilk metin olma özelliği taşır. Yaratıcıya, “Ama hafızamın neresinde bulunuyorsun ya Rab, neresini mesken tuttun? Nasıl bir yuva yaptın kendine? Ne tür bir tapınak inşa ettin kendine? Orada bulunmakla hafızama onur bahşettin, ama hafızamın hangi kısmındasın, bunu

düşünmeden edemiyorum” (Augustinus, 2010, s. 325) diye seslenen özne, hatırlamada ilahi bir nüve görmektedir. Duygu ve inançlar, fikirler, hayaller, zihindeki imgeler olarak ortaya çıkıp kişiler tarafından her seferinde yeniden kurulabilirler. Böylece hatırlama, tekrarlama pratiğine evrilerek bir öğrenme sürecine dönüşür.² Öğrenme, aslında Platon’un anımsama kuramının da temelidir. Çünkü ona göre her öğrenme bir hatırlamadır.

Din, insanın dünyayı anlamasını ve açıklamasını, erdemli davranışlar ve yasalar etrafında toplumlaşma ve dayanışmasını, evrenle birlikte çeşitli yaratılış muammalarını algılaması için ezeli bir kaynaktır. Yazılı kültürden ve medeniyetin inşasından çok önceki ilkel topluluklarda da din ve inanç, öğrenme ve hatırlama süreçleri için temel referanstır. Mircae Eliade’ye göre inanç, toplumun tüm katmanlarında vardır hatta bu katmanları meydana getirir. İlkel insan, dünyayı ve evreni anlamak, atalarını, geçmişini hatırlamak, hatıralarından aldığı kutsal gücü gelecek kuşaklara taşımak için “dünyayı açık kılmak” ister:

“Kültürün arkaik düzeylerinde, din, ‘açılışı’, insanüstü bir Dünya’ya, aksiyoloji değerlerinin dünyasına doğru sürdürür. Bu değerler, Tanrısal varlıklar ya da Mitsel Atalar tarafından açıklandığı için ‘aşkın’ niteliktedir. Mutlak değerler nedeniyle, tüm insan etkinliklerinin temel paradigmasını oluşturur” (Eliade, 2020, s. 189).

Bu paradigmalarda hafıza, kutsal bir tarih, kutsal bir söz taşıdığı ve bunu taşıyanı da Tanrısal evrenin bir parçası haline getirdiği için, önemli bir işleve sahiptir. Bu yüzden de şamanlar ya da din adamlarının öncülük ettiği ritüellerde, dua ve yakarışlar, şarkı ve ağıtlar, ezberden söylenir. Öyle ki ilkel bireylerden herhangi bir anlam, açıklama, akıl yürütme gerekmezsin atalar mirasını, dua ve ritüelleri sadece akılda tutmaları, bunları hatasız bir şekilde tekrar etmeleri bile beklenebilir. Paul Connerton (1999), etnolojik ve antropolojik verilerden yola çıkarak modern toplumlarda görülen hatırlama ve unutma kavramlarını, ritüeller ve inanç kalıpları

2 Augustinus’un hatırlama ve düşünceyi bir öğrenme süreci olarak değerlendirdiği pasajlara rastlanabilir ve bu pasajlarda Platon etkisi açıkça hissedilir. Söz konusu yaklaşımını *İtirafı*’nın 11. bölümünde şu cümlelerle açıklar: “Ama bunları toparlamaya biraz ara vereyim, hemen dibe iniveriyorlar ve yine o ücra köşelerine çekiliveriyorlar. Bu durumda yeni bir şeymiş gibi yeniden keşfedilmeleri, bulundukları kaynaktan yeniden çağrılmaları (bu kaynaktan başka gidebilecekleri bir yer yok sahiden), bilinebilmeleri için yenilen bir araya getirilmeleri [cogenda] , yani dağınık halde bulunduklarından yeniden uğraş verip toparlanmaları [colligenda] gerekiyor. Düşünmek fiili de [cogito] buradan geliyor. Bir araya getirmek [cogo] ve düşünmek [cogito] fiilleri, iş yapmak [ago] , harekete geçirmek [agito] ve yapmak (facio) ve sıkça yapmak (factito) fiilleriyle bağlantılıdır. Ama zihin düşünmek [cogito] fiilinin sadece kendi işlevi olduğunu iddia eder. Zaten başka yerde değil de sadece zihinde bir araya getirilen [colligo] , yani belli bir uğraş sonucunda bir araya toplanan bilgiye hatırlanan bilgi denmesi bu yüzden; çok da doğru” (Augustinus, 2010, s. 308-309).

üzerinden açıklamaktadır. 20. yüzyılda gelenekler, toplumsal hafızada, kolektif bilinçaltında yaşayan inanç ve din kalıplarıyla ayakta kalmaya çalışır. Şehirleşme ve sanayileşmenin getirdiği yozlaşma, çarpıklık, dejenerasyon, hafızanın gelenekle ilişkisini zedelediği gibi hatırlama ve toplumsal ritüeller arasındaki ilişkiye de zarar vermiştir. Kültürel amneziye (hafıza kaybı) sebep olan modernite, dinin önemli bir ögesi olan bedensel pratikleri, anıtsal ve mekânsal hafızaya etkisiyle unutturma görevi görür. Din ise tam tersi, unutmanın panzehri görevini üstlenerek toplumsal hafızanın kırılma noktalarını, yaşama olanaklarını araştırır.

“Kadim halkların geleneklerinde yaşayan tarihleri tamamen dinsel düşünceler ile doludur. Öte yandan tüm dinlerle ilgili olarak denebilir ki sembolik ya da sembolik olmayan biçimlerde dinler, onları benimsemiş toplumların kökeninde bulunan göçlerin, ırk ve kabile karışımlarının, büyük olayların, savaşların, kuruluşların, icatların ve reformların tarihini yeniden üretir” (Halbwachs, 2018, s. 227).

Dolayısıyla dinler tarihi, din felsefesi ve din sosyolojisi, hatırlama ve toplumsal hafızanın temel paradigmasını oluşturur. Geçmiş, tarihi bir bakıma yeniden üreten din, aynı zamanda ulusların hafızasını, sanatsal ve siyasal reflekslerini meydana getirir. Söz gelimi Hristiyanlıkta Hz. İsa’nın çarmıha gerilmesi, toplumu kurucu, birleştirici bir hafıza imgesi biçiminde tekrarlanarak yaşatılır. Edebiyat ve sanat dahi bu dinsel hafızanın bir taşıyıcısıdır ve Hz. İsa imgesi üzerinden kolektif hafıza simgeleri yaratır. Michelangelo’nun 16. yüzyıla ait Hz. Davud ve Hz. Musa heykelleri, anıt hafızanın dinsel hafızayla iç içe yapısını ortaya koyar. Yine Hristiyan Batı sanatının önemli bir parçası olan Hz. Meryem tabloları, Hz. İsa’nın saflığını, Tanrının oğlu olarak kutsallığını ve çektiği işkenceleri hatırlatır. Toplum, bu hatırlamayı bir anma törenine bağlayarak, sanat ve edebiyatı anma törenlerinin bir kolu görerek, geleneğe dönüştürmüştür. Hz. İsa’ya yapılan zulmün hatırlandığı Çile Haftası’nda oruç, dua, ayin gibi ibadetlerden sonra kutlanan Paskalya bayramı, tarihin yeniden canlandırılmasıdır. Bunu “anma töreni” biçiminde bedensel pratiklerden biri olarak yorumlayan Paul Cannerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar?* adlı eserinde, din ve hafıza ilişkisindeki ‘sözel yineleme’nin altını çizmektedir. Aslında yineleme, ritüellerin ve tarihin bütününde mevcuttur. Ancak dil, kutsal metinlerden hareketle tarihi belirli eşiklere ayırarak dinsel bir hafıza ortaya koyar. Kutsal bir zamansallık oluşturur. Dinsel hafızada “Yeniden Canlandırma Retoriği” denen olgu, burada belirir. Bu kavram şöyle tanımlanabilir:

“Yeniden canlandırma retoriki, aynı zamanda sözel yinelemede kodlanmıştır. Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet, Budizm ve Hinduizm törenlerinde, kutsal sözler yetkisi kabul edilmiş bir metnin diliyle söylenir. Bunun sonucu olarak dünya dinlerinin çoğunda, bir dünyevi dil ile bir dinsel dilin birbirinden ayrıldığı görülür. Katolik Kilisesi içinde Latince, Yahudiler arasında İbranice, Hindular için Veda Sanskritçesi ve Müslümanlar için Arapça olmak üzere bunların hepsi, sıradan dilden farklılıklarının belirtilmesi gereken kutsal dillerdir.” (Connerton, 2019, s. 115)

İslamiyet’te ilahi söylem, Arapça aracılığıyla Kur’an’ı inşa eder. Aynı zamanda sözlü ve yazılı tarihi bir araya getirerek gelenek ve hafıza oluşturur. *Kuran-ı Kerim*’de, yaratıcının sözlerini, vahyi bildiren kutsal kitabın indirildiği ay, Bakara suresinin 185. ayetinde Ramazan ayı olarak bildirilmektedir. Yani Ramazan ayı, hem Müslümanların oruç ibadetlerini yaptıkları hem de Hz. Muhammed’in yaşamı ve devrini hatırladıkları bir zamanı bildirir. Bu hatırlama, toplumsal ve dinsel hafızayı bir araya getirerek bilinçaltını, benliği, birey ve toplumu anlamlı kılma işlevi taşır. İslamiyet’in temel ritüellerinden olan Kurban Bayramı da benzer bir işleve sahiptir. Kolektif bilinçaltındaki mitolojik etkinliklerin yaratıcı gücünü içermesinin yanında, bir prototip ortaya koyar. Bu tarihsel prototip, *Kur’an-ı Kerim*’in Saffat suresinde, Hz. İbrahim’in oğlunu kurban edecekken Allah’ın onu durdurması şeklinde anlatılır. Yine *Tevrat*’ta Levitliler’in çeşitli ayetlerinde Yom Kipur ayini tarif edilerek bu ritüel gereği yapılan ibadetler anlatılmaktadır. Böylece Hz. Musa’nın simgesel ve tarihsel kişiliği ortak hafızaya ve toplumu oluşturan grup üyelerinin şimdiki zamanına taşınır.

Jan Assman, *Kültürel Bellek*’te Eski Mısır ve İsrail üzerinde antropolojik bir analiz denemesi yapmaktadır. Politik imgelem üzerinden dinsel hafızanın kültürdeki temsillerini ortaya koyar ve ona göre Batı’da Atina ve Kudüs, Doğu’da Atina ve Mekke, ikili bir kültür üzerinde inşa olmuşlardır. Bu ikili kültürün esasını ise eski Yunan meydana getirmiştir. Jan Assman’ın önerdiği yöntem, antropolojik bir yaklaşımın izlerini taşıdığı için Paul Connerton ve Levi Strauss, Mircae Eliade gibi mitoloji araştırmacılarının yordamını çağırır. Ona göre kültürel hafıza, “hatırlamanın, temelinde bayramlar ve ritüel kutlamaların yattığı biçimlerinde dolaşır. Ritüeller, grubun kimliğini koruyucu bilginini sürekliliğini garanti ettiği sürece, kültürün yeni kuşaklara aktarılması süreci, tekrarlama biçiminde yaşanır” (Assman, 2018, s. 99). Bu tekrarlar doğaları gereği zamansallık ve tarihsellik döngüsünden kaçamayacağından tekrara dayalı her dini paradigma, bir hatırlama noktası, hafıza hareketi oluşturacaktır.

Platon'un diyaloglarında geçen ruh ve onun geçmiş yaşantısı, insanın tecrübeleri ve tüm geçmişini hatırlamayla öğrenmesi, dini kaynaklar doğrultusunda değerlendirilebilir. Hatta doğrudan İslam felsefesi açısından yorumlanabilir. Bu bağlamda El Kindi, hafıza teorisini Aristocu kategoriler üzerinde kurarken hafızayı, duyularla birlikte ele almış, imge (suret) ile akıl (idrak) arasındaki ilişkiyi 'hayal' (el-kuvvetü'l musavvira) kavramıyla yorumlamıştır. Farabi'de hayal (el-kuvvetü'l mütehayyile) ortak duyuların bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Platon ve Aristoteles'in, İslam filozoflarının şerhleriyle, tasavvufi tartışmalar ve risalelerle, Doğu felsefesini, Şark edebiyatını oldukça etkilediği bilinmektedir. Ortak duyular, akıl ve imge, bireyin geçmişini, ruhsal ve bedensel bütünlüğünü tamamlayan kilit kavramlardır. Platon'da İdealar âlemiyle ilişkilendirilen bu anlam ve algılar, ilk anımsamanın/öğrenmenin gerçekleştiği bir ruhlar meclisini çağrıştırmaktadır. Söz gelimi İslami-tasavvufi kültürde ve Klasik Türk edebiyatında yer alan 'Bezm-i elest' kavramının özünde de bir anımsama vardır. Allah'ın ezeli, manevi, mücerret bir âlemde ruhları yarattığı meclis, elest meclisi, bezm-i elest olarak bilinmektedir. Bu âlem, tüm insanlığın Allah'ın huzurunda verdikleri ilk sözü, yemini; ilk anlaşmayı, öğrenme ve bilinçlenme aşamasını temsil eder. İslami-tasavvufi literatürde yaşananların unutulması, insanların ilk kez yaratıldığı âlemde sürgünü, şeklinde de kullanılmıştır. Bu doğrultuda *Kur'an*'da kimi ayetlerde hatırlama ve unutuş sözcükleri vurgulanır. Özellikle 'bezm-i elest'e açıkça A'raf suresinin 172. ayetinde değinilir: "Rabbin Âdemoğulları'ndan -onların sırtlarından- zürriyetlerini alıp bunları kendileri hakkındaki şu sözleşmeye şahit tutmuştu: Ben sizin rabbiniz değil miyim? "Elbette öyle! Tanıklık ederiz" dediler. Böyle yaptık ki kıyamet gününde, "Bizim bundan haberimiz yoktu" demeyesiniz" (*Kur'an-ı Kerim*, 7/ 172). Burada iki nokta önemlidir. Birincisi, İslami öğretisi ve inanç yapısı, evrensel biçimde tüm insanlar için bir yemin, sözleşme ortaya koymakta ve bütün inananları bu sözleşmeden sorumlu tutmaktadır. İkincisi, ruhlar âlemini işaret eden bezm-i elest, insanların kişisel ve kolektif hafızalarındaki ilk hatıra, tecrübe, imge biçimini temsil etmektedir. Böylece insanın, Platon'da görülen izlenimlerle İdealar Dünyasındaki gerçek varlığını hatırlaması ile İslami-tasavvufi kaynaklarda yer alan bezm-i eleste Allah'ın huzurundaki yeminlerini unutmamaları gerekliliği arasında ilişki vardır. Nitekim Arapça'daki *nisyan* (unutuş, terk ediş) ile insan arasındaki ses ve anlam benzerliği, bu ilişkiye dâhil edilebilir. Çünkü *Kuran-ı Kerim* ve bazı hadislerde *nisyan*, insana unuttuğunu hatırlatma işlevini

taşıyan bir sözcüktür. İnsan ve nisyan arasındaki benzerlikle ilgili kaynakların ise 7. yüzyılda İbni Abbas'a dayandıkları söylenegelmiştir. “Bazı dilcilerin ‘insan’ kelimesinin ‘unutma’ anlamındaki ‘nesy’ kökünden türetilmiş olduğunu belirtirken dayandıkları, İbn Abbas'a nisbet edilen ve insanın üstlendiği sorumluluğu veya kendisinden alınan sözü unutması sebebiyle bu ismi aldığına dair rivayet” (Kafi, 2007, s. 145) söz konusudur.

2.1.3. Tarihyazımı ve Tarihsel Hafıza

Parva Naturalia'da rüya, uyku, hafıza, algı gibi kavramlar ruhun özü ve gücü kabul edilmektedir. Aristoteles'in bu kitapta yer alan *Peri mnēmēs kai anamnēsis* (Hafıza ve Hatırlama Üzerine) risalesinde açıklanan hafıza fenomenolojisinde geçmişe bakışın, bir tarihsellik içerdiği söylenebilir. Çünkü burada tarif edilen ve tartışılan "Hatırlama çabası büyük ölçüde bir tarih belirleme çabasıdır" (Ricouer, 2012, s. 60) Sonuçta hafıza, hatırlama (rememberance), çağırma (recall) ve tanıma (recognition) süreçleriyle daima zamansallığı işaret eder ve bu zamansallığın görünme biçimi tarih ile kesişir. Devirler, takvimler, süreler, saatler ile ifade edilen süre aralıkları çeşitli tür ve biçimlerdeki anlatımlarla olayları, durumları ve yaşantıları kaydeden tarih ile iç içe geçerek bir geçmiş zaman anlatısının oluşumunu mümkün kılarlar.

Aristoteles'in kendinden sonraki hafıza araştırmalarını da etkileyen ayırıcı vasfının, hafıza (mneme) ve hatırlamayı (anamnesis) ayırması olduğu söylenebilir. Bu ayırım, tarih ve tarihyazımı kavramlarını da açıklayacak kimi paradigmlar taşır. Deneyim, yaşantıya dayanan tarih ve tarihin kaydedilme, metinleşme aşaması, bir disiplin olarak tarihten söz eden Latin kaynaklarda da birbirinden ayrı düşünülmüştür. “Geçmişte kalan insani-toplumsal olaylar olarak tarihe *res gestae*; bu olayları konu alan disiplin ya da bilime de *historia rerum gestarum* demişlerdir.” (Özlem, 2010, s. 17) Tarihin gündelik bir gerçeklik olarak bireylerin kişisel yaşamındaki hâli, *res gestae* yani olaylar üzerine kuruludur. Tarih bu olayları yeniden yaşatarak belirli işlevleri³

3 Tarih, özdeşleşeceği olay, tutum ve anlatılarla nasıl bir hafıza kuracağına, geçmişe, ulusal ve toplumsal geleneğe nasıl bakacağına göre değişen bir usul, üslup kullanır. Tarihin, toplumsal ve felsefi niteliklerine, eğitsel ve politik işlevlerine göre bir ayırma tabi tutulduğu görülmektedir. Aslında bu kuramsal ve yöntemsel ayırım, tarih felsefesinin ana konusudur. Hegel, *Tarih Felsefesi*'nde, üç tür tarihten söz eder. 1. Kökensel tarih. 2. Düşünsel tarih (a.Evrensel tarih, b.Pragmatik tarih, c.Eleştirel tarih). 3. Felsefi tarih (Hegel, 2006, s. 9). Hafızanın yani geçmişin bir kurmaca, bir anlatı olarak yazımı da üsluba göre değişiklik gösterir. Zeki Velidi Togan, *Tarihte Usul* adlı eserinde, tarih yazımını dört

yerine getirirse de asıl fonksiyonu hatırlatmadır. Tarihte Keoslu şair Simonides'in ünlü ziyafet sofrası olayı, geçmişin yeniden yaratılması, hafızanın bir mekân ve bir tarih algısıyla kurulması bakımından dikkat çekicidir. Francis A. Yates'in *Hafıza Sanatı*'nda özetlediği olay, aslen Cicero'nun *De Orotore* (MÖ.55) yani *Hitabet* adlı risalesinde geçer. Buna göre, Skopas isminde bir soylunun Teselya'da düzenlediği ziyafete Simonides de katılır ve şiirlerinden birini okur. Bir süre sonra bir haber getiren iki genç adam, şairi dışarıya çağırır. Simonides dışarı çıktıktan sonra, ziyafet salonunun çatısı çöker ve bütün misafirler yıkılan enkaz altında can verir. Cesetler paramparça olduğundan yakınları ölüleri tanıyamaz. Ancak Simonides, misafirlerin masada hangi tarafta olduğunu hatırladığından, hafızasını kullanarak cenazelerin kime ait olduklarını gösterir (Yates, 2020, s. 15). Böylelikle mekân ve düzen kavramlarının hafızada ne denli etkili olduğu anlaşılmış olur. Zaman ve olayı bir imge, görüntü, anı biçiminde hatırlama, bunu geri çağırma, böylelikle kritik bir geçmiş kesitinin yeniden yaratılması (rememoration), mekân algısına yaslanır. Tarih de bir anlamda olay, zaman ve mekân kesitlerinin anlatısıdır. Latin kaynaklarında adı hep hatırlamayla birlikte anılan Simonides, söz konusu olay neticesinde hafıza sanatı için kurucu figürlerden biri hâline gelmiştir.

Heredot'un ünlü *Tarih* kitabı ise hafıza sanatının mitolojik arka planından izler taşımaktadır. Yazar, "Klio" ile başlayarak her biri Yunan mitolojisinde bir esin perisi (Musa) adını taşıyan dokuz bölüm kurgular. Böylece mitoloji geleneğiyle tarih⁴ ilmini bir araya getirir. Yunan mitolojisinde de bu birlikteliği işaret eden kimi anlatılara rastlamak mümkündür. Bellek tanrıçası "Mnemosyne Uranos'la Gaia'nın kızıdır. Efsaneye göre Zeus Pieria dağlarında dokuz gece yatmış ve Mnemosyne de dokuz Musaları doğurmuş"tur (Erhat, 2010, s. 207). Yani tarih (historia) imgeyi, hayali

yönteme ayırır. "1) Rivayetçi yahut nakli (= histoire referente) yazışı, 2) Öğretici yahut şe'ni tarih (=histoire pragmatique) yazışı, 3) Nedennasilci, yahut tekevvüni tarih (= histoire genetique) yazışı ve 4) İçtimai tarih yazışı." (Togan, 1985, s. 3) Tarih aktarımındaki yöntemlere göre diğer bir tasnif, İbrahim Kafesoğlu'na aittir. Kafesoğlu, "Tarih İlmi ve Bizde Tarihçilik" makalesinde nakilci veya hikâyeci, öğretici (pragmatique), araştırmacı (genetique) olmak üzere üç tarzdan söz eder (Kafesoğlu, 1963, s. 1-3).

4 " 'Tarih' sözcüğünün Batı dillerindeki tüm karşılıkları (Lat. historia, İt. storia, Fr. historie, İng. history, Alm. Historie) Grekçe istoria, istorein sözcüğünden gelir. Sözcük İyon lehçesinde "bildirme", "haber alma yoluyla bilgi edinme" anlamlarında kullanılmıştır. Attika lehçesinde ise sözcüğün görerek, tanık olarak bilme anlamlarının yanı sıra, çok daha geniş bir anlam içeriğiyle fizik, coğrafya, astronomi, bitki ve hayvan bilgisi ve hatta giderek "doğa bilgisi"ni kuşatacak biçimde kullanıldığı görülür." (Özlem, 2010, s. 25) Latince ve Grek kökeninden hareketle tarih, eskiden beri bildirme, bilgilendirme anlamını korumuştur. Musaların, mitolojik Tanrıların insanlarla iletişimde bilim ve sanatların, bu noktada tarihin rolü, kelimenin kökenine de dayanır.

çağrıştıran mitsel bir gelenek içinde doğmuştur. Ancak dokuz *musadan*⁵ biri olması, Herodot'un asıl niyetini açıklamaz. Herodot, kitabı yazmaktaki maksadını “Bu, Halikarnassoslu Herodotos'un kamuya sunduğu İnsanoğlunun yaptıkları zamanla unutulmasın ve gerek Yunanlıların, gerekse barbarların meydana getirdikleri harikalar bir gün adsız kalmasın, tek amacı budur; bir de bunlar birbirleriyle neden dövüşürlerdi diye merakta kalınmasın” (Herodot, 2012, s. 5) sözleriyle açıklamaktadır. Görüleceği gibi yazar tarih biliminin metodolojisini hatırlama ve unutma misyonu etrafında kurar. Tarih ve geçmiş anlatılarının toplumsal ve pedagojik amacını işaret eder. Aslında mitolojinin kökeninde de bu amacın yansıma ve uygulanması vardır.

Mit ve tarih, doğal hafızanın, içsel, özgün, canlı durumunu, tarihsel gerçekliğini ve geleneğini yaşatmaya çalışırlar. Ricoeur, bu bağlantıya dikkat çekmiştir. Onun “tarih ile hafıza arasındaki çatışma nasıl olur da miti ilgilendirmez?” (Ricoeur, 2012, s. 161) sorusu, hafıza araştırmalarında tarih ve mit bağıntısına dikkat çeker. Bu bağlamda yazar, Jacques Le Goff'un *Histoire et Memoire* (Tarih ve Hafıza) adlı çalışmasını işaret eder. Geçmiş ve şimdi arasındaki karşıtlığı tarihsel ve toplumsal bilinçle açıklayan Goff, geçmiş anlatılarındaki olayların sunumuna fenomenolojik bir çerçeve çizmiştir. Aslında bu çerçeve, algıların, izlenimlerin saklandığı, düzenlendiği *zihin* ile hafızayı bir bütün olarak kabul eden John Lock'u temel alır. 17. yüzyılda oluşturduğu kendi düşünsel sistemini *İnsanı Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme*'de anlatan Lock, deneyim ve duyumları hafızada oluşan imgelere bağlar. Lock unutma, hatırlama ve zihin bağıntısını şöyle açıklar:

“Gerçekte görünürde olmayan ancak zihinde var olan bir ide orada yalnızca bellekte yer aldığı için vardır; bellekte yoksa zaten zihinde de yoktur; bellekte var ise, orada belirdiğine ilişkin bir algı olmadan bellek aracılığıyla edimsel bir görünüş kazanamaz: Kısacası önceden biliniyordur ve şimdi anımsanıyordur. Bu durumda, herhangi bir doğuştan ide varsa zihinde bir yerlerde değil bellekte bulunmalıdır; bellekte varsa bir dış izlenim olmaksızın geri getirilebilir ve ne zaman ki zihne ulaştı, işte o zaman anımsanır yani kendisiyle birlikte zihne tamamıyla yeni olmadığının algısıyla yansır” (Lock, 2000, s. 120).

Zihin ve hafızanın koşutluğu, bütünlüğü, diyalektiği dolayısıyla tarih, hafızanın toplumsal, psikolojik, felsefi ve edebi tüm mekânizmalarını içermek ya da bunlara işaret etmek durumundadır. “Tarih yazarları bu akıp giden yitici öğeleri bir araya

5 Her esin perisi belli sanat ve bilim dallarını temsil etmektedir. Bkz.: “Musaların yetki alanları çağlar ve şairlere göre değişir. Genellikle şöyle bir bölümle yapılır: Kalliope, destan şairi ya da lirik şiir; Klio, tarih; Polhymnia, pantomim; Euterpe, flüt; Terpsikhore, dans; Erato, korolu şiir; Melpomene, tragedya; Thalia, komedy; Urania, gökbilimi” (Erhat, 1996, s. 209).

bağlar ve onları ölümsüzlük için Mnemosyne'nin Tapınağına yerleştirirler.” (Hegel, 2006, s. 9) O halde tarihin diğer bilimler içerisinde kurucu, yönlendirici, yaşatıcı görev ve sorumlulukları vardır. Toplulukların düşünce tarzlarını, inanç biçimlerini, geleneksel ve gündelik alışkanlıklarını unutulmaktan, kaybolmaktan, bozulmadan korunurken yalnızca bir geçmiş anlatısı yaratmaz. İdeolojik ve politik kimliğin, gelecek tasarımının tarzını, yönünü, niteliğini ve zamanlamasını belirler. Edward Hallett Carr, *Tarih Nedir*'de geçmiş zamanın, geleceği belirleyen yönüne dikkat çekmiş ve bugünü anlayabilmenin anahtarı olarak tarihi, şimdiki zamanda işleyen hafızanın kilometre taşı kabul etmiştir. Yöntem bakımından *çifte işlev* dediği bir diyalog benzetmesine dayanan yazar, tarihçiyi bu diyalogun sorumlusu tutar.

“Benim, bugünle geçmiş arasındaki diyalog dediğim, tarihçiyle olguları arasında karşılıklı etkileşim süreci, soyut ve yalıtılmış bireyler arasında bir diyalog değil, bugünün toplumu ile dünün toplumu arasında bir diyalogdur (...) Geçmiş, bizim için bugünün ışığında anlaşılabilir ve bugünü tümüyle ancak geçmişin ışığında anlayabiliriz. İnsanın geçmiş toplumu anlamasını ve bugünün toplumuna daha çok egemen olmasını sağlamak tarihin çifte işlevidir.” (Carr, 2011, s. 109)

Geçmiş anlamak, bireysel ve toplumsal hafızanın işleyebilmesi, düzenlenebilmesi için kaçınılmazdır. İşte tarih, bu amaca hizmet eden başlıca bilim dallarından biridir.

İslam tarihyazımı geleneğinde, Yunan tarihçi Heredot'un benimsediği nakilci (rivayetçi) bir hikâye anlatma tarzının uzun yıllar kullanıldığı ancak bu metodun, yerini daha analitik ve objektif bir tarih yazımı yöntemine bırakarak zamanla aşıldığı söylenebilir. Hem Doğu hem de Batı'da 18. yüzyıla kadar devam eden nakilci tarih anlatma geleneği, yalnızca görülen ve duyulanları nakletmeye dayanan, tasviri veya betimsel bir tarih yazımıdır. İslam tarihinde Taberî (ölm. 932) ve İbnü'l-Esîr⁶ (ölm. 1231) bu yöntemi kullanmışlardır. Ancak tarih, yalnızca bir kayıt, ezber, arşiv sisteminden ibaret değildir. Bir felsefesi ve metodolojisi vardır. Ancak Farabi, İbni

6 *El-Kamil fi't-Tarih* adlı eserinde İbnü'l-Esîr, hafızayı akıl kavramıyla tarif eder. “İnsan, tecrübelerden, yaşanmışlıklardan ve bu yaşanmışlıkların sonuçlarını öğrenmekten (bir şeyler) elde eder. Çünkü tarih içinde bir olay yaşanmışsa, o olayın kendisi veya bir benzeri daha önce yaşanmıştır. Dolayısıyla bunlar akli geliştirir ve peşinden gidilecek bir kimsenin ehliyet kazanmasını sağlar. Şöyle söyleyen kişi ne güzel söylemiştir: Akıl iki çeşit gördüm Tabii akıl ve kesbî akıl Kesbî akıl fayda vermez Tabii akıl olmadıkça Tıpkı güneş fayda vermez Göz görmedikçe Tabii akılla kastımız Allah'ın insanoğlu için bahşettiği “garizî akıl”dır. Kesbî akıl ile kastımız ise tecrübeler yoluyla garizî akli artırıcı şeydir. Allah bu akli, ikinci bir akıl olarak ve insanın (zihninin) genişlemesi ve şanınin yücelmesi için yaratmıştır. Aslında bu akıl birinci akla ziyadeten vardır (bağımsız varlığı düşünülemez)” (Büyükyılmaz, 2020, s. 112). Burada geçen tabii akıl, kesbi akıl, Aristoteles'te ve yine Cicero'ya atfedilen *Ad Herennium* adlı eserde görülen doğal hafıza ve yapay hafıza ayrımını çağırıştırır.

Sina gibi İslam filozoflarında tarihin ilim kategorilerinde sayılmadığı görülür. Bunun en önemli sebebi ise kendi devirlerindeki tarih kitaplarının, tarihçilerin rivayete dayanması ve geçmiş anlatılarının makul bir sistematığe dayanmamasıdır. Aristoteles'in kategorilerinde de tarih, ilim dallarından biri olarak görülmez. Oysa "tarih, diğer ilim dalları yanında bir konudan ibaret değildir. Aynı zamanda, insanlara, doğru neticelere varmaları için yön veren bir düşünce tarzıdır. Geçmişini bilmeyen, yani kendini tanımayan bir toplum, tıpkı hafızasını kaybetmiş, akıntıya kapılmış gibidir" (Kütükoğlu, 1998, s. 4) Şimdiki zamanda çalışan hafızanın tanıma (recognition), çağrışım (recall) gibi işlevlerini gerektiği gibi kullanabilmesi, etkin bir geçmiş anlatısıyla mümkündür.

Osmanlı tarihinde geniş bir hatırlama ve hafıza kültürü mevcuttur ve bunlar bir tarih veya hafıza kuramından bağımsız olarak deneyimlerin, olay ve durumların gerçekliğine dayanırlar. "Osmanlı hanedanını konu alan Tevârih-i Ali Osman'lar, I. Selim'in saltanat yıllarını anlatan "Selimnameler", Kanuni dönemini anlatan "Süleymannameler" ile fetihleri konu alan "Fetihnameler", "Gazavatnameler" ve "Zafernameler"" (Taşbaş, 2011, s. 214) oldukça yaygındır. Kültürel ve entelektüel hafızayı tarihyazımı ve tarihin yaşatılması, aktarılması doğrultusunda inşa eden bu eserler, hem bireysel kimliğin hem de toplumsal yapının izlerini taşır. Osmanlı Devleti'nin resmi tarih yazıcıları, vakanüvisler, olayları titizlikle kaydederek resmi/kurumsal hafızayı, devlet hafızasını meydana getirirler. Osmanlı devrinin askeri, siyasi, politik, edebi ve tarihi varlığını ortaya koyan yazılı tarihçilik, İslami gelenek ve hafızanın bir devamı niteliğinde görülebilir. İslam kültüründe geçmişin hatırlanması, tekrarlanması gibi hafıza işlevini üstlenen tarihsel etkinlikler, dini ilke ve sorumluluklara dayanmaktadır. İslam literatüründe tarihselliği vurgulamak için "ilmü'l-haber" ve "tarih" denilen iki kavramın kullanıldığı görülür⁷. Bu kavramlar

7 İslam kültüründe geçmişin aktarımını ifade eden kavramlar, doğrudan olmasalar bile tarih felsefesinin ve tarihsel hafıza kuramının çerçevesini oluştururlar. "İslâm'da tarihin ta başlangıçtan beri her zaman 'İslâmî' bir ilim olarak sayılageldiğini görüyoruz. Nitekim Müslüman yazarlar tarafından yapılmış olan ilim tasniflerinde tarihin hemen her zaman İslâmî ilimler gurubunda sayıldığı görülmektedir. Meselâ Hârizmî'nin 'Mefâtiḥ al-'Ulûm'unda tarih, 'şeriat ilimleri' ve 'yabancı kaynaklı ilimler' ('ulûm al-'acem) temel ikili bölmesinde 'ilm al-ahbâr' adı altında birinci gurupta yer almaktadır. İbn al-Nadim, 'Fihrist'inde onu, üçüncü gurupta, her İkisi de birer İslâmî ilim olan Arap grameri ve şiiri arasında bir yere yerleştirmektedir. Gazali'ye gelince o da 'İhyâ 'ulûm al-dîn'inde, tarihi, 'ulûm al-asâr v'al-ahbâr' adı ile 'şer'î ilimler' gurubunda Tefsir, Fıkḥ, Kıraat gibi 'tamamlayıcı ilimler' (al-mutamimmât) arasında saymaktadır" (Arslan, 1983, s. 17).

İslam hadis geleneğinde de yer almıştır. Böylece bilginin aktarımı, geçmişin toplum nezdinde korunması, olaylar ve haberleri bilmekle mümkün görülmüştür. Aynı hadis geleneğindeki gibi aktarılacak tarihsel olgu ve olayların doğruluğu, geçerliliği ve güvenilirliği esas kabul edilmiştir. İslam toplumlarında sistemleşen *Kur'an* merkezli hadis geleneği, Buhari gibi hadis âlimlerinin eserleriyle tarih ilminin zeminini hazırlamıştır. Dini hafızanın bozulmadan, unutulmadan, hatalardan uzak kalabilmesi, bazı metotların da geliştirilmesini zorunlu kılmıştır. Bu metotlar daha çok hadis toplayıcılarının doğru bilgiye ulaşmalarında kullandıkları yöntemlerle şekillenmiştir. İbni Haldun, tarih için de düşünebileceğimiz bu *ölçüt sorunu* için ‘umran ilmi’ kavramını kullanmıştır. Böylelikle tarih aktarımında olay ve olguların doğruluğu ve güvenilirliği, toplumsal bir bakış açısıyla yorumlanmış olur. Tarihin bir ilim olarak kapsamı ve konusu genişler.

“İbni Haldun *Mukaddîme*’sinde kendisine kadar hiç kimsenin üzerinde araştırma yapmayı düşünmediği yeni bir alanı ve bu alana ait özel sorunları kendisine konu olarak alacak yeni bir ilim kurmak istediğini ve onu kurduğunu söyler. Bu ilme o umran ilmî (İlm-al-’umran) adını verir. Bu yeni ilmin ele alacağı yeni alan, ona göre, insanî umrân, yani insanî toplumsal hayat ve örgütlenmedir (al-içtimâ al-başarî)” (Arslan, 1983, s. 17)

14. yüzyıldan sonra Osmanlı Devleti’nin tarih anlayışı, resmi/kamusal hafızayı merkeze alarak iktidar ölçütlerini benimser görünmektedir. Modern Osmanlı tarihlerinin içerisinde geniş ve bilimsel bir Türk tarihi yazılabilmesi, Darülfünun’da dil ve tarih dersleri veren Necip Asım’ın (1861-1935) çalışmalarıyla mümkün olabilmıştır. Tarih-i Osmani Encümeni üyesi olan Necip Asım, 1917’de geniş bir çalışmanın ilk cildi olarak *Türk Tarihi*’ni yayımlamıştır. Tanzimat döneminde Ahmet Cevdet Paşa’nın *Maruzat* ve *Tarih-i Cevdet* adlı eserleri, tarihin hem öğretici (pragmatique) hem de araştırmacı (genetique) bir çerçevede kullanıldığının, geçmiş ve şimdiyi kurucu işlevinin önemsendiğinin, metot ciddiyetinin işaretleri olarak kabul edilmiştir.

Sonuç olarak tarih ve tarihyazımı, Doğu ve Batı kültüründe toplumların geçmişi anlama çabaları, aidiyetleri, sosyal ve siyasal kimliklerinin izlerini taşıyan olgu ve olayları kayıt altına alma endişeleriyle hafıza araştırmalarının konusu olmuştur. Batı’da estetik, teorik ve politik anlamda bir tarih felsefesinin daha çok Hegel, Nietzsche, Montesquieu, Herder, Gustave Le Bon gibi isimlerle meydana geldiğini söylemek mümkündür. İslam ve Türk tarihçileri de belirli oranlarda, kavramsal ve metodolojik olarak bunlardan yararlanmışlardır. Tarih-i Osmani

Encümeni, daha sonra Türk Tarihi Tedkik Cemiyeti ve nihayet 1931’de kurulan TTK (Türk Tarih Kurumu) gibi resmi kurumlar, tarih biliminin, tarih felsefesinin toplumsal ve kültürel işlevini temsil etmişlerdir. Cumhuriyet ve sonrasında ise Türk toplumunun hafızasının, bireysel ve toplumsal kimliklerinin, olgu ve olayların gerçekçi bütünlüğüne dayanarak tarihyazımına konu olması, ideolojik ve siyasal mekânizmalarla bütünleşmiş, tarih, ideolojik bir hal almıştır.

20. yüzyılda siyasal ve ideolojik değişimlerin, toplumsal dönüşümlerin, unutma ve hatırlama çabalarıyla bir ‘kriz’e sürüklendiği söylenebilir. Bu biraz da modernleşme ve küreselleşme kavramlarıyla ilgilidir. Söz konusu buhran, tarih ve hafızanın ortak sorunu, toplumsal ve kültürel hafızanın krizidir. “Hafıza krizi” kavramını Richard Terdiman, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis* (Geçmiş, Şimdi: Modernite ve Hafıza Krizi) adlı çalışmasında tartışır ve krizin kaynağı için 19. yüzyılı işaret eder. Burada "Tarihin korkunçluğunun yol açtığı hafıza buhranı” biçiminde ortaya çıkan problem, “geçmişin şimdi içindeki ısrarlı varlığının sorunlu olmasıdır” (Ricoeur, 2012, s. 435). Yani krizin, kültürel ve toplumsal yapının her alanında yeniyi, yeniliği direten, kimlikleri ve inançları, ideolojileri silen, dönüştüren, tüketen modernitenin, geçmişle, tarihsel hafızayla uyumsuzluğuna dayandığı söylenebilir.

2.1.4. Psikolojide/ Nöropsikolojide Hafıza Kuramları

İnsanın kendine özgü yaşamını oluşturan, tanımlayan, açıklayan tüm fiziksel ve zihinsel yapıp etmelerin, düşünme ve hissetme biçimlerinin merkezinde, bilinçli ya da bilinçdışı eylem ve duyumlara dayanan ruhsal bir algılama ve anlamlandırma süreci yer alır. İnsanın benlik bütünlüğünde bilişsel ve davranışsal yapılar inşa eden bu süreç, hafıza ve hatırlamayı da etkiler. “Bilişimiz büyük oranda (dikkat, algılama, anımsama, düşünme ve öğrenme) somut değil soyuttur. Diğer bir deyişle bilişsel yaşamımızda çoğunlukla kategorize eder, betimler, sınıflandırır ve soyutlarız” (Maslow, 2001, s. 95). Bu üç eylem ise algı, bilinç ve imgelem ile birlikte çalışmaktadır. Düşünce tarihinde söz konusu kavramlarsa ilk olarak Platon’un diyaloglarında, Sokrates’in tartışmalarında rastlarız. Ana hatları 19. yüzyılda şekillenen modern psikoloji deneylerinin ve klinik araştırmaların temeli de Sokrates’e kadar uzanır. Platon’un

Theaitetos kitabında Sokrates, hafıza ve bilince dair düşüncelerini balmumu tablet üzerinden açıklamaktadır. Burada herhangi bir zihni, bir tablete benzettikten sonra anıların ve hatırlama biçimlerinin tablet üzerinde belirme ve kaybolma hareketlerinden söz eder:

“Şöyle bir varsayımında bulunalım. Ruhumuzda balmumundan yapılmış bir tablet var. Bu tablet bazılarımızda daha büyükken, bazılarımızda daha küçük olsun, bazen daha yumuşak ya da sert, bazen daha pürüzsüz ya da saf veya karmaşık olsun (...) Musaların annesi Mnemosyne bize bir hediye vermiş olsun. Buna göre tabletler düşüncelerimize ya da algılarımıza yardımcı olsunlar. Yani gördüğümüz, duyduğumuz ya da düşündüğümüz şeyler arasından aklımızda kalmasını istediğimiz şeyleri sanki resimlemiş gibi bu tabletlerin üzerine işaretleyelim. İşaretli şeyler tabletin üzerinde kaldığı sürece onları hatırlarız, kalmadıkları zaman ise unuturuz” (Platon, 2018, s. 101).

Bu pasajdan öğrendiğimize göre ruhta var olan tablet, hafızayı temsil eden özel ve değişken bir mekânizmadır ve ‘mitsel’ bir kaynağa dayanır. Benzer bir yöntemi Herodot, ünlü *Tarih* isimli kitabında kullanmış ve anlatacaklarını Yunan mitolojisinde bir esin perisi (Musa) adını taşıyan dokuz bölüme ayırmıştır. Bunlardan Klio, tarih ilmini temsil eder. Sokrates de hafızayı, Musaların annesi Mnemosyne tarafından insanlığa verilmiş bir hediye olarak tarif etmektedir.

Aristoteles, *De Memoria et reminiscencia*’da (Bellek ve Anımsama) duyular kanalıyla edinilen deneyimlerin, hafıza üzerinde tıpkı mühür basarken bırakılan işaretler gibi bir imge, bir *eikon* (ikon-resim) bıraktığını söyler. Ayrıca ona göre hafıza tamamen geçmişe, anılara aittir. “Hatırlama, hafızanın yeniden elde edilmesi ya da geri kazanılmasıdır” (Aristoteles, 2019, s. 53). Hafıza kuramının temel ilkelerini benlik, ruh ve zihin etrafında açıklayan Yunanlı filozof, *psyche* (ruh) üzerinde dururken hafıza ve hatırlamanın üç niteliğini vurgular. Bunlar benzerlik, zıtlık ve yakınlıktır. Ona göre birbirine benzer anılar daha kolay hatırlanacak, zıt anılar ise kolay unutulacaktır. Yakınlık, *eikon* ve izlenimlerin zihinde tutulma süresinin ne kadar uzatabileceğine dairdir. Aristoteles, hafızanın bedensel yani fizyolojik yönünü Platon ve Sokrates’e göre daha fazla vurgulamıştır. Beden ve bilinç, hafıza ve zihni iç içe kabul eden John Locke sonrası psikolojik araştırmalarda, *tabula rasa* özelliğini kaybetmiş, fizyolojik bir yapı olarak incelenmiştir.

Felsefe tarihinde hafızayı, bilinci, ruhu çözümleyen düşünürlerin hareket noktası hafızanın daha çok ruh ve bedenle yorumlanabileceği, tanımlanabileceği olmuştur. Özellikle Aydınlanma dönemine gelinceye değin hafıza ve ruh hakkında din ya da beden imgesini merkeze alan sübjektif tanımlara rastlanır. Kartezyen felsefenin

mimarı Descartes ise Aydınlanma devrinde Lock, Hume, Bacon, Kant, Hegel ile birlikte akılcı bir yorum geliştirmiştir. Bedeni, sınırları, beyni ve beynin kimi kritik noktalarını duyular için merkez ya da kaynak kabul etmiş ve zihnin, beden ve ruhla bütünlük olduğunu iddia etmiştir. Ona göre “Ruh bedenin tüm bölümleriyle birleşmiştir” (Descartes, 2020, s. 25). Uzuvtardan oluşan beden sisteminden bağımsız düşünülemez. Yorumlarında kimi zaman tutarsızlıklara da düşen Descartes’ın kendisiyle çeliştiği noktalarda ruhu, bedenin sadece belli bir bölgesinde aradığı, hatta onu yalnızca bir ‘bez’ şeklinde açıkladığı da görülür. Örneğin tutkuları açıklarken “ruhun bedenin diğer bölümlerini dışlayarak bölümlerden sadece birinde olduğunu söylemenin uygun olmayacağını” (Descartes, 2020, s. 25) düşünmesine karşın “beynin en iç bölümünde, maddesinin ortasına yerleşmiş çok küçük belli bir bez olduğunu apaçık” (Descartes, 2020, s. 26) bulduğunu iddia eder. Kendi devrinde adı konmamış da olsa nörolojik bir akıl yürütmeye girişirken ruhu, psikolojik ve hatta nöropsikolojik ölçütlerle açıklamaya çalıştığı söylenebilir.

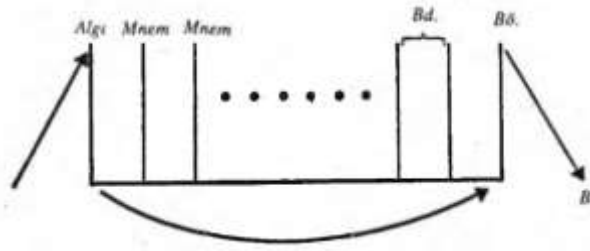
Modern psikoloji biliminin kurucularından kabul edilen Alman psikolog Wilhelm Wundt (1832-1920) ise felsefe, fizyoloji gibi bilimlerin içinde psikolojinin ayrıştırılmasını gerektiğini savunmuş ve bu alanda klinik çalışmalar yapmıştır. Ona göre psikoloji, kendine özgü bilimsel kategori ve sistematlere uygun bir bakış açısıyla tarif edilmeli, tanımlanmalıdır. Wundt, modern, yenilikçi ve bilimsel bir tavırla yaklaştığı psikolojiyle ilgili ilk düşüncelerini 1885’te *Beitrag zur Theorie der Sinneswahrnehmung* (Duyusal Algılama Teorisine Katkılar) isimli kitabında öne sürmüş, 1863’te de *Vorlesungen über die Menschen-und Thierseele* (İnsan ve Hayvan Zihinleri Üzerine Dersler) adlı çalışmasını yayımlamıştır (Schultz, 2007, s. 103). İlk psikoloji laboratuvarını 19. yüzyılın son çeyreğinde kuran Wundt’un çalışmaları, aslında psikolojinin diğer bilimlerden tamamen ayrıldığına da ispatıdır. Onunla birlikte deneysel psikolojinin bulgularını ortaya koyacak klinik araştırmaların 19. yüzyılda büyük bir ivme kazandığı söylenebilir. Nitekim bu konudaki ampirik araştırmalardan en önemlisi Hermann Ebbinghaus’un 1885’te yayımladığı *Über das Gedächtnis* (Bellek Üzerine) isimli çalışmasıdır. Ebbinghaus, psikoloji kariyerine başlamadan önce tarih okumuş, oradan felsefeye geçmiş ve ‘bilinçdışı’ üzerinde hazırladığı Doktora Teziyle 1873’te doktorasını almıştır. Ebbinghaus’un araştırmalarının ana gövdesini unutma ve hatırlama süreçlerini tekrarlar ve zamansal

istatistiklerle somutlaştırmaya çalışmak, oluşturur. Berlin Üniversitesi'nde 1880'de başladığı deneyleri, *Bellek Üzerine* kitabında, bulgular ve deney sonuçlarıyla birlikte yayımlayarak 'unutma' olgusuna yeni bir bakış açısı getirir. Onun klinik çalışmalarında ortaya koyduğu 'unutma eğrisi' teorisi, deneysel psikolojide yeni çalışmalara da zemin hazırlamıştır. Ebbinghaus, "unutmanın bir şeyi öğrenme ile o şeyi tekrar öğrenme arasındaki sürenin uzunluğuyla doğru orantılı olduğu şeklindeki genel kanıyı, zaman ekseninde farklı noktalardaki çeşitli düşüş yüzdelelerini gösteren bir eğriye dönüştürmüştür" (Draaisma, 2014, s. 137). Unutma eğrisinin temel prensibi, hafızada tutulan bilgilerin belirli bir zaman sonra aşama aşama unutulacağı, bu aşamaların da kademeli olarak tespit edilebileceğidir. Unutma, hafıza bozukluğunun değil, zihnin doğal işleyişinin beklenen bir sonucudur. Ancak kimi göstergelerle harekete geçen çağrışımlar, unutulmaları hatırlamada önemli roller üstlenirler. Bu noktada doktor ve filozof David Hartley, 18. yüzyılın ortasında yayımladığı *İnsan, Beden Yapısı, Görevleri ve Ümitler Üzerine Gözlemler* (1749) adlı çalışmasıyla çağrışımlar üzerine ilk sistematik bulgulara ulaşan araştırmacılardandır. Onun çağrışım teorisinin temel yasası, süreklilik kavramıyla açıklanabilir. "Aynı anda veya birbiri peşi sıra ortaya çıkan fikirler veya duyumlar birbiriyle birleşir (birbirini çağrıştırır).⁸ Öyle ki bunlardan bir tanesinin oluşması, ötekisinin de meydana çıkmasıyla sonuçlanır. Bu yüzden, süreklilik gibi tekrar (repetition) da çağrışımın oluşması için gereklidir" (Schultz, 2007, s. 93-94). Hartley, genel olarak çağrışımların deneyimden meydana geldiğini, duyuşal deneyden mahrum bilginin zihinde var olamayacağını savunduğundan ötürü, John Lock ile benzer görüştedir. Her ikisine göre de çocukların doğuştan çağrışım yapabilecekleri bir deneyimleri olmadığından hafızaları, kendi fizyolojik ve toplumsal gelişimleriyle beraber oluşmaya başlayacaktır.

8 İbni Sina'nın Hz. Muhammed'in öğüt ve ilkelerinin tekrar edilerek hatırlanması veya bedensel pratiklerden uzaklaşma nedeniyle unutulmasına değindiği (*Al-Nacat* kitabında yer alan) çözümlemesi için bkz.: "Ona göre peygamberlerin, insanlara getirmiş oldukları öğretilerinin onların hafıza ve düşüncelerinde yer etmeleri, kökleşmeleri, kendileri öldükten sonra da unutulmamaları, insanlarda Tanrı ve gelecek hayatla ilgili arzu ve korkuların sürekli uyanık tutulmaları için, birtakım yolları da bulmaları gerekir. Bunun için onların insanlara devamlı olarak Tanrı'yı ve gelecekteki hayran hatırlatacak (al-munabbihât, al-muzakkirât) bazı pratikleri empoze etmeleri zorunludur. Bu pratikler (al-a'mâl, al-afâl) ya bazı hareketlerin emredilmesi (mesela namaz) veya yasaklanması (mesela oruç) şeklinde ortaya çıkacaktır. Bunlara yine Şeriat'ı kuvvetlendirmeye ve yaygınlaştırmaya yarayacak diğer bazı teklifler (mesela Hac, Cihâd teklifleri) eklenecektir. Halkın düşüncelerini yoğun bir şekilde Tanrı ve gelecek hayat üzerinde tutmasını sağlayacak bu pratikler olmasa, insanlar bir peygamberin ölümünden bir iki kuşak sonra onun öğretisini unutmaya gideceklerdir." (Arslan, 1987, s. 259).

20. yüzyıl modern psikoloji tarihinde Sigmund Freud ve Carl Gustave Jung, hafıza, bilinç, unutma kavramları üzerinde en fazla duran isimler arasındadır. Freud'un hafıza araştırmalarının temelini hatırlama ve unutma süreçleri, hafıza bozuklukları, anılar, rüyalar, deneyim ve izlenimlerin algılanması; bu süreçlerde ortaya çıkacak nevrozlar, direnç, bastırma ve savunma mekânizmaları oluşturur. Freud, saplantılı nevroz vakaları için görüştüğü hastalarda bilinçdışına ulaşmak için psikanaliz deneyleri yapmış ancak sürekli bir dirençle karşılaştığını fark etmiştir. Bunun ardından da “Direnç sayesinde kendini bize gösteren patojen süreçleri kısaca ‘bastırma’ (repression)” (Freud, 2020, s. 58) diye adlandırmıştır. “Direnç ve Bastırma” makalesinde gösterdiği vaka hikâyelerinde ulaştığı temel sonuçlardan biri, bilinç dışı ve bilinç öncesinin bastırma süreçlerindeki önemidir. Ona göre rüyalar, bu aşamadaki bazı engellerin kaldırılması, yumuşatılması işlevini görmektedir. Tüm bu mekânizmaları ‘ruhsal aygıt’ kavramı altında inceleyen Freud'un hafıza kuramı, algılama sisteminin yalnızca bir parçasıdır. Diğer parçalarını da bilinçdışı, bilinç öncesi ve duyular oluşturur. Bu süreç rüyalarda devam eder. *Düşlerin Yorumu*'nun ikinci cildinde Freud, algı sisteminin aşamalarını, eşiklerini, kritik evrelerini açıklamış ve şemalaştırmıştır. Bu şemalarda örneklediği, vaka hikâyeleriyle desteklediği hafıza kuramının en temel bileşkesi rüyalar olmuştur. Ona göre “Düşlerdeki belleğin davranış biçimi, kuşkusuz, genel olarak herhangi bir bellek kuramı için en büyük önemi taşımaktadır” (Freud, 1996, s. 73). Freud'un duyumlardan hafızaya geçmiş olan hiçbir şeyin unutulmayacağını iddia ettiği teorisi, rüyalardaki hatırlamalara dayanmaktadır. Buna ‘mutlak bellek miti’ adı da verilebilir. Rüyalar, bu yaklaşıma göre yaşantıların yeniden üretiminden ve anıların geri çağırılmasından meydana gelir. Freud'a göre, “Bizim ruhsal aygıtımızda üzerine yağın algılardan bir iz kalır. Bunu bir ‘bellek izi’ diye tanımlayabiliriz; bununla ilişkili işleve de ‘bellek’ adı” (Freud, 1996, s. 260) verilebilir. Bu bellek, hatıralardan oluşan izleri toplar, düzenler, örter ya da saklar. Saklanan bu izler ise istemli ya da istemsiz hatırlamalarla bilinç düzeyinde belirli imgeler oluştururlar. “Algılarımız belleğimizde birbirlerine bağlanırlar - her şeyden önce eşzamanlı olarak ortaya çıkmalarına göre. Bu olgudan ‘çağırışım’ diye” (Freud, 1996, s. 261) söz etmek gerekir. Ruhsal aygıt sistemindeki algılama süreçleri için şu şemaya bakılabilir:

Şekil 1. Freud'a Göre Ruhsal Aygıt Mekânizması



Buna göre algılama için önce bir uyarının varlığı gerekir. Uyarın, algılandığında, hafıza sistemlerinde depolanır. Bilinç dışında kurulu bir arşiv gibi genişleyen, derinleşen, ağırlaşan bu hafıza malzemeleri, çağrışımlar için bir kaynak vazifesi görecektir. Şemada gösterilen bilinç öncesinin bilinç dışından ayrı değerlendirilmesi gerekir. Çünkü BÖ, sıra olarak bilincin hemen arkasındadır. Bilinç öncesi, bilinç dışı gibi karanlık, denetimsiz, düzensiz bir yapıya sahip değildir. Tam tersi istendiği zaman çağrışım yapılabilir, otokontrole uygun bir alanı temsil eder. BD (bilinç dışı) ve BÖ (bilinç öncesi), öznenin kendi zihni üzerindeki denetim ya da ulaşım gücüne göre algılama sürecinde ayrı katmanları oluştururlar. Mesela rüyaların meydana geldiği algı seviyesi BD'den BÖ'ye doğrudur. Burada BD ile BÖ arasında yaratılacak bir sansür olayı direnç işlevi görecek, bunun sonucunda da düşlerin veya kimi deneyimlerin unutulduğu görülecektir. Freud'un 'ruhsal aygıt'ından anlaşıldığına göre her hatıra, bilinç dışında çok derinlere kazınmış vaziyette, bilinç haline gelmeyi bekler, yok olması, kaybolması, mümkün değildir. Karakteri inşa eden, ister bilinç düzeyine gelmiş ister bilinç dışında kalmış olsun yaşayan, hareket eden, bu canlı hatıralardır. Freud'un yanı sıra Carl Gustave Jung'la özdeşleşen analitik psikolojinin temel kaynağı, 'kolektif bilinç dışı'nda yaşayan hatıra ve deneyimlerdir. Kişinin hatırlayamayacağı kadar gerilere uzanan, çocukluk çağındaki içgüdüsel yanıtlarda bile fark edilebilen bu hafıza teorisinin kaynağı, ilkel zamanlara dayanır. Her bireyde, kendi otobiyografik hatıralarından başka, birtakım simgeler bulunmaktadır ve "bunlar 'kalubelâdan' beri insan muhayyilesinden kalıtım yolu ile edinilen kuvvetlerdir. Bu kalıtım, bazı mitos ve efsane motiflerinin dünyanın her yerinde aynı biçimlerde tekrarlanması" (Jung, 2006, s. 144) ise bugün bir teoriden ziyade gerçeklik olarak kabul edilmektedir.⁹ Bastırma ya da unutma, kolektif bilinç dışı için söz konusu

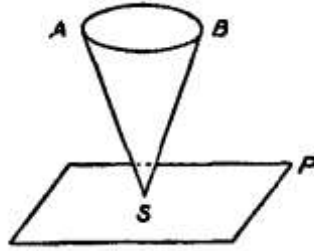
9 Jung'ın kolektif bilinçaltı yorumu mitik bir arka plana dayanır. Mircea Eliade, Hint ve Yunan mitolojisini çözümlediği "Anımsamanın ve Unutmanın Mitolojisi" adlı yazısında, bu mitik arka planın özelliklerini açıklar. "Diganikaya (I, 19-22), 'belleklerini yitirdiklerinde ve bellekleri karmakarışık olduğunda' Tanrıların gökyüzünden düştüğünü söyler; buna karşılık unutmayan Tanrılarındaki değişmez,

Şekil 2. Sıngır Göz Kulekürü Dışını Dışını Katmanları

sonsuzdur, değışikliği tanımayan bir doğaları vardır. ‘Unutma’, ‘uyku demektir’” (Eliade, 2020, s. 159). Öte yandan Yunan mitlerinde ise hafızanın iki çeşit görünme biçimi vardır: “1. En eski olaylara (kozmogoni, teogoni, jenealoji) başvuran bellek; 2. Önceki var oluşların tarihsel ve kişisel olayların belleği. Lethe, yani ‘Unutma’ bu iki çeşit belleğe aynı şiddetle karşı çıkar” (Eliade, 2020, s. 167) çünkü Lethe, ‘unutma’ pınarı olması dolayısıyla ‘ölüm’ anlamına da gelir. Ölü, hafızasını kaybetmiş olandır. 10 Örneğin acı duygusu kolektif bilinçte toplumsal bir yaşantının hatırasını taşıyabilir. Bu konuda detaylı yorumlar için bkz.: Acı, erginleşme, inisiyasyon törenleri bir nevi hatırlama biçimidir. “Sünnet, dişlerin parlatılması ya da çekilmesi, bir parmağın kesilmesi, dövme, hacamat, yakma, sopayla dövme, angarya, işkence vb (...) Bedendeki izler topluluğa aidiyeti gösterir, acıyı somut bir statü değışikliğini hafızalara kazıyarak maddileştirir” (Le Breton, 2010, s. 197-198). Acıya kolektif bir hafıza biçimi verilir. Edebiyat ve sanata dönüştürülür. “Burada acıya yüklenen bir anlam söz konusudur: Topluluğu aynı referanslar etrafında birleştirerek belleği güçlendirmek. Paylaşılan acı ortak duyguları güçlendirir ve bu duygular daha sonra aynı yaştaki gençlerin oluşturdukları ayrıcalıklı ilişkiler sayesinde daha da güçlendirilir ve sürdürülür. Zevkten ya da neşeden daha güçlü bir sosyal bağdır, zaman içinde

olarak hafıza ve hatırlama süreçlerini otobiyografik anılarla bütünleşik olarak yorumlamıştır. Ona göre “anılara bulanmamış algı yoktur. Duyularımızın dolaysız ve mevcut verilerine, geçmiş deneyimimizin binlerce ayrıntısını katarız. Genellikle bu anılar bizim gerçek algılarımızı yerinden eder” (Bergson, 2007, s. 27). Ruh ve madde arasındaki hafıza türlerini ve hatırlama biçimlerini incelediği çalışmasında anılar, bir kesişim noktasıdır. Eşyaların değişmesi, çevrenin değişimi, anıların da değişmesine yol açacağından ruh yapısının ve kişinin içsel zamanının da değişmesi anlamına gelir. Böylece bireyin algılama biçimi de değişecektir. Beyin tüm bu algılama süreçlerinde “bir tür merkezi telefon santralinden başka bir şey değildir” (Bergson, 2007, s. 24) ve görevi, genel olarak iletişim sağlamak ya da trafiği bekletmektir. Algılara bir şey ekleyemez. Anıların birikimine müdahale edemez. Bergson, anı, algı ve zaman ilişkisini bir ‘koni’ simgesiyle betimler:

Şekil 3. Bergson’a Göre Beden ve Anılar Arasındaki Hatırlama Biçimleri



Buradaki SAB konisi, bireyin anılarının toplamını simgelemekte, P düzlemi geçmiş, S ise şimdiki zamanı temsil etmektedir. AB tabanı hareketsizdir. Mutlak geçmişin sürekli akışını ve hafızanın geçmişte devinen bütünleşik yapısını, anısal birikimi işaret eder. Beden, S katmanında yoğunlaşsa da P’ye sürekli değmek zorundadır. Bergson bu noktada iki ayrı hafıza türünden söz eder. Saf ya da katışıksız hafıza ile anı-imgeler. Aristoteles’ten beri hafıza araştırmalarında sıklıkla tekrar edilen doğal ve yapay hafızayı çağrıştıran bu ayrıma göre katışıksız anı, madde ve organizmaların içinde örtüktür. Geçmiş deneyimleri alışkanlıklara dönüştürmekten öteye gitmez. Anı-imgelerle bütünleşik olan diğeri ise “gerçek bellektir. Bilinçle birlikte yayılarak, tüm durumlarımızı, meydana geldikleri ölçüde akılda tutar ve

anekdotlar, acıları, paylaşılan heyecanlı hatırlatarak kader birliği yaratır. Böylece kuşaklar arasında bir süreklilik kurulur” (Le Breton, 2010, s. 200). Süreklilik ise David Hurlley’e göre tüm çağrışımların temel prensibidir.

ardından da bunları birbirine ekler; her olguyu kendi yerine yerleştirir ve sonuç olarak, bu olgunun tarihini belirler ve ilk bellek gibi sürekli yeniden başlayan bir şimdiki zamanın içinde değil, mutlak geçmişin içinde çok gerçek olarak hareket eder” (Bergson, 2007, s. 113).

Geçmiş, şimdiyi ve geleceği bir bütün halinde, içsel bir zamanın akışıyla, içsel bir hafızayla tarif eden Bergson’un fenomenolojik yorumuna karşın deneysel psikoloji ampirik verilerden hareket etmiş ve 20. yüzyılda hafızayla ilgili geniş bir terminoloji oluşturmuştur. Nitekim bilişsel sinirbilimci Endel Tulving, hafızayı anısal (epizodik) ve semantik (semantic) olarak ikiye ayırmıştır. Bunlardan ilki -yaşantıyı kaydeden epizodik bellek sistemi- yaşanmış olayların yer, çevre, zaman bilgilerini depolar. İkincisi ise -semantik- dünyaya dair sembol ya da gösterge bilgisinin saklandığı yerdir. Bu iki hafıza türünün birleşimiyle otobiyografik hafıza ortaya çıkar. Duygu durumları otobiyografik hafızanın görünümleri, tetikleyicisi ya da sonuçları olabilir. Duygusal uyarımın yüksek olduğu olay ya da durumların hatıraları ise flash hafızada (flashbulb memory) saklanır. Çağrışımsal Ağ Kuramı’na göreyse (Associative Network Theory) “bellek düğümler ve bağlantılardan oluşan bir ağ (network) şeklindedir. Aktivasyon tıpkı elektrik şebekesinde olduğu gibi düğümden düğüme bu bağlantıları izleyerek yayılır (spreading of activation)” (Sarp ve Tosun, 2011: 451). Bu kuramın büyük ölçüde David Hurlley’nin çağrışım teorisinden yola çıktığı söylenebilir.

Peter Graf ve Daniel Shacter ise 1985’te yayımladıkları “Implicit and Explicit Memory for New Associations in Normal and Amnesic Subjects” (Normal ve Amnezik Deneklerde Yeni Çağrışımlar İçin Açık ve Örtük Bellek) adlı makalede, bilişsel nörobilimden hareket ederek hafızanın görünme biçimlerini incelerler. Bu makalede kullandıkları açık bellek ve örtülü bellek ayrımı, literatürde geçen bildirimsel bellek (declarative memory) ve bildirimsel olmayan bellek (non-declarative memory), doğrudan/dolaylı bellek gibi kavramsallaştırmalarla hemen hemen aynı şeydir. Örtük (implicit) bellek, “geçmiş deneyimler algılarımızı, düşüncelerimizi ve eylemlerimizi farkında olmadan etkilediğinde” ortaya çıkarken açık (explicit) bellek, “insanlardan birkaç dakika önce gösterilmiş olan kelimeleri ya da başka şeyleri bilinçli olarak hatırlamalarını ve tanımlarını istemek suretiyle” (Schacter, 2020, s. 27) açığa çıkmaktadır.

Hatırlamanın dışında, nöropsikolojik araştırmalarda hafıza bozukluğu, hafıza yanlışları, anıların kaybolması ya da çarpıtılması, unutma gibi konular da ele alınmıştır. Özellikle amnezilerde, yani hafıza kayıplarında ya da hafıza bozukluklarında yeni klinik vakalar ortaya çıkmış, bu vakalar da yeni kavram ve tanımlamaları zorunlu kılmıştır. İtalya'nın Floransa şehrinde, çocukluğunun geçtiği Pontito köyüyle ilgili rüyalarından bir türlü kurtulamayan, düşlerinde gördüğü canlı hatıraları tablolarında resmeden Franco Magnani'nin obsesif belleği bunlardan biridir. Kayıp hafızayı aramak, amnezik vakalarda doğal süreçlerin sonucu olabileceği gibi hastalıkların, kaza veya travmaların sonucu da olabilir. Nitekim “insanın felç, baş yaralanması ya da başka bir fizyolojik ya da psikolojik travma öncesindeki deneyimlerini hatırlamakta zorlandıkları” (Schacter, 2020, s. 57) durumlar, retrograd amnezi (geriye dönük amnezi) olarak adlandırılırken anterograd amnezi (ileriye dönük amnezi), günlük deneyimlere ilişkin hafızanın zayıflamasıdır. Özellikle hastalık ya da kazalarda oluşan nöropsikolojik bozukluklarda ruhsal yapıdan çok beyin hücreleri ya da beynin çeşitli bölgelerindeki sinirsel hareketler incelenmiştir.

Nöropsikologlar, 20. yüzyılda insan beyninde orta temporal lobun zarar görmesinin kalıcı amneziye yol açabileceğini keşfetmiş, özellikle orta temporal lobun içinde bulunan amigdala bölümünün hatırlamadaki işlevi üzerinde yoğunlaşmışlardır. Amigdala ve hipokampus, beynin hatırlamada merkez olarak kabul edilebilecek bölümlerini oluştururlar. Acı, sakatlık ve hatta stres durumunda insan vücudunun salgıladığı hormonlar, hatırlama ve unutma süreçlerinde de etkindirler. Örneğin Sinirbilimci Robert Sapolsky ve meslektaşları yürüttüğü deneylerde, stres durumunda salgılanan hormonun, yani “Glukokortikoidlerin yarattığı hasardan en çok etkilendiği düşünülen beyin bölgesi, bellek araştırmacılarının yakından ilgilendikleri bir bölge” (Schacter, 2020, s. 359) olan hipokampus olarak belirlenmiştir.

2.1.5. Felsefede Hafızanın Köken ve Tasvir Sorunları

Varlığın, evrenin, yaşamın niteliklerini, düşünce ve normların ilkelerini araştıran felsefe bilimi, bilincin ve bilginin anlamını, ereklerini, görünme ve uygulama biçimlerini tanımlarken en önce insanın, ruhun, nesnelerin kök ve niteliklerine yönelmiştir. Antikçağ Yunan Felsefesinde tartışılan problemler varlık ve evrenin

kökeni, ilk töz çerçevesinde ele alınır. Thales, onun öğrencileri Anaksimandros ve Anaksimenes, varlığın özünü araştırırken *arkhe* (töz) üzerinde durmuşlar, yaratılışa dair mitolojik yorumlarla ussal açıklamaları sentezlemişlerdir. Daha sonra Platon ve Aristoteles felsefeyi kategoriler ve kavramsallaştırmalarla sistemleştirmiş ve ussal yaklaşımı metafizik ve mitolojik kaynaklardan ayırmışlardır. 8. yüzyıldan itibaren Yunanca ve Süryanice'den yapılan tercüme yoluyla Yunan felsefesiyle tanışan İslam bilginleri ise Platon ve Aristoteles'in düşünce kategorilerine şerh ve zeyl yazarlar. Ortaçağ Avrupası'nda 'Alchindus' adıyla tanınan El Kindi, İbni Rüşd, İbni Sina, Farabi gibi düşünürler yazdıkları şerhlerde Antik Yunan felsefesindeki tutarlı veya çelişkili yönleri tartışır.

Felsefe tarihinde anımsama kuramının temellerini atan Platon'da hafızanın “anıların yazıldığı balmumu tabletler” (Platon, 2018, s. 108) metaforuyla açıklandığı bilinmektedir. Onun İdealar âleminin taklidi kabul ettiği gölgelerden oluşan dünya ve varlıkların bilinci bu tabletlerdeki izler sayesinde geçmişi anımsar. Öyle ki bu dünyada yeni bilgi, yeni hatıra, yeni deneyimler, epistemolojik olarak gerçekliği değil ancak kopyaları oluşturur. Platon'a göre “Ruh ölümsüz olduğu için, birçok defa doğmuş ve hem burada hem diğer yaşamda her şeyi görüp öğrenmiştir. Bu yüzden de erdem ya da başka bir şeye yönelik bir şeyi daha önceden gördüğü için hatırlayabilir” (Platon, 2013, s. 50-51). Bu anlamda araştırma, öğrenme eylemlerin tamamı yalnızca hatırlamadan ibarettir. Aristoteles ise hafıza ve anımsamayı iki ayrı kavram ve eylem olarak ayırırken hafızanın yalnızca geçmişi kapsadığını söyler. Hatırlama var olan bir resmin, imgenin geri çağırılmasıdır. Bu da öyle rastgele değil bilinçli bir eylem sonucunda mümkündür; yani anımsama, zihinde gerçekleşen bir arama işidir. Bu yüzden hatırlama fiili, fiziksel bir hareketi zorunlu kılacak ve bedeni harekete geçirecektir. Bu doğrultuda Aristoteles, hatırlama ve imge/resim bağıntısına dikkat çeker. Bedenle bütünleşik olan “ruhun tasvir yapan kısmı hafıza konusundan da sorumludur” (Aristoteles, 2019, s. 51). Böylece ruhta beliren izler, imgeler, ikonlar, kişinin anılarını temsil ederler. Öte yandan Yunanlı düşünür, bedende hafızayı harekete geçiren algı merkezinde hatıralarla birlikte zaman kavramının da yer aldığını söylemiştir. Buna göre zaman ve hafıza, metafizik ve ontolojik çerçevede iç içe, bütünleşik kavramlardır.

Unutma, hafıza ve anımsayışı ruha ve zamana bağlı bir faaliyet kabul eden Batılı filozoflarda hafıza, aynı zamanda Tanrı'yı idrak etmenin ve erdemli bir kul olarak ibadetin anahtarıdır. Orta Çağ'da Hristiyan din adamlarının yazdığı risalelerde hafıza, Tanrı'ya dair tüm ilahi söz ve eylemlerle özdeşleşme aracı kabul edilmiş, hafıza teknikleri, hatırlama yöntemleri geliştirilmiştir. Batı'da hafıza ve hatırlamaya bu ilahi bakışın zeminini Aziz Augustinus'un MS. 397'de yazdığı *İtirafılar* (Confessions) kitabı oluşturur. Aslında bu risale, aynı zamanda onun kendi dilinden özyaşam hikâyesi de sayılabilir. Burada yazar “Hafızanın Gücü” başlığı altında yaratıcısına “Hafızanın gücü büyük, akıl almayacak kadar büyük Tanrım, hafıza uçsuz bucaksız, sonsuz bir derinlik” (Augustinus, 2010, s. 305) diye seslenirken genellikle ‘oda’ ve ‘mağara’ metaforlarını kullanır. Hafızanın depolama niteliğiyle mekânın içyapısındaki kuşatıcılığı birleştirir. Ayrıca Aristoteles'in kullandığı imge/tasvir, geri çağırma, depolama gibi kavramlara büyük oranda Augustinus da yer vermiştir:

“ışık, renkler ve cisimlerin şekilleri gözlerden giriyor, her türlü ses kulaklardan giriyor, her tür koku burundan geçip giriyor, her tür tat da ağız yoluyla bir giriş buluyor kendine (...) Hafızanın koskoca mağarası gizemli, gizli ve kelimelere sığmayan kuytularıyla bütün bu algıları alıyor ve gerektiği anda ortaya çıkartıp hatırlatıyor. Ama hepsi kendilerine özgü kapılardan girerek burada depolanıyor. Algıladığımız nesnelerin kendileri giremiyor buraya, sadece onların imgeleri kullanıma hazır olarak duruyor ve hatırladığımız anda düşüncemize kendilerini sunuyor” (Augustinus, 2010, s. 303).

Aslında burada tüm algıların merkeziymişçesine betimlenen hafıza, bütünüyle bilinci veya zihni de karşılayan bir kavram olarak kullanılmaktadır. “Bilinçli ve farkında ben yaşantısının ‘düşünömselliğe’ dayanmasından yola çıkarsak bilincin gerek şartının hafıza olduğu” söylenebilir, “Bir başka deyişle bir bilinçli durumun farkında olmamız o durumu hatırlamamıza dayanıyor olmalı”dır (Tura, 2018, s. 53). Böylelikle Augustinus da zihni hafızayla bir kabul eden filozoflar arasında sayılabilir. Ancak zihin, zamanın sürekliliğini ve imgelerin hareketlerini de içermesi bakımından tartışmalı bir alanı temsil eder. Augustinus, imgelerin zihindeki hareketlerinden bilince, oradan da zamanın kökenine ilişkin bir sorgulamaya girerek şu paradoksu ortaya atar: “Peki o halde zaman ne? Hiç kimse bana sormazsa biliyorum da, biri sorup da ona açıklama yapmam gerektiğinde bilmiyorum” (Augustinus, 2010, s. 374). Ontolojik ve fenomenolojik yaklaşımından ötürü bu paradoks Edmund Husserl'ın

dikkatini çekmiş ve Husserl, *İtirafı*’nın 13-28. bölümlerini “Zaman problemiyle uğraşan herkesin temelli okuması gerek”tiğini (Husserl, 2015, s. 13) söylemiştir.¹¹

İslam felsefesinde ise hafıza, hatıra, bilinç, zihin gibi kavramların düşünsel tabanı, *cevher* kavramıyla sorgulanmıştır. Buna göre ontolojik ve fenomenolojik olarak nesne ve görüngülerin tarifi, onların cevherini, tözünü anlamakla mümkün olacaktır. Duyular, varlık kategorileri, cevher ve araz, bilinç, felsefenin sınıflandırılması ve mantığın tarifi üzerinde duran El Kindi’ye göre maddi varlıkların tamamında bulunan cevher (töz) beşe ayrılır. Cevherlerin “birincisi madde (heyula), ikincisi suret (form), üçüncüsü mekân, dördüncüsü hareket ve beşincisi zamandır” (El Kindi, 2015, s. 462). Eşyaların varlıklarını sürdürüş sebebini *birlik* (el-vahidü’l hakk) olarak tanımlayan El Kindi, âlemin oluşumunu *ilk sebeple* (el-İlletü’l-ula) yani Tanrı’nın varlığıyla açıklar. Hafıza yerine hatıra sözcüğünü kullanan filozofa göre *hatıra* (el-Hatır), “esintinin (es-sanih) sebep olduğu” (El Kindi, 2015, s. 264) gelip geçici, anlık düşüncelerdir. Burada geçen *sanih* kelimesi sözlükte “akla, hatıra gelme, içe doğma” (Devellioğlu, 2010, s. 1133) anlamlarına gelir. Hatıranın anlamıyla benzeştiği söylenebilirse de ilham anlamını da taşır ve ussal olmayanla teması, metafizik düşünme biçimiyle bağıntısı sebebiyle ruh kavramına gönderme yapar. El Kindi ruh konusunda, ontolojik olarak maddi varlıkların¹² benzersiz ve kendine özgü bir içsel zamanda hareketlerinden söz eder. Varlığın kökenindeki hakikat, ona göre bu tözsel yapıda bulunmaktadır. İbni Haldun’a göre ise “burhânlar ve deliller hayal gücü, hafıza ve düşünce gibi zihin kuvvetlerine veya işlemlerine dayanır” (Arslan, 1987, s. 382). Aslında bunlar Aristoteles’ten beri bilinen beş duyu dışındaki insanın iç duyularını (hiss-i müşterek) işaret eder. İnsanın dış duyuları algının, iç duyuları hayal gücünün ve izlenimlerin alanını oluşturur.

11 Husserl’in tiyatro örneği üzerinden zaman, hatırlama ve algıya dair fenomenolojik çözümlemesi için bkz.: “Hatırlama, doğrudan doğruya daha önceki Algıyı Hatırlamadır (...) Aydınlatılmış tiyatroyu hatırlıyorum - bu, tiyatroyu algılamış olmayı hatırlıyorum demek değildir (...) O halde Hatırlama gerçekten de, daha önceki Algının bir Yeniden üretilmesini içerir; ne var ki Hatırlama asıl anlamında Algının bir Tasavvur-edilmesi değildir: Algı, Hatırlamada kastedilmemiştir ve koyulmamıştır, aksine Algının nesnesi ve Şimdisi, ki ayrıca aktüel Şimdiyle ilişkiye koyulmuştur, kastedilmiştir ve koyulmuştur” (Husserl, 2015, s. 76-77).

12 *Felsefi Risaleler*’de varlık beş cevhere ayrılmıştır. Adı geçen cevher kavramının gemi metaforuyla açıklandığı örnek için bkz.: “beş cevherden biri olan heyula (madde) geminin yapıldığı tahtalardır. Geminin iskelet ve boyutları, merdiven, kapı ve diğer varlıklardan onu ayıran kısımları surettir (form). Aynı şekilde gemi bir mekânda bulunmaktadır ve onun bir mekânda hareketi söz konusudur ve o, bir zaman sürecinde hareket etmektedir” (El Kindi, 2015, s. 464).

İbn Sina'nın felsefe sisteminde ise ruh ve hafıza kategorilerinin temelini Aristoteles ve Platon oluşturur. İbni Sina terminolojik olarak “hayal ve hafızanın her ikisinden de söz ederken depo (Ar: hızzane) ve muhafaza eden (Ar: hâfıza) tanımlamasını kullanır. Ancak anlamların deposunu özel olarak el-hafıza ez-zakire şeklinde ya da mütezekkire şeklinde isimlendirmiş ve hayal ile ikisini ayırmıştır” (Akdeniz, 2020, s. 17). Sonuç olarak El Kindi, İbnü Rüşt, İbni Sina'nın hafızayı metafizik ya da soyut bir varlık değil, bedenle bağıntılı bir algılama merkezi olarak tarif ettikleri söylenebilir. Yeni Platoncu bir yaklaşımdan hareket eden Gazali'ye göreyse hatırlama ya da tezekkür, “insanın fıtratında mevcut olan ve unutilan bir şeyin tekrar gün yüzüne çıkmasıdır. Taallüm/öğrenme de insanın dışarıdan bir şeyi elde etmesi değil, cilâlandıktan sonra bir suretin aynada görünmesi gibi nefsinde mevcut olan şeyin üzerinden örtünün kalkmasıyla yani keşfle olur” (Reis, 2017, s. 12). Keşfedilen varlık insanın öz bilincidir. Bu varlığın unutulması hafızanın bozulmasına ve böylelikle imanın kaybolmasına yol açacaktır.

İslam felsefesindeki algı, bilinç ve hafızaya dair yorumların devamı 10-12. yüzyıldan çok daha sonra, Babanzade Ahmed Naim'in Darülfünun'da okutulmak üzere hazırladığı ders notlarından oluşan *Felsefe Dersleri*'nde görülür. Nitekim burada Fransızca *memoire* karşılığı olarak hem ‘hayal’ hem de ‘hafıza’ ve ‘zakire’ sözcükleri kullanılmış ve hafıza, “vehmin idrak ettiği meani-i cüz'iyeyi hıfz ve tezkir etmek şanından olan kuvvet” (Ahmed Naim, 2017, s. 215) şeklinde tarif edilmiştir. Babanzade, Fransızca ve Türkçe bazı terimleri karşılaştırırken yaptığı tercihlerin ve adlandırmaların sebeplerini de açıklamıştır. Hayal, hafıza, zakire kavramlarını *memoire* yerine kullandıktan sonra farkın anlaşılması için *memoire* sözcüğü ikiye ayırır. 1. Memoire sensitive: Hayal. 2. Memoire intellectuelle: Hafıza ve zakire. Hiss-i müşterek, vahime, mütehayyile sözcüklerini ise *imagination* yerine kullanır. Yeri geldiğinde mütehayyile yerine tahayyül kavramını tercih eder. *Souvenirs* (Fr. Hatıra) sözcüğüne karşılık olarak ezkar tabirine yer verir. Kimi pasajlarda tezekkür sözcüğüne de rastlanır. Anımsama, anı, imge araştırmalarında sıkça kullanılan çağrışım kavramı ise tedai sözcüğüyle açıklanır. Aristoteles'in yakınlık ve benzerlik ilkeleriyle biçimlendirdiği hatırlama ilkelerini Babanzade Ahmed, *tedai-i hevadır* tamlamasıyla ifade eder. Bu terimi şöyle örnekler: “İlk tasavvuru arayınca bulamayız. Bunu bulmak için sonuncudan başlayarak ondan evvelki, ondan sonra daha evvelkine doğru bir

zincir yapar ve nihayet bu tarik ile aradığımız ilk tasavvura irtika ederiz” (Ahmed Naim, 2017, s. 225). İşte çağrışımlardan meydana gelen bu hatırlama silsilesine *teadi-i hevadır* denir. Bu kavramın kanunları, nazariyeleri, illetleri, hakkındaki eleştiriler, yazarın çağrışım sözcüğüne dair uzun açıklama, yorum ve karşılaştırmaları, hafıza araştırmaları ve hafıza terminolojisi bakımından önemli bulgu ve teklifler içerir.

Batı’da Aydınlanma dönemine gelindiğinde, hafıza araştırmalarında daha çok ampirik yaklaşımların kullanıldığı görülür. 17-18. yüzyıllarda tabiat üzerinde akıl, deney ve gözlem sonucu elde edilen bulgular önem ve yaygınlık kazanır. Descartes, David Hume, Francis Bacon, John Locke, Kant, Hegel gibi filozoflar öncelikle bilgiyi, sonra onun niteliklerini ve ardından işlevlerini tartışır. Bacon bilginin ancak deney yoluyla elde edilebileceğini savunmuş ve deneyin kanunlarını *Novum Organum* adlı eserinde açıklamıştır. Buna göre tabiat ancak deneyden aksiyomlar elde etme ya da aksiyomlardan yeni deneyler türetme yoluyla yorumlanabilir. Deneylerden aksiyomlar elde etme ise “görevleri bakımdan üç alt bölüme izin verir: 1) duyulara, 2) belleğe, 3) zihne ve akla (mind and reason)” (Bacon, 2012, s. 212). Bu doğrultuda hafıza ve hatırlama, deney yöntemiyle geliştirilmeli, eğitilmelidir. John Lock ise hafızanın görünme biçimlerini akıl ve zihin aracılığıyla betimler. “Duyular öncelikle tikel ideleri alırlar ve henüz boş bir oda olan zihni doldururlar; zihin bir kısmını tanıdıkça, belleğe yerleşir ve adlandırılırlar. Sonraları, daha ileri giden zihin onları soyutlaştırır ve aşama aşama genel adları kullanmayı öğrenir. Bu şekilde, zihin, konuşma yetisinin malzemeleri, yani ideler ve dil ile donanmaya başlar. Çalışma alanı sağlayan bu malzemeler çoğaldıkça aklın kullanımı da günbegün daha belirginleşir” (Locke, 2000, s. 56-57). Öte yandan David Hume akıldan ziyade deneyimi önceleyerek hafızayı, deneyimlerin hatırlanması, deneyimlerin kopyaları için bir arşiv kabul eder. Ona göre varlıkların nedenleri akıl yoluyla değil ancak deneyimle elde edilebilir. Zihnin algılarını *idealar* ve *izlenimler* diye ikiye ayıran Hume, bilgiyi elde etmede duyulara dayanan izlenimlerin geçerliliğini savunur. Ona göre “bellek ya da duyulara gelen bir olgudan hareket etmezsek, akıl yürütmelerimiz yalnızca hipotetik olur ve belirli halkalar birbirine nasıl bağlanırsa bağlansın, çıkarımlar zincirinin tümünü destekleyecek bir şey bulunmaz” (Hume, 1976, s. 39). Burada hafıza, idealar arasındaki bağlantıyı sağlayan ana unsurlardan ve deneyimin var olabilmesi için zorunlu kaynaklardan biri kabul edilmektedir.

Aydınlanma dönemi Batı felsefesinde deney ve akıl yürütme biçimleriyle bağıntılı olarak bilincin sorgulanması, idelerin kendilerine ve diğer nesnelere yönelen uzantılarını tartışmaya, madde ve bilinç arasındaki fenomenolojik koşutluğun araştırılabilmesine zemin hazırlar. Nitekim 20. yüzyılın ilk yarısında Husserl'in görüngüleri içkin yapılarla ve doğadaki süreğenlikleri yani var olma süreleriyle açıkladığı yorumları, bilinçteki zamansallığa dayanan hafızayı da içerir. Nitekim Aristoteles'ten beri zaman, hafıza ve bilinç canlılıkla iç içe, ruhsallığı merkeze alan önermelerle çözümlenirken Husserl ve Henri Bergson, madde ve hafıza arasındaki felsefe problemlerine nesneleri odağa alarak yönelmişlerdir. Husserl'in yanı sıra Bergson, nesneden de önce bedeni bir 'eylem aleti' kabul eder. Algılar, madde imgelerinin duyumsanmasını sağlamaktan ibarettir. Madde, dünyaya dair imgelerin kaynağı değil onlar için duraklama noktalarıdır. Bergson'a göre "bellek, hiçbir düzeyde, maddeden türeyen bir şey değildir; tam tersine, madde, daima belli bir süreyi işgal eden somut bir algı içinde kavradığımız haliyle, büyük ölçüde bellekten türer" (Bergson, 2007, s. 134). Maddenin hafızadan türemesi, hafızanın nesnelerde ve mekânlarda yaşadığı, eşyalarda ve ortamlarda sürekli devam eden bir zamansallığa sahip olduğuna da işaret eder. Beden, hafızadaki sürekliliğin, geçmiş, şimdi ve geleceğin uzantısıdır. Bedeni "gelecek ile geçmiş arasındaki hareketli bir sınır" ve "geçmişimizin hiç durmadan geleceğimize doğru ittiği bir uç" (Bergson, 2007, s. 59) olarak tarif etmek de mümkündür.

2.1.6. Edebiyat ve Hafıza

Birey ve toplumların gündelik olaylar etrafında kurulan tarihsel varlıklarını, bilişsel ve davranışsal yapılarını, inanç ve geleneği taşıyıcı ritüellerini, olaylar ve olgular etrafında kurulan yaşamı tecrübe etme biçimlerini, dünyevi ve ilahi olana yönelen duygu ve düşüncelerini yansıtan dil, bilinci ve hafızayı da taşıyan canlı bir varlıktır.

Geçmişin sosyal yapısı, hatırlama figürleri, hafızanın ve unutmanın görünme biçimleri, tarihsel ve otobiyografik hesaplaşmalar, bilinçdışındaki bastırma veya savunma mekânizmaları, mitsel hatıralarla kurulan sessiz diyaloglar, canlı bir varlık olan dil aracılığıyla edebiyata yansır. "Dil, şeylerle, onların birer kopyasıymış gibi bir

benzerlik göstermez, çünkü onların benzerliğini bir hafıza olarak taşır. Bir iletişim (communication) aracı değildir, çünkü zaten bir topluluğun (communate) aynasıdır” (Ranciere, 2011, s. 58). Mit, masal, tragedya, komedya, efsane, destan, şiir, roman, şarkı, hikâye gibi edebi türlerde hatırlama ve unutma biçimleri, topluluğun aynası olan dil aracılığıyla örtük bir geçmiş zaman anlatısına dönüşür. “Edebi metinler, bilinen başlangıçta mitoslarla, dini ayin ve törenlerle, dans ve müzikle birlikte ortaya çıkar. Bugün şiir, roman, hikâye gibi metinlerde varlığını sürdürmektedir (...) Edebi metin, tarihi, sosyal ve psikolojik bir varlık olan insan ve doğa malzemeleri kullanılarak dille gerçekleştirilen sanat etkinliğidir” (Aktaş, 2015, s. 25). O halde sanat veya edebiyat yapıtı, hayal gücüne ve zamansallığa dayanan çok boyutlu bir organizasyona sahiptir. Rene Wellek ve Austin Warren, edebiyat ve sanat yapıtlarını işlevlerine göre - edebiyatın hayat görüşünü (Weltanschauung) aktarma niteliğini vurgulayarak ayırırlar. Onlara göre sanat eseri, yalnızca kurmaca unsurlardan ibaret değil, bir “eserin bütün geçmiş ve muhtemel yaşantılarının toplamı” (Wellek ve Austin, 2019, s. 170) olarak görülmelidir. Hayat görüşü veya yaşantılar toplamı, hayal gücü ve yaratıcılığın, dolayısıyla da sanat eserinin ontolojik bir kaynağıdır. Bu doğrultuda edebiyat, birey ve toplumun hayattan öğrendikleri tüm hakikat ifadelerinin aktarıcısıdır. Dolayısıyla kültürel ve toplumsal fonksiyonu, edebiyatın estetik ve retorik işlevinden önce gelir. Yazılı ve sözlü kültür, bir milletin edebiyatın da parçası olduğu hafıza kodlarıyla inşa edilmektedir. Yaşama dair çeşitli unutmalar ve hafıza yitimi, edebiyatın, kültürün, sanatın ve tarihin de yitirilmesine yol açacaktır. Hatıraları ören ve taşıyan edebi eserler, bilincin aktarıldığı en temel kültürel alandır. Edebiyatın en temel malzemesiye dildir. “Taş veya bronz heykelin, boya resmin, sesler müziğin hammaddesi olduğu gibi dil de edebiyatın hammaddesidir. Fakat burada unutulmaması gereken şey, dilin taş gibi değişmeyen, sabit bir madde olmayıp bizzat bir insan yaratması olduğu ve böylece dili konuşan kişilerin kültür mirasını taşıdığı gerçeğidir” (Wellek ve Austin, 2019, s. 25). Demek ki dil, bireylerin kültürel hafızasını meydana getirir. Böylece bir kitabın, bir edebiyat metninin bütün varyantları, kopyaları ortadan kaldırılmış, yok edilmiş bile olsa o, kaynak dilin toplumsal yaşantısında, büsbütün sözlü geleneğin taşıyıcısı olan hafızada yaşamaya devam edecektir. Edebiyatı, “malzemesi dil, kaynağı yaşantılar ve hayal gücü olan bir yaratıcılık, başka deyişle bir sanat dalı” (Aytaç, 1999, s. 11) şeklinde tanımlamak da mümkündür. Sonuç olarak dil, yaratıcılığın ve yaşantıların merkezinde yer alır.

Edebiyat metinlerine dair tanımlarda tüm edebi türleri içine alan genel bir çerçeveden söz edilmektedir. Oysa Aristoteles'in *Poetika*'sından itibaren -yazılı kültürde- metin türlerinin bazı ayırıcı nitelikleri söz konusu edilmiştir. Edebiyat tarihinde ilk kez sistemli olarak anlatım biçimleri, türler, kurmaca teorisi üzerinde duran Aristoteles, epos, tragedya, komedy olma üzere üç edebi tür saptar.¹³ Bunların ve dolayısıyla edebiyat ve sanat yapıtlarının özünü *mimesis* yani taklit olarak tespit eder. "Ancak bu sanatlar üç yönden birbirlerinden ayrılırlar. Bunlar: taklit etmede kullanılan araç, taklit edilen nesneler ve taklit şeklidir" (Aristoteles, 2017, s. 35). Taklide dayanan roman, öykü, şiir vb. türlerde zamana göre olayların gerçekleşme sırasını ifade eden olay örgüsü, anlatının temelidir. Aristoteles, anlatıyı *öykü* kabul eder ve öykünün ana öğelerini, *şans dönüşü* ve *tanıma* olmak üzere ikiye ayırır. Burada sözü edilen *tanıma* ise hatırlama ediminin bir parçasıdır. *Poetika*'da bu süreç, Odysseus destanından kısa bir parçayla örneklenir. Odysseus, Truva Savaşı'na ait bir şarkı dinler. Şarkı dolayısıyla geçmiş günleri, düşünce ve duyguları hatırlar. Hatırladıktan sonra da gözyaşlarına engel olamaz, ağlamaya başlar. Burada duygusal hafızanın harekete geçtiği açıktır. Hatırlama edimi, şarkı sözleriyle kımıldamaya başlar ve kişi, hatıralarında bir arayışa çıkar. Ancak hafıza ve imgelem ayrıdır. İmgelem, çağrışımların ve hatıraların var oluşunu, zihinden geçişini, düşüncedeki yer değiştirmelerini sağlar. Aristoteles imgelemi *Phantasie* kavramıyla ifade eder.¹⁴ Fantezi, hayal, imge, sözcüklerin zihinde oluşturduğu hatıra ve çağrışımların genel adıdır. Bu sözcüğü yorumlarken modern fenomenolojinin kurucularından Edmund

13 Aristoteles'in *tragedya* kavramı, öykü, roman, şiir vb. kurmaca türlerin niteliklerini taşır. Tragedya ve kurmacanın geniş tanımı için bkz.: "Tragedya, bir eylemin taklididir. Bu eylem, karakter ve düşünce bakımından belli özelliklerde olması gereken eylem halindeki kişiler tarafından temsil edilir. Bu durumda karakter ve düşünce, tragedyanın iki eylemi olmaktadır (...) Bir eylemin taklidi öyküdür. Öykü olayların kurgusu, karakter ise eylemde bulunan kişilerin kendilerine ait özellikleri, düşünce ise kendisiyle konuşanların ispatladığı ya da genel bir gerçeğe işaret ettikleri şeylerdir. Böylece tragedyanın altı öğesi ortaya çıkar. Bu öğeler tragedyayı bir şiir türü olarak gösterir. Öykü, karakterler, dil, düşünceler, dekorasyon ve müzik. Dil ve müzik taklit araçların, dekorasyon taklit biçimini, diğerleri ise taklit nesnelerini oluşturur. Tragedyanın öğeleri bunlardan ibarettir. Bu öğeleri sadece birkaç tragedya şairi değil, tüm tragedya şairleri kullanırlar. Çünkü her tragedya dekorasyon, karakterler, öykü, dil, müzik ve düşünceye dayanır" (Aristoteles, 2017, s. 45).

14 Hegel, *Phantasie* sözcüğünün imgelem ve düşsellik anlamını vurgulayarak, bu kavramla hayal gücünü birbirinden ayırmıştır. Hâlbuki imgelem ve hayal gücü hemen hemen aynı şey kabul edilebilir. Hegel'in ayrımı için bkz.: "İlkin, genel sanatsal üretim yeterliğine bakarsak, burada 'yeterlik' ten söz eder etmez, 'düşgücü'nün (*Phantasie*) en belirgin sanatsal yetenek olduğu söylenir. Yine de bu durumda, düşgücünün tamamen edilgin hayalgücüyle (*Einbildungskraft*) karıştırılmamasına özen göstermeliyiz. Düşgücü yaratıcıdır" (Hegel, 2012, s. 280). İbni Rüşd ve Farabi'nin kategorilerinde ya da Babanzade Naim'in *Felsefe Dersleri*'nde hafıza ve hayalin, Latince *memoria* anlamında hemen hemen aynı kavramlarla ifade edildiği görülür.

Husserl'in kastettiği ise “efsanelerdeki periler, melekler, şeytanlardır: Düpedüz kurmaca söz konusudur (nitekim kimi metinlerde Fiktum diye geçer). Husserl'in *Phantasie* ile ilgilenmesinin bir başka nedeni, bunun bir inanç (İngilizcenin köklü geleneğine ait *belief* sözcüğünü sık sık kullanır) biçimi olan kendiliğindenlikle bağlanır” (Ricoeur, 2012, s. 65). Anlaşıldığına göre Husserl, *Phantasie* (imgelem) sözcüğüne kurmacayı içeren bir anlam yüklemiştir.

Öte yandan Aristoteles'teki anlamıyla imgelemin hafızadan ayrı düşünüldüğü ve daha çok anımsamayı içerdiği açıktır. Hatırlama ise bir arama (*zetesis*) işidir. Arama, nesneler, mekânlar, sözcükler, sesler, kokular üzerinden arayışa çıkan zihnin merak dolu bir etkinliğidir. Böylece hatıra, “ister sadece mevcudiyet olarak ve bu nedenle de *pathos* olarak anılsın, isterse tanıma olgusuyla sonuçlanacak hatırlama eylemi sırasında etkin olarak aransın, temsildir (*representation*), yeniden-sunumdur (*re-presentation*)” (Ricoeur, 2012, s. 214). Edebiyat ve hafıza ilişkisinde bilinçteki tanıma ve arama süreçlerini işleyen en ünlü eser ise Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanıdır. Proust, hafıza araştırmalarına istem dışı hafıza olarak geçen bir hatırlama biçimini ele almıştır.¹⁵ Öyle ki bazı hafıza araştırmacılarına göre “Hiçbir edebiyat eseri, insan belleğiyle Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sinden daha ilgili değildir” (Schacter, 2020, s. 49). İngilizce'de bu eser, *Remembrance of Things Past* olarak da bilinmektedir. Yine de esasen *In Search of Time* adıyla yayımlanmış ve dünya dillerine aktarılmıştır. Özellikle romanın ilk cildindeki *madlen kurabiyesi* etrafında başlayan çağrışımlar silsilesi, hatıraların ansızın harekete geçişi ve öznenin bilincinin tamamen hafızanın aktarımına dönüşmesi konusunda kilit role sahiptir. “Kurabiye hadisesi aynı zamanda kişinin anılarını yeniden deneyimlemesini, zaman zaman, aksi halde sonsuza dek gizli kalabilecek olan anıların kilidini açan birer anahtar işlevi gören nesnelerle rastlantısal karşılaşmaların mümkün kıldığını vurgulamaktadır” (Schacter, 2020, s. 51). Unutulmamalıdır ki nesneler, hatıraların kilidini, zihin arşivini

15 Fransız anlatıbilimci Gerard Genette, *Anlatının Söylemi Yöntem Hakkında Bir Deneme* (Çev.: F.B. Aydar) isimli çalışmasında *Kayıp Zamanın İzinde* romanını merkeze alarak bir edebiyat teorisi inşa eder. Genette'in teorisinin genel amacı için bkz.: “Her eser ve organizma gibi Kayıp Zaman da evrensel ya da en azından bireysel-ötesi bileşenlerden mürekkeptir ama o bunları özel bir sentezde, kendine özgü bir bütünlükte bir araya getirmiştir. Kayıp Zaman'ı analiz etmek, genelden özele geçmek değil; bilakis, özelden genele geçmektir: Yani Kayıp Zaman'dan, bu eşsiz varlıktan, son derece sıradan bileşenlere, mecazlara, hatta anakroni, odaklanma, paralipsis ve yineleme diye adlandırdığım genel ve yaygın kullanımdaki tekniklere geçmektir. Aslında ben burada bir analiz yöntemi sunuyorum” (Genette, 2020, s. 11).

açan anahtarlardır. Yalnızca nesneler üzerinden bile bir hafıza teorisi geliştirilmesi mümkündür. Nitekim Jan Assman, hafızayı mimetik bellek (öykünmecî hafıza), nesneler belleği, iletişimsel bellek ve kültürel bellek olmak üzere dört kategoride incelemiş, özellikle yazı kültürünü içermesi bakımından kültürel belleğe yönelmiştir. *Kayıp Zamanın İzinde*, istem dışı belleği sorunsallaştıran bir edebiyat metni de olsa aynı zamanda nesneler belleğine dayanır. Romanda sözel ve otobiyografik hafızanın parçalanması, geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında bilincin gezintisi, nesneler, mekânlar ve daha birçok unsur üzerinden kurgulanır. Sanki özne, sayısız perspektiften çok biçimli, renkli, hareketli, derin katmanlı hatıralarını seyrederek. Nitekim Marcel Proust, 1922 tarihli bir mektubunda, hafızanın en iyi ‘teleskop imgesi’yle anlatılabileceğini kaydetmiş, romanda zaman ve hafıza arasında kurulan bağının optik bilimiyle koşutluğunu ortaya koymuştur (Schacter, 2020, s. 51). *Kayıp Zamanın İzinde*, yapı ve biçim bakımından düşünüldüğünde ise kültürel belleğin doğal bir ürünü olarak, gerçek dünyadaki bir yazarın üretimidir. Çünkü “Kültürel bellek, yazı kültürü ve metinsel bağdaşıklık çerçevesinde öncelikle temel metinlerle, yorumlama, taklit etme, öğrenme ve eleştirme ilişkisi içinde örgütlenir” (Assman, 2018, s. 111). Yalnızca roman değil, bütün sözlü ve yazılı kültür ürünleri bu bellek türünün inceleme ve karşılaştırma sahasını oluşturur.

Yazı, zamanın, tarihin, kültürün aktarıcısı olarak hafıza için kolaylaştırıcı bir işleve sahiptir. Bilginin kuşaktan kuşağa aktarılması, dil ve düşünce kodlarının taşınması, toplumu oluşturan fertler arasındaki iletişimin gerçekleşmesi, yazının temel fonksiyonlarını oluşturur. Harflerin hatırlanması, bir dilin gramer yapısı, fonetik ve morfolojik işaretleri, onu konuşan milletler üzerinde zihinsel bir yapı inşa eder. Dil, hafızanın evine dönüşür. Öte yandan bunun tam tersi, yani sözlü kültürde insanların daha güçlü hafızalara sahip oldukları ve milletlerin hatıralarını yazıya geçirince zihnin zayıfladığı, gittikçe yavaşladığı da iddia edilebilir. Söz konusu iki önermeyi Platon’un *Phaidros* içinde yer alan bir anekdotta bulabiliriz. Burada Sokrates, Phaidros’a Antik Mısır’da harfleri icat eden Tanrı Theuth (Thoth) hakkında bir anekdot anlatır. Anlatılana göre Thoth, Mısır İmparator’u Thamos’u ziyarete gittiği bir zaman, sanatlarını ve icatlarını tanıtır bunların Mısırlılara öğretilmesi gerektiğini söyler. Harflerden söz etme sırası geldiğinde Thoth şöyle seslenir, “Ey imparator! Bu Mısırlılar’ı daha bilge yaptığı gibi onların hafızalarını da güçlendirecektir. Bu,

bilgeliğin ve hafızanın ilacıdır, ben onu buldum” (Platon, 2017, s. 95). Ancak İmparator ona itiraz edip şaşırtıcı, eleştirel bir yorum yapar. “Sen harflerin mucidi olarak iyi niyetli bir şekilde harflerin yapabileceği şeylerin tam tersinden söz ediyorsun. Çünkü harfleri kullanan kişinin ruhu tembellleşir, bundan böyle kendilerine ait olmayan harflere güvenirler ve kendilerine ait olan hafızayı unuturlar” (Platon, 2017, s. 95). Demek ki hafıza, esas olarak bilince, ruha ait bir mekânizmadır. Dış kaynaklar üzerinden yapılan hatırlamalar ancak unutma edimine yarayacaktır. Öyleyse yazı, hafıza için değil hatırlama için bir ilaç sayılabilir. Çünkü hafıza, yazıya aktarıldığı oranda insanın zihnindeki yerini terk edecektir. Hatırlama, insanın ruhsal ve anatomik yapısına değil dış kaynaklara, dışsal araçlara dayandığında unutuşun başlayacağı, hafıza bozukluklarının ortaya çıkacağı düşünülebilir. Modern edebiyattaki var oluşsal krizlerin arkasında kimliğin, dilin, geleneğin taşıyıcısı olan hafızanın bir parçalanmaya uğradığı, geçmişin ya bozulduğu ya da silinip gittiği görülecektir.

Geçmiş anlatıları, edebi eserler arasında roman, şiir, tiyatro, öykü, masal, fabl gibi kurmaca türlerin dışında -isim olarak da hafızayla örtüşen- en çok *hatıra* metinlerinde bulunur:

“Hatıra, zihin faaliyetlerini sorgulamak, fikrî olgunlaşmanın penceresinden geçmişe bakmak, maziye içinde yaşanan duruma uyarlamak gibi gayelerle sıkça başvurduğumuz ve hatta günlük hayatımızın köşelerinde kullandığımız bir dünyadır. Ferdî düşüncelerimizi kesinleştirme noktasında başvurduğumuz bir tasdikleme mevkiidir” (Örgen, 2002, s. 204).

Öyleyse bir yazarın bireysel düşüncelerini “tasdiklenme” işlemi, anılar sayesinde gerçeğe dönüşür. Hatıratlar, otobiyografik çağrışımlar arasında geçmişin yeniden inşa edildiği metinlerdir. Orhan Okay, hatıra türünü tarif ederken bu metinlerin ilkel biçimlerde *Göktürk Kitabeleri*’nde bile bulunabileceğini söyler. Okay, hatıra kavramının kısa tarihini şu pasajda özetler:

“Batı edebiyatlarında XVI. yüzyılda özel bir tür halinde ilk örnekleri görülen hâtırat, Doğu milletlerinde genellikle tarih, seyahat, tezkire, menâkıb gibi daha yaygın türlerde yazılmış eserlerin içinde yer almaktaydı. Nitekim Arap literatüründe rihlât, vefeyât, havâdis; Farsça’da sefernâme, tezkire nevilerindeki kitaplarda yer yer dikkati çeken hâtıra notlarına Türkçe’de de vekâyi’, sergüzeşt, seyahatnâme, sefâretnâme gibi metinler arasında rastlanır. Benzer bir kavram karışıklığı Batı edebiyatları için de söz konusu olmuştur. Fransa’da bu kavramı karşılamak üzere “annales, chroniques, commentaires, journal, souvenirs” gibi birbirinden az çok farklı terimler kullanılırken XVI. yüzyılın ortalarından itibaren türün bağımsızlık kazandığı ve özel bir kullanışla “mémories” teriminin ortaya çıktığı görülmektedir” (Okay, 1997, s. 445).

İslam Ansiklopedisi'nin “Hatırat” maddesinde Okay'ın Osmanlı edebiyatı ve Tanzimat sonrası Türk edebiyatında hatırat örneklerine değinirken eserleri konularına, işlevlerine ve yazarlarına göre kategorilere ayırdığı görülür. Tercih edilen kategoriler daha çok tematiktir ve nispeten öznel bir sınıflandırmaya tabidir. Türk edebiyatındaki hatıratlara genel bir bakış için bazı örneklere göz atılabilir:

1. II. Meşrutiyet, İttihat ve Terakkî Fırkası ve I. Dünya Savaşı'yla İlgili Hâtıralar: Resneli Niyazi, *Hâtırât-ı Niyâzî*; Kazım Karabekir, *Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Hatıralarım*.

2. İstiklâl Harbi'yle İlgili Hâtıralar: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Vatan Yolunda*; Halide Edip Adıvar, *Türk'ün Ateşle İmtihanı*.

3. Atatürk'le İlgili Hâtıralar: Falih Rıfkı Atay, *Çankaya*; İsmail Habip Sevük, *Atatürk İçin*.

4. Demokrat Parti ve 27 Mayıs'la İlgili Hâtıralar: Samet Ağaoğlu, *Arkadaşım Menderes*; Celâl Bayar, *Başvekilim Adnan Menderes*.

5. Orta Asya Türkleri'nin Mücadeleleriyle İlgili Hâtıralar: Saadet Bektöre, *Volga Kızıl Akarken*; Zeki Velidi Togan, *Hâtıralar*.

6. Kişisel-Otobiyografik Hatıralar: Halide Edib, *Mor Salkımlı Ev*; Münevver Ayaşlı, *İşittiklerim, Gördüklerim, Bildiklerim*.

7. İtiraf Nitelikli Hatıralar: Ziyâ Paşa, *Defter-i A 'mâl*; Rıza Nur, *Hayat ve Hâtırâtım*.

8. Edebi hatıralar: Hüseyin Cahit Yalçın, *Edebî Hatıralar*; Halit Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*.

9. Tiyatro Sanatkârlarının Hayatıyla İlgili Hâtıralar: Halit Fahri Ozansoy, *Şehir Tiyatrosunun 50. Yılı Dârülbedâyi Devrinin Eski Günlerinde*; Haldun Dormen, *Sürçü Lisan Ettikse*.

10. Gazetecilik ve Basın Hâtıraları: Ahmed İhsan, *Matbuat Hatıralarım*; Necip Fazıl Kısakürek, *Bâbiâli*.

11. Saray ve Çevresine Ait Hâtıralar: Tahsin Paşa, *Abdülhamit: Yıldız Hatıraları*; Halit Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*.

12. Din ve Tarikatlarla İlgili Hâtıralar: Ahmed Muhtar Büyükçınar, *Hayatım İbret Aynası*; Necip Fazıl, *O ve Ben*.

13. Öğretmenlik ve Eğitimle İlgili Hâtıralar: Şevket Süreyya Aydemir, *Toprak Uyanırsa*; Halide Nusret Zorlutuna, *Benim Küçük Dostlarım*.

14. Elçilik Hâtıraları: Ali Fuat Cebesoy, *Moskova Hâtıraları*; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat*.

15. Hapis ve Sürgün Hâtıraları: Ahmed Midhat, *Menfâ*; Aziz Nesin, *Bir Sürgünün Anıları*.

16. Portre Hatıralar: Yahya Kemal Beyatlı, *Siyâsî ve Edebî Portreler*; Samet Ağaoğlu, *Aşina Yüzler*; Oktay Akbal, *Şair Dostlarım*.

17. Derleme-Tefrika Hatıralar: Türkiye Yayınevi’nden çıkan *Canlı Tarihler*; *Hayat Tarih Mecmuası*’nın 1972’de formalar halinde verdiği on hâtırat.

Tüm bu hatırat türü eserlerin arasında hâlâ ortak bir nokta bulunur; hatıradan yazar, toplumsal ve tarihsel tanıklıklardan mutlaka yararlanmak zorundadır. Çünkü yazarın hafızası, toplumun ve tarihin bir aynasıdır. Anı, hayat ve yazar arasındaki toplumsal mekânizma üzerinde ise en çok Maurice Halbwachs durmuştur. Hafıza araştırmaları literatürüne kolektif hafıza, toplumsal hafıza kavramlarını kazandıran Halbwachs’a göre bireysel ve toplumsal hafızanın temel alanı anılardır. Edebiyat ve hafızanın birbirine en çok yaklaştığı tür de *hatıra* kitaplarıdır. Kurmaca türleri içerisinde yer almayan hatıra kitapları otobiyografik yaşantının en sade gösterim alanıdır. Aslında *günlük-günce* metinleri de hatırat niteliğine sahiptir. İster kurmaca isterse kurmaca olmayan metinlerde hafızanın görünme biçimlerine bakılırsa, “toplum içinde yaşayan insanların, anılarını yerleştirip yeniden bulmak için kullandıkları çerçevelerin dışında bir hafıza mümkün değil” (Halbwachs, 2018, s. 113) gibidir.

Peki, insan hatıralarını neden anlatır? İnsan hatıralarında ne anlatır? Hatta bu soruyu genişleterek şöyle sormak gerekir: İnsan neden anlatır? Genel kanı, insanın hangi tür ve hangi kültür sahasında olursa olsun ‘hikâye’ler anlatan bir varlık olduğu yönündedir. İster kendini ister gördüklerini anlatsın, anlatılar mutlaka bir hikâyeye dayanır. Şiir, roman, masal, tiyatro, şarkı, opera, sinema ve daha pek çok edebiyat ve sanat biçimi, bir hikâye etrafında şekillenmek zorundadır. William L. Randall, hikâye, insan ve yaşam arasındaki ilişkiyi *Bizi “Biz” Yapan Hikâyeler*’de geniş biçimde

inceler. Ontolojik olarak insan, doğası gereği bireysel ve toplumsal deneyimlerinden anlamlar çıkaran sosyal bir varlıktır. Bu anlam çıkarma işinde yararlandığı en temel araç ise ‘hikâye oluşturmak’ yani ‘anlatmak’tır. Hayal etmek, düşünmek, düşündüğünü söylemek, bir söylem veya ifade inşa etmek, elbette dil ve hafızanın ortaklaşa çalışmasını gerekli kılar. Böylece insanın başkasına ya da kendine anlattıkları geçmişin bir özetlemesi ya da bir parçasıdır:

“Bedenimin de belleğimin de ötesinde hikâyem vardır. Ben zamandaki bir noktadan diğerine benim, çünkü sürekli bir hayat hikâyesine sahibim, bunu anlatabilirim ya da bunun içinde yaşadığım söylenebilir. Hikâyem bedenimin içinde yaşar, bununla birlikte bedenimin etrafına ışık saçar. Bir edebiyat hikâyesi içinde bulunduğu kitapla ne kadar sınırlıysa, hikâyem de bedenimle o kadar sınırlıdır” (Randall, 2014, s. 251).

İnsanın bedenini ve belleğini aşan hikâyesi, onun dünyadaki varlığına ait tüm olay ve hatıraları kapsamaktadır. Benlik, yaşam ve hikâyeyle iç içedir. Yine tıpkı edebiyat metinlerinden görüldüğü gibi hafıza metinleri olarak anlatılan, yaşanan hikâyelerden çıkarılabilecek anlamların da sonu yok gibidir. Augustinus’un *İtiraflar*’ında, insan hayatının tamamen bir hafıza/beklenti havuzunda tutulmakta” olduğu ve “orada, okuma ve yeniden okuma, anlatılma ve yeniden anlatılma için gelecekte de hazır bulunacağı” (Olney, 1993, s. 860) öne sürülmektedir. Geçmişin gelecekteki varlığı anlatılma ve okunmaya bağlıdır. Kişiliğin (personhood) oluşumu ya da otobiyografik hafızanın korunması hikâye anlatmaya dayanır. Randall, insanın dil ve düşünce kodlarıyla şekillenen anlatma-okuma ihtiyacını ‘iç hikâye’ kavramıyla açıklar. İç hikâyeyle her toplumda ve her kültür biçiminde insanların zihninde genişleyen, faal, canlı, anlatı bilinçaltı işaret edilmektedir. Anlatı bilinçaltı, insanın gündelik hayatında karşılaştığı sıradan olay ve durumlarda bile kişi fark etmeksizin eylemlerine sessizce devam eder. İç hikâye ise bilinçaltındaki anlatma dürtüsünden doğar ama ondan ibaret değildir. Daha çok deneyimler çerçevesinde kurgulanır. Zamana yayılmış kişisel yaşantılar etrafında inşa edilir. İzlenimler, ifadeler, deneyimler, var oluş anlatısı bir araya geldiğinde ise Randall’ın ‘hayatımın hikâyesi’ dediği kavram oluşur.

Şekil 4. William Randall’a Göre Hikâye-Hayat İlişkisi



‘Hayatının hikâyesi’nin merkezinde deneyimler yani gündelik yaşantılar vardır. Dış hikâye, insanın karşılaştığı, maruz kaldığı bütün olay ve durumlardır. İç hikâye ise bu olay ve durumlardan çıkarılan dersler, insanın yalnızca kendine anlattığı içsel metinlerdir. Randall, iç-dış hikâyeyi (ifade), insanın başına gelenlerden edindiği deneyimler hakkında başkalarına anlattıkları ya da gösterdikleri şeyler olarak tanımlar. Buna karşın dış-İç hikâye ise biri hakkında, onun müdahalesi, rızası olmaksızın başka insanlar tarafından kurgulanan yargılardır. Böylece insan, deneyim, iletişim ve çevre, hayat ve edebiyat bağıntısını oluşturur. Hikâye anlatmakla benlik, otobiyografik ve kültürel hafızaya temas eder. İnsan, yaşamı bir anlatı metni gibi okur. Yaşamın göstergeleri, okunmayı bekleyen imgesel izlerdir, anlatısal kaynaklardır.

19. yüzyıl sonrası modernleşme hareketlerinden sonra hikâye-hakikat geleneğinin hızla pozitivist/ rasyonel bir görünüme kavuşması, yazılı kültürün de bir çıkmaza girdiği izlenimini vermiştir. Aslında toplumbilimde, felsefe ve sanatta, özellikle Hegel, Nietzsche, Max Weber gibi düşünürlerin eleştirilerinde sıklıkla tekrar edildiği gibi tarih, sanat, büyü bir yıkıma uğramıştır. Adeta yeryüzünün büyüü bozulmuştur. Bundan sonra hikâye anlatma ihtiyacının sözlü kültürde yitirilen bir değere dönüştüğü görülür. Sözlü kültür, 19. yüzyılda da geleneksel bilgiyi ve böylece hafızayı taşımasıyla bireysel ve toplumsal hafızayı yaşatır. Ancak yazılı kültür alanındaki hızlı modernleşmenin baskısıyla değerlerin, kimliklerin yitirilmesi söz konusudur. Bundan dolayı Walter Benjamin, “Hikâye Anlatıcılığı” yazısında hikâyelerin var oluşsal gerekliliğini vurgular. Onun kurguya ve anlatıcılığa dair değerlerini, bireysel ve toplumsal hafızada yitirilen, yazılı kültürde kaybolan hikâyelere dair kültürel bir eleştiridir. Hikâye, burada bir yaşantının aktarımından ziyade edebi tür olarak da düşünülmelidir. 18. ve 19. yüzyılda özellikle Avrupa’da roman türünün yükseldiği görülsede romanın da hikâyelerden meydana geldiği söylenebilir.

Aristoteles'in tanımında görüleceği gibi tüm edebi türlerin kökeninde *öykü* vardır. Bu varsayım roman için de geçerlidir. “Öykü romanın temelidir; öykü yoksa roman da yoktur” (Forster, 2001, s. 64). Öyleyse dünya modernleştikçe kaybedilen, unutulmuş hikâyelere yeniden dönmek, hikâyeleri hatırlamak, onlardan yeni anlamlar çıkarmak gerekir. Metinleri, anlamları, dilsel yapıları inceleyen, yorumlayan hermeneutik edebiyat yapıtlarına uygulanması da roman ve hikâye türlerinin modern anlamda biçimlendiği 18. yüzyılda gerçekleşmiştir. Böylelikle geleneksel metinlerde yorumlanan yazar-metin-okur ilişkisi modern anlamda tekrar gündeme gelir. Edebiyat metinlerinin kurmaca yapısı açıklanarak bireysel ve toplumsal benliğe dair anlamlar üretilir. Özellikle Alman düşünür Schleiermacher'e göre her metin, “varoluşunu yazara borçludur ve dolayısıyla metnin anlaşılma ve yorumlanmasında kalkış noktası, yazarın metinde izlediği amaçtır (...) yazar yaşadığı dönemin hem oluşturucusu hem ürünüdür” (Özlem, 2011, s. 23). Yaşadığı dönemi inşa eden ve onun bir nesnesi konumunda bulunan yazarın varlığı, modern romanın doğuşuyla yeniden sorgulanmıştır.

Benjamin'a göre romanın doğuşu, hikâye anlatıcılığının gerilemesinin sonucudur. Bunun da en önemli sebebi romanın somut bir nesne olan kitaba bağımlı olmasıdır. Zaten romanın yaygınlaşması da matbaanın icadıyla mümkün olabilmiştir. “Romanı bütün diğer düzyazı türlerinden, masal, efsane ve hatta novelladan ayıran, sözlü edebiyattan gelmiyor ve ona dönmüyor olmasıdır. Bu onu en çok da hikâye anlatıcılığından ayırır” (Benjamin, 2012, s. 80-81). Öyleyse kültürel ve estetik krizlerin en başında romanın geçmişle sağlıklı bir bağlantı kuramıyor olması gelir. Hâlbuki geleneksel tahkiye anlayışında hikâye anlatıcısı, meddah, kıssahan ya da derviş, geçmişin canlı bir uzantısıdır. Dinleyiciler hikâye anlatıcısının sözleri ve sesiyle, tavrı ve görünüşüyle rahatlıkla özdeşleşir. O hikâyeleri duydukları şekilde başkalarına anlatma eğilimleri artar. Romanda bunlar yoktur. Doğu geleneğinin ünlü hikâye anlatıcısı Şehrazat'ın silueti romanda silinir. Yani hikâye anlatıcısının jest ve mimikleri, ses tonu, ses rengi, kıyafetleri, dış görünüşünü ve onun varlığını kanıtlayan tüm etkenler romanda etkisiz kalır. Oysa hikâyeler hatıralardan ve geçmiş yaşantılardan meydana gelmesiyle ontolojik bir role sahiptir. *Mnemosyne* yani hatıra, mitleri, destanları, efsaneleri de kapsayan sınırsız bir arşiv şeklinde hikâyelerde ortaya çıkar.

“Hatıra (Erinnerung), bir olayı kuşaktan kuşağa aktaran gelenek zincirini oluşturur. Geniş anlamıyla destan sanatının Esin Perisi'nden kaynaklanan ögesidir ve bu sanatın özel türlerini kuşatır. Bunların başında hikâye anlatıcılığı gelir. Bütün hikâyelerin sonunda oluşturacağı ağı örmeye başlayan hatıradır. Büyük hikâye anlatıcılarının, özellikle de Şarklıların göstermiş olduğu gibi her hikâye bir diğerine bağlanır. Her birinde, hikâyesi sona erdiğinde onun yerine aklına hemen yeni bir hikâye gelen bir Şehrazat vardır. İşte anlatı sanatının Esin Perisi'nden kaynaklanan ögesi, destansı hafızası (Gedächtnis) budur” (Benjamin, 2012, s. 90).

Benjamin’e göre hikâyeden farklı olarak romanda hafızanın görünme biçimi farklıdır. Romancının hatırlamakla ilişkisi geçmişle bağ kurma endişesinden ziyade onu yüceltme imkânlarıyla kurulur. Romanla birlikte görülmeye başlanan hafıza:

“hikâye anlatıcısının kısa ömürlü hafızasından farklı olarak, romancının ebedileştiren hafızasıdır. İlki, birçok dağınık olaya adanmıştır; ikincisi ise tek bir kahramana, tek bir serüvene, tek bir çarpışmaya. Başka bir deyişle, romanın Esin Perisi'nden kaynaklanan hatırlaması (Eingedenken) bunun hikâyedeki karşılığına, yani anımsamalara yer açar; destanın parçalanmasıyla birlikte, bir zamanlar hatırlama ile anımsamanın hatıra içindeki birlikleri yok olmuştur” (Benjamin, 2012, s. 90).

Sonuçta edebiyat, Benjamin’in sözünü ettiği hatıra içindeki birlikleri inşa etmek için en temel vasıta. Edebi eser, hatıra üzerindeki terkiğini bazen insana bazen de nesnelere ve mekânlara yaklaşılarak gerçekleştirir. T. S. Eliot, edebiyatın özellikle şiirin hatırayı bir araya getirme işlevini ‘organik bütün’ kavramıyla açıklamaktadır. Eliot’a göre hiçbir sanatçı ya da eser tek başına, zaman ve tarihin ortasında yalnız var olamaz. Mitler, destanlar, halk hikâyeleri, şiirler, dini anlatılar, şarkı ve türküler, masallar, fabllar, tarihsel anekdotlar arasında bir yazar ya da şair adeta köprü vazifesi görür. Sanatçının ve eserin dünyaya bakış açısı, hayat felsefesi, geçmişteki eserler ve yazarların görüşleriyle zamanda birleşen bir ilişki içindedir.

“İçinde yaşadığımız çağa kadar yaratılmış bütün sanat âbideleri, kendi aralarında ideal bir düzen ve bütün oluştururlar. İşte bu bütün ve ideal düzen, yeni bir eserin kendilerine katılmasıyla değişikliğe uğrar. Yeni eserin yaratılmasından önce eksiksiz bir bütün oluşturan eski eserler, kendilerine yeninin katılmasıyla, aralarındaki ilişki ve bütüne nazaran nisbet ve değerleri bakımından değişirler. İşte buna, eski ile yeni arasındaki uyum diyoruz. Bu düzen fikrini, yani eski ve yeni eserlerin oluşturduğu ‘organik bütün’ fikrini kabul eden herkesin, ‘hâl’e ‘geçmiş’in yön verdiğini, fakat ‘geçmiş’in de çağın şuuruyla yoğurulduğunu kabul etmesi akla uygundur” (Eliot, 1983, s. 21).

Edebiyat ve şiir doğrultusunda geçmiş ve şimdiyi örtüştüren bir zaman felsefesine gönderme yapan Eliot’ın görüşlerinde Bergson’un etkisi oldukça fazladır. Nitekim Eliot zamandaki birliği, yazarlar ve eserler arasındaki birliğe dönüştürmüş hatta bir dilin, bir milletin geleneksel kimliğini koruyan bir tarih şuurundan bahsetmiştir. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar ve Yahya Kemal’de hafıza, tarih ve mekân, bir tarih şuuruyla ele alınır. Hatta Yahya Kemal’de mekân ve nesneler hafızanın akışını temsil eden sözel göstergelerdir. Mekân bu göstergelerin ve

dolayısıyla hatıraların canlı taşıyıcılarıdır. Tanpınar roman ve hikâyelerinde rüya, mekân ve hafıza bağıntısını yoğun şekilde kullanır. Her iki şair de “hakiki ebediyet insan hafızasındadır” (Tanpınar, 1977, s. 111) fikrinden yola çıkar ve özellikle mekâna yansıyan zaman ve hafızayı ele alırlar.

“Ebediyet şiiirde olduğu kadar mimaride de itibar sahibi olan bir mefhumdur. Hatta mimari, devamı çok müşahhas surette ifadeye müsait malzemeden doğduğu için belki daha ziyade ona layıktır. Bu altından her geçeni ezen, muhteşem ve yüksek kapı, ışığın tepesinde halka halka boğulduğu bu derin kubbe, bu sert, dayanıklı malzeme, insana asırları omuzlamış hissini veren bu kalın, divkari sütunlar, en ufak çınlayışında sesinize binlerce neslin hüsrân veya neşâtından toplanmış bir sesle cevap veren bu boğuk aksiseda, her şey size burada zamanı, geçmişi, geleceği hatırlatır” (Tanpınar, 1977, s. 15).

Demek ki geçmiş ve gelecek zaman mekânın sınırlarında yaşar. Bireysel ve toplumsal hafızanın sayısız şekli mekânın detaylarında gizlenir. Mekân ve edebiyat adeta insan ve anlatı arasındaki dış-iç yapı bağıntısını içerir. Pierre Norra, *Hafıza Mekânları*’nda mekân ve hafızanın değişimini, modern çağdaki ideolojik ve politik dönüşümünü, toplumsal hayattaki görünme biçimlerini inceler. Ona göre modern çağda hafıza sözcüğünün telaffuz edilmesi bile bir hafıza krizinin varlığına işaret etmektedir. Hatıraların aktarılması, anlatılması gittikçe bir buhrana dönüşünce maddeleşme başlar. Amneziler, değerlerin ve geleneğin yitimi, hafıza sorunu, zamanın dondurulması ve hatıraların katı maddelere dönüştürölme ihtiyacını doğurur. Artık müzeler, arşivler, mezarlıklarla koleksiyonlar, bayramlar, anlaşımlar, tutanaklar, anıtlar, kutsal yerler, dernekler, gündelik yaşamı inşa eden hafıza mekânlarıdır.

“Bir hafıza mekânının esas varlık sebebi, zamanı durdurmak, unutmâ işini engellemek, nesnelerin durumunu tespit etmek, ölümü ölümsüzleştirmek, somut olmayı -altın, paranın tek hafızasıdır- göstergelerin en azı içinde anlamın en çoğunu kapsayacak şekilde somutlaştırmaktan ibaret olduğu doğruysa, ki zaten bunlara duyulan tutkunun nedeni de budur, hafıza mekânları, anlamlarının sürekli depresmesi ve dallarının önceden kestirilemez biçimde uzamasıyla sürekli dönüşüme açık olarak yaşarlar” (Norra, 2006, s. 32).

Edebiyat da yaşayan hafızanın somut bir göstergesi olan mekânları konu eder. Edebiyat metinleri kimi zaman mekânlara anlamlar yükler, kimi zaman mekânlar edebiyat metinlerini anlamlandırır. Bir yazar, bireyin mekâna nüfuz eden hafızasını tarihi ve zamanı aşan bir kurgu alanı olarak görebilir. Örneğin Salman Rushdie’nin *Geceyarısı Çocukları*’nda başkahramanın kaderi, bütün bir Hindistan’ın kaderiyle örtüşür. 15 Ağustos 1947’de, Hindistan’ın bağımsızlığının ilan edildiği bir günde doğan Salim Sina, toplumsal ve tarihsel hafızanın ana figürüdür. Kaçınılmaz olarak bağlandığı Hint kimliği tarafından çepeçevre kuşatılır. Açılıştâ kendini, “Ben Bombay’da doğdum... evvel zaman içinde (...) kaderim kopmazcasına ülkemin

kaderine zincirlenmişti” (Rushdie, 2020, s. 16) diye tanıtan Salim, otuzlu yaşlarının başından geçmişe bakar. 1915 yılından itibaren yaşam macerasını anlatır. Bu macera bir *Bildungsroman* biçiminde de okunabilir. Kahramanın gündelik trajediler, masallar, dini-geleneksel inanma ve düşünme biçimleri arasındaki gelişimi, olgunlaşması, kendilik bilinci gözler önüne serilir. *Geceyarısı Çocukları*’nda geçmiş, şimdi ve geleceği kuran kahramanın masalsı yolculuğu söz konusudur. Metinde *Kuran*’dan ve *Binbir Gece Masalları*’ndan, yerli kimliği inşa eden masallardan, halk hikâyelerinden alınma kıssaların kültürel hafızayı inşa eden birçok boyutu vardır. Çünkü anlatı, kimlik sözcüğüyle genelleyebileceğimiz kültürel ve psikolojik benliğin bütüncül göstergesidir. Böylelikle metnin kendisi bir hafızaya dönüşür. Yine Nizar Kabbani’nin *Ben Beyrut* kitabında şehir, zaman, mekân ve toplumu var oluştural yapıda birleştiren bir hafıza mekânıdır. Öznenin bilinci ve toplumsal olaylar etrafında görünür hâle gelen zaman, bir şehir mimarisi üzerinden tarihsel bir kompozisyona dönüşür. Burada özne-kahramanın bilinci, şehrin, Beyrut’un bilincidir. Metinde okura, “Ben Beyrut. Adı Beyrut olan bir kent. Günlüklerimi yazıyor ve intihar etmeden önce size gönderiyorum” (Kabbani, 2021, s. 7) diye seslenen özne, kendini dışlanmış, kandırılmış, saldırıya uğramış hisseden otuz yaşlarında bir kadındır. Kitap, bu kadının geçmişini anlatan bir günlük olarak kurgulanmıştır. Her bölüm, her gün, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki isyan ve hayal kırıklıklarının dışavurumudur. Bazen Beyrut, gündelik kadın-erkek ilişkilerini de sorgular. Bir erkeğe, ülkeye, topluma, tarihe ait olamamanın korku ve kaygısını taşır. Özne, siyasi ve ideolojik bir açıdan Lübnan’ın ve Filistin’in yakın tarihini eleştirir. Böylece kurmaca, geçmişle bir hesaplaşma aracına dönüşür. Hafıza üzerinden bir hesaplaşma söz konusu olduğunda ise “hatırlama, restoratif bir eylem olmanın ötesinde, her türlü baskıya rağmen gerçekleştirilen kurucu bir siyasi eylem, bir ‘karşı hafıza’dır aynı zamanda” (Sancar, 2016, s. 61). Kabbani de benzer bir hatırlama biçimini kullanır. Metinde konuşan Beyrut’a göre Lübnan’ın geri kalması, Beyrut’un soyguncular ve hainler ortasında kendi kaderine terk edilmesi, askeri, hukuki, siyasi ve kültürel alanlardaki çöküşe bağlıdır. Anlatıcı, “Lübnan sorunu Valiumla, haşhaşla, marihuanayla, afyonla çözümlenir mi? Unutuşla, bellek yitimiyle çözümlenir mi?” (Kabbani, 2021, s. 61) diye sorar. Kaşan seccadesi, Uzunçarşı, Sarsak Çarşısı, El-Hamra Caddesi, El Laazariyye binası, Arap Yayınevi, Nuriye Pazarı gibi mekânlarda dolaşan öznenin bilinci, “bir kentin günlükleri” biçiminde anlatılan Beyrut’la özdeşleşmiştir.

Sonuç olarak aslında edebiyatın yaptığı şey zaman içerisinde geçen yaşantıları aktarmaktır. Gündelik hayatta zaman, hafıza, mekân, dil iç içedir. Her gerçeklik, her olay ve durum geçmiş, şimdi ve geleceğin bir uzantısıdır. İnsan, “Zaman içinde yaşar, zaman içinde bir değer taşır” (Sartre, 1984, s. 15). Gündelik yaşam, zamandaki görünüşleri birer anlatıya dönüştürür. İnsan, kendi ‘hayat hikâyesi’nin başkahramanıdır. Unutma ya da hafızanın bozumu kişiliğin ve zihnin tamamen dağılmasına hatta yok olmasına yol açar. Çünkü anlatılan hikâyeler unutulduğunda bireysel ve toplumsal benlik de unutulmuş olur. Geçmiş olmayan bir nesnenin zaman içindeki varlığı mümkün değildir ve geçmiş yalnızca hafızaya aittir. Ne de olsa “Zaman varoluşumuza sonradan eklenmez. Varoluşumuzun özdeşidir. Her ikisi birden, bir ve aynı şey olarak vardır. Birinden söz edilince zorunlu olarak diğerkinden de söz edilir. Dünyaya doğmakla fiilen zamana batmış olmaktayız” (Köktürk, 2017, s. 19). Bu yüzden de edebiyat metinlerinde yalnızca insan değil zamanın da çeşitli görünme biçimleri vardır. Anlatı zamanı, olay zamanı, tarihsel zaman, kozmik zaman, yazma zamanı, okuma zamanı gibi adlandırma ve kategoriler aslında hafızaya da temas eder. Nitekim “öykünün yaptığı şey, zaman içinde geçen yaşamı anlatmaktır” (Forster, 2001, s. 66). Öyleyse zaman, nüfuz ettiği nesne, insan ya da mekânlar doğrultusunda bir edebi eseri var eden temel kavramlar arasındadır. Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı* isimli eserinde edebiyat ve zaman arasındaki koşutluğu, zamanın yazar-metin-okur evrenindeki görünme biçimlerini, zaman ve anlatının fenomenolojisini araştırır. Ona göre:

“Gerek anlatısal işlevin yapısal benzerliğinin, gerekse her anlatısal yapının gerçeklik gerekliliğinin son hedefi insan deneyiminin zamansal niteliğidir. Her anlatısal yapının sergilediği dünya zamansal bir dünyadır hep. Ya da yapıtımızın değişik yerlerinde sık sık yineleyeceğimiz gibi şöyle de diyebiliriz: Zaman ancak anlatısal olarak eklemlendiği ölçüde insan zamanına dönüşür; buna karşılık olarak da anlatı ancak zamansal deneyimin özelliklerini gösterdiği ölçüde anlamlı hale gelir” (Ricoeur, 2007, s. 23)

Öyleyse edebiyat, zamanı ve hafızayı sözlü ya da yazılı bir evrende bir araya getirmekle kalmaz, aynı zamanda onları insan için anlamlı ve estetik biçimlere dönüştürür.

2.2. İlgili Araştırmalar

Bu çalışmanın konusuyla ilgili belirli yöntemler ve bakış açıları öneren, hafıza ve edebiyat ilişkisiyle doğrudan ilişkili olmasa bile özellikle hafıza olgusunun felsefi,

tarihi, kültürel ve toplumsal görünme biçimlerini araştıran yerli ve yabancı çeşitli araştırmalar bulunmaktadır. Türk roman ve öyküsü bağlamında ele alınan hafızanın anlatı düzeylerinde ve söylemde nasıl ele alındığı, anlatının ana eksenini oluşturan kurgu tercihlerinde ve tahkiyenin temel paradigmasında hangi işlevler kazandığı konusunda referans olabilecek kitaplar, makaleler, tezler, bu çalışmanın temel kaynaklarıdır.

2.2.1. Kitaplar

Alman kültür tarihçisi ve dinbilimci Jan Assman'ın *Kültürel Bellek* (2018) adlı eseri “Teorik Temeller” ve “Örnek İncelemeleri” olmak üzere iki ana bölümden oluşmakta ve hafızanın kültürel işlevlerini, hatırlama biçimlerinin ritüel ve toplumsal uygulamalar yoluyla nasıl geliştiğini incelemektedir. Bu çalışma, hafıza ve tarih ilişkisinin yazılı kültürdeki etkilerini, hatırlamanın tekrarlama, canlandırma, kanonlaşma, yorumlanma, çeşitlenme gibi aşamalarını irdelemesi bakımından önemli bir kaynaktır. Eserin Mısır, İsrailiyat ve Antik mitler ile dinlerde hafızanın rolüne ayrılan ikinci bölümünden ziyade daha çok toplumsal hatırlama biçimleri, yazılı kültürlerde ritüel bağdaşıklıklar ve hatırlamanın mitsel motoru başlıklarından yararlanılmıştır.

İmge, simge ve metafor olarak hafızanın hangi biçimlerle ve hangi nesnelerle tanımlandığını inceleyen Douwe Draaisma, *Bellek Metaforları / Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi* (2021) isimli kitabında Sokrates'in Platon diyaloglarındaki bellek tarifinden başlayarak Freud'a ve 20. yüzyıla kadar bellek metaforlarının tarihsel bir değerlendirmesini yapmaktadır. Kitabın giriş bölümünü oluşturan “Yazboz Tahtası” ve “Memoria: Yazı Olarak Bellek” başlıklarında Antik Yunan felsefesine ağırlık verilmiş, daha sonra gelen “Dijital Bellek”, “Holografik Bellek”, “Muhteşem Bir Dokuma Tezgahı” ve “Homunculus” başlıklarında hatırlamanın fotoğraf ve resim sanatlarıyla ilişkisine, hafızanın psikolojik ve nörolojik metaforlarına değinilmiş, hafızaya ilişkin felsefi ve psikolojik metaforlar toplam dokuz bölümde incelenmiştir. Her başlık ayrı ayrı bu çalışmanın temel amaç ve hedeflerine katkı sağlamaktadır.

Özellikle Ortaçağ Avrupası kilise metinlerinde ve dini anlatılarda hafıza teoremlerini, Klasik Yunan felsefesinden 18. yüzyıla gelinceye değin bellek

araştırmalarını inceleyen Francis A. Yates, *Hafıza Sanatı* (2020) adlı çalışmasında tarihsel bir çerçeve belirlemiş ve çoğunlukla metin merkezli bir bakış açısı kullanmıştır. Cicero'nun *Rhetorica ad Herennium* (MÖ 80) adlı belagat kitabındaki doğal ve yapay hafıza kavramsallaştırmasını bu alanda milat kabul eden Yates, çalışmasını Yunanlı şair Simonides'in bir anısından yola çıkarak Antik Yunan'ı temsil eden Klasik Dönem, hafıza risalelerinin dini işlevlerle bütünleştiği Ortaçağ dönemi ve hafızanın mekânsallaştığı Aydınlanma öncesi dönem olmak üzere tarihsel olarak üç ana hatta ayırmıştır. Cicero, Simonides başta olmak üzere Giulio Camillo, Giordano Bruno, Robert Fludd gibi düşünürlerin hafıza teorileri, Yates'in kitabının temel konusunu ve örneklemine oluşturmaktadır. Bu eser özgünlüğü, yorumlama biçimi, bütünlüğü, alandaki temel teorileri ana kaynaklar üzerinden irdelemesi bakımından temel referanslar arasındadır.

Henri Bergson, ontolojik ve psikanilitik bağlamda beden, nöropsikolojik ve fenomenolojik bağlamda madde ile hafızanın ilişkisini araştırdığı *Madde ve Bellek* (2007) adlı kitabını dört bölüme ayırmıştır. “Tasarımın İmgeleri Ayıklamasına Dair: Bedenin İşlevi”, “İmgelerin Tanınmasına Dair: Bellek ve Beyin”, “İmgelerin Hayatta Kalışına Dair: Bellek ve Tin” ve “İmgelerin Sınırlandırılması ve Sabitlenmesi: Algı ve Madde - Ruh ve Beden” başlıkları altında Bergson, tinin gerçekliği ile maddenin gerçekliği arasındaki diyalektik ilişkinin rasyonel varlığını hafızaya dayanan argümanlar üzerinden ispatlamaya çalışmaktadır. Bu çalışmada yazar, hafızanın ruhsal kaynaklarını metafizik nedenlere değil akıl ve sağduyunun pozitivist pratiklerine dayandırmakta, hatırlamanın nörolojik kaynağı olan beynin anılar ve imgeler oluşturan maddesel yapısına odaklanmaktadır. Eser, hafızanın felsefi, psikolojik, nörolojik boyutlarını anlamak açısından oldukça yararlıdır.

Toplumbilimde hafıza araştırmaları için modern dönemde kurucu bir yazar olarak kabul edilen Maurice Halbwachs'ın *Kolektif Bellek* (2023) adlı kitabı, “Bireysel ve Kolektif Bellekler”, “Tarihi Bellek ve Kolektif Bellek”, “Zaman ve Kolektif Bellek”, “Mekân ve Kolektif Bellek”, “Müzisyenlerde Kolektif Bellek” isimlerini taşıyan beş bölümden oluşur. Halbwachs, insanların varoluşunda tinsel veya teolojik nedenlerdense toplumsallığı ve kolektif kimliği merkeze alan Emil Durkheim'ın görüşlerini geliştirerek tanıklıklara, kolektif yaşantılara dayanan hafızayı, hatırlamanın ve dolayısıyla toplumların temel işlevi kabul etmiştir. Çocukluk, yetişkinlik, grup

hatıralarının çekirdeğini bireysel anılar oluşturduğu için hafızayı, kişisel ve toplumsal olmak üzere iki türe ayıran yazar, toplumsal ritüellerde anıların fonksiyonlarını araştırır. Durkheim ve Bergson ana referanslarıdır. Halbwachs'ın benzer konuda kaleme aldığı *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* (2016) adlı eseri de yine kolektif belleğin işlevlerine ve görünme biçimlerine yönelik bir araştırmadır. Bu çalışmasını “Rüyalar ve Görsel Anılar”, “Dil ve Hafıza”, “Geçmişin Yeniden İnşası”, “Anıları Konumlandırmak”, “Ailenin Kolektif Hafızası”, “Dinsel Kolektif Hafıza”, “Toplumsal Sınıflar ve Gelenekleri” olmak üzere yedi bölüme ayıran yazar, gündelik hayatın baştan sona nasıl hafıza üzerinden kurulduğunu, toplumsal ilişkilerin anıları temel alarak nasıl kolektif bir dil yarattığını incelemiştir. Eserinin büyük bölümünü aile ve akraba ilişkilerine ayıran yazarın esas odak noktası geçmişin hatırlanırken yeniden oluşturulması, anıların dinler, gelenekler, ritüeller üzerinden yeniden üretilmesi olarak özetlenebilir. Maurice Halbwachs'ın *Kolektif Bellek ve Hafızanın Toplumsal Çerçevesi* adlarını taşıyan iki eseri de özgünlükleri, bulguları derinlemesine inceleyen analizleri bakımından hafızanın sosyolojik bağlamı konusunda ana kaynaklardır.

Hafızanın toplumsal boyutlarını inceleyen *Toplumsal Hafıza - Hatırlamanın ve Unutmanın Sosyolojisi* (2019) adlı çalışmada Faruk Karaaslan, hafıza-toplum, modernite-toplumsal hafıza, unutma ve hatırlama arasındaki kültürel ilişkiyi analiz etmektedir. “Türkiye’de Toplumsal Hatırlama Üzerine Bir Derkenar” adlı son bölümde yazar, resmi ve anısal hafıza üzerinden Cumhuriyet devrini inşa eden resmi tarihyazıcılığa özgün eleştiriler getirmektedir. Sosyolojide hafıza çalışmaları konusundaki metodolojik ayrımların özetlendiği, yerleşik kavram ve olguların tanıtıldığı bu çalışma, felsefe ve sosyoloji perspektifinden hafıza konusunu irdeleyen araştırmaların açık ve anlaşılır bir sentezi olması dolayısıyla oldukça faydalıdır.

Paul Connerton'ın *Toplumlar Nasıl Anımsar* (1999) adlı çalışması hatırlamanın toplumsal pratiklerdeki görünme biçimlerini irdelemektedir. “Toplumsal Bellek”, “Anma Törenleri”, “Bedensel Pratikler” adlarını taşıyan üç bölümden meydana gelen eser, yöntem ve bakış açısı bakımından Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek teorisini merkeze alır. Connerton, Halbwachs'ın kolektif ve toplumsal hafızanın genellikle rüya ve toplumsal ilişkilerden oluştuğu görüşünü eleştirirken gündelik hayatı oluşturan toplumsal pratikleri, törenleri, kutlamaları, özel günleri, adetleri, hatırlamanın ana

kaynakları kabul eder. Eser, hatırlamanın toplumsal pratikleri, gündelik yaşamı, sosyal düzeni törensel denebilecek performanslarla nasıl inşa ettiğini anlamak bakımından özgün bir çalışma olarak görülebilir. Paul Connerton, bu kez hatırlamanın değil unutmanın toplumsal yaşamdaki izlerini ve imgelerini araştırdığı bir başka eseri *Modernite Nasıl Unutturur* (2012) adlı çalışmasında hafızanın uzamsal ve mekânsal işlevlerine odaklanmıştır. “Mekân Belleğinin İki Türü”, “Unutkanlığın Zamansallıkları”, “Unutkanlığın Topografileri” olmak üzere üç başlıkta Pierre Nora’nın hafıza teorisi üzerinden mekân ve hafıza ilişkisini irdeleyen yazar, modernitenin yol açtığı bilinç kırılmalarına, unutkanlıklara, algı bozukluklarına değinir. Bu eserin temel savı hatırlamanın mekândan bağımsız gerçekleşemeyeceği görüşüdür. Mekânı bölgesel, ulusal ve küresel olarak çeşitli ölçeklerde temel alan yazar, anıt mekânlarla kültürel hafızanın sürekli yeniden inşa ettiğini savunur. Connerton’ın *Modernite Nasıl Unutturur* ve *Toplumlar Nasıl Anımsar* adlı iki çalışması da günümüzde yapılacak hafıza araştırmalarında başlıca kaynaklar arasındadır.

Pierre Nora’nın mekân-hafıza ilişkisi konusunda ilk çalışmalar arasında kabul edilen *Hafıza Mekânları* (2006) adlı eseri, 1978-1981 yıllarında EHESS’te (École des hautes études en sciences sociales, Sosyal Bilimler Yüksek Okulu) üç yıl boyunca anlatmış olduğu seminerlerden oluşmuştur. Nora, yakın çevresinde yaptığı gözlemlerden yola çıkarak ulusal hafızanın yitip gitmekte olduğunu anladıktan sonra hafızanın mekânlar içerisinde nasıl ortaya çıkıp bayramlar, amblemler, anıtlar, anma törenleri, müzeler aracılığıyla nasıl simgeleştiğini incelediği eserinde, örnek olarak Fransa tarihini ve Fransız toplumunu esas alır. “Hafıza ile Tarih Arasında: Mekânlar Sorunsalı”, “Cumhuriyet’ten Ulus’a”, “Ulus-Hafıza” gibi toplam sekiz bölümden oluşan kitabın ana konusu mekân-hafıza ilişkisi olsa da yazar, ideolojik, resmi, ulusal, kültürel hatırlama biçimlerine de geniş yer ayırmış ve teorik görüşlerini Fransız toplumundan seçtiği pratik olaylarla açıklamaya çalışmıştır. Modernitenin bireysel ve toplumsal hafızada açtığı yaralar, tahribatlar, yıkımlar eleştirilerek ve Fransız-merkezci bir bakış açısı kullanılarak mekânsal hatıraların incelendiği eser bu konudaki özgün çalışmalardan biri olması dolayısıyla temel kaynaklar arasında yer alır.

Daniel Schacter’ın *Belleğin İzinde - Beyin, Zihin, Geçmiş* (2020) adlı eserinde hafızanın hatırlama ve unutma süreçleriyle birlikte nöropsikolojik işleviyle

incelendiği kısımdır. Sigmund Freud, *Gündelik Yaşamın Psikopatolojisi* (1996) adlı eserinde bir araya getirdiği makalelerinde ise hafızaya ve hatırlama biçimlerine oldukça geniş bir yer ayırmıştır. Kitabın “Özel Adların Unutulması”, “Yabancı Dillerdeki Sözcüklerin Unutulması”, “Adların ve Sözcük Kümelerinin Unutulması”, “Çocukluk Anıları ve Perde Anılar”, “Dil Sürçmeleri”, “Yanlış Okumalar ve Kalem Sürçmeleri”, “İzlenimlerin ve Tasarımların Unutulması” isimli bölümlerinin ana konusu hatırlama ve unutma süreçlerinde bilinçaltının işlevidir. Eserde hoşnutsuzluğun, kaygı ve korkunun bir sonucu olarak bastırma mekânizmasının sahte anılar ve unutkanlıklar yarattığı, bilinçaltının amneziyi bir sağaltım aracı olarak harekete geçirirken gündelik hayatı nasıl etkilediği incelenmekte, yazarın kişisel gözlemlerine dayanan bireysel hikâyelerden örnek olaylar çözümlenmektedir. Freud ayrıca bu makalelerinde psikoloji literatüründe ‘mutlak bellek miti’ olarak anılan fenomenden söz ederek bilinçdışında sistematik bir niyet olmaksızın hiçbir hatıranın gerçekten unutamayacağı görüşünü açıklar. Parapraksisler yoluyla bilinç düzeyine çıkan hatıralar, bastırılmış arzuları geçmişteki biçimlerle tekrar eder ve böylelikle her dil ya da davranış sürçmesi, geçmişin bir anısından, her anı da arzuların doyurulması amacıyla geçmiş yaşantının yeniden üretilmesinden meydana gelir. Freud’un *Düşlerin Yorumu* ve *Gündelik Yaşamın Psikopatolojisi* adlı eserleri psikolojide hafızanın işlevine dair temel görüşleri içermesi ve somut bulguların örneklenmesi bakımından temel referanslardan sayılır.

Kolektif bilinçdışında hatıraların oluşumu, mitler ve mitik bellek ile hafıza ilişkisi, Mircae Eliade’nin *Mitlerin Özellikleri* (2023) adlı kitabında detaylı bir şekilde incelenmiştir. Eserin “Mitlerin Yapısı”, “Mitler ve Yenilenme Ritüelleri”, “Zamana Egemen Olunabilir”, “Mitoloji, Ontoloji, Tarih”, “Anımsamanın ve Unutmanın Mitolojisi” başlıklı bölümleri mitolojik hafızayla ilgili araştırmalara önemli katkılar sağlamaktadır.

Paul Riceour, felsefe, edebiyat, tarih, sosyoloji ve antropoloji açısından hafıza kavramını merkeze aldığı *Hafıza, Tarih, Unutuş* (2012) adlı çalışmasında bellek araştırmaları literatüründeki tanım, tasnif ve kategorilerin detaylı bir özetini sunmaktadır. “Hafıza ve Anımayış Üzerine”, “Tarih - Epistemoloji”, “Tarihsel Durum” ve “Zor Bağışlama” olmak üzere dört ana kısma ayrılan eserin ana konusunu Antik Yunan’da hafızayla ilgili felsefi görüşler oluşturmakla birlikte yazar, tarih

felsefesi ve tarihyazımı geleneğiyle ilgili de çözümlemeler yapar. Tarihi politik ve felsefi bağlamda söylemin yeniden inşa edildiği bir anlatı kabul eden Riceour, Ortaçağ Avrupa'sında kabul gören bellek metaforlarını, Aydınlanma dönemi filozoflarının hafızayla ilgili yorumlarını, Augustinus, John Locke, Husserl başta olmak üzere kıta felsefesinin öne çıkan isimlerini karşılaştırır. Eserin zamanla ilgili ontik teorilere ve zamanın kriminolojik yorumuna ayrılan kısımları dışındaki bütün bölümleri hafıza araştırmalarında önemli bir kaynak olarak sayılabilir.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e, 1860'lı yıllardan 2000'li yıllara kadar modern Türk edebiyatı tarihini özellikle dönemlere ve topluluklara yön vermiş yazarların eserlerini merkeze alarak inceleyen İnci Enginün'ün *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* (2020) adlı eseri, metin odaklı edebiyat tarihçiliği konusunda önemli kaynaklardandır. Enginün, çalışmasını edebi türler arasındaki ayrımı gözeterek düzenlemiş ve Türk edebiyatının tarihi dönemlerini genel olarak “Nesir” (Gazete, makale, mensur şiir, hatıra, mektup), “Roman” (hikâyeciler ve romancılar), “Şiir” (Akımlar ve şairler), “Tiyatro” (geleneksel seyirlik oyunlar ve Tanzimat sonrası türler) ve “Tenkit” olmak üzere beş üst başlıkta değerlendirmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* ve Kenan Akyüz'ün *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adlı eserlerini yöntem, üslup ve kapsam bakımından örnek aldığı belirten yazar, yer yer monografilere ve zaman zaman edebi eser eleştirciliğine başvurarak edebiyat tarihini ansiklopedik yapının tekdüze ve yüzeysel formundan kurtarmak gerektiğini savunmuş, geniş dipnotlarla hem dönemlerin politik ve siyasi yapısına dair tarihsel analizler yapmış hem de tür merkezinde bir temsil kabiliyeti gösteren yazar, şair ve sanatçılar hakkında onların poetikalarını işaret eden yorumlarda bulunmuştur. Eser, edebi tür literatürünün geniş bir sentezini vermesi ve modern edebiyat sahasındaki kritik yazar ve şairleri çözümlemesi bakımından önemli bir kaynaktır. İnci Enginün, bu eserin devamı niteliğindeki *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı* (2005) adlı çalışmasında ise “Şiir”, “Tiyatro”, “Hikâye ve Roman”, “Deneme” olmak üzere dört ana türü merkeze alarak bu türlerde eser veren, kendi dönemini etkileyen ve sonraki kuşaklarda da bir iz bırakan yazar ve sanatçıları kronolojik biçimde doğum yıllarına göre sıralayarak değerlendirmiştir. Bu eserinde yazarın metin merkezli bir edebiyat eleştirisinden ziyade sosyolojik ve tarihsel bir bakış açısı benimsediği söylenebilir. Enginün, 1923'ten sonraki Türk edebiyatının genel çerçevesini çizmesi, bir yığın

halindeki sanatçılar arasında teknik ve estetik kategoriler kurarak edebi tür temsilcilerini görünür kılması, teorik saptamalarında referans olarak birincil kaynakları yani edebi eserleri kullanması bakımından kaynak bir çalışma ortaya koymuştur.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (2007) yazarın modern Türk edebiyatının başlangıç safhaları üzerindeki kritikleri, eski ve yeni edebiyat hakkındaki karşılaştırmaları, tarihi ve sosyolojik tespitleri, biyografik ve eser merkezli eleştiri yöntemlerinin sentezleyerek kurduğu 'artistik üslubu' sebebiyle günümüze kadar özgünlüğünü ve geçerliğini koruyan kanonik bir eserdir. Eser, "Garplılaşma Hareketine Umumi Bir Bakış" adlı hacimli bir giriş bölümünden sonra gelen "XIX. Asrın İlk Yarısında Türk Edebiyatı", "Tanzimat Seneleri" adlarını taşıyan iki bölümden oluşur. Tanpınar, Tanzimat senelerinde edebiyatın gidişatını incelerken öncelikle devrin siyasi, politik, ideolojik, sosyolojik ve ekonomik bir çerçevesini çizer. "Yeniliği Üç Büyük Muharriri" olarak gördüğü Ahmet Cevdet Paşa, Münif Paşa ve İbrahim Şinasi Efendi'den söz ettikten sonra "Yeni Osmanlılar Cemiyeti"ni, edebi türlerin gelişip şekillendiği 1851-1855 yılları arasını, daha sonra da Ziya Paşa, Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamid ve Muallim Naci adlı yazar ve şairlerin eserlerindeki kritik gördüğü noktaları anlatır.

Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (2016) adlı eserinde Kenan Akyüz, Türk edebiyatı tarihinin 1860-1923 yılları arasını kapsayan dönemini incelemektedir. Eser "Tanzimat Devri Edebiyatı (1860-1896)", "Servet-i Fünun Devri 1896-1901), "Servet-i Fünun Dışındaki Edebiyat", "Fecr-i Ati Devri (1909-1913)", "Milli Edebiyatı Devri (1911-1923)" şeklinde beş ana bölüm bulunmaktadır. Yazar edebiyat tarini eserler ve yazarlar bağlamında çözümlerken her başlığı şiir, tiyatro, roman ve hikâye, mizah ve hiciv, edebi tenkit olmak üzere edebi türlerden meydana gelen alt başlıklara ayırmıştır. Kenan Akyüz, devir-şahsiyet-eser metoduyla öncelikle tarihsel, sosyal ve siyasi çerçeveyi çizmekte, ardından yazarlar hakkındaki monografik bilgiler sunmakta, daha sonra edebi eserler üzerinden sanatçıların edebiyat ve sanat görüşlerini aktarmaktadır.

Cevdet Kudret'in *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman 1859-1959* adlı üç ciltten oluşan çalışması her ne kadar bir antoloji olarak kurgulanmış olsa da seçilen

yazarların eserleri hakkındaki yorumlar, görüşler, eleştiriler, tespitler özgün ve metin merkezli bir bakışla verildiği için bu eser önemli bir kaynak olarak görülmüştür. İlk ciltte, “Tanzimat’tan Meşrutiyet’e Kadar” yani 1859-1910 yılları, ikinci ciltte “Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Kadar” yani 1911-1922 yılları, üçüncü ve son ciltte ise “Cumhuriyet Dönemi” yani 1923-1959 yılları arasında eser veren sanatçılar ve onların sanat anlayışlarını en çok yansıtan eserleri üzerinde durulmaktadır. Cevdet Kudret’in bu eseri edebiyat tarihinin antoloji formunda fakat eleştirel bir özeti yapısında olduğu için alandaki araştırmalara veri sağlamak bakımından oldukça değerlidir.

Cumhuriyet’ten Sonra Hikâye ve Roman adlı üç ciltlik antolojisinde Tahir Alangu, belirlediği dönemde bir temsil kabiliyeti kazanarak öne çıkan ve akımlar, ekoller, üslup ve sanat anlayışı bakımından kendinden sonraki yazarlar üzerinde bir etki yaratan isimler üzerinde durmaktadır. Antolojide yer verilen her yazar, “Hayatı”, “Edebi Hayatı”, “Eserleri”, “Eserleri Üzerinde Düşünceler” ve “Örnekler” başlıkları altında değerlendirilir. İlk cilt, “Yeni Hikâyemizin Yol Açıcıları” olarak görülen F. Celalettin, Memduh Şevket, Sabahattin Ali, Nahit Sırrı Örik, Selahattin Enis gibi on hikâyeciye ayrılmıştır. İkinci ciltte, “Yeni Hikâyemizin Öncüleri” olarak nitelenen Sait Faik, Orhan Kemal, Halikarnas Balıkcısı, Sabahattin Kudret Aksal gibi on öykücüye yer verilir. Üçüncü ciltte ise “Yeni Hikâyemizin Öncüleri” grubuna dahil edilen ve ikinci ciltte yalnız adları geçen Kemal Tahir, Haldun Taner, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi dokuz hikâyeci incelenmektedir. Alangu’nun özellikle seçtiği yazarların eserleri hakkındaki yorum ve düşünceleri edebiyat sahasındaki araştırmalar için özgün, nitelikli ve teknik veriler sağlamaktadır.

2.2.2. Makaleler

Filiz Sayar, “Otobiyografik Bellek ve Otobiyografik Belleği Etkileyen Değişkenler” (2011) adlı makalesinde, kişisel anılar üzerinden inşa edilen hatırlama türünü odağa alır. Otobiyografik anıların geri çağrılma sürecini konu edinen araştırmalara da değinen makalede bellek tümseği, çocukluk amnezisi ve sonralık etkisi kavramları incelenmektedir. Sayar, duygusal yüklerin anıların geri çağrılmasındaki etkilerini araştırmakta, otobiyografik bellek yapısı modelleri konusunda uluslararası literatür üzerinde durmaktadır.

“Bellek, Travma ve Edebiyat” başlıklı araştırmasında İsmail Avcu, felsefi ve psikoloji tarihinde hafızanın rolüne, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra artan hafıza araştırmalarına, 1990 sonrası bellek çalışmalarının durumuna değinmektedir. Avcu, bellek kavramının anlatılardaki işlevleri, görünümleri, biçimleri üzerinde de durmasına karşın ağırlıklı olarak felsefe ve psikoloji alanlarındaki literatürü inceler. Yazarın hafıza ve edebiyat arasında kurmaya çalıştığı estetik ve psikolojik ilişki özgün ve geliştirilmeye açık yorumlar içermektedir.

Ömer Osmanoglu’nun “Hafıza ve Hatırlama: Aristoteles, Çağdaş Psikoloji ve Freud” adlı makalesinde Antik Yunan’dan itibaren kullanılan hafıza kavramları, hatırlama biçimleri, hafıza türleri incelenmekte ve bu alandaki literatürün eleştirel bir özeti yapılmaktadır. Yoğun olarak Aristoteles ve onun “Hafıza ve Hatırlama Üzerine” adlı yazısı üzerinde duran Osmanoglu, temel savlarını bu metin üzerinde inşa eder. Makalenin diğer bölümleri Aristoteles ve Freud arasında bir karşılaştırmadan oluşur.

“Belleğin Mekânından Mekânın Belleğine: Kavramsal Bir Tartışma” adlı çalışmasında Pınar Melis Yelsalı Parmaksız hafızanın topografik niteliğine, mekân ve hatırlama arasındaki toplumsal ilişkinin felsefi yönüne değinir. Hafıza kavramının Antik Yunan ve Ortaçağ dönemlerindeki anlamlarının kısa bir özetini yapan yazar, bellek ve imgenin uzamsallığı arasındaki ilişkiyi inceler. Makalenin ana konusunu hafıza ve mekân arasında gelişen politik ve felsefi düşüncenin sosyolojik analizi oluşturmaktadır. David Harvey, Michel Foucault, Henry Lefebvre gibi düşünürler bu çalışmanın temel referanslarıdır.

Mehmet Narlı, ““Zaman Kaybolmaz” Mekânlaşarak Yaşar” isimli yazısında hafızanın leksikolojik ve antropolojik bir analizini yaparak edebiyat-mekân-hafıza kavramları arasındaki anlatsal ilişkiyi çözümler. Buna göre zaman da mekân da hatırlama biçimlerinin ana parçalarını oluşturmaktadır ve zaman, mekânda somutlaşarak kendini hatırlatır. Narlı, zaman ve hafıza kavramlarını çözümlerken gündelik hayatın deneyimini ve mekâna sinen toplumsal ilişkilerin hatırlama süreçlerine etkisini de değerlendirmektedir.

“Gelenek ve Hatırlama: Belleğin Kültürel Olarak Yeniden İnşası Üzerine Bir Tartışma” adlı çalışmasında M. Emir İLHAN genel olarak kolektif bellek ve kültürel bellek kavramlarını irdelemektedir. Hafızanın kültürün aktarımı ve geleneğin yeniden

inşası üzerindeki işlevlerini inceleyen makalede modernite ve kolektif zaman algısı arasındaki çatışmaya da değinilmektedir. Toplumsal bellek ve gelenek ilişkisi ise ritüeller, gündelik pratikler, folklorik deneyimler etrafında çözümlenir. İlhan, kolektif bellek, kültürel bellek, toplumsal bellek, gelenek ve modernite çatışması bağlamlarında karşılaştırmalı analizler yapar.

2.2.3. Tezler

Gonca Kışmır *II. Dünya Savaşı Sonrası Alman Edebiyatında Bellek Yansımaları* (2019) isimli Doktora Tezinde Martin Walser'in *Bir Pınar Gibi*, Uwe Timm'in *Kardeşimin Örneğinde* ve Marcel Beyer'in *Yarasalar* adlı romanları bellek kuramları etrafında incelenmektedir. II. Dünya Savaşı sonrası Alman edebiyatında anlatılan kuşakların anılar etrafındaki toplumsal kimlikleri, travmalar ve nevrozlar sonucu bellek bozulmaları ve unutmalar, kolektif bilinçaltında parçalara dönüşen hafıza imgeleri, bu tezde belirlenen romanlar üzerinden çözümlenmektedir. Çalışma, özellikle Maurice Halbwachs, Jan Assmann, Paul Connerton gibi toplumsal hafıza konusundaki araştırmacıların yöntem ve bakış açıları üzerinde temellenmektedir.

Fatih Ordu'nun *Toplumsal Bir Bellek Olarak Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın İstanbul'u* (2013) başlıklı Doktora Tezi Türk roman tarihinin önemli yazarlarından ve İstanbul şehrini eserlerinde en fazla işleyen isimlerden Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserlerinde konu edilen mekânları konu alır. Ordu, Gürpınar'ın romanlarındaki mekânları türleri, hacimleri, işlevleri bakımından kategorilere ayırır. "İstanbul'un Semtlere Göre Mekânsal Görünümü", "Evler ve İç Mekân", "İş Yerleri ve Kamusal Mekânlar", "Mesireler", "İstanbul'da Ulaşım", "İletişim", "Aydınlanma", "Negatif Mekân" olmak üzere sekiz bölümden oluşan araştırma kültür tarihi, mekân ve kent sosyolojisi, hafıza çalışmaları bağlamında disiplinlerarası analizler içermekte ve hafıza merkezli edebiyat eleştirisi için bir örneklem teşkil etmektedir.

12 Eylül Romanlarında Bellek, Özne ve İktidar Kavramlarının İncelenmesi (2010) adlı doktora çalışmasında Mehmet Özger Türkiye tarihinin önemli kırılma noktalarından 12 Eylül 1980 Askeri Darbesini konu alan romanları araştırmaktadır. "12 Eylül Romanlarında Bellek", "Özne ve İktidar", "Değerler ve 12 Eylül Poetikası" ana başlıklarından oluşan çalışma, mimetik bellek, nesneler belleği, iletişim belleği,

kültürel ve ideolojik bellek türlerini merkeze alır. Özger, 12 Eylül konusunu işleyen toplam kırk romanda bellek, özne, iktidar kavramlarını incelemiş ve romanlardan elde ettiği bulguları bellek türlerine ve hatırlamanın politik bağamlarına göre kategorize etmiştir.

M. Emir İlhan, *Yazılı Kültür Bağlamında Hatırlama ve Kültürel Bellek: Örnek Bir Okuma Olarak Ahmet Hamdi Tanpınar* (2016) adlı Doktora Tezinde hatırlama kültürü ve geçmiş zaman algısı bakımından Tanpınar'ın eserlerindeki dil, zaman, mekân, estetik, kültür, medeniyet, gelenek, modernlik kavramlarını incelemektedir. Sözlü ve yazılı kültür bağlamında hafızanın Tanpınar'ın eserlerindeki görünme biçimlerini araştıran yazarın antropolojik ve sosyolojik bir perspektifi benimsediği görülmektedir. “Yazılı Kültür ve Hatırlama” ile “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hatırlama Estetiği ve Kültürel Bellek” başlıkları bu çalışmanın iki ana bölümünü oluşturmuştur. Yazarın bu çalışmasındaki temel savı, edebi bilincin kültürel hatırlama biçimleri aracılığıyla var olduğu düşüncesidir. Yazılı kültürde ortaya çıkan hatırlamalar bazı belirli yaklaşımlarla incelenebilir. Çalışmanın kuramsal ve kavramsal çerçevesini oluşturan bu yaklaşımlar sosyal bilimler literatürü merkeze alınarak incelenirken bireysel, toplumsal, kültürel ve halkbilimsel olmak üzere dört kategoriye ayrılmıştır. Yazar belleğe halkbilimsel bir yaklaşımla odaklanırken kültürel hafıza ile ‘kültürel miras’ arasında bir ilişki kurmakta, sözlü kültür ve yazılı kültürün ortak bir ürünü olarak Tanpınar'ın eserlerini anlatı kavramı üzerinden çözümlemektedir.

Romanda Hatırlama Biçimleri (Türk Romanı Örneği) adlı doktora çalışmasında Birsen Yıldırım, 1873-1990 yıllarında yazılmış Türk romanlarında anlatı kahramanlarının hatırlamalarını inceleyerek hafızanın anlatıdaki işlevlerini araştırmıştır. Tezin “Hafıza İle İlgili Temel Kavramlar ve Tanımlar” bölümünde yer alan “Gerçekliğin Şekil Bulduğu Yerin Öyküsü ya da Hafızanın Kısa Tarihi”, “Zamanın Belleği ya da Belleğin Zamanı”, “Hayalet ile Konuşmak ya da Hatırlamak” alt başlıkları çalışmanın metodolojik ve teorik çerçevesini içermektedir. Bu bölümde yazarın kurmaca anlatılardaki hatırlamaları iradeli, iradesiz ve takıntılı olmak üzere üç türe ayırdığı görülür. “Romanlarda Hatırlama” başlığı tezin temel savını, bulgularını, varsayımlarını içeren ana bölümdür. Bu bölümde daha önce belirlenen tarihsel dönemlerde seçilmiş romanlarda hatırlama türlerinin kullanımı, ayrıca hatırlamanın anlatıdaki işlevleri analiz edilmektedir. Çalışmada hatırlamanın işlevleri kurgusal,

tematik ve betimsel olmak üzere üçe ayrılmıştır. Hatırlama türlerinin ve işlevlerinin romanlardaki görünümünün çözümülenmesinde tarihsel bir kategorileştirmeye de gidilmiştir. Buna göre hatırlamalar, 1873-1908, 1909-1922, 1923-1940, 1941-1960 ve 1960-1990 arası romanlarda çeşitli tipolojilerde, bağlamlarda ve yapılarda ortaya çıkmaktadır.

Ezgi Ulusoy Aranyosi'nin *Türkçe Edebiyatta Kolektif Belleğin Yansımaları* başlıklı yüksek lisans çalışmasında, Mario Levi'nin *İstanbul Bir Masaldı*, Markar Esayan'ın *Karşılaşma* ve Seyit Alp'in *Şawk* isimli anlatıları kolektif belleğin edebi eserdeki görünümü bağlamında incelenmektedir. Tezin, “Kolektif Belleğin Neliği Üzerine”, “Bellek ve Anlatı İlişkisi Üzerine”, “Belleği Okumak: Bir Yöntem Denemesi” adlı bölümleri çalışmanın kuramsal ve kavramsal çerçevesini çizen bulguların yorumlanmasından oluşurken “Anlatının Hatırlama Biçimleri” isimli dördüncü ve son bölümü, belirlenen romanların kolektif bellek doğrultusunda analizinden meydana gelmiştir.

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

1875-2000 arası Türk roman ve öyküsünden seçilen örnekler üzerinden edebiyat ve hafıza arasındaki ilişkinin görünme biçimlerinin araştırıldığı bu çalışma temel olarak metin analizine ve söylem çözümlemesine dayanmaktadır. Metin merkezli bir inceleme modelini esas alan bu analiz ve çözümlemeler ile belirlenen roman ve öyküler, hafızanın tarihsel, toplumsal, ideolojik, mekânsal, otobiyografik özellikleri açısından değerlendirilmiştir. Nicel verilerden yararlanılan fakat genel itibarıyla nitel bir araştırma özelliğine sahip bu çalışmada tarama modeli esas alınmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmada, modern Türk edebiyatının başlangıcını temsil eden 19. yüzyıldan itibaren roman ve öykü türünde eser veren yazarlarla bu yazarların seçilen eserleri, araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Bu evrenin düzenlenmesi, kategorize edilmesi, belli başlıklar altında irdelenmesi için, edebiyat ve hafıza ilişkisi doğrultusunda otuz altı yazar belirlenmiştir. Bu yazarların eserleri incelendiğinde hafızayı, hatırlama ve unutma biçimlerini ele alış tarzı, zaman kurguları, geçmişin yeniden anlatımı, kurmaca ve anlatım tercihleri bakımından 1875-1923 arasında verilen eserlerin benzerlik gösterdikleri, 1923-1950 arası, 1950-1980 dönemi ve 1980 sonrası Türk roman ve öyküsünde de bazı ortak noktaların tespit edilebileceği anlaşılmaktadır. Yapılan literatür taraması kapsamında, Tanzimat devrinin başlangıcını temsil eden 1860'lı yıllardan başlanarak, Servet-i Fünun ve Meşrutiyet dönemlerini, Cumhuriyet devrini, 1950 sonrası günümüze kadar geniş bir tarihsel aralığı içine alan modern Türk edebiyatı tarihinin kitaplar, tezler, makaleler, ansiklopediler, sözlükler, süreli yayınlar, mektuplar, hatıratlar gibi çeşitli kaynakları

gözden geçirilmiştir. Birincil ve ikincil kaynaklardan oluşan bu geniş literatür incelendiğinde, Türk roman ve öyküsünde edebiyat ve hafıza ilişkisinin tarihsel, toplumsal, mekânsal, ideolojik ve kültürel, psikolojik ve psikanalitik çerçevelerini kurmacanın, konunun, anlatının merkezine yerleştiren, eserini hafızanın görünme biçimleri etrafında kuran, aynı zamanda bu çalışmanın da örneklemini oluşturan yazarlar ve eserleri şöyle sıralanabilir:

1. Ahmet Mithat Efendi, *Ahmet Metin ve Şirzad*, 1891.
2. Ahmet Mithat Efendi, *Letaif-i Rivayat*, 1870.
3. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Utanmaz Adam*, 1934.
4. Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, 1897.
5. Ömer Seyfettin, *Primo Türk Çocuğu*, 1911.
6. Refik Halit Karay, *Memleket Hikâyeleri*, 1919.
7. Halide Edib Adivar, *Sinekli Bakkal*, 1936.
8. Sait Faik, *Semaver*, 1936.
9. Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, 1930.
10. Sâmîha Ayverdi, *İbrahim Efendi Konağı*, 1964.
11. Fahri Celal, *Kedinin Kerameti*, 1948.
12. Mahmut Yesari, *Çulluk*, 1927.
13. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Panorama*, 1953.
14. Memduh Şevket Esendal, *Mendil Altında*, 1958.
15. Abdülhak Şinasi Hisar, *Fahim Bey ve Biz*, 1941.
16. Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*, 1940.
17. Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 1954.
18. Nahit Sırrı Örik, *Sultan Hamid Düşerken*, 1957.
19. Hüseyin Nihal Atsız, *Ruh Adam*, 1972.
20. Mehmet Eroğlu, *Adını Unutan Adam*, 1989.
21. Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, 1959.
22. Rasim Özdenören, *Hastalar ve Işıklar*, 1967.
23. Yaşar Kemal, *İnce Memed 1-4*, 1955-1987.
24. Tarık Buğra, *Küçük Ağa*, 1963.
25. Gültan Dayıoğlu, *Geride Kalanlar*, 1968.

26. Ferit Edgü, *Hakkâri'de Bir Mevsim*, 1977.
27. Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, 1972.
28. Haldun Taner, *On İkiye Bir Var*, 1954.
29. Leyla Erbil, *Karanlığın Günü*, 1985.
30. Hekimoğlu İsmail, *Minyeli Abdullah*, 1967.
31. Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, 1999.
32. Feyyaz Kayacan, *Bir Deli Değilin Defterleri*, 1987.
33. Orhan Pamuk, *Masumiyet Müzesi*, 2008.
34. Alev Alath, *Viva La Muerte / Yaşasın Ölüm*, 1992.
35. Latife Tekin, *Unutma Bahçesi*, 2004.
36. İhsan Oktay Anar, *Amat*, 2005.

3.3. Veri Toplama Araçları ve Teknikleri

Bu çalışmada öncelikle araştırma konusunu oluşturan öykü ve romanlar Balıkesir İl Halk Kütüphanesi, Balıkesir Üniversitesi Mehmet Akif Ersoy Kütüphanesi, Milli Kütüphane, Erzurum Atatürk Üniversitesi Seyfettin Özege Koleksiyonu gibi kurumsal arşivler gözden geçirildikten sonra bireysel satın alma yoluyla toplanıp bir araştırma kitaplığı meydana getirilmiştir. Araştırmanın temel örneklemini oluşturan edebi eserler incelenip geniş bir literatür taraması yapıldıktan sonra toplanan veri havuzunun organizasyonu ve kategorizasyonu için ise onenote uygulaması kullanılmış ve kodlanan fişler dijital ortama aktarılmıştır. Hem literatüre, kuramsal ve kavramsal çerçeveye temel olan ikincil kaynaklar incelenmiş hem de birincil kaynaklar olarak seçilen öykü ve romanlar gözden geçirilmiş, sonuçta elde edilen bütün fişler dijital ortamda yeniden tasarlanmıştır. Bu süreçte fiziki ve dijital kütüphaneler, fiziki ve sanal kitabeveleri aktif olarak kullanılmıştır.

3.4. Verilerin Toplanma Süreci

Çalışma süresince verilerin toplanması için yazılı ve dijital kaynaklara başvurulmuş olup araştırma kapsamına giren tezler, makaleler, ansiklopediler, kitaplar gibi dokümanlar taranmış, öykü ve roman türünde toplam otuz altı eser belirlenmiş, incelenmek ve çözümlenmek amacıyla bu metinler okunarak fişleme yöntemiyle temel veriler elde edilmiştir. Toplanan verilerin dijital ortama aktarılması, kategorizasyonu,

organizasyonu için nitel araştırma ölçütleri esas alınmış, çalışmanın ana iskeleti yapısal olarak literatür taramasıyla oluşturulmuştur. Çalışmanın temel verilerini içeren edebi eserler belirlenip diğerlerinden ayrıldıktan sonra elde edilen veriler tasarlanıp “Türk Roman ve Öyküsünde Hafıza ve Hafızanın İşlevleri” ile “Türk Roman ve Öyküsünde Hafızanın Görünme Biçimleri” başlıkları altında tasnif edilmiştir.

Araştırmanın kuramsal çerçevesini oluşturan teorik ve kavramsal zemin ile bulguların yorumlandığı bölümlerin meydana getirilmesi için onenote dijital arşivinden faydalanılmış, nicel ve nitel analizler için sanal bulut sistemi tabanlı bir onenote kitabı oluşturulmuş, word, excel ile uyumlu ve metin destekli bu dijital kitap üzerinden araştırmanın ana bölümlerini oluşturan başlıklara girecek fişler ayıklanmıştır. Bu aşamada verilerin kodlanması ve düzenlenmesi, paragrafları oluşturacak fişlerin gözden geçirilmesi, roman ve öykülerde saptanan hafıza olgusunun disiplinlerarası kaynaklardan elde edilen bulgularla desteklenmesi için sarmal okumalar ve karşılaştırmalı analizler yapılmıştır. Edebiyat ve hafıza arasındaki teorik ilişkinin tespiti, betimi, kodlanması, analizi için tematik bulgulardan ziyade yorumbilimsel çıkarımlara gidilmiştir.

Çalışmada elde edilen bulguların yorumlandığı bölümler araştırmanın nihai sonuçlarını oluşturmaktadır. Süreç içerisinde yapılan analizler, karşılaştırmalar, okumalar, yorumlar, eleştiriler neticesinde Türk edebiyatı tarihinden seçilmiş toplam otuz altı yazarın eserinde hafızanın görünme biçimleri saptanmış ve bu biçimleri meydana getiren kategoriler altında bölümlenmiştir.

3.5. Verilerin Analizi

Türk roman ve öykü tarihinde hafıza olgusuna dayanan eserlerin belirlenip incelenmesi için gerekli veriler analiz edilirken bu çalışma için yaratılan dijital arşivden yararlanılmıştır. Çalışmada edebi eserler çözümlenirken yazılı literatüre dayanan metin merkezli bir bakış açısı kullanılmıştır.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Türk Roman ve Öyküsünde Hafıza ve Hafızanın İşlevleri

4.1.1. Tarihsel Hafıza

Tarih, başlı başına bilimsel bir disiplin olarak sosyoloji ve felsefeden ayrıldığı modern haliyle belirli metotlar ve ilkeler çerçevesinde, olay veya olguların betimlenmesini, bunların gerçekliğe uygun olarak yorumlanması sağlayan müstakil bir araştırma sahası şeklinde tanımlanabilir. Edward Hallet Carr (2011, s. 82) tarihi, “Tarihçi ile olguları arasında kesintisiz bir karşılıklı etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmez bir diyalog” şeklinde tarif eder. Ona göre “Geçmiş, bizim için bugünün ışığında anlaşılabilir ve bugünü tümüyle ancak geçmişin ışığında anlayabiliriz” ki bu iki yönlü zaman bilincini “tarihin çifte işlevi” (Carr, 2011, s.109) şeklinde anlamak gerekir. Dolayısıyla bir geçmiş zaman algısı üzerine kurulu olan tarih, olup bitmiş olay ve olguları irdelemesi bakımından bir geçmiş zaman anlatısı olup hem sözlü kültür yaşantısına hem de dilin ve toplumsal hafızanın aktarım aracı olan yazıya dayanır. Yazı ise “tarihsel bilgilenmenin hafızadan uzaklaşıp arşivleme, açıklama ve temsil gibi üç ayrı maceraya atılmak için aştığı eşiği, dil eşiğini oluşturur. Tarih baştan sona yazıdır. Bu bakımdan arşivler tarihin karşılaştığı ilk yazıdır; bundan sonra da tarihin kendisi yazınlık/kitabılık denen edebi tarzla yazıya dönüşür” (Ricoeur, 2012, s. 158). Ancak tarihsel nitelik bakımından geçmişin anlatısı ve geçmişin bilgisi birbirinden ayırt edilmelidir.

Doğan Özlem, Latince ‘haber’, ‘bildirme’ anlamlarına gelen *historia*’nın, deney bilgisi (*empeiria*) ile haber bilgisi (*istoria*) arasındaki epistemolojik karşıtlıkla beraber ilk olarak Aristoteles’in metinlerinde görüldüğünü belirtir (Özlem, 2012, s. 27). Aristoteles, ilk anlamda duyulan görülen doğal olayların bilgisini ifade eden *istoria*’yı, deneyimi imleyen *empeiria*’yı da içerecek şekilde kullanır. Ancak daha sonra *istoria*’ya tarih yazıcılığını ifade eden *historiyografi* adını vermiş ve bu kavramı

Retorik ve Poetika adlı kitaplarında bir edebiyat türü olarak şiir sanatının altına yerleştirmiştir. Hristiyanlığın ilk dönemlerine gelindiğinde ise “Tertullianus, historia’yı fabl ve hikâye yazıcılığı, Kiprianus ise ‘olup bitmiş olayların anlatılması’ olarak görürler ve onu bir edebi tür sayarlar” (Özlem, 2012, s. 38). Böylece tarih ve roman arasındaki kurmaca ilişkinin temelleri atılmış olur. Kurmaca ve tarih yazıcılığı arasındaki estetik bağıntıyı Aristoteles’ten çok sonra Hegel’de, felsefî bir düzlemde görürüz. Öte yandan Hegel de tarih ve edebiyat ilgisini yine kurmaca bir tür ve sanat olan şiir üzerinden yorumlamıştır. 1822 tarihli ders notlarından “Dünya Tarihi Felsefesi” başlıklı yazısında bunu şöyle açıklar:

“Şair de böyle çalışır; örneğin anlamlı bir tasarıma ulaşmak için malzemesini kendi duyguları içinde bulur. Bunun gibi bu tarih yazıcıları için de başkalarının anlattıkları ve haber verdikleri şeyler, bir bütünlüğe sokulmaları gereken parçalardır; ne var ki bunlar hep bölük pörçük, yetersiz (az sayıda), rastlantısal, öznel malzemelerdir. Nasıl ki şair şiirini kurarken kendi diline, başvurduğu ve hazır bulduğu bilgilere (bütünlüğe sokulması gereken parçalar olarak sahip olduğu bu şeylere) çok şey borçluysa, ama yarattığı yapıt sadece kendisine aitse; böyle bir tarih yazıcısı da gerçekte olup bitmekte olan şeyleri, öznel, rastlantısal bir anımsama içinde bölük pörçük halde bulur ve bizzat (ve ancak) böyle bir gelip geçici anımsama içinde gün ışığına çıkabilen bu şeyleri, bir bütün oluşturmak üzere insanlığın belleğine, Mynemosyn anıtına yerleştirir ve ona ölümsüz bir süreklilik kazandırmış olur. Bu tarih yazıcıları geçmişini yeniden yeşertirler; bu geçmişe bu geçmişin bulunduğu ve yeşerdiği yerden daha iyi, daha yüksek bir yer verirler ve böylece geçmişte kalmış olan (olduğundan farklı bir şekilde) artık sürekli ve sonsuz bir tinsellik haznesine sokulmuş olur” (Aktaran Özlem, 2012, s. 388-389).

Bu pasajda da görülebileceği gibi tarih kurguya, imgeye, belleğe, hatırlamaya dayanması bakımından şiir ve edebiyatla da bir benzerlik içindedir. Tarih ve edebiyatı türsel nitelikleri bakımından inceleyen György Lukacs ise tarihsel anlatıların 19. yüzyılda somutlaştığını ve kavramsallaştığını ileri sürmüştür. Buna göre Napolyon’un askeri ve siyasi yenilgilere uğradığı 19. yüzyılda ‘tarihsel roman’ın kurucusu kabul edilebilecek Walter Scott’un Waverly (1814) romanıyla birlikte, 17. ve 18. yüzyıllardaki tarihsel roman öncüllerinin belirli bir türe ve biçime kavuştuğu söylenebilir. Ancak Scott tarzı tarihsel roman biçimi, 1848 sonrası modern tarih romanlarından ve Goethe, Schiller gibi Alman romantiklerinden ayrılmalıdır. Lukacs, tarihsel romanın Fransız İhtilali sonrası Avrupa’nın toplumsal, tarihsel, iktisadi, ideolojik dönüşümleri esnasında aristokrasi ve burjuva arasındaki sınıfsal çatışmalardan doğduğunu düşünür. Tarih ve edebiyatın anlatisal özdeşliği ve kurmaca yapıları bakımından gelişimleri Fransız Devrimi’nden sonraki ‘geçiş dönemi buhranı’ için önemlidir. Bu süreçte Taine, Burckhardt ve Nietzsche gibi isimlerin tarih yorumları ön plana çıkar. Ancak Lukacs, Jacob Burckhardt’ın ‘Konu seçiminde büyük

ölçüde öznel keyfilikten kaçınamayız’ sözüne atıfla tarih yazımında meydana gelen öznel tutuma, ‘muhayyel tarih’ anlayışına karşı çıkar. Bunun “tarihin büyük insanlarını tarihin kurallı seyrinden ayırıp yalıtması ve mitleştirilmesi” (Lukacs, 2010, s. 226) gibi tehlikeleri vardır. Burckhardt’ın ifade ettiği öznel tarih anlayışı Rönesans’tan sonra hızlı bir ivme kazanmıştır. Oysa Lukacs’a göre tarihe, bilimsel bir metotla, nesnel bir tutumla bakmak gerekir. Tarihsel roman da bazı nesnel hedef ve ilkeler taşımak zorundadır. Tıpkı epik metinlerde olduğu gibi tarih romanlarında da amaç, “geçmiş bir çağı bugünkü okurun yakınına getirmektir (...) karakterlerin, toplumsal ve doğal koşulların varlığının aydınlatılması ve yakınlaştırılmasının, eski zamanların insanların psikolojisinin bizler için anlaşılabilir hale geleceği bir yol olması büyük anlatı sanatının genel yasasıdır” (Lukacs, 2010, s. 248). Tıpkı tarihsel romanda olduğu gibi tarih yazımının geçmişe doğru bakma zorunluluğu ister istemez hafızanın ve hatırlama biçimlerinin ‘yeniden kurma’ mekânizmasını zorunlu kılmış ve tarihsel metin, konu ettiği geçmiş söylemiyle ve yorumlama biçimiyle yeniden sosyal, siyasal, ideolojik bir yapıda, bir hafıza metni biçiminde ortaya çıkmıştır.

Tarih yazımı, metot bakımından “etkin ve dolayısıyla eleştirel bir düşünme işidir. Tarihçi geçmiş düşünceyi yeniden canlandırmakla kalmaz, onu kendi bilgisinin bağlamında yeniden canlandırır ve dolayısıyla, yeniden canlandırırken, onu eleştirir, değeri hakkında kendi yargısını oluşturur, onda ayırt edebildiği hataları düzeltir” (Collingwood, 2015, s. 274). Böylelikle tarih bilgisinin tek yönlü değil çok anlamlı ve çok katmanlı bir şekilde, eleştirel ve kurmaca bir perspektifle biçimlendiği söylenebilir. Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 2: Tarih ve Anlatı* adlı çalışmasında tarihin ‘yeniden kurulabilir’ anlatı yapısına odaklanır. Ricoeur, mutlak bir zamansallığa bağlı tarih ve anlatı arasındaki metne dayalı ilişkiyi irdelerken ‘olay örgüsü’ ve ‘öyküleme’ kavramlarını vurgular. Tarih ve kurmaca bağıntısını şöyle açıklar:

“Her tarih, anlatı olarak, ‘toplumlarda ya da uluslarda veya uzun süreli olacak biçimde düzenlenmiş başka herhangi bir topluluk içinde yaşayan ve birlikte çalışan insanların herhangi bir’ başarısı ya da herhangi bir önemli başarısızlığı’nı konu alır (...) “Tarihçilerin yazdıkları tarihlerin okunması, öyküleri izleyebilme yeteneğimizden kaynaklanır; biz öyküleri bir uçtan öbür uca izleriz; bu izlemeyi de olumsal olayların dizilişi içinde vaat edilen ya da sezilen sonucun ışığında yaparız” (Ricoeur, 2009, s. 108).

Teorik olarak tarihsel olayların bir olay örgüsü ve öykü çevresinde sıralanma zorunluluğu, tarih bilimiyle edebiyat arasındaki temel ortaklıktır. Filolog, eleştirmen ya da herhangi bir okur tarafından alınılan kurmaca metnin yorumlanması gibi tarih

yazımı da yoruma açıktır. Okur, tarihçinin yeniden yazdığı geçmiş zamanı aktarırken ortaya koyduğu öznel bakış açısıyla karşı karşıya bir okuma eylemine katılmak zorundadır. Bu çerçevede tarih ile kurmaca anlatılardaki muhayyel yapı anlatım tarzları, olayların sıralanması, betimleme, anlatım teknikleri gibi çeşitli unsurlarla özdeşleşir. İlhan Tekeli'ye göre tarihsel anlatılarda toplumsal yaşamın güçlü sezgisi vardır ve tarihçi bunu ancak anlatısallaştırarak aktarabilir. Anlatı yolunu seçen bir tarihçi, “kesikli olaylardan, belge ve bilgilerden sürekliliği olan bir öykü kurar. Sürekliliğin kurulması gerçekte yaratıcı bir faaliyettir (...) Tarihçi de yaratıcı bir sanatkâr gibi kopuk olaylar arasında gizli bulunan hikâyeyi ortaya koymaktadır” (Tekeli, 1998, s. 68). Burada tarih felsefesinin tahkiyevi yönüne dikkat çekilir. Nitekim tarihsel romanlar da öncelikle ‘geçmiş’ üzerinden bir ‘öykü ortaya koyarlar. Hülya Argunşah (1990, s. 7) tarihsel romanı, “Temelleri maziye dayanan yani başlangıcı ve sonu geçmiş zaman içinde gerçekleşmiş olan hadiselerin, devirlerin ve bu devirlerde yaşamış kahramanların hayat hikâyelerinin edebî ölçüler içerisinde yeniden inşa edildiği” bir metin türü şeklinde tarif etmiştir. Tarihi, aynı zamanda bir milletin yüzyıllar içinde kazandığı kültürel ve toplumsal kimliği yansıtan, kurguda tarihten yararlanan bu tür romanlarda estetik, felsefi, sosyolojik yapı tasarlanırken geçmiş zaman üzerinden bir hafıza anlatısı ortaya konmuştur. Türk edebiyatında Ahmet Mithat'ın *Ahmet Metin ve Şirzat*, Nahid Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken*, Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa*, Yakup Kadri'nin *Panorama* ve geçmişin postmodern kurmaca aracılığıyla yeniden kurulduğu İhsan Oktay Anar'ın *Amat* gibi eserleri tarihsel hafızayı konu etmeleri, toplumsal ya da ideolojik bir teze dayanmaları bakımından bir geçmiş zaman anlatısı ortaya koymaktadırlar.

Ahmet Mithat Efendi, eserlerinde gerek kurguya bizzat dâhil olarak gerekse romanlarına yazdığı mukaddimelerde Türk toplumu ve Osmanlı insanına dair ahlaki ve didaktik kaygılarını, edebiyat ve sanata dair fikirlerini eğitsel bir misyonla okurla paylaşmıştır. Bunun toplumsal ve kültürel sebepleri arasında halkı aydınlatmak yoluyla tarihsel ve kolektif hafıza üzerine inşa olunmuş Osmanlı Türk kimliğini koruma, devrin ideolojik, politik ve tarihsel krizleri karşısında bu kimliği savunma düşüncesi vardır. *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta tarih ve kimlik merkezli milli bir ideolojiye dayanan hatta bu ideolojiyi tarihsel hafıza üzerinden inşa etmenin toplumsal önem ve işlevini açıklayan pek çok pasaja rastlamak mümkündür. Bunlardan biri, insanın

yaşadığı devrin bilimsel, kültürel, medeni gelişimini anlayabilmek için tarihe başvurmak gerektiğini söylediği bölümdür:

“Medeniyet-i hazıranın terakkiyat-ı ahireti ne derecelerde hayret-bahşa-yı ukul olduğunu takdir edebilmek için ulum ve fûnunda vukuf-ı şamil peyda etmelidir. Fakat ulum ve fûnun ve onlar üzerine mübteni bulunan sanayiînin derece-i tekemmülünü takdir için dahi bunların tarih-i terakkisini bilmelidir (...) Zira fûnun ve sanayiînin tarih-i terakkisi hakikaten o kadar mühim bir mebbas-ı latiftir ki binde bir kişi buna ehemmiyet verip de tetebbu ve iştigal etmedikleri halde her ne zaman ve her nerede buna dair bir bahis açılacak olur ise müstemiler hiç hatırlarından geçmeyen şeyleri işitmeye başlayarak ziyadesiyle mütelezziz olurlar” (Ahmet Mithat, 2013, s. 517).

Bu tarz açıklamaların odak noktası ‘tarih’ olgusudur. Mesela romanın başkahramanı Ahmet Metin için “tarih denilen şey bir sicill-i ahval-i umumiye dir. Edyan-ı semaviyenin ahbarı veçhile herkes üzerinde müvekkil olan melekler insanların hasenat ve seyyiatını zapt ve kaydederek ahirette ona göre hükmolunacakları gibi maneviyata mahsus olan bu sicill-i ahvalin suret-i maddiyesi dahi tarihtir” (Ahmet Mithat, 2013, s. 631). Buna göre tarih, sosyal, siyasal, ekonomik, kültürel, coğrafi, çeşitli olay ve durumları en geniş ve ayrıntılı bir bakışla inceleyerek kolektif bilinci ve toplumsal hafızayı tıpkı sevap ve günahları kaydeden meleklerin yaptığı gibi kayıt altında tutmaya da yarar. Ahmet Metin’in İslam inancındaki yazıcı meleklerle tarih yazımını benzeştiren yorumunda tarih, ‘hakikat’ adına çalışan insani bir adalet kurumu şeklinde görünür.

Daha önce *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin yanında ilave olarak verilen ve 1892’de İstanbul, Tercüman-ı Hakikat Matbaası’nda basılan *Ahmet Metin ve Şirzat*’taki ana konu ve olaylar zaman olarak Tanzimat döneminde, 1890’lı yıllarda geçer. Kapakta ‘Hakayık-ı tarihiye üzerine müesses roman’ ve iç sayfalarda ‘roman içinde roman’ alt başlıklarını taşıyan Ahmet Metin ve Şirzat “İfadecik” adlı kısa bir önsözle başlar. Roman “Önsöz”, “İfadecik”, “Yeni Hasanmellah”, “Yeni Melektü’l-Bahr”, “Bir Eski Aşina”, “Madem Çokogano”, “Safha-i Tarihe Bir Nazar”, “Pire’den Otranto’ya”, “Roman İçinde Roman”, “Sicilya’da Şirzat”, “Eski Robenson”, “Netayiç” başlıklı on bölümden oluşur. Romanda ayrı akslarda ilerleyen dört hikâye vardır ve bunlar iç içe ilerler. Ahmet Mithat kitabın alt başlığı olarak ‘roman içinde roman’ ifadesini kullandığı için kitabı dört romanın birleşimi kabul etmek mümkündür. 1. Süreyya-Vasiliki aşkının romanı. 2. Neofari-Nikolso evliliğinin romanı. 3. Şirzad-ı Selçuki kitabının romanı. 4. Ahmet Metin’in seyahat romanı. Romanda “Ahmet Mithat’ın bundan on altı, on yedi sene evvel yazmakta olduğu Kırk

Ambar nam mecmuada, ‘Tarih-i Osmani’nin Kısım-ı Şairanesi’ diye münderiç olan birkaç makaleyi okumadınız mı?” (Ahmet Mithat, 2013, s. 73) ifadesinden yola çıkarak Ahmet Mithat’ın Kırk Ambar dergisini 1873-1876 yıllarında çıkardığı düşünülürse romanın anlatma zamanını yayımlandığı 1892 olarak belirlemek mümkündür. Roman içinde anlatılan Şirzad-ı Selçuki kitabı 17. yüzyılın ortalarında yazılmıştır ancak anlattığı tarihi olaylar daha eskiye, 12. ve 13. yüzyıllara kadar geriye gider.

Romanda tarihsel hafızayı çoğunlukla mekân ve coğrafya üzerinden okuyan Ahmet Metin’in deniz seyahati, aynı zamanda bir medeniyet tasavvurunu ortaya koyma çabasıdır. Bu tasavvura göre bir toplumun milli ve dini varlığı o topluma şekil veren mekâna, coğrafyaya nakşedilmiştir ve mekânın tarihi de insana asıl kimliğini verir. Kolektif bilincin çerçevesini oluşturan ve tarihsel kimliği kuran sayısız hikâye mekânlara, anıtlara, denizlere, ritüellere, bütün bir coğrafyaya ‘dil’ aracılığıyla aktarılır. Bu bağlamda coğrafya, mekân ve tarih arasındaki sıkı bağıntı romanda şöyle tarif edilir:

“Aslını neslini ve şimdiye kadar hiç olmazsa bir miktar âsârının suret-i güzârını bilmeyen adam için medeniyette hiçbir lezzet kalmaz. Hatta gariptir ki coğrafya ile tarih olmaz ise şu ettiğimiz seyahatlerin de hiçbir lezzetini alamayız. Deniz denize, dağ dağa, burun buruna, liman limana benzeyebilir. Halbuki her noktanın önünden geçtikçe güya o mahallin dili var imiş de bize birçok şeyleri ihbar ve ihtar ediyormuş gibi seyahatten mütelezziz ve müstefit olmaklığımız için coğrafya ve tarihte yed-i tûlamız olmalı” (Ahmet Mithat, 2013, s. 217).

Bu pasajda insanın kendini bilmesi, mekânı, coğrafyayı tanıması ve medeniyetle teması doğrudan tarihsel hafıza sayesinde mümkün sayılmaktadır. Buna göre tarih ve coğrafyanın birleştiği, Türk milleti için geçmiş ve geleceği temin eden, Türk milletinin maddi ve manevi varlığını yaşatan kutsi mekânlardan biri Anadolu’dur. Romanda da mazisinde birçok millete, medeniyete, dine, kültüre yer veren Anadolu tarihi Türklerin geçmiş tecrübeleriyle dolu ortak bir hafıza mekânı kabul edilir. “Buralarda geşt ü güzâr eden bir adam Fenike ve Mısır ve Yunan ve Roma milel-i kadimesiyle Arap ve ehl-i salib ve Türklerin her köşesi bin letafet-i şairane ve kahramanane ile memlu bulunan tarihleri içinde geşt ü güzâr etmiş olur” (Ahmet Mithat, 2013, s. 730). Anadolu gibi Avrupa ve Dünya tarihi de kültürel, toplumsal, coğrafi bir karaktere sahiptir. Bu karakter ise sonraki kuşaklara tarihsel hafızayla aktarılır. O yüzden tarih, bir milletin kolektif bilincini oluşturan en geçerli kaynaktır ve bilimsel olarak iyi araştırılıp öğrenilmelidir. Ahmet Mithat romanında toplumsal ve

tarihsel hafızayı inşa eden Osmanlı-Türk-İslam tarihini hem bir romancı hem de oksidentalit bir bilim adamı gibi açıklamaya çalışır. İslamiyet temelinde ortaya koyduğu Osmanlı Türk kimliğine dair yorumların esas referansını ise yine tarih oluşturur. Bunu şöyle açıklar:

“Dünyada vakıa İslamiyet kadar mükemmel hikmet olamaz ise de o hikmeti bilmek yani ilm-i mutlak, insanı ıslaha kifayet edemez. Salah-ı hal amel ile tekemmül eder. Kanun-ı İslamiyete tabi olan kavimler onun ahkâmını o kadar hüsn-i kabul etmişlerdir ki ahlak-ı mezkûre adeta ahlak-ı umumiye hükmünü alarak efrad o ahlak ile tahalluk eylemişlerdir. Binaenaleyh İslamiyetin bizim üzerimizdeki tesirat-ı maneviyesi derecesini tetkik için meşahir-i İslamiyenin teracim-i ahvalini ve menakıb-ı vukuatını yani mükemmelen tarih-i İslâmı bilmelidir” (Ahmet Mithat, 2013, s. 659).

Buradan anlaşılana göre İslam tarihi İslam ahlakıyla birleşerek toplumsal düzenin kurulmasına ve sürdürülmesine kaynaklık edeceği için öğrenilmesi milli bir zorunluktur. Türk-İslam birliğini benimseyen bu fikirler okura tarihsel hafıza üzerinden aktarılır ve edebiyata, sanata, siyasete, askeri ve iktisadi yapıya da doğrudan etki eden tarihsel hafızanın esası tarihsel kimliği koruma kaygısına dayanır. *Ahmet Metin ve Şirzat*’ta Hüseyin Basri, Ahmet Metin’e “Bir milletin yalnız mazhar olduğu muvaffakiyet-i tarihiye, o milletin terakkiyat-ı ilmiye ve sanaiyesini de muvazeneye medar olur” (Ahmet Mithat, 2013, s. 76) derken tarihsel hafızanın bir milletin bilimsel gelişimini de etkileyeceğinden söz etmiştir. Bu romandaki açıklamalarda da görüleceği şekilde Ahmet Mithat’ın çoğu romanı okuru-halkı bilinçlendirme kaygısıyla tarihsel, kültürel ve ideolojik tezler taşır. “Hakikatte Ahmed Midhat Efendi’nin bütün eseri bir halk okuma odasıdır” (Tanpınar, 2007, s. 410) sözleriyle Tanpınar, Ahmet Mithat’ın halkı eğitme maksadının tüm eserlerinde bulunabileceğini söylemiştir. Öte yandan Tanpınar, eserlerini tahlil ettiği ve kimi zaman övdüğü Ahmet Mithat’ı bazı noktalarda ciddi şekilde eleştirir. Bu eleştirilerinden biri yazarın politik bir sessizliği seçmiş olmasıdır. Tanpınar, Ahmet Mithat Efendi’nin halk zümresinden de onlardan ekonomik ve şahsi yararlar gördüğü ve iktidarın mevcut düzenini korumak istediği için kopmadığını da söyler.¹⁶ Oysa Ahmet Mithat’ın tarihi idark biçiminde,

¹⁶ Ahmet Hamdi Tanpınar’ın eleştirileri, Ahmet Mithat Efendi’nin romancı kişiliğini çoğu zaman aşarak şahsi yaşamına, kişisel tercihlerine, davranış ve düşünüş biçimine yönelmiştir. “Ferdî hayatın ve huzurun adamı olacaktı. Beykoz’daki yalı, Fikret’in Aşıyan’ından çok evveldir” (Tanpınar, 2007, s. 410) sözleriyle onun toplumun politik gerçeklerinden koptuğunu ima eder. *Menfa*’da yazdıklarından dolayı, “Hakikatte o bir zaman girmiş olduğu politikayı asıl sahiplerine bırakmak isteyen çarşıdır. İhanet kendi hayatının bir tesadüfüdür. Asıl olan zihniyetse huzurunu arayan esnaf zihniyetidir. Midhat Efendi kurduğu, işlemesini ve devamını istediği matbaasıyla esnaftı” (Tanpınar, 2007, s. 410) sözlerini sarf eder. Tanpınar’a göre Ahmet Mithat, bütün eserleri ve eserlerindeki şahsi görüşleriyle, “Abdülhamid devrinin asıl beğendiği, mahzursuz gördüğü, hatta beslediği edebiyat”ı (Tanpınar, 2007, s. 416)

tarih-hayat-hareket ve ilerleme fikrinin belirleyici olduğu açıktır. Romanlarındaki estetik eksikliğin temel nedeni ise Ahmet Mithat'ın hayatı idrak etme biçimindeki gerçekçi tutumdur. Ahmet Mithat'ın bu tutumu Osmanlı devlet politikasının tutumu ile örtüşse bile bu böyledir. Tanpınar'a göre ise yazar, tarihi romanlarında kültürel iktidarın toplumsal politikalarına uyum sağlamak için estetik kaygıdan, çarpıcılıktan ve sahicilikten uzaklaşmıştır. Bu eleştirisini şöyle açıklar: “Cemiyetteki muvazeneyi her ne pahasına olursa olsun korumak isteyen ve bunun için hiçbir fedakarlıktan çekinmeyen muharririmizin kahramanları daima kendilerine ve bilhassa kendisine çizdiği dairenin içinde dolaşacaklardır. Onlar ne Eugenne Sue ve Alexandre Dumas'nın isyanını ne de Jules Verne'in kahramanlarının insan şartlarının üstüne çıkma ihtirasını taşırlardı. Bununla beraber hiç olmazsa o zamanki halkımıza göre geniş coğrafyalarıyla Tanzimat'ı karşılarlar.” (Tanpınar, 2007, s. 471) Buradaki eleştirilerine rağmen Tanpınar'ın Tanzimat kültür ve sanatını halka ulaştırma çabası, geniş coğrafyaları tahkiyevi ve samimi bir dille anlatma gücü, yol açıcı kimliği dolayısıyla Ahmet Mithat Efendi'ye özel bir ayırdığı görülür.

Ahmet Mithat öğretici, aydınlatıcı, eğitici misyonunu kimi eserlerinde tarih üzerinden kurgular. Bu yolla halkı eğitmek isterken insanların örnek alabileceği ideal bir Osmanlı portresi çizer. Romanlarında tarih öğrenmenin, tarih yazımının önemi, tarihini bilen büyük Türk milletinin kimliği, hikâyeleri hakkında, mazisi mekânlara, coğrafyalara nakşolmuş Osmanlı-Türk toplumunun ve hatta Avrupa toplumlarının kültürel hatıralarına dair yorum ve diyalogların sayısı azımsanamayacak ölçüdedir. Nitekim “Kendisini eserlerinin çoğunda bir ‘Osmanlı’ olarak tanımlayan ve Osmanlı Devleti'nin bekası için Osmanlılık ideolojisini savunan Ahmet Mithat Efendi'nin zaman zaman Türk dünyasının birliği fikrini de dile getirdiği, hatta -istisnai de olsa- bazı eserlerinde Türkçü bir tavır sergilediği” (Gökçek, 2017, s. 207) söylenebilir. *Ahmet Metin ve Şirzat* bu eserlerden biridir. Gökçek, sadece bu romanda Ahmet

kurmak için büyük bir çaba harcamıştır. Tarihi ve macera romanlarında da kusurlar bulunur. Ona göre “Midhat Efendi'nin sanatı bir fikrin romanını yapabilecek kudrette olmadığı gibi, bir devri canlandırabilecek üslup meziyetleri, muhayyile ve tarih bilgisi de onda yoktur” (Tanpınar, 2007, s. 422). Oysa Ahmet Mithat Efendi, *Ahmet Metin ve Şirzat* romanında da kullandığı tarihi kaynakların bütünlüklü bir özetini, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar* adlı eserinde madde madde açıklamıştır. Tanpınar, *Gönüllü* (1897) romanı üzerinden ‘anasırcı Osmanlı ideolojisini’ tatbik etmeye çalışmakla itham ettiği Ahmet Mithat'ı, Abdülhamit devri kültür ve siyaset politikalarıyla uyumlu yaşamasından, siyasal bir isyan ya da muhalefet göstermeyişinden, hatıralarında hamisi Mithat Paşa'yla ilgili yazdıklarından dolayı çoğu zaman sert bir şekilde eleştirmiştir. Ancak Tanpınar'ın eleştirileri arasında kişisel, öznel ve hatta duygusal yorumlar yapmaktan kendini alamadığı açıkça görülmektedir.

Mithat'ın Türkçülük fikrini savunduğunu söylerken metnin dayandığı tarihsel hafızaya gönderme yapar. *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta tarihsel hafıza, anlatılan hikâyelerin ve geçmiş zaman algısının kendisidir. Buna ek olarak Ahmet Mithat, romanda zaman zaman tarih ve edebiyat ekseninde bir hafıza metni olan roman hakkındaki teorik düşüncelerine de yer vermiştir. Burada görüleceği gibi olay örgüsünden koparak 'tarihi roman' türünü açıklamaya girişir:

“ ‘Roman istorik’ yani esası tarihe müstenid hikâye diye yüzlerce binlerce âsâr-ı edebiye yazılmıştır ki, mütalaaları, karilerini hem tarihe vakfederler hem de letaif-i edebiyeleriyle şirin-mezak eylerler (...) O vaka hangi zamanda ve nerede gûzar eyliyor ise o mahallin ve zamanın ahval-i tarihiyesi muharririn o kadar malumu olmalıdır ki, yazdığı şey güya yine o zamanda ve mekânda o halkın üdebası kalemiyle yazılıyormuş gibi olmalıdır. Bunun için de Yunan gibi Roma gibi eski milletlerin âsâr-ı edebiyesi çok tettebbu edilmelidir de onların revîş ve suret-i iş'arları görülmelidir” (Ahmet Mithat, 2013, s. 231).

Burada vurgulandığı üzere Ahmet Mithat 'tarihe dayanan hikâye' dediği tarihi romanlarda yazarın tarih ve coğrafya bilgisini oldukça önemser ve bu tarz eserlerdeki 'sahicilik' duygusunu, üsluba bağlar. Üslup, eserde anlatılan tarihsel dönemin gerçekliğine uygun olmalıdır, bunun için de devrin edebi eserlerini çok okumak gerekir. Bu çerçevede *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta yazarın doğrudan tarihi konu etmeyip romanının kurmaca atmosferinde tarihsel bir figür olan Şirzat'tan dolaylı olarak söz etmesi, tarihsel gerçekleri aslına uygun şekilde, gerçekçi, canlı, etkili şekilde aktaramamak endişesinden kaynaklanmış olabilir. Romanın içinde yer alan 'Şirzat' kitabının dış çerçeve anlatısı kurmaca olunca, romanda araştırılan ve anlatılan tarih bilgisinin ve ideolojik söylemlerin daha güvenli bir ortamda okurla paylaşılması kolaylaşmıştır.

Tarih, hafıza ve kimlik

Tarihsel hafıza, kültürel ve coğrafi kodlarla kolektif bir düşünme biçimine dönüşen toplum bilincini millet bütünlüğüyle birleştiren tanımlayıcı ve birleştirici bir fonksiyona sahiptir. Paul Ricoeur'a göre tarihi ve geçmişi araştırma kaygısı, epistemolojik olarak zaman kavramına dayanan bir hatırlama fonksiyonundan kaynaklanır. Öyle ki “Hatırlama çabası büyük ölçüde bir tarih belirleme çabasıdır” ve şu sorularla yönelir, “Ne zaman, ne zamandan beri? Ne kadar sürmüştü?” (Ricoeur, 2012, s. 60). Tarihsel kurmaca türlerde yine bu sorulara yanıt aranır. Ahmet Mithat Efendi de birçok eserinde tarih aracılığıyla Osmanlı-Türk kimliğini idealize etmiştir. Ahmet Metin ile Şirzat karakterleri, ideolojik ve politik bir misyonu temsil etmelerinin

yanında idealize edilmiş bir Osmanlı-Türk-Müslüman örneğidirler. Tarihe, geçmişe, bilgiye saygıları ve ilgileri bakımından aralarında ortaklık vardır. Romanda tarihsel hafızanın toplumsal, dini ve ideolojik kimlikle iç içe yapısı şu pasajda görülebilir: “Bizim Osmanlılığımızda iki şan vardır ki bunların yalnız birisi bile bizim için teşerrüfe kâfi iken Hak Taala Hazretleri bizi onların ikisiyle birden mübeccel eylemiştir. Bunların da birisi Müslümanlık, diğeri Türklük. Bu iki şeyin ikisinin de tarihleri cihanda hiçbir milletin, hiçbir halkın tarihine kıyas kabul edemeyecek derecelerde kahramanane ve şairanedir” (Ahmet Mithat, 2013, s. 46). Burada yapılan Müslümanlık ve Türklük vurgusu romanın devamında tarihsel bir tez olarak da işlenir. Bu teze göre Türk tarihi Selçuklularla başlamış değildir, kökeni daha gerilere gider. Ahmet Metin, bu fikri savunurken tarih kitaplarında, Arap yazarların eserlerinde bulunan, Abbasi halifelerin saraylarında yaşamış Çiçek veya Altun gibi Türk cariyelerinin isimlerini örnek verir. Hatta Abbasi halifelerinden Me'mun'un annesi de bu cariyelerdendir. Romandaki en geniş tarihsel açıklamalardan biri Türklerin tarihsel kimliğine dairdir. Ahmet Metin bu bilgileri *Sahayifü'l-Ahbar* adlı kitapta okuduğunu ve diğer tarih kitaplarında da olduğunu söyler.

“Türk kavmi, pek kadim, pek büyük, pek âli-haslet bir kavimdir. Abbasiyenin daha mebadi-i şöhretinde bunlar askerlik hizmetiyle memalik-i İslamiyeye gelerek İslamın asıl seyf-i satvetini, Türk bazuları sallamış oldukları gibi, İslamdan evvel dahi Türklük, hem terakkisiyle hem de uluvv-i şanıyla en büyük milletlerden idi. ‘Sitya’ namıyla coğrafya-yı kadime üzerinde tahdid-i hududuna bile Yunanlıların muktedir olamadıkları memalik, işte şimdiki Türkistan olup, her millet İskender-i kebre mağlup olmamışlar idi. Bundan üç bin dört bin sene evvel Anadolu’yu da Mısır’a kadar feth ve birçok yıllar idare edenler bunlardır. Beri taraftan Sedd-i İskender’in inşaasıyla men-i mürurlarına çare aranan kavim-i celil işte bu Türk kavmidir. Bunları masal sanmayınız. Hakayık-ı tarihiyedir. Nihayet ilk Türk unvanını alan zat, Hazret-i Nuh’un hafidi olup Nuh Aleyhisselam doğrudan doğruya bizim ağa babamızdır” (Ahmet Mithat, 2013, s. 72).

Ahmet Mithat Efendi’nin bu pasajda özetlediği gibi Türk kimliği, İslam tarihinde Nuh peygambere kadar dayanmaktadır. Bu ideolojik önerme, Ahmet Mithat’tan önce de çeşitli tarih kitaplarında ortaya konmuştur. Salim Çonoğlu’na göre Namık Kemal’le birlikte Ahmet Mithat Efendi, Türklük ve İslamiyet’i birleştiren bir Osmanlılık fikrini çoğu eserinde savunan bir tavır takınmıştır. “Osmanlı imparatorluğu etrafında farklı kavim ve milletleri toplamayı amaç edinen Osmanlılık ideolojisinin Namık Kemal’le birlikte asıl kurucularından biri olan Ahmet Mithat Efendi, Osmanlı’ya gönülden bağlıdır” (Çonoğlu, 2015, s. 132). Orhan Okay söz konusu ideolojik kimlik tanım gereği yazarın Batı’ya karşı Osmanlı Türkünün

faziletini sürekli övdüğünden söz ederken bu durumu romantizmle açıklar. Ahmet Mithat'ı “Genç Osmanlılardan daha da romantik bir milliyetçi” (Okay, 1991, s. 32) olarak görür. Çıktığı Akdeniz seyahatinde Selçuk şehzadesi üzerinden romantik bir Türk tarihi çizilmiştir. Orhan Okay, Selçuklu ve Türk tarihine dair bazı tezlerinin Ahmet Mithat'ta henüz yeni olgunlaştığını şu sözlerle açıklar:

“(...) tarihimizin menşeinin Osmanlı ve Selçuklulardan çok evveline dayanması düşüncesi, gerekse Osmanlı cemaati fikrinden ziyade Türk ve ırkı esasına dayanan bir milliyetçilik şuuru Ahmed Midhat Efendi için yeni ve oldukça yabancı görünen düşünceleridir (...) O yıllarda Ahmed Vefik Paşa, Ali Suavi ve Avrupalı türkologların çalışmalarının neticesi olarak başlıyan Türkçülük fikri, manevi değerler bahsinde batı medeniyetinin karşısına dikilen Ahmed Midhat Efendi'nin çok işine yaramıştır” (Okay, 1991, s. 35).

Ahmet Metin ve Şirzat romanının ana kahraman ve gemi mürettebatına bakıldığında Türkçülük ideolojisi gereği herkes hizmetçiler ve misafirler hariç Türk'tür. Hatta Ahmet Metin, “Boşnak kökenli olmasına rağmen kendisini Türk kabul etmektedir. Dolayısıyla Ahmet Mithat, Osmanlıcı bir yaklaşımla ırki değil kültürel bir milliyetçiliği benimsediğini gösterir” (Yeşilyurt, 2011, s. 368). Osmanlı sözcüğünü ve Osmanlı kimliğiyle birçok karakteri kullanması bu sebebe bağlanabilir. Çünkü romanda Abdülbaki Beyefendi, Hasip Efendi, İsmail Çavuş, Mehmet Usta, Ferruh Efendi, Ünyeli Ömer Kaptan, Nedim Bey vb. Osmanlı kökenli birçok kahraman mevcuttur. Fazıl Gökçek de romandaki tarihsel tezin ideolojik bir tanıma dayandığını söyler. Ona göre bu romanda “ ‘Türk kavmi’nin tarihinin Osmanlılar veya Selçuklularla başlatılamayacağını, İslamiyetten önce de Türklerin dünya tarihinde çok önemli bir yere sahip bulunduklarını ve hatta ‘medeniyet-i Çiniyenin Türkler tarafından tesis edilmiş’ olduğunu iddia eden Ahmet Metin’i yazar, modern anlamıyla tam bir Türk milliyetçisi olarak kişiselleştirmiştir” (Gökçek, 2017, s. 208). Nitekim romanda verilen Türklük tanımı milliyetçi bir çerçeveye yerleştirilebilirse de metot ve söylem bakımından tarihsellik üzerine kuruludur. Mesela Ahmet Metin, Fazıl Gökçek’in söz ettiği Çin medeniyeti ve Türklük ilişkisini İtalyalı tarihçi Sezar Kanto’ya dayandırdığı bir pasajda, “Her biri altışar yedişer yüz sayfalık on sekiz cilttir” (Ahmet Mithat, 2013, s. 215) dediği Kanto’nun *Tarih-i Umumiye* adlı eserinden hareketle açıklar. Bu kitapta Türklerin Altay Dağlarında ortaya çıkışından, kurttan türeyişlerine kadar genel bir Türk tarihi anlatılmaktadır. Çinlilerin ‘Tukiyu’ adını verdiği Türkler, Müslümanlıktan sonra Türkmen adını almışlardır. Romanda değinilen bu eserde iddia edilene göre Türkmen sözcüğü, ‘Türk iman’ sözcüklerinin

kaynaşmasından meydana gelmiştir. Tukiyu ise Çince kalkan anlamına gelmektedir. Ahmet Mithat Efendi, romandaki Türk imajını hem bunun gibi tarihsel bilgilerle hem de seçtiği epik ve ideal figürlerle kültürel, tarihsel, ideolojik olarak desteklemeye çalışmıştır.

Tarih, dil ve edebiyat

Tarih, coğrafyaya nakşedilmiş medeniyetlerin bakiyesi olan sayısız hikâyeyi barındırması ve milletlerin ortak yaşantılarını, hatıralarını gelecek nesillere aktarması dolayısıyla edebiyatla ortak yöntemler ve bakış açılarına sahiptir. Ahmet Mithat Efendi'nin başlıca tezlerinden biri tarihsel metinlerde, tarihi olaylarda, coğrafya ve medeniyetin somut izlerinde romanlar, hikâyeler, şiirler gibi dile gelmemiş pek çok anlatı olduğudur. Sözgelimi Avrupa ve Avrupa kültürünün temelini oluşturan Yunan ve Roma mitleri bu anlatılara kaynaklık ederler. Ahmet Mithat da bu bağlamda Ahmet Metin ve Şirzat'ta "Avrupa: Bir memleket, bir medeniyet ki her köşesinde bin roman mütecelli!" (Ahmet Mithat, 2013, s. 202) diyerek tarih, coğrafya ve edebiyat arasındaki bağıntıyı işaret etmiş ve pek çok mekâna isim veren Yunan ve Roma mitlerine dair açıklamalar yapmıştır. Bunlar arasında Zühre, Afrodite, Venüs, Merkür, Adonis sayılabilir. Hatta romanda Ahmet Metin'in Venüs'ün hikâyesini özetlediği kısımda yazar araya girer ve mitolojinin değerini anlatır:

"Ahmet Metin'in nakleylediği Venüs hikâyesinin hûlasası şundan ibaret oldu ki 'mitoloji' denilen ve Avrupa edebiyatının üssü'l-esası olduğu gibi bir dereceye kadar bizim edebiyat-ı cedidemize dahi taalluk peydası muhakkakat-ı müstakbelden olan bu hikayat-ı latife kariini Osmaniyemizin aglebi nezdinde hemen meçhulat-ı sırfeden ibaret olduğu için karilerimizin bu hûlasayı lezzetle telakki edecekleri ümit olunur" (Ahmet Mithat, 2013, s. 309).

Yenileşme devri Türk edebiyatının da mitolojiden etkilendiğini söyleyen Ahmet Mithat için mitoloji yalnızca hayalden ibaret olmayıp kültür ve edebiyatla iç içe bir hikâyeler toplamıdır. "Efendim, mitoloji ilmini teşkil eden hurafat yalnız bir adamın mahsul-i fikir ve hayali değildir ve olamaz. Zira onun her fıkrası biraz bast ve temhid edilecek olursa azim ve mükemmel bir roman husule gelir" (Ahmet Mithat, 2013, s. 323) derken bu gerçeği işaret eder. Nitekim romanda mekânın, coğrafyanın, yapıların tamamının hikâyesi üzerinden bir tarihsel hafıza ortaya konmuş ve bu hafızanın aktarımı için edebiyatın işlevinden söz edilmiştir. Ahmet Metin'e göre tarihin aktarımı için sadece roman ve hikâye yazarları değil filologlar da emek harcamalıdır. Ahmet Metin, "tarihi şimdiki kifayetsizlik hâlinde kurtarıp okuyanları

gerçekten vakıf-ı ahval edecek dereceye isal etmiş olurlar” (Ahmet Mithat, 2013, s. 226) diyerek filologların dil öğrenmelerini oldukça önemser çünkü Akdeniz, Osmanlı, Avrupa, birçok dilin karışımıdır. Tarihi öğrenmek demek dil öğrenmek demektir. Bu bağlamda Ricoeur, yazı ve tarih arasında fenomenolojik bir koşutluktan bahseder. Ona göre yazı, “tarihsel bilgilenmenin hafızadan uzaklaşıp arşivleme, açıklama ve temsil gibi üç ayrı maceraya atılmak için aştığı eşiği, dil eşiğini oluşturur. Tarih baştan sona yazıdır. Bu bakımdan arşivler tarihin karşılaştığı ilk yazıdır; bundan sonra da tarihin kendisi yazılılık/kitabılık denen edebi tarzla yazıya dönüşür” (Ricoeur, 2012, s. 158). Böylelikle tarih, dil ve yazı ortak bir epistemolojik yapı oluştururlar. Bu tarihsel yapı, medeniyetin, toplumun, kültürün, hafızanın da anahtarıdır. Ahmet Metin bu konuya “Mesela lisanlarda birtakım kelimeler, tabirler, teşbihler misaller var ki kaffesi ya tarih-i kadime ya coğrafya-yı atike veyahut mitolojiye ait olup onlar görülmeyince bilinmeyince tahattur edilmeyince tabirat-ı mezkure hakkında insan adeta ami gibi bir halde kalıyor” (Ahmet Mithat, 2013, s. 258) sözleriyle değinir. Nitekim romanda anlatılan Türk asilzadesi Şirzat’ın birçok dil bildiği, romanın ilerleyen sayfalarında İtalyancayı da pek çabuk öğrendiği görülür. Cafer El Tercüman’ın gençken ilk mesleği de Akdeniz’de yapılan yolculuklarda çevirmenliktir.

Hafızanın taşıyıcısı konumundaki dil kadar sözel hafızayı koruyan kitaplar da önemlidir. Tarih, coğrafya, seyahatname, sözlük, efsane, masal vb. türlerdeki kitaplar, Ahmet Metin’in nazarında insanın ufkunu açan bir işleve sahiptir. Mesela romanda, Neofari’nin deniz seyahatine heves etmesini sağlayan da bir kitap olmuştur. “İngiliz meşahir-i nisvanından Madam Brasey nam kadının, bir devr-i âlem seyahatini mübeyyin kaleme aldığı kitabı okuyunca ağzının suyu akmış. İşte öyle ciddi bir yolda bir seyahat icrasından maada, bunu kaleme alıp tabettirmeyi de düşünmüş”tür (Ahmet Mithat, 2013, s. 206). Romanın sonlarında Neofari’nin bu tasarısı gerçekleşir. Memleketine döndüğünde başından geçenleri bir gazete köşesinde fıkra olarak yazmaya başlar. Ahmet Mithat, Neofari’yi hem kadının toplumdaki rolü ve amacı hem de eğitimin önemi bağlamında ele alır. Neofari üzerinden ahlaki ve eğitsel dersler verir. Bu kötü kadının olgunlaşmasını, hatalarından dönmesini, iyiliğe ve doğruluğa hizmet etmesini sağlar. Hatta romanın bir yerinde Neofari’ye verdiği dersleri Nasreddin Hoca hikâyesi üzerinden şöyle betimler:

“Bizde bir Hoca Nasreddin vardır. Hikayatı pek meşhur olup Fransızcaya dahi tercüme olunmuştur. Bir gün çocuğunu çeşmeye göndermek için eline testi

vermiş. Fakat bir de dayak atmış. Sebebinin soranlara ‘Testiyi kırdıktan sonra dövme ne fayda var? Evvel döveyim ki kırmayın’ demiş. Şimdi bu hikmet doğru mudur? Ben olsa idim testiye idare edemeyecek olan çocuğun eline testiye verdiği için Hocayı döver idim. Bununla beraber testiye kıran çocuk dahi iyi bir şey yapmış olamaz. İşte siz testiye kıran çocuksunuz madam!” (Ahmet Metin, 2013, s. 467).

Ahmet Mithat kıssadan hisse çıkarma metoduyla edebiyatın ahlaki yönünü de vurgulamış olmaktadır.

Tarih, mekân ve coğrafya

Ahmet Metin ve Şirzad romanının olay örgüsü Meleketül Bahr adlı gemiyle yapılan deniz seyahati rotası üzerinde gelişip değişmektedir. Bu rota tarihsel hafızanın mekân ve toplumla birlikte yaşadığını ispat için yazar-anlatıcının sözcüsü durumundaki Ahmet Metin tarafından oldukça önemsenir ve okura bu doğrultuda sık sık tarihsel bilgiler verilip açıklamalar yapılır. “Coğrafyayı, seyahat gibi, dünyayı tanıma aracı olarak gören Ahmet Mithat’ın her bir eseri üzerine edebiyat-coğrafya merkezli (geo-litteraire) bir yaklaşım” yapılacak olursa ortaya “semt veya ülke çerçevesinde geniş bir topos” (Kefeli, 2006, s. 219) ortaya çıkar. Söz konusu romanında yapılan yolculuk da geniş bir güzergâh çizer. Bu romanda Ahmet Mithat’ın çeşitli ideolojik ve tarihsel tezlerine zemin teşkil ettiği için yapacağı büyük seyahatin başında, İslami bir amaç beyan edilir ve İslamiyet’te seyahatin öneminden şöyle söz edilir:

“Bizim kitab-ı semavimiz olan Kuran-ı Azimü’ş-şan’da ‘Yeryüzünde geziniz. Sizden evvel gelenlerin akıbet-i halleri ne olduğunu görünüz’ diye ferman buyrulur ki işte seyahat bu tavsiyenin mucip olduğu suret-i müdekkikane olur ise binlerce seneden beri kırk elli metre toprak altında kalan Niova ve Babil ve Truva harabeleri vesair emakin-i kadime-i beşeriye ve mütemeddinenin meydana çıkarılması derecesinde menafi-i maddiye ve katiye husule gelir” (Ahmet Mithat, 2013, s. 337).

Burada vurgulandığı gibi seyahatin insanlar için çeşitli kültürel ve toplumsal faydaları vardır. Macera ve seyahat romanı biçiminde kurgulanmış *Ahmet Metin ve Şirzat*’ta da tarih, coğrafya, hafıza iç içedir. Zaten deniz seyahatinin büyük bir bölümü Avrupa topraklarına yakın güzergâhlarda geçtiği için de Avrupa mitolojisi, Avrupa dinler tarihi, Avrupa kültür ve geleneğine sık sık atıflar yapılır. Böylece kendi kimliğini öteki bilinciyle kuran Ahmet Metin, bu karşılaştırma ve araştırmalardan yeni tezler çıkarmak için tarihe, mekâna ve coğrafyaya başvurur. Ona göre Türk ve Osmanlı tarihi coğrafya ve mekânın her köşesine sinmiş haldedir. Müslümanlar seyahat ettikleri

yeri tarihsel bir bilinçle yorumlamalıdır. Ahmet Metin, Türklerin tarihsel, kültürel ve coğrafi zenginliğini şöyle tarif eder:

“Şu Marmara yok mu? Şu Gelibolu ve İstanbul Boğazları yok mu? Tarih-i Osmani gibi mukadderat-ı memnune-i ilahiyenin kendi kendisine yapıvermiş olduğu acaip ve garaiple memlu dramların, trajedilerin güzergahı olan tabii birer tiyatro saha-yı temasıdır. Bin şair-i Osmani bin seneler buralarda cevelan ederek tasvirata çalışmış olsalar buraların azamet-i tarihiyesini yine bihakkın tasvir edemezler. Halbuki bu mevkiler tarih-i Osmaniden evvel daha birçok milletlerin tarihlerini de böyle şairaneleştirmişlerdir. Argonotlar zamanından beri ki işte Kapı Dağı Şibh-i Ceziresi’nin ‘Sizik’ nam-ı kadimi bunların bıraktıklarının isminden iktibas olunmuştur. Yunan ve Roma-yı kadim ve Fars ve Arap ve Türk tarihlerinin buralarda o kadar kahramane, şairane ahkamı görülmüştür ki onlara vakıf olan bir adam buralardan geçer iken her tepe, her dere, her burun, her körfez ve koy hasılı suların akıntıları, anafoları, her nevi rüzgarlar lisan-ı hâl ile kendi görmüş oldukları ahval-i acibe-i mezkureyi o adama da yad ve ihtar ederek kalbini ihsas-ı fevkalbeşeriye ile malâmal ederler” (Ahmet Mithat, 2013, s. 129).

Ona göre yalnız Anadolu’nun ve Türk coğrafyasının değil Avrupa’nın her köşesi geçmişten izler ve işaretler taşımaktadır. Mesela şövalye maceraları ve bu maceraların anlatıldığı yazılı ve sözlü efsaneler, bütün bir kıtanın geçmişini temsil etmektedir. Şövalye anlatıları, bir medeniyetin hikâyelerde ve uygarlık kalıntılarında yaşayan ortak ve kültürel bir mirasıdır. Onların kalıntılarına yüzyıllar sonrasında bile rastlamak mümkündür. Bu bağlamda Ahmet Mithat Efendi’nin Avrupa ve Osmanlı karşılaştırmalarındaki oksidentalitist tavrı, tarihsel hafıza konusunda da savunmacı yorumlar geliştirir. Onun için Avrupa’daki şövalye, bizdeki nice kahramandan aşağı kalır. Romanın anlatıcı-yazarı bu konuya şöyle değinir: “Onları okuyunuz, bakınız da Gazi Osman Hazretleri, Gazi Orhan Hazretleri, Gazi Abdurrahman vesaire hazeratı nasıl şövalye imişler. Hem de şövalye hikayati ekseriya muhayyel oldukları halde zevat-ı müşarü’n-ileyhimin erbab-ı hayali de hayrette bırakacak olan hikâyeleri, vukuat-ı sahiha-i tarihiyedendir” (Ahmet Mithat, 2013, s. 73). Buna göre Osman Gazi, Orhan Gazi vb. kişilerin başından geçen gerçek tarihi olaylar, kurmaca şövalye hikâyelerindeki maceralardan çok daha hayranlık uyandırıcıdır. Bu doğrultuda romanda Meleketül Bahr ile seyahat edilen şehirlerin, adaların, kilise ve heykellerin tarihleri gerek Ahmet Metin’in deneyim ve bilgisinden hareketle gerekse tarih, seyahatname, coğrafya kitaplarına göndermeler yapılarak, özellikle okuru etkileme ve bilgilendirme kaygısıyla anlatılır. Şehir tarihlerine örnek olarak Messina, Palermo gibi şehirlere dair açıklamalar verilebilir. Mesela Ahmet Metin’in 1854 senesinde yaşanan bir kolera salgınında on sekiz yirmi bin insanın öldüğünü söylediği Messina şehri hakkında şöyle tarihsel bilgiler aktarılır:

“Şehir yeniden yapılmış gibi bir şeydir. Asar-ı kadime yoktur. Bundan iki asır kadar mukaddem yüz yirmi binden mütecaviz nüfusu var imiş. Ondan sonra birçok felaketlere uğrayarak sarsalanmıştır. İlk felaketi 1740 sene-i miladiyesindeki taun olmuştu. Zira kırk binden ziyade insanı helak eylemiştir. 1783 senesinde müthiş bir hareket-i arz vukua gelerek şehri hemen kamilen tahrip eylemiştir. Ondan sonra yüz sene zarfında hasıl olan umranı da 1848 senesinde eylülün üçünden yedisine kadar devam eyleyen bombardıman tahrip eylemiştir” (Ahmet Mithat, 2013, s. 439).

Burada çeşitli zamanlarda geçirdiği askeri ve toplumsal felaketlerden ötürü birçok kere yıkılıp tekrar inşa edilen Messina şehrinin tarihinden söz edilmektedir. Romanda Ahmet Metin’in kıyısına çıktığı, yaklaştığı, gördüğü her şehir hakkında böyle tarihsel bilgi verilmez ama yazar bazı şehirler hakkında Messina şehrinde olduğu gibi uzun açıklamalara girişir. Bazı şehirlerinse fiziki detaylarını ön planda tutar. Mesela Palermo şehri bunlardan biridir. Romanda şöyle tarif edilir:

“Palermo şehrini şarktan garba ve şimalden cenuba doğru gayet uzun ve geniş iki cadde zevaya-yı kaime ile katederek dört büyük mahalleye taksim eder. Bu yollardan birisi elyevm Kral Viktor Emmanuel namına nisbeten tesmiye olunur ise de ahali-i memleket lisanlarını bu yeni isme alıştıramadıklarından hala mezkur sokağın nam-ı kadimini bi’l-muhafaza ‘Kasaro’ derler ki bu nam mezkur caddenin Araplar zamanına kadar varan ism-i kadimidir. An-asıl ‘Elkasr’ kelimesinden muharref olup cüzi tahrif ile Kasaro’ya tahavvül eylemiştir” (Ahmet Mithat, 2013, s. 487).

Bu tasvirde şehrin mimari hafızasını oluşturan tarihin kültürel ve mekânsal işlevi vurgulanır. Tarih ve hafıza toplumsal bilinci inşa eden temel kaynaktır. Ahmet Mithat, mekân ve coğrafya hakkındaki tarihsel açıklamalarında bu kaynağın izini sürmüş, tarih kitaplarına, seyahatnamelere, sözlüklere atıflar da yapmıştır. Mesela yine Palermo şehrindeki Elkasr’ın içindeki bir mabedin tarihçesini bir seyahatnameden yola çıkarak şöyle anlatır: “Seyahatnamelerde haber verildiğine göre 1132 sene-i miladiyesinde burası Kral İkinci Roje tarafından yapılmıştır. Ol Roje ki İdrisi’nin ‘Hayretü’l-Müluk el-Efrecin’ diye methylediği Birinci Roje’nin oğlu olup onu babasından daha ziyade terakkiperverlikle meth ü sena eyler” (Ahmet Mithat, 2013, s. 489). Bunun gibi romanda çeşitli heykeller, müzeler, eşyalar hakkında bilgiler verilmekte, bu açıklamalarla entelektüel bir Osmanlı Türk okuru yaratmaya çalışılmaktadır. Böyle bir okur seyahatnamelere, tarih kitaplarına, sözlüklere, romanlara, mitolojiye aşina olmalı, seyahat etmeli, görgülü ve tecrübeli, ahlaklı ve inançlı yaşamalıdır. Ahmet Metin’in Meleketül Bahr adlı gemisinde zengin bir kütüphanesi vardır ve zaman zaman ihtiyaç duyduğunda buradaki kitaplara başvurur. Mesela romanın bir yerinde Arap tarihçi Ebu’l-Feda’dan söz eder: “Ebu’l-Feda gibi Arap müverrihleri Suriye fütuhâtı esnasında gerek erkek gerek kadın Müslüman

kahramanlarının o kadar dakik ve latif hiyel ve huda’-i harbiyesini hikâye ederler ki hakikaten insanın inanamayacağı gelir ise de bunların kaffesi vukuat-ı sahiha-i tarihiyeden olduklarına asla şüphe etmemelidir” (Ahmet Mithat, 2013, s. 527). Burada yine Osmanlı-Türk-Müslüman kimliğini olumlayan bir yorumlama biçimi vardır.

Romanda Ahmet Metin’in deniz yolculuğunda karşılaştığı şehirler, saraylar, anıtlar hakkında bilgi vermesi onun yazar/entelektüel misyonunu ortaya koyar. Bu yolculukta çeşitli kültürel zenginliklere, tarihsel ve mitolojik bir geçmişe sahip adalar da ön plandadır. Adalar, toplum, tarih ve coğrafyanın iç içe geçtiği hafıza mekânlarıdır. Romanda geçen adalardan Vantutena bunlardan biridir. Vantutena adasının tarihi anlatılırken mitolojiden de söz edilir ve tarihi kişilerle bir geçmiş zaman algısı oluşturulur:

“Hele Romalılar zamanında bu adalar ve onlar meyanında bilhassa önümüzdeki Vantutena Adası menfa olmak suretiyle pek ziyade ehemmiyet ve tarih sayfalarında büyük bir şöret kazanmışlardır. Düşünmelisiniz ki bu Vantutena Adası’nda Culya ve Agripya ve Oktavya gibi üç meşhur prenses en güzel trajedyalara zemin olacak bir surette ıstıbat çekmişlerdir” (Ahmet Mithat, 2013, s. 628).

Ahmet Metin daha sonra bu üç prensesin yaşamlarından kesitler verir. Onu dinleyen Neofari bu hayat hikâyelerini romana benzetince roman ve tarih arasındaki tahkiyevi benzerlik ortaya çıkar. Tarih de roman da küçük hikâyeler toplamıdır. Ahmet Metin’in “Romanı benim çıkarmaklığıma ne hacet? Tarih o romanları pek güzel çıkarmıştır. Fikir ve hayal-i şairane katmaya hiç lüzum bırakmamıştır” (Ahmet Mithat, 2013, s. 628) ifadesinde tarihin hikâye anlatmak üzerine kurulu muhayyel yönü vurgulanmaktadır.

Sonuç olarak Ahmet Mithat’ta tarihsel hafızanın iki işleve yönelik olarak kurulduğunu söylemek mümkündür: 1. Bugünü ve geleceği tarihel gerçekliğin ve birikimine eklemek, 2. İnsanı, bilmeye, öğrenmeye ve bir süreğe dahil olmaya davet etmek.

Nahid Sırrı Örik, *Sultan Hamid Düşerken* romanında II. Abdülhamit devrinin tarihi kişilerini ve tarihi hadiselerini ele alırken kurmaca ve tarihsel gerçeklik ekseninde bir hafıza anlatısı ortaya koyar. Tahir Alangu’nun Örik’in tam anlamıyla olgunluk eseri kabul ettiği roman, Kemal Bekir tarafından 1988’de “Düşüş” adıyla tiyatroya da uyarlanmıştır. Abdülhamid Düşerken adlı sinema filmi ise 2002’de, Ziya Öztan yönetmenliğinde romandan uyarlanarak beyaz perdeye aktarılmıştır. Sultan

Hamid Düşerken, 52 bölümden oluşması, metin parçalarını oluşturan hikâyelerdeki eylem ve olayların yoğunluğu, dramatik çatışma ve gerilimin fazlalığı sebebiyle bir piyes ya da bir tragedya gibi sahnelenmeye uygun görünür. Tarihe ve özel olarak zamanın belli bir kesitine ait bir gerçekliği merkeze alan romanda hafıza, kurmacanın çeşitli unsurlarında ve birçok katmanında belirgin hale gelmektedir. Örik, *Roman ve Hikâye Hakkında Bir Kalem Denemesi* adlı eserinde, tarihî romanlardaki şahısların tarihin hakikatlerine kati şekilde uyma mecburiyetleri olmadığını söyler. Bu konudaki düşüncelerini şöyle açıklar:

“San’atkâr, eserlerindeki şahısları bir tanrı gibi yaratır. Hatta, bu şahıslar kendinden evvel bir kere de Allah tarafından halkolunup tarihe devredilmiş kimseler bile olsalar, bunları dilediği şekle ve kalıba sokmakta onun gene hudutsuz bir salâhiyeti vardır. Goethe, (Egmont kontu) unvanlı dramına ismini veren kumandanı tarihlerdeki malûmata tamamiyle muhalif bir surette tasvir etmiş olduğu kendisine söylenince: (- Bu Egmont benim Egmontumdur!) demişti. Mazide yaşamış bir simayı dilediği gibi tersimde serbest olan san’atkâr, mazinin esaslı vak’alarını da isteyip dilediği mecralara sürükleyebilir” (Örik, 1933, s. 50).

Buna göre tarih, yazarın kurmaca tercihlerine bağlı bir gerçekliğe bürünebilir. Tarihi kişilerin yanında kurmaca kişiler yer alabilir. Tarihsel olay ve durumlara ilaveler, müdahaleler yapılabilir. Bu görüşleriyle Örik, tarihsel hafızadan yararlanma ve tarihin yeniden üretimi konusunda, ‘Romanı benim çıkarmaklığıma ne hacet? Tarih o romanları pek güzel çıkarmıştır. Fikir ve hayal-i şairane katmaya hiç lüzum bırakmamıştır’ diyen Ahmet Mithat Efendi’den ayrılır. Bu doğrultuda *Sultan Hamid Düşerken* romanında tarihsel hafızanın yazarın tercihlerine bağlı olarak kullanıldığı, tarihsel hadiselerin detaylarla yeniden üretildiği ve yeniden yorumlandığı görülür. Yazar¹⁷, tek tarihî romanı olan *Sultan Hamid Düşerken*’de II. Abdülhamit, Tevfik Paşa, Talat Paşa, Enver Paşa, Hüseyin Hilmi Paşa, Said Paşa gibi tarihte var olan gerçek kişilere yer verir. Bunun yanında siyasi ve toplumsal olaylarla birey arasındaki ilişkiyi kurmaca kişiler olan Mehmet Şahabettin Paşa, Binbaşı Şefik ve Nimet üzerinden anlatır.

17 Yakup Çelik, Nahid Sırrı’nın *Sultan Hamid Düşerken* romanında otobiyografik öğeler tespit etmiştir. Ona göre “II. Abdülhamit döneminin son yılları ile İttihat ve Terakki’nin ilk yıllarını konu edinen Abdülhamit Düşerken romanında Nahit Sırrı Örik, çocukluk yıllarında tanıdığı olduğu tarih kapsamında değerlendirilebilecek olayları kurgulamaktadır (...) Yazarın yaşı ve babasının görevleri, bize, çocukluk yıllarındaki izlenimlerinden çok babasından duyduklarının etkin kaynak olduğunu göstermektedir. Bu bakımdan Nahit Sırrı’nın tarihi anlatmaktan çok, kendi çağına tanıklık ettiğini düşünebiliriz” (Çelik, 2009, s. 297).

Tarihsel bir hatırlama biçimine dayanan Nahid Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken* romanı ise yirmi üç yaşında, akıllı, kurnaz, alımlı, genç ve özgür ruhlu bir kız olan Nimet'in seksen yaşlarındaki babası Şahabettin Paşa'nın etrafında II. Meşrutiyet devrinin siyasi ve toplumsal olaylarını, politik ve tarihsel krizlerini konu alır. 1908'de Meşrutiyet ilan edilince görünürde anaysal bir düzene geçilmesini sağlayan İttihat ve Terakki yönetimi, İstibdat devrinin tarihsel, siyasi, askeri, ekonomik mirasını sorgulamaya başlar. Bu sorgulardaki zorba uygulama ve karalamalardan korkan II. Abdülhamit iktidarına bağlı paşalar arasında Mehmet Şahabettin Paşa da vardır. Paşa, İstibdat döneminde sarayın önemli kademelerinde devlete yıllarca hizmet etmiştir. Bu esnada kızı Nimet'i de kültürlü, kıvrak zekâlı, yetenekli ve becerikli bir evlat olarak yetiştirdiğinden akıl danışacağına mutlaka ona başvurur. Meşrutiyet ilan edilip paşalar istifa etmeye çağrılınca, halkın İstibdat'a hıncı ve öfkesi arttırıldıkça, Şahabettin Paşa'ya padişaha ve yıllarca birlikte çalıştığı diğer paşalara sırt çevirmesini, kızı Nimet tavsiye eder. Ancak paşa bu tavsiyeyi vicdanına yediremez. İstifadan vazgeçer. Bir süre sonra, İttihat ve Terakki'ye bağlı yeni bir kabine kurulup birçok eski paşanın sürgüne yollandığını görür. Şahabettin Paşa sadece emekliye çıkarılır. Emeklilik günlerinde kendisinin rüşvete bulaştığını söyleyen bir yazının Servet-i Fünun gazetesinde çıkmasıyla sarsılır. Söylenenleri yalanlayan bir tekzip yazısı yazıp, kızı Nimet'le Servet-i Fünun bürosuna yollar. Burada İttihat ve Terakki mensuplarından Binbaşı Şefik'le tanışır ve ona babasının masumiyetini savunur. Binbaşı Şefik, hitabetinin düzgünlüğü, özgüveni, cesareti sebebiyle kızıdan etkilenir ve tekzip yazısını yayımlamayı kabul eder. Daha sonra Nimet'i babasından ister. Bu evliliğe Şefik'in mevkice yükselmesi ve babası Şahabettin Paşa'nın ayan meclisine alınması şartlarıyla razı olan Nimet'in iktidar hırsı gittikçe büyür. Kısa sürede şartları sağlayan Şefik, Tekirdağ'dan mebus seçilir. Paşayı da ayan meclisine aldırır. Evlilikten kısa süre sonra Şahabettin Paşa vefat eder ve tüm mirasını -Şefik'in en başından beri hesap ettiği şekilde- tek çocuğu olan Nimet'e bırakır. Nimet, kavuştuğu maddi zenginliği ve kocasının sağladığı siyasi gücü kullanarak devlet işlerine daha fazla karışabilme imkânı bulur. Şefik'ten bakanlığa yükselmesini ister. İTC'yi yönlendirmeye çalışır. Hükümetin başındaki Kamil Paşa'nın düşürülmesini sağlar. Şefik, iktidar basamaklarını hırsıyla tırmanma yolundaki karısı Nimet'in manipülatif fikirleri ve planları dolayısıyla, tarihsel, siyasi ve ideolojik kimliğinden, rolünden, hedeflerinden ödünler verir. 31 Mart Olayı gerçekleşmeden İTC'den ayrılır.

Yeni kabinede Dâhiliye Nazırı olur. Bu sefer de Meşrutiyet rejimine darbe yapıldığı savıyla mevcut kabineye karşı ayaklanmalar başlar. Hareket Ordusunun İstanbul'a gelip isyanı bastıracağı söylentileri duyulur. Nimet, kocası Şefik'e şansını deneyip Padişah'a yaklaşmasını söyleyince Şefik, padişahın huzuruna çıkıp Bahriye ve Harbiye Nazırlığını ister. Reddedilince yine karısının tavsiyesiyle saf değiştirip Hareket Ordusuna katılmak için harekete geçer. Nimet ise bu ikili oyunların duyulacağından ve yargılanmaktan korkup Rusya'ya kaçar. Şefik ise yakalanıp hapse atılır.

Sultan Hamid Düşerken, II. Meşrutiyet'in ilan edildiği Temmuz 1908'den, Hareket Ordusu'nun İstanbul'a geldiği Nisan 1909'a kadar geçen dokuz aylık süreci anlatır. Bu çerçevede tarihsel bir hatırlama biçimine sahiptir. Yazar bu romanda tarihsel olaylara dair yorumlarını, eleştirilerini, açıklamalarını anlatıcı ya da sözcüsü bir karakterle aktarmaktan ziyade olayları objektif ve gerçekçi bir şekilde, çoğunlukla aksiyonel bir atmosferde kurgulamaya çalışır. Romanın en kritik, toplumsal, siyasal ve tarihsel hafızada travmatik bir yer edinen en tartışmalı noktası, Kanun-ı Esasi'yi ilan etmenin zorunluluğu ve Kanun-ı Esasi'nin ilan edilmesidir. Nitekim İttihat ve Terakki'nin yönetimi ele geçirmesi, kadrolaşması, politik kavgaları, bundan sonra daha çok belirginleşir. Romanda dördü müşir ve onu vezir olmak üzere on dört paşa, Kanun-i Esasi hakkındaki padişah iradesini tartışıp emri, Meclis-i Vükela bittikten ve kararı bir mazbataya yazdıktan sonra Arap İzzet Paşa'yla padişaha takdim ederler. Tahsin Paşa, Şamlı İzzet Paşa, Küçük ve Şapur Çelebi lakaplı Sadrazam Sait Paşa, Dâhiliye Nazırı Memduh Paşa, Maliye Nazırı Mehmet Ziya Paşa, eski Maliye ve Evkaf Nazırı Mehmet Şahabettin Paşa, Küçük Sait Paşa, Ticaret ve Nafia Nazırı Mustafa Zihni Paşa, Maarif Nazırı Haşim Paşa, Adliye ve Mezahip Nazırı Abdurrahman Nurettin Paşa, Tophane Müşiri ve Askeri Mektepler Nazırı Zeki Paşa, Maarif-i Umumiye Nazırı Mustafa Haşim Paşa, bu tartışmalarda yer alan devlet adamlarıdır. II. Abdülhamit'in bilinci, okuduğu bir telgraf üzerinden anlatılır. Romanda üçüncü kişi anlatıcı kullanıldığı için karakterlerin düşünceleri doğrudan kendileri tarafından, diyaloglarla betimlenir. Mesela II. Abdülhamit'e gelen telgrafta ona zorla anayasanın ilan edilmesi hatırlatılır. Yazar, padişahın tepkisini şöyle tasvir eder:

“(…) Yirmi dört saat içinde Kanun-ı Esasi iade olunmazsa Reşad Efendi'ye biat edileceğini, pervasız bildiriyor. Böyle nazik bir anda tahta çıkarmayı düşündükleri adamın ne biçare bir mahlûk olduğunu bilseler! Ben onu serbest bırakmadığım, âdetâ

mahpus gibi yaşattığım için kendisinden korktuğumu sanıyorlar. Bu, bir bakıma pek doğru! Evet, ben biraderden korktum, bu korku ile de kendisini dört duvar içine kapadım. Çünkü onu serbest bıraksaydım öyle bir halt edebilir, ortalığı öyle karıştırıp berbat edebilirdi ki, sonra ben de düzeltmezdim (...)" (Örik, 2020, s. 10).

Öyle ki artık Kanun-ı Esasi'nin ilan edilip edilmemesi meselesi tarihsel ve siyasi bir çelişkiye dönmüştür. II. Abdülhamit etrafında kurulan tarihsel hatırlama biçimi, Arap İzzet Paşa'nın naklettiği bir hikâyede daha somut bir haldedir. Arap İzzet Paşa gelir anlattığı hikâyeye göre II. Abdülhamit'in babası Sultan Abdülmecid'in devlet-i hakani memurlarından, padişaha daha şehzadelğinde intisap etmiş Hayri Efendi isminde sadık bir hizmetkarı vardır. Metnin bu bölümünde dil ve üslup, anlatılan tarihsel dönemin gerçekliğine yaklaşık biçimdedir:

"(...) Malum-ı hümayunları olduğu veçhile, cennetmekânın cüluslarından bir müddet sonra Büyük Reşit Paşa, Londra'dan gelmiş ve devlet için Tanzimat-ı Hayriye'yi kabulden başka bir çare olmadığını Abdülmecid Han Hazretleri'ne kati bir lisan ile temin etmişti. İstiklallerini tahdid eden Tanzimat-ı Hayriye'yi kabulde mütereddit bulunan peder-i hümayunları, Hayri Efendi ile istişareye tenezzül buyurmuşlar. Hayri Efendi, 'Bugünkü vaziyetin mehalikinden kurtulmak ve Mısır Valisi Mehmed Ali Paşa'nın tecavüzünden devleti siyanet için yegâne çare, mademki Tanzimat-ı Hayriye'yi ilan etmiş, efendimiz bunu kabul buyursunlar (...)" (Örik, 2020, s. 11).

Bu pasajdan anlaşıldığına göre Arap İzzet Paşa kendini, anlattığı bu hikâyedeki Hayri Efendi'ye benzeterek tarihi bir hadiseyi ve siyasi olaylar etrafında kurulan tarihsel hafızayı yeniden canlandırır. Onun 'Bugün kulunuz da zat-ı şahanelerinin bir Hayri Efendi'si olarak arz ediyorum' cümlesi, az evvel anlattığı hikâyenin ibret ve kıssadan hisse bölümüne geçiştir. Hayri Efendi gibi o da devletin bekası için zaruri bir hamleyi geçici de olsa uygulamak gerektiğini savunarak Kanun-ı Esasi'nin kabul edilmesini önerir. Romanda tarihsel bir figür olan II. Abdülhamit'in siyasi ve toplumsal baskılar karşısındaki tavrını yazar, realist bir perspektifle vermeye çalışarak padişahın düşüncelerine sık sık atıf yapar. Nitekim Fethi Naci, Nahid Sırrı'nın objektif tutumuyla İTC temasını işleyen romancılardan ayrıldığını belirtir. Bu konuda Nahid Sırrı için şunları söyler:

"Nahid Sırrı Örik'in tutumu, İkinci Meşrutiyet'ten, İttihat ve Terakki'den, Sultan Hamid'den söz açan öteki romancıların tutumlarına hiç mi hiç benzemiyor (...) Nahid Sırrı Örik'in gönlü de, kafası da Sultan Hamid'den yana. Ne var ki Balzac'ın kralcı oluşu toplumsal gerçekliği nesnel gelişmesi içinde vermesine engel olmamışsa Nahid Sırrı'nın Sultan Hamid'den yana olması da toplumumuzun belirli bir tarihsel kesitini bütün gerçekliğiyle yansıtmaya engel olamamış"tır (Naci, 2007, s. 193).

Tarihsel hafızanın bireysel tutum, duygu, düşüncelerle değişen yapısına rağmen Nahid Sırrı, gerçekçi bir tavır kullanmaya özen göstermiş ve II. Abdülhamit'i nispeten 'tarafsız' bir gözle tasvir etmiştir. Mesela romanın yazar-anlatıcısı, "otuz üç

senelik saltanatının bütün suçları ve bilhassa cehaletiyle vehminin mahsulü olan seyyiatı yanında, Sultan Hamid'in büyük hasenatı da yok değildi" (Örik, 2020: 240) sözleriyle yansız bir bakış ortaya koymaya çalışır. Padişahın 31 Mart günü Meşrutiyet aleyhinde herhangi bir agresif tavır takınmaması, kan dökülmesine mani olması, Hareket Ordusu'nun İstanbul'a gelişini sükunetle karşılaması onun pozitif bir karaktere sahip olduğunun göstergesidir. Padişah bütün günah ve suçlarına rağmen halkı, memleketi, tarihi, devleti için kaygı duyar. İTC kadrolarının şiddetli baskıları altında "hiçbir şey düşünmemek, her şeyi unutabilmek nimetini türlü zehirde arayan bir bedbahtın isticali içinde" (Örik, 2020, s. 233) suskunluğu tercih ederek unutuşu bir şifa olarak görmeye başlar. Hatta İTC sonrası Osmanlı Devleti yönetimini adeta bir enkaz olarak yıkılmış vaziyette görse de inançlı ve sorumlu bir tavırla kendine her başvurulduğunda yardım etmeye, tavsiyede bulunmaya ve bir çıkar yol göstermeye çalışır. Ancak Osmanlı Devleti'nin liyakatsiz ve yorgun siyaset yapısı, tarihin çeviklik ve aksiyon bekleyen çalkantılı ve krizlerle dolu bir devrinde atıl kalan bitkin ve yaşlı devlet adamları, padişahın iradesi ne olursa olsun hükumeti bir felaketin eşiğine getirmiştir. Romanda, Sabah gazetesinin ikinci sayfasında yer alan kısa bir makalede, eski devre mensup fakat artık emekli vekil Mehmet Şahabettin Paşa, "her gün arabasının içinde uyuklaya uyuklaya, uyuklarken de başı sağa sola çarpa çarpa Babıali'ye gidip geldiğini" yazar (Örik, 2020, s. 53). Bu pasajda gazeteler üzerinden oluşturulan tarihsel bir hafıza söz konusudur. Yine siyasi çalkantılar, krizler, toplumsal travmalar, devlet kademelerinde her geçen gün yeni bir felaket ortaya çıkarır. Mesela Kamil Paşa ve Sait Paşa arasındaki siyasi gerilimin devlete zararları hükumetin 'zorunlu' fakat iyi düşünülmemiş tarihsel ve politik kararlar vermesine yol açar. Kamil Paşa, Meşrutiyet'ten sonra Bulgaristan'a karşı sert bir politika takip etmiş ve siyasi rakibi Sait Paşa'ya karşı temkinli davranmış, sadaretteki ilk başarısını, yirmi yılı aşkın bir zaman önce Sultan Hamit'in Şarki Rumeli'nin Bulgaristan'la birleşmesini engellemek için savaşa başvurmamak siyasetini desteklediği için almıştır. O vakit Sait Paşa bunun tam tersi olarak savaş ilan edilmesinde ısrar edince sadareten uzaklaştırılmıştır. İşte Kamil Paşa, ta o zamanlar bürokraside yol açtığı yanlışlıkların, hataların vicdan azabını duyar. Bilinçaltında o vakit sürdürdüğü politik kararların suçluluğunu hisseder. Bu suçluluk dolayısıyla da Bulgaristan siyasetindeki katı ve sert tavrını her ne felakete sebep olursa olsun inatla devam ettirmeye çalışır. Anlatıcı, Türkiye tarihinin bu en çalkantılı ve girift ilişkilerle örülü siyasi buhranına dair

alternatif yorumlar üretmesi dolayısıyla metinde eleştirel bir bilinç olarak vardır. Kamil Paşa konusundaki eleştirileri bunun tipik bir örneğidir. Kamil Paşa'nın Sultan Hamid'i anımsatan siyaset tarzı şöyle tasvir edilir:

“Sultan Hamid'in haklarından ağır ağır fedakarlıklar ederek ve müsait bir fırsat çıkarsa verdiğini almak üzere ipi koparmamak cihetine gitmek siyasetini tamamen bırakarak Bulgaristan Prensliği'nin evvelce temin ettiği imtiyazları öyle dürüst bir şekilde almaya teşebbüs etmişti ki, hemen hemen Sultan Hamid derecesinde vehham olup istiklalini ilana yıllardan beri cesaret edemeyen Bulgaristan Prensi Ferdinand, bu istiklali ilana adeta hükümeti tarafından mecbur edilmişti. Bu hal de Bosna ve Hersek'i otuz yıldan beri muvakkat kaydıyla idare eden Avusturya-Macaristan'ı bu iki kıtanın ilhakına sevk etmiş, Girit Hristiyanları ise Yunanistan'ı iltihak için ayaklanmış, velhasıl mebus intihabı barut kokuları içinde yapılmıştı” (Örik, 2020, s. 173).

İşte devlet kademelerindeki siyasi karışıklıklar olayların çığırından çıkmasını hızlandırmış ve çeşitli felaketlere yol açmıştır. Kamil Paşa'nın akıbeti de bir yıkımla sona erer. Düzenlenen bir Mebusan Meclisi tarafından vatan haini ilan edilir ve yerine Hüseyin Hilmi Paşa geçer. Romandaki tarihsel olaylardan en öne çıkan Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte 31 Mart vakasıdır. İTC'ye muhalif gazeteci Hasan Fehmi'nin bir köprüde vurulması ve katilin oradaki halk bir yana polislerin gözü önünde bile kolaylıkla kaçması olayı facianın habercisi olur. Şefik, İTC'ye muhalefeti siyasi menfaat olarak gördüğü bu sıralarda Hasan Fehmi'nin cenazesine en ön sıralarda katılır. Bundan birkaç gün sonra 31 Mart'ta da askeri ayaklanma gerçekleşir. “31 Mart vakası, yani sabaha karşı bir köşesinde ayan ve mebusan meclislerinin sığınmış bulundukları Ayasofya Meyda'nındaki Adliye Nezareti binası önüne şehrin muhtelif kışkıllarından tabur tabur askerin gelip doluşu ve silah sesleriyle birlikte, ‘Şeriat isteriz!’ diye feryada koyuluşu” (Örik, 2020, s. 212) şehirde bir infial yaratır. Öte yandan aslında tarihte halk için bir özgürlük bildirisi gibi görülse de Meşrutiyet'in ilanı bu felaketlerle yakından ilişkilidir. Romanda İTC'nin siyasi uygulamaları bu netameli ortamın birincil hazırlayıcısı kadar geniş bir şekilde tarif edilmektedir. Hatta İTC'nin politik ve kamusal uygulamalarıyla Bizans devrinde soyluların sürgün edilişi benzeştirilerek tarihsel hafızada bir ortaklık kurulur. Buna göre yüzlerce kişilik kalabalıklardan oluşan topluluklar içinde konak ve yalılarında alınıp hakaretlerle, zorla, Zaptiye Nezareti'ne getirilen paşalar odalara tıkılmışlardır. Para karşılığı kurtulanların dışındakiler ‘eski Bizans’ın bir ananesi ihya edilerek’ Büyükağa'ya sürgüne gönderilirler, orada “Bizans’ın sürdüğü imparatorlarla imparatoriçeler hakkında yaptığı muamele tekrar edilmeyecek, bu yeni ada sürgünlerinin gözlerine mil çekilmeyecek”tir (Örik, 2020, s. 90). Romanda İTC'nin aşırılıkçı, katı, liyakatsiz,

saldırgan tutumu negatif bir perspektifle tasvir edilir. Yazar İTC politikalarına eleştirel bir gözle bakar. Nitekim Talat Bey’in konaktaki ziyaretinde Nimet’e şu itirafı, İTC’nin siyasi ve tarihsel çıkmazını, pişmanlığını, suçluluğunu gözler önüne sermektedir:

“İstibdadı yıktık, her şeye hakim olduk, diyoruz. Hakikatte ise disiplinsiz, bilgisiz, hazırlıksız bir avuç insandan ibaretiz (...) ‘Abdülhamid’i elini ayağını bağlayıp Yıldız’a kapadık, dünya ile alakası kalmadı’ diyoruz, bu da muhakkak değil ya, öyle olsa bile idaresini elinden aldığımız bütün bu imparatorluğu bu kuvvet heyulasıyla nasıl ayakta tutabileceğiz, dağılmaya başlamış kısımlarını nasıl muhafaza edebileceğiz? İttihat ve Terakki’nin kuvvetsizliğini bir esrar perdesi altında saklıyor, ‘Her şeye hakimiz, hükumetteki eskileri ancak bizden emir almaları şartıyla tutuyoruz’ diyoruz. Halbuki, onları tutuşumuz bizzat iş başına gelecek halde bulunmayışımızdan ileri geliyor” (Örik, 2020, s. 205).

Bu pasajda bir itiraf dile getirilir. İTC, toplumsal ve siyasal alandaki bir felaket kadar geçmiş üzerinde, halk arasında, evlerde ve konaklarda, orduda ve devlet kademelerinde hiç durmamacasına büyüyen bir kaos da yaratır. Kaos ise Meşrutiyet’in ilan edilmesiyle önlenemez bir ivme kazanarak İstanbul’da başlayan kargaşanın temel sebebidir. Nitekim romanda, toplumsal bir krizi temsil eden Meşrutiyet sonrası toplumun manzarası şöyle betimlenir:

“Halktan galeyan geçmemiş, azalmamış, bilakis artmıştı. 10 Temmuz gecesi Vükela Meclisi’nde Şura-yı Devlet reisi Hasan Fehmi Paşa tarafından padişahın Kanun-ı Esasi’yi iade ettiğinin bildirilmesi üzerine izhar edilen, izhar edilince de öteki paşaların hayret ve endişelerini davet etmiş olan temenni ve istek, yani aff-ı umumi talebi gazetelere düşmüş, oradan kaldırıma inerek on binlerce insan tarafından sokaklarda haykırılmış ve şehrini asayişini korumakla mükellef Harbiye Nazırı’nın gösterdikleri acz neticesinde bu aff-ı umumi İstanbul Hapishanesi’ni dolduran adi mücrimlere de teşmil edilmiş, birkaç gün önce işlenmiş cinayetlerin hesabını verecek kanlı katillere kadar bütün suçlular şehre dökülmüştü” (Örik, 2020, s. 41).

Bu pasajda Meşrutiyet devresinin kısa süreli kargaşasını, bir devrin tumturaklı siyasetini, bir dönemin toplumsal yaşantısını İstanbul şehri üzerinden okumak mümkündür. Ayrıca Şahabettin Paşa’nın konağı, yine tarihsel hafızanın görüldüğü ana mekânlardan biridir. Şahabettin Paşa, eşi Çerkez İzzet Hanım ve Çeşmifelek Kalfa, Gülendâ, Kahya Hilmi Efendi gibi yardımcılarıyla ikamet ettiği konak, İstanbul’un kaotik yazgısından nasibini alarak İTC’nin eski Osmanlı paşalarına baskı ve tehdidi yüzünden kaygı ve korku içinde kalır. Bu konak, eski zamanların ve geçmiş hatıraların eşyalarıyla doludur. Nitekim Şahabettin Paşa’nın kendisi de geçmiş zamanın nostaljik bir kalıntısına dönmüştür. Şahabettin Paşa, bir devrin yaşantı ve gerçekliğini bu konağın varlığında ve ayrıntılarında duyumsar. Aynı şekilde kızı Nimet de bu konakta, babasının yanında yetişmiş, romanda kötü ve kıskanç hamlelerine imkan veren olaylar dizisi başlamadan evvel patolojik bilincini bu konağın alışlageldik düzeni sayesinde

zapt etmiştir. Konak ve sembolize ettiği tarihsel hafızanın görünme biçimini şu tasvirde bulmak mümkündür:

“Zaten hemen hiçbir küçük odası bulunmayan yalının en büyük odalarından birine girmişlerdi ve bir taht gibi yüksekte durmakta olup üç geniş basamak merdivenle çıkılan geniş karyola ile onun sağında duran koltuk müstesna, pencereler boyunca devam eden sedirleri, şal kaplı yastıkları ve duvarlardaki ayet ve hadis yazılarıyla buranın o derecede eski zamanlara mahsus bir hüviyeti vardı ki, paşa sedirlerin biri üzerinde gecelik entarisi ve yazlık kürkü ile oturup enfiyesini çektiği veya altın zarflı fincanda kahvesini içtiği sırada kendisine İkinci Abdülhamid devri sonunun değil fakat İkinci Mahmud ve hiç değilse Abdülmecid devrinin bir veziri demek münasip olurdu” (Örik, 2020, s. 23).

Burada fertlerin düşünme ve algılama biçimini yakından etkileyen birincil mekân olan ev, evle etkileşim halindeki geçmiş duygusu anlatılır. Yakup Çelik de bu konağı, “Osmanlıya ait geleneksel yaşama tarzını simgeleyen bir mekân” (Çelik, 2009, s. 315) olarak yorumlar. Ona göre “konak, temsil ettiği düşünce ve yaşayış sistemiyle, Osmanlı İmparatorluğunun çöküşüyle örtüşmektedir. Yazar, romanda, konaktaki aile yaşantısının ahlâk bakımından çöküşü ile imparatorluğun çöküşü arasında ilgi kurmaktadır” (Çelik, 2009, s. 315). Böylece konak hem tarihsel hem de mekânsal hafızanın sembolü konumundadır.

Romandaki tarihsel hafıza, geçmiş zaman algısı, siyasi ve ideolojik tezler, Nimet ve İTC Subayı Şefik arasındaki patolojik aşk etrafında kurgulanmıştır. Babası tarafından kültür, sanat, siyaset konularında donanımlı bir genç kız olarak yetiştirilen Nimet, Mehmet Şahabettin Bey’in ölümünden sonra kocası Şefik üzerinden hırslı, açgözlü, kötücül bir karaktere bürünür. Hatta siyasetteki hararetli manevralar ve stratejiler yüzünden babasının ölümüne bile tam bir samimiyetle odaklanamaz. Nimet’in histerik ve patolojik bilincindeki iktidar hırsı şöyle tasvir edilir:

“Fakat birden büyük bir siyasi buhran baş göstermiş, Kamil Paşa ile İttihat ve Terakki arasında adeta bir ölüm dirim mücadelesi meydana çıkmıştı. Ve Cemiyet’in galebesi ve sadrazamın ıskatıyla neticelenecek olan bu buhran patlak verince, Nimet’in yaşı sekseni aşkın bir baba için döktüğü yaşlar -içinde tatlı ve daimi bir hüznü kalmakla beraber- birdenbire dinmiş, genç kadın siyasi hayatın heyecan ve ihtiraslarına kendini kaptırırvermişti” (Örik, 2020, s. 172).

Bu cümlelerde vurgulanan Nimet’in hırsları, tutkuları, idealleri, Şefik ile birleşir. Şefik, iktidarı histerik bir heyecanla arzulayan Nimet’in kuklası veya bir oyuncak gibi hareket eder. Edirneli, dindar ve fakir bir imamın oğlu Şefik, İTC çevresinde saygın bir kişiyken gittikçe gözden düşecektir. Nimet’in siyasi planlarına uymak, bu femme fatal kadının kötücül düşüncelerini benimsemek onu hem olduğu kişilikten hem de geçmişinden koparır. Nimet asla ‘bütün istikbali mahvolmuş bir

koca' istemediğinden Şefik'i daima güdüler. Hatta Nimet, "Kar veya zararı yüzde yüz bir kumar oyna!" (Örik, 2020, s. 246) diyerek Osmanlı'nın en buhranlı, karanlık, krizli döneminde Şefik'e bir kumar teklif eder. Şefik, önce II. Abdülhamit'ten Harbiye ve Bahriye Nazırlığını alarak Hareket Ordusu karşısında İstanbul'u savunacaktır. Dâhiliye Nazırı sıfatıyla padişahla görüşüp bu seçenek iptal olunca da Hareket Ordusu'na katılmak için yola çıkar. Şefik'in bilinci, geçmiş zamandan tamamen koparılmış tarihsel ve toplumsal gerçeklerden yalıtılmış bir kalıba girer. "Bu kadın hayatında tahayyül etmemiş olduğu bir saadetle kendisini sarhoş etmiş ve bu saadet için fakir imam oğlunun tasavvur edemeyeceği bir ihtişamlı dekor temin etmişti" (Örik, 2020, s. 261) sözleriyle anlatıldığı gibi Şefik, aslında bütün benliğiyle Nimet'in gölgesi bile sayılabilir. Nimet'in sınır tanımaz hırsı nadiren yatıştığında olayları sakin ve makul bir gözle yorumlayabilecek duruma gelir. Bu anlardan birinde, Talat Bey ve Şefik'in müdahalesi ve yardımlarıyla sadareten düşürülen Kamil Paşa olayını dinleyince duygusallaşır. "Genç kadın bir an, 'Zavallı Sultan Hamid! Koca padişahı elinizde bir kuklaya çevirdiniz!' diye düşündü. Sonra mazi ile alakalı his ve düşüncelerden bir kere daha sıyrılarak bugüne, günün menfaatlerine dönüp sordu" (Örik, 2020, s. 178) sözlerinde olduğu gibi tarihsel gerçeklerin ezici ağırlığından kurtulması ve iktidar hırsına kapılması çok sürmez. Zaten bu hırsı yaşadığından toplumuna, milletine, ailesine ya da dolaylı olarak tarihe karşı -patolojik bir biçimde- hiçbir vicdan azabı duymaz.

Sonuç olarak *Sultan Hamid Düşerken* romanında tarihsel hafızanın nispeten objektif ve realist bir bakış açısıyla kurgulandığı, yine de yazarın tarihi olay ve durumları II. Abdülhamit'i ve Osmanlı Devleti'nin politik varlığını olumlayan bir tavırla ele aldığını söylemek mümkündür.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Panorama* adlı romanı da *Sultan Hamid Düşerken* romanı gibi tarihsel bir niteliğe sahip olup romanda Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yılları, Cumhuriyet'in erken yıllarındaki politik tartışmalar, siyasi anlaşmazlıklar anlatıldığı için eserde tarihsel bir hatırlama biçiminin söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla Karaosmanoğlu'nun, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarını ve sonrasındaki olayları ve politik tartışmaları içermesiyle tarihsel bir niteliğe sahip olan *Panorama* romanına da 'tarihsel hafıza ve hatırlama biçimi' bağlamında yaklaşmak gerekecektir. *Panorama I* 1949 yılında, bu eserin devamı

niteliğindeki Panorama II ise 1952’de yayımlanmıştır. Atatürk’ün hayatı boyunca yol haritasını çizdiği devrim ve inkılaplarla onun toplumsal ülkülerine dayanan Kemalist ideolojinin sosyal ve siyasal alandaki önemini savunan, aynı zamanda Cumhuriyetçi ilkeleri benimseyen Kadro¹⁸ hareketine bağlı düşünceleri merkeze alan roman, yakın Türkiye tarihinin belirli bir kesitinde yaşanan olaylar etrafında kurgulanmıştır. Romanın iskeletini oluşturan tarihsel çerçevede, Atatürk’ün 1938’deki vefatı ve yirminci yüzyılın merkezine oturan II. Dünya Savaşı gibi iki önemli olayın ardından, aydınların ve siyasi kadroların başarısızlıkları neticesinde meydana gelen ve irtica hareketleri olarak görünen olaylar yer alır. Toplumsal çerçevede yoksulluk, cehalet, ağa-köylü ve şehir-köy ikilemi vb. temalara ağırlık verildiği görülen roman genel olarak “devrimlerden yirmi yedi yıl sonra, bir kadrocunun, Türkiye’yi görüşünün resmidir” (Su, 2002, s. 759). Romanın kurmaca dünyasını kuşatan yazarın gerçek kimliği, bu noktada metne otobiyografik bir nitelik de kazandırır. Yakup Kadri, *Panorama*’da tercih ettiği anlatıcının ideolojik ve siyasal tutumunu, olay ve durumları sunma biçimini, taraflı ya da tarafsız yorumlarını, roman türünün anlatma ve kurgu olanaklarıyla inşa ettiği tarihsel hafızayı, kendi siyasal ve ideolojik görüşleriyle iç içe geçen kişisel belleğiyle örtüştürür. Bu doğrultuda özünü kendi deneyimlerinin oluşturduğu otobiyografik hafızasını, kişisel yorum ve tezlerini haklı çıkaracak bazı ideolojik ve tarihsel tezler üzerinden romanlaştırdığını varsaymak mümkündür. Ancak yazarın niyetinin açıkça belirlenebileceği, metin dışı gerçekliğe temas eden kendi tarihsel ya da angaje tezlerini Türkiye’nin yakın tarihini fon alarak kurguladığı söylenebilecek olsa bile kurmaca bir metinden söz ettiğimiz için yazarın reel varlığını,

18 Bu hareket adını 1932-1934 yılları arasında toplam otuz altı sayı olarak yayımlanan *Kadro* dergisinden alır (Ertan, 1993, s. 549). Derginin ve Kadro hareketinin öncü ismi Şevket Süreyya Aydemirdir. *Tek Adam* kitabının 1922-1938 yıllarını anlattığı üçüncü cildinde bu hareketin prensiplerini şöyle özetler: “İnkılabın izahı, o inkılabı tarih içinde doğuran objektif şartların araştırılması, orijinal prensiplerinin bütünsel bir açıdan derlenmesi, sentezleştirilmesi demektir. O halde, ortada bir Türk inkılabı da bulunduğuna göre, bu kendi kendine benzeyen çağdaş hareketin izahı, Mustafa Kemal’in yukarıda verilen görüşlerine de her halde aykırı olamazdı. Nitekim bir aydın kadro, Mustafa Kemal’in hayatında ve onun dikkatli gözleri önünde, Türk inkılabının ideolojik esaslarını kendi açılarından derlemek, aydınlatmak ve terkip etmek çabasına girişmiştir. Bu hareket, Kadro Hareketidir (Aydemir, 1975, s. 486). Ayrıca *Kadro* dergisinde imtiyaz sahibi olarak Yakup Kadri Karaosmanoğlu’dur. Şevket Süreyya Aydemir, Vedat Nedim Tör, İsmail Hüsrev Tökin, Burhan Asaf Belge, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Mehmet Şevki Yazman derginin ana kadrosunu oluştururlar (Demirci, 2006, s. 36). Yakup Kadri’nun Panorama romanında işlediği politik ve entelektüel sorgular, Cumhuriyet’e ve Kemalizm’e eleştirel bakış, Kadro hareketi içindeki aksiyonel rolünün bir parçası olarak da okunabilir. Bu bağlamda Niyazi Berkes’in Yakup Kadri’nin bu hareketteki etkin konumundan söz ettiği hatıralarına başvurulabilir: “Onları birleştirebilen şey belki biraz Yakup Kadri’nin önderliği ve prestiji, biraz da Devrime, buraya kadar anlattığım kafası karışık kişilere karşı oluşturma birleşmeleriydi” (Berkes, 1997, s. 84).

onun ideolojik ve siyasal tutumunu, tarihi kişileri, tarihi olayları, tarihsel hafızayı konu edinen *Panorama*'nın kurmacanın bir parçası kabul etmek gerekir. Cevdet Kudret, Yakup Kadri'nin Avrupa romancılığını yakından izlediğini, Avrupa edebiyatında pek çok yazar tarafından benimsenen 'ırmak roman' tekniğini sıkça kullandığını, Avrupalı yazarlardan önemli ölçüde etkilendiğini¹⁹ belirttikten sonra *Panorama*'yı da 'ırmak roman' olarak niteler. Bunu şöyle açıklar:

“[Yakup Kadri] XX. yy. Fransız edebiyatında görülen “ırmak roman” yolunda eser vermeye başlamıştır (1949’dan bu yana). Marcel Proust, Romain Roland, Roger Martin du Gad, Jules Romains vb. yolunda, hayatın çok geniş bir zaman içindeki akışını, çeşitli yerler ve olaylarla verme isteğiyle, Cumhuriyet devrini bir bütün olarak (1952’ye kadar) ele almıştır (*Panorama*, 2 cilt) (...) Karaosmanoğlu, ‘ırmak roman’ yazma yoluna girdikten sonra, Abdülhak Şinasi Hisar’ın çok ilgi gören ‘geçmiş zaman özlemi’ üzerine kurulmuş eserlerine özenerek, son yıllarda o yolda bir roman da (*Hep O Şarkı*) yazmıştır” (Cevdet Kudret, 1970, s. 116).

Yakup Kadri, temelde 1923-1952 yılları arasında Türkiye’nin değişim ve dönüşüm yıllarını betimlediği *Panorama*’da bir hesaplaşmaya giderek Cumhuriyet ilke ve inkılaplarının toplumsal yansımalarının özeleştirisini yapar. Abdülhak Şinasi Hisar gibi geçmiş anıların onda uyandırdığı hisleri, yakın tarihi hatıra parçalarına ayırarak ve duygusal hafızanın lirik gücünü kullanarak yeniden kurgular.²⁰ *Ankara* romanında ortaya koyduğu başkent, devlet, Cumhuriyet eksenindeki ideolojik ve siyasal ütopyanın başarısızlığının farkındadır. Roman, bir inkılapçının hayal kırıklığı, iç hesaplaşması olarak okunabilir çünkü devrimlerin halkın her kesimi tarafından anlaşılıp benimsenmediği görülür. Devlet ve halk arasındaki ideolojik, kültürel ve toplumsal mesafe, devrimlerin başarısızlığını ancak kısa bir süre görmezden gelebilmiş, nihayetinde halkın kayıtsızlığı anlaşılmıştır. Romanın hemen girişinde Ankara’nın en zengin ailelerinden birine mensup Mansurzâde Hüseyin Efendi ile

19 Yakup Kadri’nin eserlerinde Fransız romantik yazarları kadar realist ve natüralist yazarların da etkisi oldukça fazladır. Necati Bingöl, Yakup Kadri’nin çeşitli yazı ve mülakatlarından yazarın bizzat etkisi altında kaldığını söylediği pek çok Fransız yazar tespit etmiştir. Bu yazarlar arasında Monte Cristo yazarı Alexandre Dumas, Alphonse Daudet, Goncourt, Emile Zola, Stendhal, Balzac, Marcel Proust, Jules Romains, Ibsen, Maupassant, Paul Bourget gibi isimlerden meydana gelir (Bingöl, 1944, s. 12). Yakup Kadri’nin beş romanında bu yazarların görünme biçimlerini tespit etmeye çalışan Bingöl’e göre, *Kiralık Konak*, *Nur Baba*, *Sodom ve Gomore*, *Yaban*, *Bir Sürgün*, Fransız romancılarından Emile Zola, Flaubert, Maupassant’ın eserlerine benzer bir üslupla kurulmuştur.

20 Rauf Mutluay, Abdülhak Şinasi Hisar’ın eserlerinin mazi cenneti’ne, anılar belleğine, geçmiş üzerine kurulu manevi bir romantizme dayanan kurmaca yapısından söz ederken Yakup Kadri’de ‘duygusal bellek’ kavramının daha baskın olduğunu söyler. Yakup Kadri’nin tarihsel olay ve durumları kurmacaya dönüştürme biçimi hakkında şunları söyler: “Güçlü tarafının ‘duygu belleği’ olduğunu belirten Karaosmanoğlu, anılarını malzeme yaptığı eserlerinde, yaşadığı dönemlerin romanlarını hep sonradan yazmış olmakla dikkati çeker. Jules Romains’le Marcel Proust’un etkisine girdiği son dönemde bile, çöküş ve bozuluş dönemlerinin konularına öncelik tanımıştır” (Mutluay, 1973, s. 205).

milletvekili Neşet Sabit'in karşı karşıya geldiği sahne devlet ile vatandaş arasındaki uçurumu örnekleyen sahnelerden biridir. Romanda, Kemalizm'e gönülden bağlı görünen içten pazarlıkçı, menfaatçi politikacıların "çıkarıcı, Çankaya'ya yaranmaya çalışan, bütün hesaplarını da ona göre yapan, kişiliklerini yitirmiş, kaypak, demagog, inandıkları doğruları dillendiremeyen, ilkesiz insanlar" olmaları, ısrarla vurgulanır. Hatta taşradaki parti ve belediye başkanları ve bunlarla işbirliğindeki eşraf da politikacılara oldukça benzerdir. Osmanlı'nın bakiyesi Babıâli kadrolarının devamı olan Cumhuriyet kurumlarındaki memurlar yozlaşmıştır.

Panorama I, "Ankara'da Bir Pazar Günü", "Sahne Ardında Olup Bitenler", "Bazı Zabıta Vakaları", "Hayat ve Mektuplar", "Bir Mevsim Sonu, Bir Devre Başlangıcı", "Bir Kurban Bayramı ve Kurbanlar", "İstanbul Esrarı", "Hayat ve Mektuplar", "Bastırılan Bir Skandal ve Bunun Serpintileri", "Köyden, Kasabadan ve Şehirden", "Kundak Oyunu ve Kundakta Bir Komünist" başlıklarından oluşmak üzere toplam on bir bölümden meydana gelir. *Panorama II*, "Tanrıların Alacakaranlığında", "Yeryüzünü Kaplayan Bir Sis", "Savaş Ateşi Dünyayı Sararken", "Eski Polis Memuru Komiseri Hamdi Bey", "Walhalla", "İstanbul'un Ücra Varoşlarında" ve "Hortlakların Horası" adlarından oluşan yedi bölüme ayrılmıştır. Romanda kurgulanan tarihsel hafızanın çok yönlü ve çok biçimli anlatımından, birçok temanın iç içe geçişinden ötürü bu iki cilt tek bir metin halinde değerlendirmeye alınabilir. Dolayısıyla bundan sonraki kullanımlarda yalnızca *Panorama* göndermesi, hem *Panorama I*'i hem de *Panorama II*'yi kapsayacaktır.

Yakup Kadri'nin *Panorama* romanı doğrudan tarihi olay ve bilgilere dayanması yönüyle bir geçmiş zaman anlatısıdır. Böyle olduğundan tarihsel bir hatırlama biçimi içerir. Yazarın yaşamına dayanan otobiyografik verilerden de meydana geldiği için yazarın hafızasının kurmaca bir ortamda dışavurumudur. Birçok olaya ve çatışmaya sahip romanda işlenen temalar, romanın adeta 'hafıza parçaları'ndan meydana geldiğini gösterir. Romanda işlenen olayların sayısı fazladır. Bunlar iç içe geçmiştir. Servet Bey'in ticari ve siyasi faaliyetleri aslında Cumhuriyet sonrasının fırsatçı bürokratları ile onların siyasetçilerle ve ticaretle ilişkilerinin temsilidir. Romanda Sevim, Nedim ve Fuat'ın kardeşi Semra arasında cereyan eden olaylar, Tanzimat'ta Ahmet Mithat, Recaizade Mahmut Ekrem, Hüseyin Rahmi gibi yazarların sıkça işledikleri alafranga snopluğunu imler. Hacı Emin'in oğulları ve

eşrafla diyalogları Cumhuriyet karşıtlığı ve irtica faaliyetleri çerçevesinde değerlendirilmelidir (Akpınar, 2002, s. 142). Yine Fuat, Halil Ramiz, Namık Ahmet, İhsan Turan gibi karakterler üzerinden Yakup Kadri, Cumhuriyet ideolojisini ve Kemalist inkılapları tartışır.

Yakup Kadri, *Yaban*, *Sodom ve Gomore*, *Ankara* romanlarının devamı sayılabilecek *Panorama*'da Cumhuriyetçi Kemalist aydın ve entelektüellerin hayal kırıklıklarını, bocalamalarını, hesaplaşmalarını, yenilgilerini işlerken öne sürdüğü tezleri çeşitli kahramanlarla özdeşleştirmiştir. Romanda Osman Nuri Bey'in oğlu Fuat, Cumhuriyetçi pozitivist, hümanist bir Türk aydınıdır. Cumhuriyet Halk Partisi heyet üyesi Halil Ramiz, ideal bir tiptir. Dr. Namık Ahmet de fikri bakımdan onu andırır. Roman boyunca özellikle "Hayat ve Mektuplar" başlığı altında mektuplaşan Diyarbakır Lisesi'nde edebiyat ve felsefe hocası Ahmet Nazmi ve İzmir'de Dış Ticaret Ofisi Müdürü Cahit Halit ise inkılapçı, Cumhuriyetçi fakat içten içe ideolojik hesaplaşmalar, kritikler içinde kalmış 'mağlup' entelektüeller, aydınlardır. Öte yandan *Panorama*'nın olumsuz çizilen, antagonist veya karşı güçleri temsil eden karakterleri de bürokratik ve siyasal eleştirilerle betimlenir. Banka idare meclisi reisi Servet Bey, eşi Naşide Hanım, çocukları Sevim ve erkek kardeşi Nedim bu türlü şahıslardır. Yine Sırrı Bey vurguncu, fırsatçı, Doğulu bir inşaat müteahhididir. Mühendis Ragıp Bey de en az onun kadar vurgunculuğa meyilli, olumsuz bir figürdür. Yakup Kadri'nin Ankara romanında Semra'nın eşi olarak tanıttığı Neşet Sabit, İşleri Encümeni Başkanı olmasının yanında türedi fırsatçı bir politikacıdır. Onun anti-kahramanı denebilecek Halil Ramiz, Neşet Sabit'i "İşte Yahuda bu; küçük ihtirasları uğruna Mesih'i bir pula satacak olan bu!" (Karaosmanoğlu, 2020, s. 61) sözleriyle betimler. Romanın tamamında dini-geleneksel-Osmanlı kimliğini temsil eden Tahıncızade Hacı Emin Efendi aynı zamanda irtica faaliyetlerinin yıkıcı ve zararlı bir sembolüdür. Romanda geleneğin ve negatif bir geçmiş algısının en önemli taraftarı dogmatik, bağnaz, sert ve alaycı tavırlarıyla Tahıncızâde Hacı Emin Efendi, Cumhuriyet Türkiye'si'nin inkılapçı ve yenilikçi düzenlemelerini şiddetle reddeder. Bu reddedişinde yine dogmatik tavırlar sergilemesi, onun davranışlarında abartılı ve dik başlı görünmesi, romanın Cumhuriyet rejimini ve resmi hafızayı olumlayan politik yapısından kaynaklanır. Sözgelimi onun için Şapka Kanunu'nun yegane anlamı, "henüz altmış yaşına basmadan, bütün gücü kuvveti yerindeyken dünyadan elini eteğini çekip kendi evinin çatısı altında diri diri

gömülmek”tir (Karaosmanoğlu, 2020, s. 43). Aynı şekilde Tahincızâde, Şapka Kanunu gibi Soyadı Kanunu’nu da katı bir şekilde reddeder. Oğulları Tahir Bey ile İhsan Turan da etkisiz, silik, kafaları karışık karakterlerdir. Öte yandan tarihin, geçmişin yorgun, paramparça, yılgın bakiyesini temsil eden nostaljik bir figür olan Osman Nuri Bey ve eşi vezir kızı Seniye Hanım, çocukları Fuat ve Semra ile eski evlerinde oturan, eskiyi sürdüren bir aileyi temsil ederler. Romanda psikiyatrik, psikolojik bir saplantı duyan Komiser Hamdi Bey, fetişist bir adamdır. Beş yıl içinde üç defa evleniş, Zehra, Mesrur, Muazzez adlı üç eşi de aynı şekilde hiçbir hastalık, yara, kaza olmadan ölmüşlerdir. Dördüncü eşini de Kundak Oyunu adını verdiği hastalıklı ve fetişist bir cinsel fanteziyle öldürmeye çalışmaktan büyük zevk duymuş fakat başarılı olamamıştır.

Panorama romanı tarihsel, siyasal, toplumsal hatırlama biçimlerini sentezleyen bir geçmiş anlatısıdır. Karakterler temsil ettikleri kişisel bilinçlerini, kimliklerini, kişiliklerini belirli hatırlama biçimleriyle sürdürürler. Yaşadıkları, çalıştıkları, benimsedikleri mekânın, ortamın, çevrenin hatta eşyanın gerçekliğini yansıtır. Romanın başlarında Neşet Sabit’in görüşmeye gittiği Mansurzade Hüseyin Efendi bu tür bir karakterdir. Metinde şöyle tarif edilir:

“Neşet Sabit, onun dediklerine zaten pek kulak asmıyordu. Ona bir acayip nesneyi seyrederek gibi, hayretle bakıyordu. Başının üstündeki uydurma şapkasından kalın örgülü yün çoraplarına kadar derme çatma kılığının bütün öteberisi; oturuşu, kımıldanışları, bir dizini büküp öbürünü kaldırışları ve nihayet, o koyu Orta Anadolu şivesi, Neşet Sabit’te açılan bahisten bin kat daha büyük bir ilgi uyandırmıştı. Ecnebilerin folklor adını verdikleri şeylerin hepsi Mansurzade’de toplanmış gibiydi ve elleriyle yüzünün derisi Ankara taşının rengindeydi” (Karaosmanoğlu, 2020, s. 15).

Görüldüğü gibi Hüseyin Efendi’nin fiziki tasviri bile yaşadığı Ankara’yla özdeşleştirilmiştir. Nitekim Neşet Sabit ona folklorik bir canlı gözüyle bakmaktan kendini alamamıştır çünkü halkın gerçek anlamda varlığına dair bilgisi kıttır. Hüseyin Efendi, gözü açık bir taşralıdır. Zamanın ruhunu sezerek zengin olmanın peşine düştüğünde bütün değerlerini fırsatları yakalamak uğrunda feda edebileceğini ‘ya bu deveyi gütmeli ya bu diyardan gitmeli!’ sözleriyle işaret eder. “Medeniyet kervanına katılmazsan yolda kalırsın. Yolda aç biilaç kalırsın. Kimseler dönüp halin nedir? diye başını senden yana çevirmez. Bunu anlamayacak kadar geri kafalı değilim. He, he, he!” (Karaosmanoğlu, 2020, s. 16) derken bürokrasi ve siyasetin sağlayacağı menfaatlerinin peşindedir. Bu yönüyle Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanındaki Halit Ayaracı’nın ‘yeni olan her şey iyidir’ felsefesini akla

getirir. Sanki Halit Ayaracı'nın modernleşmemiş, yüzü taşraya dönük bir öncülüdür. Mansurzade Hüseyin Efendi kendi yorumları çerçevesinde medeniyet hakkında fikirler de geliştirmiştir. Ona göre 20. yüzyılın toplumsal ve politik ruhuna uygun olarak Türkiye'nin esas istikameti Avrupa olmalıdır. Bunu otomobil ve eşek benzetmesiyle şöyle örnekler:

"Medeniyet... Avrupa medeniyeti (...) Bilir misin, ben bunu neye benzetirim: Otomobile. Otomobil, caddenin ortasından son sürat gidiyor. Sen bunu, önüne geçip, durduramazsın. Ya bir kenara çekilirsin; ya altında ezilirsin (...) Makineyi bileceksin, o nasıl kullanılır öğreneceksin. Yani ona sahip olacaksın. Yoksa, makine sana sahip olur (...) Hem biz eşekten daha yeni indik Mebus Bey Otobüse ilk bindiğim gün başım öyle bir döndü, kursağım öyle bir altüst oldu ki, alışınca kadar çektiğimi bir ben bilirim" (Karaosmanoğlu, 2020, s. 16-17)

Burada geçen otomobil merkezli ikili medeniyet algısını Peyami Safa *Fatih Harbiye* romanında, Adalet Ağaoğlu da *Fikrimin İnce Gülü* romanın başkahramanı Bayram ile anlatmıştır. Yakup Kadri eşıya, mekân, tarih üzerinden ideolojik bir hesaplasmaya girdiği Panorama'da ortaya koyduğu tezleri geliştirmeye, tartışmaları roman boyunca sürdürmeye çalışırken köy-şehir, geleneksel-modern, Osmanlı-Cumhuriyet, aydın-halk, romantizm-realizm gibi ikilikler oluşturmuştur.

Romanda Cumhuriyet ve Kemalizm ideolojisine bağlı inkılapları sorgulayan ilk karakter Halil Ramiz, eleştirel bir bilince sahiptir. 1930'larda monotonlaşan inkılapların kolektif hafızada ve toplumsal yaşam pratiklerinde neredeyse hiçbir işe yaramadığından şüphelenir. Türk milletinin son kuruluş ve kalkınma hareketi olarak gördüğü Cumhuriyet'in, aynı Tanzimat ve Meşrutiyet tecrübeleri gibi tarihin tozlu sayfaları arasına karışacağını düşünür. Ona göre Büyük Millet Meclisi 'zabıtname külliyyatını' dolduran inkılap ilkelerinin hiçbirisi tam anlamıyla hayata geçirilememiş, "Kemalizm prensipleri çorak vatan topraklarına kök salmak şöyle dursun, henüz birkaç kişinin elinde evrilip çevrilmeye mahkum birer laboratuvar nebati halinde kalmaktan kurtulamamıştır" (Karaosmanoğlu, 2020, s. 38). Şapka kanunu, giyim kuşam, kadınların sosyal yapıya intibakı, balolar, spor etkinlikleri, otomobiller, uçaklar, İstanbul'dan sonra devletin merkezi olan Ankara'yı inşa etmeye yetmez. *Panorama*'ya göre Ankara üzerinden tüm devrimci eylemlere, toplum mühendisliğine, kalkınma planlarına rağmen yaşayan bir hafıza kurmak mümkün olamamıştır. Halil Ramiz'e göre Cumhuriyet'in simgesi sayılan Ankara'nın mimari bakımından inşası ve imarı buna yetmez. "On yıl içinde, bozkırın ortasında, bin yıllık İstanbul şehrinde daha mükemmel, daha medeni binaları, caddeleri ve meydanlarıyla bir devlet merkezi

kurulmuştur. Evet, bunların hepsi gerçektir, fakat birer tarihi vakıa olarak bunların kıymeti nedir?” (Karaosmanoğlu, 2020, s. 39) diye sormaktan kendini alamaz. Kişisel menfaatler, hırsalar uğruna gittikçe yozlaşan Kemalist kadrolar, Cumhuriyet inkılapları şehrin apartmanlarından, balolarından, kurumlarından önce bir ideolojiye dayalıdır. Bu da ‘milli’ bilinçtir. Milli bilinci, Cumhuriyet idaresinin milli hafızası kuracaktır. Ancak bunun bir de iktisadi ayağı söz konusudur. Halil Ramiz bu konuya şöyle değinir:

“Yüzyıllarca süren kapitülasyon rejiminden henüz kurtulmuş bulunuyoruz (...) Türk milletinin, Milli Kurtuluş Savaşı'na atılışında yalnız istila ordularını vatan topraklarından sürüp çıkarmak ve siyasi istiklali kazanmak hamlesini görmemelidir (...) Şu halde arkadaşlar, bilmemiz gerekir ki, memleketimizin ekonomik kalkınma davası, Milli Kurtuluş Savaşımızın ikinci safhası demektir” (Karaosmanoğlu, 2020, s. 53).

Bu pasajda altı çizilen Türkiye’nin ekonomik milli savaşı romanda başlamadan yenilgiye uğrar. Ancak Türkiye’nin siyasal ve tarihsel hafızasında sürmekte olan Kurtuluş Savaşı, en çok da Ahmet Nazmi ve Cahit Halit arasındaki konuşmalarda tartışılmaya devam eder. Bu tartışmaların görüldüğü “Hayat ve Kitaplar” bölümünde Yakup Kadri, kitapta kendi belirttiği dipnottan anlaşıldığına göre Ahmet Şuayip’in *Hayat ve Kitaplar*’ından esinlenmiştir. Bu bölüme dâhil edilen ilk mektuplardan birinde Ahmet Nazmi, Diyarbakır’ın bitişiğindeki Dicle nehri üzerinden mekânsal bir hafıza resmeder. Geçmiş, Dicle’nin diliyle, suyuyla, insanıyla, kaynağıyla, taşıyla duyumsanır. Ahmet Nazmi mekânsal hafızayı, “Dicle... Yalnız bu kelime, bende türlü türlü tarihi ve edebi heyecanların uyanmasına yeter geliyordu. Bütün Turan, Ağniyalağani, İskender, Dara, Plutark, Firdevsi ve nihayet Ahmet Haşim benim için hep bu kelimenin içindeydiler” (Karaosmanoğlu, 2020, s. 108) biçiminde, sözel bir hatırlama biçimiyle anlatır. Türkiye’yi mekânlar ve coğrafi aidiyetler üzerinden okur. Ancak Ahmet Nazmi’nin esas eleştirileri, otokritik bir tutumla kendine, kendi kimliğine, milli ve manevi davranışlarına yönelmiştir. Bu yolla bürokrasiyi, aydınları, Cumhuriyet kadrolarını da sıkça eleştirir. Cahit Halit’in aksine o, kabahati modernleşmeyen hatta Batılılaşamayan halkta değil, inkılapçılarda bulur. Ona göre “kabahat, bir inkılabın plansız, teşkilatsız ve tekniksiz yapılabileceği hayaline kapılanlardadır. İki üç maddelik bir kanun, valiye, polise, jandarmaya birer emir... Her şeyi olmuş bitmiş” (Karaosmanoğlu, 2020, s. 109-110) zannedenlerdedir. Bireyin özgürlüğünden yana adeta varoluşçu bir tavır sergileyen Ahmet Nazmi’nin karşısına, idealist ve toplumcu bir aydın görünümündeki Cahit Halit çıkar. ‘Cemiyet dışında

hiçbir realite yoktur' prensibine bağlı olan Cahit Halit, idealist bir duyguyla mektuplarda arkadaşını motive etmeye, inancını diri tutmaya çalışır. Bir mektubunda, "Nice çetin zorluklarla, tıpkı bir harp meydanında gibi, savaşıyorsun, boğuşuyorsun. Dişinle, dimağınla didişeceksin. Bazen ölesiye yaralanacaksın. Fakat bir an umutsuzluğa düşmeden" (Karaosmanoğlu, 2020, s. 112) diyerek dostunu cesaretlendirir. Fransızların 'esprit critique' yani eleştirel düşünme metodunu aydınların fazla ileriye götürdüğünü söyler. Eleştirel bilinç, ona göre inkılapçılıkta ancak otokritik şeklinde uygulanmalıdır. Cahit Halit, Cumhuriyet aydınları için tarihte Jakobenist hareketi örnek verir. Klasik liberal demokrasi için halka sert yaptırımlarda bulunan Marat, Robespierre gibi tarihi figürleri hatırlatır. Cumhuriyet aydınlarına düşen siyasal ve toplumsal misyon için bir mecmuanın çıkarılmasının zorunlu olduğunu savunur.

Romanda tarihsel hafıza, sosyal, siyasal, ideolojik hatırlamayla iç içe geçtiğinden mekânlar ve figürler çevresinde kurulmaktadır. Apartmanlar, İstanbul ve Ankara'nın silüetini ve dolayısıyla hafızalarını değiştirmektedirler. Sokaklar, toplumsal hafızadaki travmatik ve patolojik hadiseler sahne olmakta, modernleşmenin acı sonuçlarını yansıtmaktadır. Bu çerçevede İstanbul şöyle tasvir edilir:

"İstanbul'un üçra varoşlarında öyle evler, öyle mahalleler, öyle bölgeler vardır ki, tıpkı Orta Anadolu'nun birçok köyleri gibi, yalnız sur dışı, şehir dışı değil, devirler dışıdır ve hangi çağa ait olduğu bilinmeyen birtakım hayat ve toplum normlarına gömülüdürler, ülke ve tarih ölçüsünde nice hadiseler, bunlar üstünden hiçbir iz bırakmadan geçip gitmiştir. Belediye, bunlara ne numara, ne ad koymuştur. Şehir planları, bunları içine almamıştır ve burada oturanların çoğu, nüfusta kayıtlı değildir. Sakın, bu tarife göre, gecekondulardan ya da onların meydana getirdiği mahallelerden bahsetmek istediğimize hükümlenmesin. Gecekonduların, yukarıda zikrettiğimiz evlere nisbetle çok daha aktüel, modern ve hatta Amerikankari bir şahsiyetleri vardır" (Karaosmanoğlu, 2020, s. 541).

Bu pasajda siyasal, tarihsel, ideolojik zihniyetle birlikte mekân ve hafızanın da parçalanması söz konusudur. Aynı şekilde, mitolojik bir kahraman gibi tasvir edilen, Yunan mitolojilerinden örneklerle benzeştirilen Mustafa Kemal'in öleceği 1938 yılından başlayan Panorama'nın ikinci cildinde, mekân ve hafıza ilişkisi ön plandadır. Yalnız burada İstanbul, Ankara değil bütün bir memleketin psikolojik ve toplumsal hali resmedilir. Yazar, bu resmi şöyle betimler:

"Memleketin üstüne baştanbaşa bir akşam karaltısı çökmüş gibiydi. Ne zaman belirmediği, ne zaman biteceği belli olmayan bu donuk, bulanık karaltı Van'dan Edirne'ye, Hatay'dan Kars'a, Ardahan'a kadar nice şehirleri, kasabaları, köyleri, obaları sinsi sinsi kaplayıp sarıyor; nice evlerin sımsıkı kilidi kapılarından içeri hırsız adımlarıyla sokuluyor; nice

fakir kulübesinin mumlarını söndürüp nice zengin konağının avizelerini islendiriyordu. Ve bu, haftalardan ve bu, aylardan beri hep böyleydi. Türkiye'nin herhangi bir noktasından, herhangi bir kimse, uykudan uyanıp uykuya dalacağı saate kadar, bütün gün, etrafını hep bu karaltıya çevrilmiş buluyor; bir bahçenin içinde ise, çimenlerle çiçekleri, bir sokakta yürüyorsa yanından geçenleri bir siyah tülün arkasından görür gibi oluyordu” (Karaosmanoğlu, 2020, s. 335)

Bu pasajdaki negatif ve karamsar anlatım, Cumhuriyet’in kurucusu Mustafa Kemal’in hastalığını ve ölüm arifesini, bu ölümün epik ve lirik boyutlarıyla memleketin kaderi için korkunçluğunu yansıtmaktadır. Çünkü Mustafa Kemal, romanda yegane kurtarıcı figürdür. Cumhuriyet kadroları iş göremez hale gelmişse de onun varlığı, kutsal ve mutlak bir imkan olarak daima mevcut görülür. Onun bu denli mitsel ve kutsal tasviri, hem Türk edebiyatının Tanzimat romanlarında gören ‘babasızlık sendromu’yla²¹ hem de yegane kurtarıcı olan kahraman mitoslarıyla ilgilidir. Cahit Halit bir mektubunda, Mustafa Kemal’i Yunan mitoloji kahramanına şöyle benzetir:

“Promete bir fert miydi? Bir tanrı mıydı? Bir cin miydi? Hiçbiri değildi. Promete, bir idealin, bir şuurun, bir cehdin suretleşmesi, bir tanrı ya da bir cin halinde tecellileşmesiydi. Ben burada, Promete misalini gelişigüzel zikretmiyorum. O da tıpkı Promete gibi, Zeus’un elinden ‘mutlu odu’ çalmadı mı? O da Promete gibi, bu od’un ısısından yeni bir insan örneğine can vermeye kalkışmadı mı? Akıbet, O da, hiç değişmeyen ve değişikliği sevmeyenin gazabına uğrayıp tıpkı Promete gibi bir nevi yalçın kayanın üstünde zincire vurulmadı mı? Ve şu anda O’nun karaciğerini de yırtıcı kuşlar durmadan deşip didiklemede değil midir?” (Karaosmanoğlu, 2020, s. 340)

Bu pasajda artık tarihsel değil mitsel bir hatırlama biçimine yer verilmiştir. Benzer şekilde Yakup Kadri’nin “Walhalla” adını verdiği bölümde, II. Dünya Savaşı’nı²² başlatan Adolf Hitler de mitolojik bir kahraman olarak şöyle tasvir edilmektedir.

21 Zeynep Uysal, daha önce Jale Parla’nın değindiği bu babasızlık probleminin izlerini *Panorama* romanında da belirler. Bu sendromun Mustafa Kemal üzerinden romandaki görünümünü şöyle açıklar: “Tanzimat dönemine hâkim olan otoriter figür ihtiyacı, radikal Batılılaşma projesine rağmen Cumhuriyet döneminde de varlığını sürdürmüştür. Kurtarıcı/milli kahraman/baba, bir otoriter figür olarak Atatürk’ün şahsında tecessüm etmiş, ancak onun ölümüyle otorite boşluğu kültürel ya da epistemolojik bir dayanakla telafi edilememiştir. Panorama bu boşluğun romanıdır. Yakup Kadri, münevverlerin açlık, susuzluk çekercesine ıstırapla duydukları baba özlemini, babasızlığın sancılarını son kez ortaya koyar” (Uysal, 2001, s. 34). Böylece toplumsal bilinci oluşturan tarihsel hafızada taşınan siyasal krizlerin, resmi hafıza tarafından Cumhuriyet devrinin sonraki kuşaklarına aktarıldığı varsayılabilir.

22 Savaş atmosferi betimlenirken de tarih, mitolojik bir hatırlama biçimiyle aktarılır. Bu korkunç savaş ortamını yazar şöyle betimler: “Çocukluğumuzun rüyalarına giren korkunç masalların haber verdiği bütün kıyamet alametleri, birbiri ardınca belirmeye başladı: Yollar büzüldü. Dağlar düzleşti. Sular kabardı; taştı. Tufanlar oldu. O zamana kadar, yalnız tanrılarla meleklerin mekânı sandığımız göklerde, insan etile beslenen dev analarının uçar küplere binip, yılandan kamçılarını şaklatarak, dehşetli homurtularıyla bir aşağı, bir yukarı dolaştıkları görüldü. Deccallar, şer ve fesat alanında birbirleriyle yarışa girişti ve Ye’cüc ve Me’cüc, sürü sürü, aramıza katılıp bizimle yârenliğe kalkıştılar. Cinlerle

“Biz şimdi, bütün gelmiş geçmiş çağların ardında, bir kahotik dünya karşısındayız ve burası, Berlin değil, Walhalla’dır (...) Ama yarın, yeryüzünün artakalan insanları, bu mitolojik trajediden, bir adi zabıta vakası gibi bahsedeceklerdir. Walhalla’ya ‘Reich Kançalaryanın Sığınağı’ ya da ‘Führerbunker’ diye manasız adlar takacaklardır. Siegfried’i binlerce S.S. şefinden biri addedeceklerdir. Emektar ve hünerli Farner’de Propaganda Nazırı Göbbels’in hüviyetini bulacaklardır. Bruneilde’yi ise, herhangi Fraulein Braunlar’dan bir Fraulein Braun sanacaklardır” (Karaosmanoğlu, 2020, s. 498-499).

Eleştirel tarih yorumuyla mitolojik hafızanın iç içe geçtiği bu pasajda görüleceği gibi 1940’lar, her türlü politik, ideolojik ve tarihsel tartışma ya da kabullerin ötesinde iki büyük liderin öldüğü ve bu ölümlerin toplumda derin bir şekilde hissedildiği yıllardır. Tarihin bu apokaliptik devri, yani 20. yüzyıl ortaları, insanın varoluşsal bunalımlarına, ontolojik yıkımlarına, insan aklının ölümcül faaliyetlerine zemin hazırlar. Türkiye Cumhuriyeti de 20. yüzyılın başlarında daha çok aydın ve entelektüellerin sistematize ettiği tarihsel hafızanın yozlaşması, güdükleşmesi, bönleşmesi sebebiyle, *Panorama* romanında sıkça eleştirilen liyakatsiz, menfaatçi, ikiyüzlü, cahil kadrolar yüzünden büyük travmalarla, unutkanlıklarla, hafıza bozukluklarıyla doğmuştur. Halil Ramiz’in ‘kör dövüşü’ diye tarif ettiği Cumhuriyet’in inkılapçı kadroları hızla yozlaşmış, pasifize olmuş, Dr. Namık Ahmet’in söylediği gibi “Prensiplerin diktatoryası yerine, şahısların otokrasisini kurmuşlar ve akıncı unsurlara hiçbir hareket imkânı bırakmamış”lardır (Karaosmanoğlu, 2020, s. 518).

Romanda iki histerik, nörolojik, travmatik hatırlama anı diğerlerinden ayırt edilmelidir. Bunlardan biri geçim sıkıntıları sebebiyle bunaltılar geçiren, yeni kurulan toplumda ‘öteki’ konumundan çıkamamış Osman Nuri Bey’in intiharı, diğeri de Sevim’in takside bir şoför tarafından cinsel saldırıya uğradıktan sonra geçirdiği şok ve travmadır. Sevim’in yaşadığı olaydan hemen sonraki hali, “uykuda gezen bir insandan hiç farkı yoktu. Şuurunu tamamiyle kaybetmiş gibiydi” (Karaosmanoğlu, 2020, s. 96) sözleriyle anlatılır ve geçirdiği nöropsikolojik travma ve hafıza bozukluğu uzun bir müddet geçmez. Hatta iyileşmek için Avrupa’ya gittiğinde bile yaşadığı olayların etkisini tam olarak atlatamaz. Öte yandan Osman Nuri Bey’in hafıza bozukluğu ve unutkanlığı da yine bir travma üzerinden gelişmiştir. Tekel İdaresi’ndeki genç müdüründen memuriyetine son verileceği haberini alması, onun için bardağı taşıran

periler, elele verip, kolkola girerek karanlık bir Kermes içinde başdöndürücü bir raksa koyuldular ve Âdemoğlu, çirkini güzelden, günahı sevaptan ayırd edemez oldu” (Karaosmanoğlu, 2020, s. 560-561).

son damla olur. Duyduğu, “müthiş hakikat şuurunun en can alıcı noktasına saplan”ır ve orada, “sanki, odanın tavanı başı üstüne yıkılmış gibi” olduğu için konuşacak hiçbir söz bulamaz (Karaosmanoğlu, 2020, s. 105). O anda yaşadığı şokun etkisiyle sarsılan Osman Nuri Bey, şapkasını unuttur. Hademe İsmail Efendi arkasından koşup ona şapkasını verir. Sonra tekrar unuttur. Hademe tekrar geri verir. Osman Nuri Bey, bir ailesine bir miktar para göndereceğı bir zarfı hademeye emanet edip daireden çıktığında hademe yine arkasından koşar. Osman Nuri Bey en son şapkasıyla birlikte ayrılır. Bu kez unutsaydı, şapkasının akıbeti şöyle tarif edilir:

“Osman Nuri Bey, onu bu sefer de masanın üzerinde bırakıp gidiyordu. Bereket versin ki, bırakıp gitmedi. Yoksa bir saat sonra, Sarayburnu açıklarında kendisini Büyükkada vapurundan denize atan adamın kim olduğı bir türlü anlaşılamayacaktı. Zira ondan, bir martı leşi gibi dalgalar üstünde yüzen rengi belirsiz, bu eski şapkadan başka bir iz kalmayacaktı” (Karaosmanoğlu, 2020, s. 106).

Bu pasajda gündelik hayattaki basit bir eşya aracılığıyla ortaya çıkan hafıza bozukluğu söz konusudur.

Sonuç olarak Yakup Kadri’nin *Panorama* romanında tarihsel hafızanın eleştirel bir bakış açısıyla, Kemalist veya inkılapçı karakterlerin bir otokritiğı şeklinde ele alındığı, siyasi ve toplumsal hatırlama biçimleriyle iç içe geçtiğı, tarihsel hafızanın yazarın öne sürdüğü ideolojik tezleri ispatlamak adına kurmaca atmosferde yeniden kurulduğı, böylelikle ‘yeniden yaratıldığı’ söylenebilir. Yazarın Dr. Namık Ahmet, Ahmet Nazmi, Fuat, Halil Ramiz gibi inkılapçı, entelektüel, aydın tiplerin her türlü çabasına rağmen başarılabilen, çöküntü, yıkıntı bir sistem olarak resmettiğı Cumhuriyet’e eleştirel bakışı, otobiyografik izler de taşır. Ancak *Panorama*, daha çok bir felsefeye ve ideolojiye yaslanan tarihsel hafızanın romanlar aracılığıyla yeniden kurulabileceğinin başarılı bir örneğı sayılabilir.

Tarik Buğra’nın Kurtuluş Savaşı yıllarını anlattığı *Küçük Ağa* romanında, tarihsel bir dönemin tarihi olaylar ve durumlar etrafında kurgulandığı görülmektedir. *Küçük Ağa* ve *Küçük Ağa Ankara*’da biçiminde iki ayrı kitap halinde basılan roman, ilk baskılarından sonra tek kitap olarak yayımlanmıştır. *Küçük Ağa* romanı, 11 Kasım 1962 ile 25 Mart 1963 tarihleri arasında *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilmiş, ilk olarak 1963’te basılan romanın MEB tarafından yayımlanan ikinci baskısında *Küçük Ağa Ankara* bölümü eklenmiştir (Yılmaz, 2005, s. 151). Kurtuluş Savaşı ve milli mücadele yıllarını anlatan romanda, İstanbul hükümeti ve sarayı temsil eden hilafet yanlıları ile Mustafa Kemal’in önderliğini yaptığı Kuva-yı Milliye hareketi arasındaki

tarihsel, toplumsal, siyasal çatışmalara odaklanır. Romanda psikolojik ve kolektif bilinç bakımından Çolak Salih ve İstanbullu hoca olmak üzere iki karakterin dönüşümü merkeze alınmışsa da bunlardan daha sonra ‘Küçük Ağa’ya dönüşecek olan İstanbullu hoca başkahramandır.

Küçük Ağa, beş kısımdan oluşan “Birinci Kitap” ve dört kısımdan oluşan “İkinci Kitap” olmak üzere iki bölümden oluşur. Olaylar 1919 yılında, Akşehir kasabasında, Tekke Deresi’nin kenarındaki Gavur Mahallesi’nde başlar. İngiliz, İtalyan birlikleri kasabaya girer, Çınaraltı’ndaki asırlık çınara, Ulu Cami’nin kubbesine, bacalara yuva yapan leyleklere ateş edip eğlenirler. Salih, Halep’ten gelen trenle Akşehir İstasyonu’na iner, üç yıl savaştığı Arabistan, Kuttülamare cephesinden dönmüştür. Sağ kolunu, sağ kulağının yarısını kaybetmiştir. Eski dostu Niko’yla görüşüp annesinin yanına, eve gider. Ertesi gün çarşıya çıkıp tanışlarla hasret giderir. Sonraki günler hafızasında kalan üzücü, korkunç ve şiddet dolu anıları unutmak için meyhaneye gitmeye başlar. O günlerde İstanbul’dan Padişah ve hükumeti desteklemek adına İstanbullu hoca gelir. Kuvayı milliye yanlıları onu öldürmekle tehdit edip propagandayı kesmesini teklif ederler. Salih de bir gün kahvede Pontus Devleti kurmak isteyen Rumların planını öğrenir ve dostu Niko’yla araları bozulur. Salih Kuvvacılara katılır. İstanbullu hoca vurulmamak için doğum esnasında eşi Emine’yi ve Akşehir’i terk edip Çakırsaraylı çetesine katılır. Artık Küçük Ağa adıyla anılmaya başlar. Kuvvacılar Salih’i ikna amacıyla İstanbullu Hoca’nın peşine takarlar. Salih daha sonra Küçük Ağa’yı bulur, onun kılık değiştirdiğini öğrenir. Birlikte Çerkez Ethem’in çetesine katılırlar. Küçük Ağa, çetenin içinde düzenlediği planlarla Çerkez Ethem ve kardeşi Tevfik Bey’in Garp Cephesi Kumandanlığına tepki gösterip bir isyan çıkarmalarına engel olmaya çalışırlar. Çolak Salih gizlice Alayunt’a gidip Çerkez Ethem ve kardeşinin niyetini Kuvvacılara iletir. Herkes İstanbullu Hoca’nın Kuvayı Milliye saflarına geçtiğini ve yaşadığını öğrenir. Küçük Ağa’nın eşi Emine, Alaşehir’de Çarıkçı Hasan’la nikahlanmıştır. Çerkez Ethem ve İsmet İnönü arasındaki gerilim gittikçe tırmanır. Ethem ve Tevfik Bey bir orduyla Kütahya’ya hareket etseler de Küçük Ağa’nın planı sayesinde askerler saf değiştirir. Çerkez Ethem kaçar. Küçük Ağa her şey bittikten sonra Akşehir’e döner. Emine hastalığının son safhalarında, kısa süre sonra ölür.

Roman, tematik ve tarihsel olarak Kurtuluş Savaşı yıllarını ve Kuvayı Milliye taraftarlarının fedakarca, kahramanca, büyük bir uğraş ve meşakkatle sürdürdükleri Milli Mücadele faaliyetlerini konu almaktadır. Olayların tamamında vurgulanan ve pekiştirilmek istenen tarihsel hafıza, romanın toplumsal ve politik mesajını da içinde barındırır. Bu mesajı en iyi Küçük Hacı karakterinin ağzından şöyle özetlemek mümkündür:

“Gönül istiyordu ki, bu destanlara pek benzeyen macerayı bütün Akşehir öğrensün. Zira bu macerada doğrultucu, diriltici. bütün güçleri tazeleyen bir şey vardı. Bu macerayı bilen ümidi, azmi yıpranmazdı artık. Bu macerada insan -altıyüz yıllık, hatta bu altıyüz yılı hazırlayan çağları ile- kanının, medeniyetinin, yaşama iradesinin hep zafere, hep üstünlüğe yönelen akışını, milletinin hüviyetini ve ebedi kaderini bulabilirdi” (Buğra, 2021, s. 370).

Burada da görüldüğü gibi *Küçük Ağa*, işlediği tarihsel dönem sebebiyle çeşitli toplumsal travmalar, siyasi ve ideolojik karışıklıklar, politik tereddütler, dini ve milli tartışmalar, silahlı çatışmalar üzerinden geçmişe dönük bir düşünme biçimi üzerine kurgulanmıştır. Bu düşünme biçimi İstanbullu Hoca’nın Küçük Ağa adıyla bir Kuvayı Milliyeciye dönüşmesinden önce Halep’ten, I. Dünya Savaşında çatıştığı cepheden dönen Çolak Salih üzerinden anlatılır. Çolak Salih hem kolunu ve kulağının yarısını kaybetmiştir hem de tarihsel ve siyasal çöküntüye maruz kalan Osmanlı Devleti hakkında bir hayal kırıklığı, bir hüznün, yalnızlık, çaresizlik, isyan duyguları içindedir. Savaş sonrası travmaları hafızasında belirli yaralar açılmasına sebep olmuştur. Daha Akşehir’e döndüğü ilk gün evine döndüğünde unutkanlığı ortaya çıkar, onunkisi travmatik bir unutkanlıktır. En basit şeyleri hatırlamakta güçlük çekmesi, romanda şöyle anlatılır:

“Birbirinden hiç de farklı olmayan don, fanila, çorap ve gömleklerden birer tanesini almak için dakikalar geçirdi. Sonra bahçe tarafındaki odaya giderek aynı ağırlıkla yatağı serdi. Salih alevlerin içinde kaybolup gitmiş, anasını çoktan unutmuştu. Kadın da oğlunu unutmuştu, fakat bambaşka bir unutuştu bu. Unutuş da değil de sadece çölde bırakılan koldan ibaret bir hatırlayış” (Buğra, 2021, s. 23).

Çolak Salih kaybettiği uzvunu, duygusal ve psikolojik yaralar aldığı savaş cephesiyle özdeşleştirmiştir. Ordudaki izlenim ve deneyimlerini Akşehir’deki anne evine de getirir. Sık sık dostu Niko’yla çocukluklarını hatırlar. Zaten cepheden dönüştü Salih’i karşılayan da Niko’dur.

Çocukluklarında Salih, Demirci Hamdi Usta’nın, Niko da Terzi Yani’nin yanında çıraklık yaparlarken Salih’in Cuma, Niko’nun ise Pazar günü tatil yapması, Salih’in beş vakit namazını kılarken yine Niko’nun kilisedeki ibadetlerine devam

etmesi gibi *tarihsel kimliği* vurgulayan ayrıntılar, halkın çatışmadan, kavga etmeden, Osmanlı Devleti şemsiyesi altında kimliklerini özgürce yaşayabildikleri zamanlara gönderme yapar. Yavaş yavaş Akşehir'in çehresi, azınlıklar merkezinde değiştikçe toplumsal ve siyasal zorlukların ağırlığı ortaya çıkar. Burada artık “Kahkahalar bile yine Rumca” (Buğra, 2021, s. 51) atılmaktadır. Azınlıklar eskiden Türkçe konuşulan sokaklarda Rumca konuşmaya başlarlar. Yabancı dükkan sahiplerinin Türklere tavırlarında bir değişiklik olur. Bu değişiklik romanda şöyle tasvir edilir:

“Cephede bir ordu ölümle pençeleşirken burada ve elbette buralarda, yalnız Akşehir'de değil, bütün memlekette bir şeyler ‘Ufak tefek bir şeyler’ olmuştu. Salih ve binlerce Salih sınırlarda kol, bacak bırakır, meslek, zenaat bırakırken Niko ve Nikolar usta olmuş, dükkânlar açmış, bahçeler satın almışlardı... Ve birşeyler ‘Ufak tefek bir şeyler’ olmuştu. Salih'in ağası ve Salihlerin, Salihlerin, Salihlerin, binlerce Salih'in ağası, babası Çanakkale içinde vurulurken, yâd ellerde kalırken, Niko'nun ve Nikoların ağası yaman bir aşçı, yaman birer tüccar olmuştu. Haydi bu bir şey değildi. Ama ya şu olan ‘Ufak tefek şeyler?’ Kol, bacak bırakanların, ölenlerin hesabında ‘Osmanlı tab'asından’ Niko'lar yok muydu? Biraz da onların tezgâhı, evi, barkı, serveti, samanı için dövüşülmemiş mi idi? Buna kim, hangi Niko ‘Hayır’ diyebilirdi? Elbette hiç biri. Ama işte Akşehir'de ve Akşehir'lerde ‘Ufak tefek bir şeyler’ olmuş, Akşehir ve Akşehir'ler de cephelere dönmüştü” (Buğra, 2021, s. 35).

Romanda Salih Kuvayı Milliyecilere, Niko da Pontusçu Rumlara katılarak ayrı yollara giderler. Salih, Pontus Devleti kurma hayaliyle silahlanan Rumlara Niko'nun da katıldığını öğrenince derin bir yara alır. Büyük bir hayal kırıklığı duyar ve üzüntüsünü, romanın tamamında tasvir edilen Milli Mücadele çalışmalarındaki cesareti ve özverisiyle kapatmaya çalışacaktır. Çocukluk hatıraları, eski güzel ve sıcak anıların varlığı Salih ve Niko gibi sayısız dostun ayrılmasını, ideolojik ve tarihsel kopuşun, travmatik bir unutuşun peşinde sürüklenmesini engelleyemez. Salih, tek koluyla ustalaşmaya çalıştığı ve kaybolan uzcuyla bütünleşen tabancısıyla, Kuvvacılarla birlikte inandığı ve büyük kahramanlıklara atıldığı vatan sevgisiyle, kopuş ve unutuş arasında bir geçmiş hesaplaşmasının peşine düşer. Nitekim azınlıkların ayaklanması, ihanetlerin çoğalması, halkın birlikte yaşama alışkanlığıyla ortak bir tarihi paylaştığı kimselerle düşman olmaları, her türlü sahada çatışmaları, büyük bir hayal kırıklığı doğurur. Akşehir'de Reis Bey geçmişi düşündüğü bir esnada bu durumu Salih üzerinden şöyle anlatır:

“Çocukluk arkadaşı Niko'nun Pontus Devleti hülyası peşinde, hiçbir Osmanlı'nın aklına sığmayacak bir ırkçılıkla silaha sarılışı bedeni gibi ruhu da çökmüş Çolak Salih'ten bir savaş kahramanı yaratmış, Salih'i savaşız yaşamaktan korkar hale getirmişti. Salih şimdi yalnız ve yalnız Niko ile hesaplaşmak için yaşıyordu ve Osmanlı ülkesinde şimdi binlerce ve binlerce Salih vardı. Osmanlı ülkesinde şimdi Rum'ların, Ermeni'lerin tatlı dilleri güler yüzleri ile uyumuş binlerce ve binlerce Salih o ilk fırsatı o intikam saatini yaratmak için insanüstü bir çabaya girmiş bulunuyordu. Bunlar için asıl hedef, İngiliz, Italian,

Fransız, halta Yunan değil, ihanet eden Niko'lardı, Agop'lardı, Salih'lerin zaferinden ötekiler değil, bunlar korkmalıydı” (Buğra, 2021, s. 380).

Salih'in üzüntüsü roman boyunca devam edecektir. İntikam duygusuyla, Niko'yla hesaplaşmak arzusuyla birçok tehlikeye göğüs germesi, hafızasındaki duygusal yaralarından kaynaklanır fakat Salih bir prototiptir. Akşehir ve bütün bir Osmanlı geçmişe dayanan kolektif bilinçlerinin yıkıldığını, parçalandığını görmektedir. Akşehir, azınlıkların bölücü tavır ve faaliyetleriyle tarihsel ve toplumsal çöküntünün ana mekânı olarak romanda merkezi bir konumdadır. Akşehir, Milli Mücadele doğrultusunda tarihsel bir hafıza mekânı olmasının yanında İstanbullu Hoca, onun eşi Emine ve oğulları Mehmet, Ali Emmi, Doktor Haydar gibi Kuvvacıların kişisel ve duygusal hafızalarını inşa eden bir hatırlama mekânıdır. Romanın anlatıcısı Akşehir'i ve onun toplumsal yapısını tarihsel bir hatırlama biçimiyle betimlediği yerlerde sık sık savaşa, hüznü bir mağlubiyet duygusuna da yer verir. Bu bağlamda Akşehir şöyle tasvir edilmektedir:

“Topyeri ile Çobankaya'nın arasındaki Tekke Deresi'ni bir üçgenin tabanı gibi kapatan Taşoluk sokağı iki fırını, bir bakkalı, bahçeli ve iki, üç katlı evleri ile Akşehir'in gözde semtlerinden biri idi. Sokağın tam ortasında Halihane'nin büyük bahçesine dayanan bir çıkamaz vardı. Salih'lerin evi bu çıkamazın sol tarafında, en dipte idi. Bir vakitler, üç kız ikisi oğlan, beş çocuklu bu ev, o devrin kendine mahsus varlık ve saadeti ile cıvı cıvıldı. Sonra kızlar gelin olup gittiler ve kendi alın yazılarını yaşamaya başladılar, oğlanlardan büyüğü harbin daha ilk yılında Çanakkale'de şehit düştü, öteki, babasının ölümünü Şam'da iken haber alan Salih, işte şimdi, artık bir ihtiyar dulun sessizliği ve yoksulluğu ile dolan o evin kapısı önünde faytondan iniyordu” (Buğra, 2021, s. 18).

Bu ortamda ülkeye büyük bir ümitsizlik ve keder çökmüş, mağlubiyet duygusunun ezici ağırlığını duyan halk büyük bir şaşkınlık ve donukluk içindedir. Tam da insanlar “yalnız sokaklar değil, bütün kasaba, bütün memleket sahipsizdi, sahibini yitirmiş, kimin sahip çıkacağı nasıl bir sahibin çıkacağı bilinmiyordu” (Buğra, 2021, s. 10) diye düşünürken 29 Mayıs'ta Akşehir'e İstanbullu hoca gelir. Asıl adı Mehmet Reşit olan hocaya romanda ‘Hocaefendi’ veya ‘Hocaefendi hazretleri’ diye hitap edilmiş ve asıl adı hiç telaffuz edilmemiştir. Sözel ve ideolojik hafızayı oluşturan ‘hoca’ sözcüğü, Mehmet Reşit'in asıl adını halka unutturacak kadar etkilidir. Romanın sonunda, milli mücadelenin sayısız kahramanlarından biri olarak halkın kolektif hafızasına nakşedilmiş bir Kuvayı Milliye hatırası olarak geriye yalnızca Küçük Ağa ismi kalacaktır. Romanın bitişinde Küçük Ağa Akşehir'e döndüğünde bu unutuşun acı gerçeğini, “her karşılaştığı Akşehirlî'nin: ‘Aa .. İstanbullu Hoca!..’ diye bağırivereceğinden korkuyordu. Zaman geçti ve Küçük Ağa İstanbullu Hoca'nın öldüğünü anladı. Belki bu ismi hatırlayan bile yoktu. Belki Emine bile unutup gitmişti”

(Buğra, 2021, s. 473) sözlerinde ifade edildiği gibi hüznle duyumsar. Burada tarihsel hafızanın halkın ortak hislerinde yaşayan, kolektif bilinçaltındaki ortak paradigmalardan birine dönüşümü söz konusudur. Bu bağlamda bireyin kendisi değil, toplum içindeki hatırlama biçiminin kalıcılığı ve gerçekliği ön plandadır.

Romanda İstanbullu Hoca, Küçük Ağa'ya dönüşmeden önceki ideolojik ve siyasal tavrı gereği en başta İslam âleminin savunucusu gördüğü Padişaha kayıtsız şartsız bağlı hareket eder. Romanın ideolojik çatışmalarından biri budur. İstanbullu Hoca'nın en baştaki bu zihinsel yapısı şöyle özetlenebilir:

“Hoca, İslâm âleminin içine düştüğü korkunç sarsıntıdan sadece derin bir acı duyuyor, fakat Allah'ın inayeti ve halifeyi ru-yi zeminin dirayeti sayesinde bu sarsıntının atlatılıp hak olan ikbale yeniden kavuşulacağına iman ediyordu. Onun için tek, fakat bütün ümit kapılarını kapatabilecek olan tehlike ehl-i iman arasında tefrika olurdu. Bunu önlemek, Padişahın etrafında yek-vücut bir kitle haline gelmek için Muhammed ümmeti elinden geleni yapmalı idi, o da bu işte elinden geleni yapacaktı. Bu mukaddes ve muazzez gaye uğruna, gönüllü bir nefer gibi and içmişti” (Buğra, 2021, s. 61).

Birkaç gün sonra Akşehir'e Gönülsüzlerin Haydar Bey'in gelmesinden sonra bölgede Kuvayı Milliye atmosferinin ilk adımları ortaya çıkar. İstanbullu Hoca katı bir şekilde bağlı olduğu Padişah'a düşmanlık eden Kuvvacılara en başta karşıdır. Mayıs sonlarında gazetelere Yunan ordularının Anadolu'da ilerlediğini yazar. Nihayet herkesin ümitle, heyecanla, bir kurtuluş ve aydınlanma umuduyla dinlediği Cuma vaazında hoca, Müslümanlık ve Osmanlılık fikrinin dışına asla çıkılmaması gerektiğinin altını çizse de kararsızlığı artık başlamıştır. Halkın bütün kargaşa ortasındaki ruh hali ise şudur:

“Bozgun, istilâ, istiklâl, varlık, darlık, can korkusu, küçümsenme, hiçe sayılma, köleleşmek... Akşehir bütün bunları biliyor, değerlendiriyordu. Ama bunların; çete, Dersaadet, Padişah, Halife, Kuvayı Milliye, Mustafa Kemal Paşa, Kâzım Karabekir Paşa, Gönülsüzlerin Haydar Bey, Mütâreke, Mütârekenin ihlâli, ihlâlê karşı duruş, din, milliyet gibi şeylerle ve hepsinin de birbiriyle ilgisini, ilişkisini bilemiyordu” (Buğra, 2021, s. 90).

Gerekli ilgiyi, vurguyu, aydınlanmayı halk, İstanbullu Hoca'dan beklemektedir. Bu ortamda Tarık Buğra, ideal bir vatanperver portresi ortaya koyarak halka birlik ve beraberlik duygusu aşılayacak, yol gösterecek, insanları işgal altındaki vatani savunmak ve kurtarmak yolunda motive edecek bir kahraman figürü yaratmak istemiş, İstanbullu hocanın ideolojik yönünü değil gerekirse yalnızca vatan sevgisine dayanan cesur kişiliğini ön plana çıkarmıştır. Cuma vaazında halkı köleliğe karşı, “sen al ve yeşil sancağı unutmak üzeresin, birbirinden ayırmak üzeresin. Uyan” (Buğra, 2021, s. 95) sözleriyle uyaran İstanbullu Hoca, halkın toplumsal ve tarihsel hafızasında

yaşayan ortak bilincine seslenir. Bu bilinci kendisi de tarihten yararlanarak inşa etmiştir. Nitekim Kuvayı Milliye hareketine karşı tereddüde düştüğünde tarihteki çalkantılı devirleri hatırlar. Bu hatırlayış romanda şöyle betimlenir:

“Hoca sağlam tarih bilgisini didikledi: Ertuğrul Gazi'yi, Osman'ı, Murat Hüdavendigâr'ı ve sonra Yıldırım'ı, Fatih'i, Kanuni Süleyman'ı düşündü. Büyük zaferleri, büyük bozgunları, bilhassa bunları hatırladı. Yıldırım'ı, o korkunç yenilişi, o yürek paralayıcı çöküp dağılışı bütün yönleri ile hatırladı. Bugünkü durum onun yanında bir avuntu gibi kalırdı. Böyle iken ne olmuştu? Osmanlı ruhu idi bu... Bu mucizeler pınarı idi, bitmez tükenmez iman, yaratıcılık ve kudret pınarı idi. Asıl felâket bu pınara sırt çevirmek, bu pınarın gözlerine taş tıkmak değil de ne olurdu? Hayır. Hoca'nın aklı ve gönlü başka türlü düşünmeye, Çelebi Mehmet'e ve Yavuz Sultan Selim emanetine ihanete razı olamıyordu” (Buğra, 2021, s. 130-131).

Bu çelişkiler ve tereddütlerle birlikte Akşehir birçok tarihsel, siyasi ve askeri kargaşanın ortasındadır. Yüzbaşı Hamdi, Mülazımı evvel Niyazi, Rıza, Ali çavuş, Topbaşların Halis, Ağır Ceza Reisi Mehmet Bey, Doktor Haydar ve Çolak Salih, Akşehir'deki Kuvayı Milliye hareketini başlatırlar. Bu ortak bir bilinç, ortak bir ruh, ortak bir tarihsel hafızanın temelleri üzerinde ivme kazanan bir mücadelenin ilk adımındır. Öte yandan Çakırsaraylı çetesi Akşehir'i basacak haberi büyük bir hızla yayılır. Reis Bey, Ketenlik Yaylasında konaklayan Çakırsaraylı'nın yanına konuşmaya gider. Yanında İstanbullu Hoca'nın yazdığı, baskın yapmamasını tavsiye eden bir mektup da götürür. Daha sonra çete bölünüp Çakırsaraylı etkisizleşir. Ancak İstanbullu Hoca'nın kimliğini, ideolojik ve siyasi bağlılığını, yolunu arayışı devam eder. Milli Mücadelede önce İzmir, sonra Orhan Gazi'nin, Osman Gazi'nin naaşlarını koruyan Bursa işgal edilmiştir. Romanın tarihsel ve siyasi çerçevesi kısaca, birkaç olay ve bilgiden ibaretken bunlar üzerinden aktarılan tezli pasajlar çoğunlukta kalmıştır. Mesela tarihsel perspektifte Adana, Antep ve Maraş'dan sonra Konya da tamamen Kuvayı Milliye'ye katılmıştır. Anadolu'daki bölük pörçük yerel ayaklanmalar daha başlangıçta bastırılmıştır. Erzurum Kongresi, Sivas Kongresi, Damad Paşa'nın istifası, Sivas'ta kurulan Heyet-i Temsiliye etrafında “Türkiye bayrağını ve hedefini aramakta”dır (Buğra, 2021, s. 227). Burada vurgulanan hedef, aslında yeni bir devlet çerçevesinde oluşturulacak kimlik ve hafıza anlamlarını da taşır. Kuvayı Milliyeciler bir taraftan organize olmaya, toparlanmaya, bir bayrak ve ortak bir bilinç altında örgütlenmeye çalışırken bir yandan Mustafa Kemal'in lider ve önder rolünü inşa ederler. Romanda Mustafa Kemal ve Mehmet Akif ideolojik ve siyasi birer gösterge olmaları bakımından hafızayı harekete geçiren tarihsel işaretlerdir. Sözelimi Kuvvacılar “çırılçıplak bir isim, Mustafa Kemal” etrafında, “bütün güçleri

ile bu çıplak isimden bir efsane kişiliği yaratmaya” (Buğra, 2021, s. 227) çalışırlar. Romanda Mustafa Kemal’in en net portresi yazar-anlatıcı ya da Küçük Ağa tarafından değil Mehmet Akif tarafından aktarılır. Yazar böylece anlatıcı üzerinden kendisi ve Küçük Ağa üzerindeki politik ilişkilendirmeleri keser, bu tarihi rolü Akif’e bırakır. Akif ise Mustafa Kemal’i “bir şey yapmadan duramayan, büyük şeyler yapmak isteyen, başkalarının en olmayacak hayalleri ve ideallerini iş edinen birisi. Ziya Gökalp’çi” (Buğra, 2021, s. 467) diye tarif eder. Tarık Buğra’nın romanda Kuvayı Milliye ruhuna zarar verebileceği, Milli Mücadele yıllarının tarihsel hafızasına politik yükler bindireceğini hesap ederek Kurtuluş Savaşı’nın kurucu figürleri üzerinde tartışmalı bir konuya girmekten özellikle kaçındığı söylenebilir. Yine Mehmet Akif de Milli Mücadelenin figürlerinden biri olarak tanıtılır. Kuvayı Milliye bilinci için Akif, onun gibi halk arasından peyda olmuş ya da adı tarihe hiç mâl olmamış pek çok milli kahraman, kurucu ve hatırlatıcı birer semboldür. Romanda bu semboller şöyle betimlenmektedir:

“Bunların aralarında bir tane de Mehmet Akif vardı. Fakat bunların hepsi de, karınca kararınca, birer Mehmet Akiftiler. Belki de ikinci Mehmet Akif işte böylece bu yüzden doğuyor, bütün yurt havasına yayılan erkek iradenin, durdurulamaz mücadele azminin, hayatı hiçe saydıran vatan, istiklâl ve hürriyet aşkının toplandığı pota oluyordu. Artık yalnız eli silah tutanlar değil, beş on okka yük taşıyabilecek, bir kağının öküzlerine tembel dürtebilecek çocuklar ve kadınlar da cihada akıyordu. Daha şimdiden isimler çıkmıştı ortaya; Kara Fatma'lardan, Ayşe onbaşılardan. Pembe çavuşlardan bahsediliyordu. Kadınlık ilk defa şehadet ve gaza mertebelerine ermişti” (Buğra, 2021, s. 139-140).

Görüldüğü üzere *Küçük Ağa* romanındaki Kuvayı Milliye hareketi, toplumsal bilinçte milli hislerle hatırlanan birçok kahraman etrafında teşekkül etmiş, böylelikle de milli mücadele, yazarın tarihsel figürler ve olaylar üzerinden kanıtlamaya çalıştığı şekilde hak ettiği başarıya ulaşabilmiştir. Romanın önemli tarihi figürlerinden biri de elbette Çerkes Ethem Bey’dir. Ona kardeşi Tevfik Bey refakat eder. Üçüncü kardeşi Reşid ise meclise girmeyi başarmıştır fakat romanda adından çok az söz edilir. Ethem Bey, Garp Kumandanlığı ve İsmet (İnönü) Bey aleyhindeki saldırgan düşünceleri ve zararlı faaliyetleri öncesinde, büyük bir kahraman olarak milli mücadelede çok önemli roller oynar. Ancak Heyet-i Temsiliye ile başlayan düzenli ordu ve düzenli direniş fikrine karşıdır, bu karşı çıkış onu “artık benim için ha Ankara hükümeti, ha Yunan” (Buğra, 2021, s. 413) demeye kadar vardıracaktır. Çerkes Ethem’in katı bir şekilde inandığı doğru olan kendi ordusunu komuta etme, belki Ankara hükümetinden umduğu kumandanlık isteği, düzenli ordunun kurulması karşısında büyük bir yanlış

olarak betimlenir. Bu bağlamda İstanbullu Hoca, Küçük Ağa'ya dönüşmeden önce Padişah yanlısı hararetle fikirlerini savunurken ne kadar yanlıştı ise Çerkes Ethem de o kadar yanlıştı bir inat göstermektedir. Romanda bu çıkarımı İstanbullu Hoca hisseder. “Etem Bey de tıpkı İstanbullu Hoca gibi yanlıştına yürekten bağlıydı; hesapsız, kitapsız, bir çıkar ummadan... ölümü göze alarak...” (Buğra, 2021, s. 436-437) diye düşünür.

Küçük Ağa romanının sonunda tarihsel, toplumsal ve siyasal hafızayla ilintili çeşitli dönüşümler ortaya çıkar. Bunları şöyle sıralayabiliriz: 1. Salih'in Çolak Salih'e dönüşümü, 2. İstanbullu Hoca'nın Küçük Ağa'ya dönüşümü, 3. Çerkes Ethem'in bir haine dönüşümü, 4. Padişah iradisiyle özdeşleşen Osmanlı hükümetinin sembolü İstanbul'un, Kuvayı Milliye ve Mustafa Kemal ile özdeşleşen Ankara'ya dönüşümü. Ankara'nın Milli Mücadele'nin merkezine dönüşmesi, Küçük Ağa'da oldukça kısa işlenir. Romanda “Ankara bugün için tasnifi yapılmamış bir kitap deposuna benzetilebilirdi, karmakarışık bir yığınak halindeydi” (Buğra, 2021, s. 460-461) sözleriyle ifade edilen kargaşa ortamı, yazarın *Firavun İmanı*²³ romanında anlattıkları için bir ön hazırlık olarak kabul edilebilir.

İhsan Oktay Anar'ın *Amat* romanı, 17. yüzyılda geçen olay ve durumları konu eder. Roman, ana izleğinde yer alan iblis, mürettebat, şeytani yolculuk gibi unsurlarla tarihsel, fantastik, mistik ve alegorik bir yapıya sahiptir. *Amat*'ta metin içi ve metin dışı gerçeklikle birlikte anlatıdaki kahramanlar, mekânlar, olaylar etrafında kurmaca da olsa güçlü bir tarih ve zaman bilgisi yer alır. *Amat*, tarihsel bir roman değildir. Ancak anlatıdaki tarih, dilde ve söylemde ortaya çıkan simgelere, dini-tasavvufi bağlama dayanan, asıl anlamını kurmaca atmosferi inşa eden alegorik yapılara bağlı bir hafızayı ortaya çıkarır. Tarihsel göstergelere, zamansal imlere, hatırlamalara, çağrışımlara sıkça yer verilen *Amat*, bütünüyle kronolojik bir metin değilse de genel

23 Tarık Buğra'nın 1978'de yayımlanan *Firavun İmanı* romanı *Küçük Ağa*'nın devamı niteliğinde yine belirli tezler taşıyan bir geçmiş anlatısı, bir hafıza metni olarak tarihsel bir romandır. Mustafa Kemal'in başkumandanlık payesi aldığı 5 Ağustos 1921 akşamı sonrası yaşananları anlatır. Romanda *Küçük Ağa*'daki tarihsel ve politik tezleri tamamlayan bir bakış açısıyla ülkenin durumu şöyle özetlenir: “İzmir'in işgalinden bu yana işte aylar, aylar ve aylar geçmiş, anavatan paramparça olmuş, Yunan, tarihin görmediği bir barbarlıkla yakarak, yıkarak, öldürerek Ankara kapılarına dayanmıştı. Ne şehirler düşmüştü. Bursa'dan daha değerlisi var mıydı tarih ve medeniyet dünyasında? Bursa düşmüştü. Ve Ankara, bu kör, bu sağır, bu dilsiz, bu pis, bu mânasız şehir düşebilirdi; ama Ankara bir buçuk yıldır bir şehir değildi ki... Şehirden bambaşka bir şeydi; artık bir yürekti. Türklüğün yüreğiymiş.. düşebilirdi.. düşüyordu” (Buğra, 2008, s. 19).

olarak bir kronolojiye bağılı olduğı söylenebilir. İstanbul’da başlayan olayların yer ve tarih bilgisi, romanın en başında şöyle açıklanır:

“Peygamber Efendimizin ve onun tebliğı ettiğı kitaba iman edenlerin Mekkeli putperestlerden gördükleri eza ve cefa nedeniyle Medine’ye hicretlerinden 1080-1082 yıl, İsa Aleyhisselamdı ise 1670 yıl kadar sonra, Şevval ayının üçüncü gecesi, debdebesi ve çağcağıyla yedi iklim dört bucağına nam salmış olan Kostantiniye şehri, gökyüzündeki karanlık bulutların altında yorgun bir dev gibi uyumaktaydı” (Anar, 2018, s. 9).

Pasajda da görüldüğü gibi Amat’ın ana mekânı İstanbul veya Osmanlı dönemindeki adıyla Konstantiye’dir. Galata’nın dükkanları, esnafları, İstanbul’u yaşatan meskenler, Arap Camii, Surp Krikor ve Aya Nikola Kiliseleri, eski sokaklar, geçmiş zaman algısını yaratan mekânsal detaylardır. Roman önce bir gece tasviriyle, bir şehrin gece yaşayışını tarif ederek başlasa da mekânlar özellikle vurgulanır. Gecenin o bir vakti semti aydınlatan ışıklar, Venedik dukası, Macar zolatası ve filorinlerden gelen uğursuz ve sapsarı nura benzetilir. Burada nesne ve tarihsellik bağıntısı dikkat çeker. Çünkü eski nesnelerle onların ait oldukları geçmiş zaman arasında tarihsel bir uyum yaratan anlatıcı güçlü bir gerçeklik algısı inşa etmelidir. Galata’da, herhangi bir tefecinin, semtteki altınların hikâyesini bilemeyeceğini söyleyen anlatıcı altınların geçmişinden bahsederek onları şehri ve zamanı hatırlatıcı nesnelere dönüştürür. Mesela oradaki “hırslı adamın ayakları dibindeki bir Venedik dukası, böyle bir serveti elde etmek için alınının teriyle tam 9 yıl çalışan Koca Migirdiç adlı sırık hamalının cepkenine, kara günde kullanmak için neredeyse 40 yıl boyunca dikili kalmıştır” ve belini kırdığı için felç olup yataklara düşen “hamal, bu altını, Voyvoda yolunda bakkaliye dükkanı işleten Karagöz Kirami Efendi’ye 4 yıllık borcunu kapatmak için” (Anar, 2018, s. 10) vermiştir.

Yazı, kültürel ve toplumsal bir iletişim aracı özelliğinin yanında bir hatırlama ve çağrışım aracıdır. Tarihsel olayların, tarihsel kişilerin, eşyaların, kitapların, mekânların arşivlenmesi, yazıya geçirilmesi, bunların doğru hatırlanmasını sağlayacağı gibi unutulmasını önleme işlevine de sahiptir. Bu bakımdan tezkire, salname, mecmua gibi tarihsel bir niteliğe sahip metinler güçlü birer hatırlatıcıdır. Amat’ta esasta tarihsel gerçekliğinden kurmaca bir gerçekliğe dayansalar da bu gibi hatırlatıcılara sıkça yer verilir. Alaattin Karaca, Amat’ın dil ve üslup bakımından geleneksel anlatı biçimlerinden güçlü izler taşıdığını belirtir. Ona göre, “Anar, Osmanlı dönemi halk ve meddah öykülerinde, Evliya Çelebi’nin Seyahatname’sinde, hatta o dönemde yazılmış tarihsel, dinsel ve felsefi yapıtlarda kullanılan bir dil ve

anlatımı benimsemiştir” (Karaca, 2006, s. 32). Bu dil eşliğinde tarihsel bir hatırlama biçimi ortaya koyduğu söylenebilir. Hatta Anar, bu anlatım biçimini ileriye götürerek tarihsel bir dile yaslanan romanın içinde de tarihsel bir hafızayı temsil eden kurmaca kitaplar yaratır. Bu hafıza metinleri hem insanların hem de mekânların geçmiş zamanlarını, deneyimledikleri tarihsel tecrübeleri saklar. Söz gelimi romanda, “Kurşunlu Mahzen Katibi Hamamcı Musa Efendi’nin görkemli eseri Tezakirü’l Mücrimin’de anlatıldığına göre, o zamanlar Galata’da, kulak çınlamasından kanlı basura, göbek düşmesinden sarı ve kara hummaya kadar cümle illete derman bulup Azrail’in elinden nice âdemoğlunu kurtarmakla nâm salmış Avram Efendi adında bir hekim” (Anar, 2018, s. 11) vardır. Bir gün Kayıkçı Recep denen bir kimsenin gözlerinde amansız bir hastalık başlayınca etraftan çare ararlar. Adı meşhur olduğundan Avram Efendi’ye haber gönderirler. Kayıkçı Recep, şehir efsanelerinden biri olan esrarengiz deli marangozu kendi gözleriyle görmüş ve gözleri yuvalarında fırlamıştır. Avram Efendi gelince, onun gözlerine yuvalarına oturtur, adamı iyileştirir. Yine buna benzer başka bir hikâye, “Hileler Sözlüğü” anlamına gelen bir eser üzerinden anlatılır.

“Rûzname Kisedârı Ölügözlü Cuma Bey’in Kamûsü’l Desais başlıklı eserinde anlatılanlar doğruysa, Mehmet Paşa Hamamı’nda ‘Ayyaş’ lâkabıyla mülâkkap ve Ohannes ismiyle müsemma bir ihtiyar tellâk” vardır ve bu adam aynı zamanda zangoçtur, “pazar ayinlerinde cemaatin yaptığı bağışların külliyetli bir miktarını zimmetine geçirdiğinin anlaşılması üzerine Aziz Piyer Kilisesi’nden yıllar önce tekme tokat” (Anar, 2018, s. 13) kovulmuştur. Ondan sonra altı ay yıkanmadan eşek üstünde aylak aylak gezen Ohannes, günlerini şarap içip günahlarını unutmaya çalışarak geçirir. Bir gün cebinde 247 akçesi olan gizemli deli marangozu görüp düşkün biri zannederek duasını almaya yanına gider. Hatta Sevap kazanarak cennete girmek isteyen Ohannes deli marangozu Cadıkazık Hamamı’na keselemeye götürür. Piyer Kilisesi’nin eski zangocu, hamamda bir gayrimüslimin bulunduğunu belli etmek için, Osmanlı’da duyurulan bir fermân gereği üzerine çingiraklı bir peştamal giyer. Ohannes dini-tasavvufi tarafını Hristiyan inancından aldığından dini bir hatırlama biçimine sahiptir. Söz gelimi hamamda keselenirken deli marangoza, “Nuh’un gemisindekiler azap suyunu değil kutsal suyu tercih etmişlerdi. Bu yüzden hayatta kaldılar. Dahası, Kızıldeniz’i geçen İsrailoğulları vaftiz edilmiş bir halk olduğu için,

azap suyu onları değil firavunu ve ordularını yuttu. Dünyevi suyla bedenini arıttığına göre şimdi de ruhunu günahlardan temizlememiz lazım” (Anar, 2018, s. 16) derken oldukça kararludur. Burada hem dini hem de tarihsel bir hatırlama biçimi söz konusudur. *Amat*’ın tamamına yayılan tarihsel-ironik üslup, hafızayı anlatısallaştırır. Romanın tamamını bir hafıza metnine dönüştürür. “Bak bu şarap İsa Mesih Efendimizin kanıdır. Al iç (...) Al bu ekmeği de ye. Bayat ama ne de olsa İsa Efendimizin etidir” (Anar, 2018, s. 17) diye deli marangoza seslenen Zangoç Ohannes dini bir semboldür. Romanda dini sembollerin sayısı oldukça fazladır. Çünkü *Amat*, yeni tarihselci bir bakışla geçmişî din ve kutsal üzerinden yeniden kurgular. Mesela romanın başlarındaki esrarengiz adamın zangoca verdiği 247 akçe, “Navarin’deki o esrarengiz gemici mezarlığındaki meşe ağaçlarının sayısı” (Anar, 2018, s. 18) kadardır. Burada tarihsel bir gizem oluşturulur. Hatta yaratılan bu tarihi-dini-mitsel atmosferde siyah kaput giymiş kırk elli yaşlarındaki adamın deli marangozla birlikte gemiye çıkması, ‘ilahi düzenin bozulması’ anlamına gelir.

Romandaki tarihsel hafıza, dini-mistik bir çerçevede ve postmodern bir yapıda işlenir. Olayların merkezinde *Amat* adlı gemi yer alır. Bu geminin doğrudan kendisi bir semboldür ve her sembolde örtük bir hatırlama biçimi ortaya çıkar. Gemi hakkındaki demonik-mistik atmosfer daha limandan yola çıkmak üzereyken başlar. Sefere çıkan gemiyi yolcu etmeye hiç kimse gelmez. Hatta Süleyman Reis yeniçeriler dua edecekken onlara mani olup sabah ezanından önce yelken açmak ister. Geminin yola çıktığı tarih ise “günlerden Salı, yani Kan Günü idi. Kabil’in, kendi kardeşi Habil’i öldürdüğü o uğursuz gün!” (Anar, 2018, s. 40) sözleriyle açıklanır. *Amat*’ın kaderi henüz sefere çıktığı zaman çizilmiştir. *Amat*’ın rotası ise yine bir gizem ve kehanet taşır. Gemi, batıya doğru gitmesi gerekirken rotası bilinmez bir güç tarafından ‘kıble tarafına’ döner. Gemiciler “*Amat*’ın mübarek bir gemi olduğunu, çünkü yerler ve gökler gibi sanki Allah’a secde etmek istediği için dümenciyi kıbleye doğru zorladığını” (Anar, 2018, s. 48) düşünürler. Öte yandan gemide bir derece sistemi kullanılmaktadır. Kaptan kamarasının hemen bitişiğindeki sancak kamarasında ‘rütbece kaptandan sonra gelen altı zabite’ verilmiştir. Kırbaç Süleyman, Ali Reis, Abuzer Reis, gemi hekimi İbrahim Bey, odabaşı ve topçubaşı bu kamaralara yerleşmişlerdir. Rütbece daha aşağı bazı kimseler ise kış tarafın alt dehlizlerinde yatıp kalkarlar. Romanda 1700’lerin mürettebat profili de çizilir. Bu devirde, “yelkenlerden,

serenlerden, halatlardan, kısacası geminin hareketli ve sabit donanımından sorumlu marineller, gabyarlar ve benzeri kişiler gerçekten de tuhaf şahıslar” (Anar, 2018, s. 45) sayılırlar. Yine de gemiler onların varlığına bağlı olarak iş görürler. Amat’ın mürettebatı da tuhaf tiplerdir. Hatta geminin tahta gövdesi de tuhaf bir dizayna sahiptir. Mesela Amat’ın pruvasında bir baş figürüne ihtiyaç duyulur. Süleyman Reis bu figürün ‘kaburgadan bir kadın heykeli’ olmasını söyler. Yazar bu heykel gibi pek çok eşya ve olay hakkında kurmaca metinlere başvurmayı romanın sonuna kadar sürdürmüştür. Mesela “Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi’nin Tezâkirü’l Mücrimin başlıklı eserinde anlattıkları doğruysa” (Anar, 2018, s. 49) Süleyman Reis’in baş figürde istediği kadının tarifi açıklık kazanır.

Romadaki kurmaca metinlerden biri de Masraf Kâtibi Kuzgunî Halim Efendi’nin Silsiletü’l Havâdis adlı eseridir. Yine Vakanüvis Şaşı İkrâm Efendi’nin Kevâşifü’l Melânet ve’l Habâset adlı kitabında marangoz yardımcısının gemi için yapılan kadın figürünü yerine taktığı anlatılmaktadır. Metin içinde metin yapısıyla bu gibi kurmaca oyunlar, tarihsel hafızanın yeniden kurulmasını, geçmiş-şimdi-gelecek bütünlüğünün parçalanmasını mümkün kılar. Mesela Süleyman Reis’in karıştırdığı kitaplardan birinde, zaman ve ölümsüzlük ilişkisi anlatılır, ayrıca parçalanmış zaman ve hafızaya dair açıklamalara yer verilmiştir. Kitapta şunlar yazmaktadır:

“Fisagorculara göre zamanın sonsuz olmasının yegâne yolu onun döngüsel olmasıydı. Risâlede bu bahsi izah etmek için şöyle bir örnek verilmişti: Sözgelimi Amr, belli bir tarihte doğup zamanla büyüdüğü vakit Zeyd ile arkadaş olduktan sonra, arkadaşına ihanet ederek onun tarafından öldürüldüğünde, zaman döngüsel olduğu için tekrar doğacak, yine Zeyd ile karşılaşacak, yine ona ihanet edecek ve yine öldürülüp yine doğacaktı. Bu döngü sonsuza kadar sürecekti. İşte, zaman döngüsel olduğu için sadece geçmişi değil, geleceği hatırlamak da mümkündü. Kısacası hatırlama ile kehanet aynı şeydi. Öte yandan, filozof Aristâtalis gözler nasıl ki ışığı ve kulaklar da sesi algılıyorsa, hafızanın da zamanı algıladığını ileri sürmüştü. Müridinin yazdıklarına bakılırsa, İbni Parmen de hafızanın, tıpkı göz ve kulak gibi bir duyu organı olduğunu söyler görünüyordu. Bununla birlikte hafıza geçmişi ve geleceği algılamaktaydı” (Anar, 2018, s. 115-116).

Buna göre evrende mutlak bir hafıza var bulunmaktadır, varlık değişmez, sonsuz birlik içinde devinip durur. Öte yandan romanda Amat’a dair çeşitli bilgiler tarihin içinde yeniden kurgulanarak aktarılır. Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi’nin Tezâkirü’l Mücrimin başlıklı mükemmel eserinde “Amat’taki garip olayların, Çuha Adası açıklarında fırtına atlatıldıktan sonra” (Anar, 2018, s. 102) başladığından bahsedilir. Garip olaylardan biri Amat’taki herkesin geçmiş zamanda bir cinayet işlemesidir. Amat ve mürettebatı hakkındaki uğursuzluklar pek çok kurmaca kitaptan alıntılarla açıklanır. Tarihsel hafıza bu metinlerin tamamında

yeniden kurulur hatta tarihin kendisi parçalanmış halde bırakılır. Selam Ağası Kekez İsmail Dede Hazretlerinin Akâidü'r Rezâil başlıklı eseri, Yedekçibaşı Maymunî İlyas Baba Hazretlerinin El Beyan fî Makasidü'l Lûtîyan adlı kitabı, parçalanmış birer hafıza işaretleridir.

Amat'ın inşaat yapısı da sembolik bir şekilde kurgulanmıştır ve çeşitli çağrışımlar taşır. Mesela geminin su altı kesiminde, dalgaları yaran bodoslamının bitişiğindeki, mahkûmların atıldığı hücre, 'cehennem' olarak tarif edilip Amat'ın en huzursuz yeri kabul edilir. Çünkü burası gerçekten de bir cehennem yapısını ve işlevini çağrıştırmaktadır. Gemideki cellat, cehenneme indiğinde 'kaygusuz' dedikleri bir sigaradan üç beş nefes alır ve zihni bulanır. Zeminde dikkat çeken bir kapak görür. Mahkûmlardan biri bu kapağın "Saîr güvertesine" açıldığını ama oraya geçmek için "Baş porsun Malik'in iznini almak" gerektiğini söyler (Anar, 2018, s. 52). Bu güverteler, cehennemin basamaklarına benzetilir. Malik ise muhafız gibi çalışan bir bekçidir. Celladı alıp Saîr güvertesinde dolaştırır. Burada "parasına tavla ve satranç oynamak, yaptıkları iyilikleri fukaranın başına kakmak, komşularına ezâ vermek gibi ağır günahlar" işleyenler vardır (Anar, 2018, s. 52). İkinci aşama "Sakar güvertesi" mahkûmlarını anlatır. Burada "Karılarını talâk-ı selâse ile boşayan kocalara hileli hülle yapan, analarına ve babalarına eziyet eden, Ramazan'da özürsüz oruç tutmayan" insanlar işkence görürler (Anar, 2018, s. 53). Üçüncü derece "Cahîm güvertesi" suçlularıdır. "Efendilerinden kaçan köleler, ölçüde tartıda hile yapanlar, cemaate gitmeyip tek başına namaz kılmayı huy edinenler" işkence görürler (Anar, 2018, s. 53). Bu iniş sırasında sıcaklık güvertelere indikçe artmaktadır. Dördüncü kat, "Hutame güvertesi"dir. Burada "ganimet malına hıyanet edenler, zina suçu işleyenler ve söz taşıyıp dedikodu yapan" günahkârlar vardır (Anar, 2018, s. 53). Beşinci kat "Leza güvertesi" adıyla anılmaktadır. Yine çeşitli günahkârlar, özellikle "Zina yapanlar, başkalarını hor görüp büyüklük taslayan kibirliler, savaşta ve kavgada firar edenler" burada bulunurlar (Anar, 2018, s. 54). Altıncı kat "Hâviye güvertesi"ne iner. Burası son derece sıcak ve zifiri karanlık, oldukça sessizdir. Cellat burada sadece Diavol Paşa'yı görür. Rüya hali içinde celladın Diavol Paşa'yla cehennemde karşılaşması, bilinçaltının dışavurumu, hakikatin dile getirilişidir. Bu hakikat ise Diavol'un şeytanı temsil etmesi anlamına gelir. Bunun en temel işaret, Kebire'nin 333. sayfasında bulunan "Ruhunu Diabolos'a sat" (Anar, 2018, s. 213) yazısıdır. Diavol Paşa,

geminin koca reisidir. Kaptan kamarası Diyavol'un evidir. Kamarasında, her biri kara ilimlerin esrarını bildiren çeşitli kitap ciltleri yer alır, sedire üzerine bir tavus kuşu motifi nakşedilmiş kırmızı bir yorgan serilmiştir ve kamaraya kara çerçeveli bir boy aynası asılmıştır. Diyavol Paşa'nın fiziki çehresi, “önünde sırma göğüs atkıları bulunan kızıl bir cüppe, kara bir mintan, kızıl bir çift çizme ve kara bir çakşır giymiş, beline kızıl bir kuşak ve kızıl Cezayir fesine de kara destar sarmış kızıl dudaklı ve cüzâmlılar gibi bembeyaz suratlı bir şahıs” (Anar, 2018, s. 26) sözleriyle betimlenir. Kamarasında bulunan en önemli eşyalardan biri, Frenklerin “viol d'amaour” dedikleri bir kemandır. 14 telli kemanın üzerinde ‘Leopold Ris fecit/ Viennate, Anno 1699’ yazılıdır. Bunun gibi kimi tarihsel hafıza işaretleri romandaki kurmacanın çeşitli parçalarına işlenmiştir. Öte yandan Diyavol Paşa hatırlamakla değil daha çok unutmakla ilişkilendirilmelidir. Çünkü ilk günahın sahibi şeytanın suçluluğunu ve pişmanlığını bir türlü unutamaz, ‘hurma rakısını andıran bir içki’ içmesinin amacı unutmaktır. Hatta Süleyman Reis neyi unutmak istediğini sorunca Diyavol Paşa ona “En büyük günahımı” (Anar, 2018, s. 96) diye cevap vermiştir. Şeytan, cehennem, mistik-dini göndermeler dolayısıyla tarihsel-fantastik atmosfer içinde felsefi bir öykü anlatan Amat, Alaattin Karaca'ya göre üç temel figür etrafında kurgulanmıştır. Bunlar, “şeytan, şeytanın kendisine esir kıldığı günahkarlar ve şeytana karşı çıkan güç” (Karaca, 2006, s. 33) olarak sıralanabilir. *Amat* romanındaki tarihsel, dini, mistik hatırlama biçimi ise belirli bir zaman aralığında işlenen tarihsel bir kesitten çok çeşitli kurmaca kitaplar üzerinden kurgulanır. “Bu, öykü içinde öykü anlatma (çerçeve öykü) tekniğidir. Yapıt, dil ve anlatımında olduğu gibi bu açıdan da Doğu anlatı geleneğine bağlanır” (Karaca, 2006, s. 32). Mesela Kırbaç Süleyman bir gün Diyavol Paşa'nın kamarasına girer ve burada çeşitli kitaplara göz gezdirir. Tezakir adlı kitapta yazılanlara göre kaptanın kamarasındaki kitapların hemen hepsi ölümsüzlük hakkındadır, “burası, tarihçilerin dediği gibi, ölmemeye yemin eden Kırbaç Süleyman Reis için adeta bir hazine” (Anar, 2018, s. 30) sayılır. Yine orada seçtiği başka bir kitapta “Zâhîretü'l İskenderiya” başlığını görür. Tarihte güya Balinus'un kaleme aldığı bu eser, filozof Aristoteles'in Hindistan'ı fethetmeye çıkan İskender'e anlattığı bilgelikleri içeren bir sihir kitabıdır. Kırbaç Süleyman bu kitaptan son derece etkilenir. Diyavol Paşa'nın kütüphanesinde gezinen Süleyman, başka bir kitapta kendisiyle ilgili bir kehanet görür. Bu kehanette şunlar yazar:

“İyilerin ödülü ahiret hayatının güzelliklerini yaşamaya uygun olmalıdır. Günahkârların cezası ise onların ölüp ortadan kalkmalarıdır. Çünkü onlar ahiret hayatının güzelliklerine lâyık değildir. Günahkârlar kötülüklerinden dolayı öte dünyadan mahrum olurlar ve tıpkı hayvanlar gibi yok olup giderler” (Anar, 2018, s. 29)

Yazar-anlatıcı bu satırları da başka bir kurmacadan alıntılıdığını belirtir. Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi Kitabü'l İber başlıklı eserinde bu satırların, meşhur Yahudi filozof İbni Meymun'un Diriliş Risalesi adlı kitabından alınmış olduğunu söyler. Kuyruklu Rıza Çelebi, kitabında Süleyman Reis'teki ölümsüzlük hırsına değinmiştir. *Amat*'taki çatışmaların, felsefi mesajların merkezinde de Süleyman Reis yer alır. Gemideki ana çatışmalardan biri, 'ikinci büyük rütbe olan koca reisliğin' kime verileceğinin kararlaştırılmasıdır. Efsanede rivayet edildiğinden farklı görünen sarı bıyıklı Süleyman Reis'in diğer adı, Kırbaç Süleyman'dır ve o, “Ali Reis'le birlikte, kaptanlıktan sonra gelen ikinci büyük rütbeye nail olabilecek iki namzetten biri”dir (Anar, 2018, s. 24). Süleyman Reis'in gemideki rakibi Ali Reis, altmış beş yaşlarındadır. Diyavol Paşa, âlim ve hayırlı bir mümin görünümündeki Ali Paşa yerine Süleyman'ı koca reis ilan eder. Bu esnada öfkesinden bağırıp çağıran Ali Paşa'nın da rütbesini düşürüp kovar. Ali Paşa, İslam geleneğinde kovulmuş şeytanın Allah'la konuşmasına benzer bir monolog verir. Bu monologda şunları söyler:

“şunu bil ki nerede olursam olayım, seçtiğin bu adamı düşman belleyeceğim. Hazreti İbrahim'i yakmayan ateşe ve cehenneme yeni doğan hilâle ve batan güneşe, yedi kat göğe ve parlayan bütün yıldızlara, karanlık geceye ve aydınlık güne, kara bulutlara ve yıldırımlara and olsun ki onu mahvetmek için elimden geleni yapacağım. Bu konuda seninle bahse bile tutuşabilirim! Çıktığımız şu uğursuz seferin sonuna kadar süre ver bana! İşte o zaman göreceksin, kendine vekil seçtiğin bu yaratığın ne mal olduğunu!” (Anar, 2018, s. 75).

Bu pasajda kovulan Ali Paşa ile İslamiyet'e göre ilk insan olan Âdem peygamber arasında bir karşıtlık kurulur. Ancak Kırbaç Süleyman, Adem peygamberden önce “Ey rüzgar! Dur artık!” diyerek fırtınayı durdurmasıyla doğrudan Süleyman peygamberin bir temsilidir. Romanda Kuran'ın Sebe Suresi'nden yapılan, “Velisüleymanerrıyha âsıfeten tecriy biemrihi ilel'ardilletiy bâreknâ fıyha/ Kasırğa gibi esen rüzgârı Süleyman'ın emrine verdik” (Anar, 2018, s. 102) bu temsili somutlaştırır. Romanda Süleyman peygamber dışında Kısas-ı Enbiya'dan çeşitli alıntılar ve peygamberler tarihinin kurmaca bir yapıda yeniden tahkiye edildiği birçok pasaj mevcuttur. Mesela bir rivayete göre “Şuayip Aleyhisselâm rızkını kazanmak için” (Anar, 2018, s. 20) Pazartesi yola çıkmış olduğundan yolculuk için bugün daha münasiptir. Ancak Salı günü gemiyle sefere çıkmak uğursuzluk sayılır. Bugünün akıbeti, romandaki kurmaca tarihte nakledildiği haliyle şöyle açıklanır:

“Çünkü Salı kan günüdür. Âdem Peygamber’in oğlu Kabil, öz kardeşini bir Salı günü öldürmüştü. Ayrıca Havva Anamız yine Salı günü âdet gördü. Aynı gün ölen başka o kadar çok sayıda insan var ki! Mesela Firavun’un sihirbazları. Bu adamların hepsi Hazreti Musa’ya inanmışlardı, Zekeriye Aleyhisselâm ile Firavun’un karısı Asiye de hep Salı günleri öldüler” (Anar, 2018, s. 20).

Amat, bu dini-tarihsel geçmiş zaman algısı etrafında tarihsel hafızayı, postmodern edebiyat bağlamında tarihsel bir üsluba dönüştürmüştür.

Amat’ın mürettebatı, geminin seyir macerasındaki dini-tarihi-mistik remizleri temsil ederler. “Ayakçısından gabyarına, topçusundan zabıtine kadar herkes buraya özgür iradesiyle” (Anar, 2018, s. 27) gelmiştir. Bunlardan biri İsrail’dir. Gemide, ‘mürettebatın savaş yerlerine gitmesi emri verildiğinde, yani teyakkuz’ durumunda çalınabilen fakat kimsenin üfleyemediği pirinç bir boru vardır ve ancak İsrail’in nefesi bunu üfleme yeteri. Böylelikle İsrail aylaklıktan boruculuğa terfi ettirilerek üfleme görevi ona verilir. Öte yandan Kaptan Efendi, marangoz olarak kendisine Nuh Usta’yı seçmiştir çünkü *Amat*’ı Navarin’de inşa edip denize indiren odur. Gemi hekimi İbrahim, ‘İbni Sina’nın tıp ilmi hakkındaki hemen her şeyi anlattığı o muhteşem eseri, yani Kanun’u’ okuyup ezberlemiştir. Yahudi bir ailenin çocuğu olan İbrahim’in Müslüman olmadan önce adı Abraham’dır.

Temelde *Amat*, Malta ile Tunus arasında esrarengiz kalyonu bulmak için ilerler ve bu gemi, kapkara bir sancağa sahiptir. Göbelez Baba’ya göre ise kendini simyacıların ustası olarak gören Asım’ı bulmak için sefere çıkmıştır. Gemidekiler yolculuk boyunca bilinçlerini, benliklerini yitirip Diavol Paşa’nın esaretine girerler. Zihinleri uyuşur, iradeleri silinir. Diavol Paşa’nın ikazı üzerine Süleyman, bir köydeki caminin minaresini bombalama emri verince topçubaşı ve mürettebat istemeye istemeye denileni yaparlar. Hakikat, geminin yolculuğunun sonunda ortaya çıkar. *Amat*, gemide vebadan ölenlerin alınlarında yazılan yazıdır. Diavol Paşa bunları bir şekilde diriltir. Diavol’un Süleyman Reis’e yasakladığı kitap *Amat* adlı kitabın anlamı ise İbranice gerçek demektir.

Özetle postmodern tekniklerle, dil ve anlatım araçlarıyla kurgulanmış *Amat* romanında tarihsel gerçeklerin yeniden düzenlenerek, yeniden yorumlanarak, manipüle edilerek, işlenerek, postmodern bir tarih anlayışıyla ve postmodern bir geçmiş anlatısı şeklinde kullanıldığı söylenebilir. Oysa bundan önce tarihsel hafızanın görüldüğü eserlerin temelde tarihi gerçeklerden yola çıktıkları, yazarların tarihi bir ‘oyun alanı’ olarak değil ideolojik, politik, siyasal, toplumsal ve kültürel bir kaynak,

bir referans sistemi, bir hafıza arşivi olarak kullanıkları görülmektedir. Postmodern dönemde dünyayı algılama biçimi, Türk ve Dünya edebiyatındaki estetik ve retorik arayışlar, dil, anlatım araçları, toplum ve birey gerçekleri, mekânlar, değerler ve anlam dünyası değiştikçe edebiyatta ele alınan tarihsel hafızanın sunumu, işlevi, görünme biçimi de değişmiştir. Edebi eserdeki tarih, artık toplum üzerindeki sosyal, politik, kültürel etkisini yitirmiş, pek çok gerçek gibi tarihsel hafıza da çok sesli bir oyuna dönüşmüştür.

4.1.2. Toplumsal Hafıza

Bireylerin kendilerine özgü psikolojik, sosyal, kültürel ve ekonomik deneyimlerinin bir araya gelip kümelenmesiyle ortaya çıkan toplumsal benlik ve toplumsal deneyimler, kişilerin çocukluk hatıralarından yetişkinliğe değin ‘öteki’ ile sıkı ilişkiler kurmaları yoluyla derinleşerek gelişir. Ortak duyuşa ya da ortak bir kimliğe sahip gruplar bu derinleşen sosyal ilişkiler, kültürel bağlar, dini aidiyetler, geleneksel kabuller yoluyla toplumsal hafızayı inşa ederler. Toplumda bir arada yaşayanlara özgü bazı anlam ortaklıklarının kurulması kaçınılmazdır. Maurice Halbwachs, insanların bireysel hatırlama süreçlerine kıyasla bu ortaklıkların bilinçaltındaki bireysel dürtülerden daha derin bir yapıya sahip olduğunu düşünür. Ona göre yaşantı, hafızanın toplumsal çerçevelerinden ibarettir. Zaman, bireysel deneyimlerin oluşturduğu bir gerçeklik olabilir. Ancak toplumsal zaman bu gerçekliği duyulabilir veya hatırlanabilir kılar. Ona göre;

“hatıralarımız genellikle kolektif olarak kalır ve yalnızca bizim müdahil olduğumuz olaylar ve yalnızca bizim gördüğümüz objeler söz konusu olduğunda bile bize başkaları tarafından hatırlatılır. Bunun sebebi, aslında hiçbir zaman yalnız olmamamızdır. Bizden fiziksel anlamda ayrı olan diğer kişilerin orada bulunması şart değildir: Çünkü birbiriyle karışmayan bazı kişileri kendimizle birlikte ve kendi içimizde daima taşıyız” (Halbwachs, 2017, s. 10).

İnsan hiçbir zaman yalnız var olmadığı için dili, nesneleri, duyguları, düşünceleri kolektif bir hafızayla inşa eder. Zaman ve hafıza, kolektif bilincin gündelik hayattaki görünürlüklerini arttırmak ve kalıcılıklarını sağlamak için uzamsal bir refleks gösterirler. Halbwachs, gündelik hayat ritüellerinin mekânlarda ‘örtük zaman’ şeklinde içkin olduğunu, hatırlanan yaşantıların bütünüyle sonraki kuşaklara aktarıldığını belirtir. Çünkü “Birçok grup, yalnızca bir şehrin, bir evin veya bir apartman dairesinin sınırları içerisinde üyelerinin sürekli yan yana bulunmasıyla

meydana gelmez. Bunların yanı sıra diğer pek çoğu da, biçimlerini bir dereceye kadar mekâna resmedebilmekte ve kolektif hatıralarını da böyle tanımlı bir uzamsal çerçeve içerisinde bulabilmektedir” (Halbwachs, 2017, s. 172). Söz konusu uzamsal çerçeveler ev, köy, şehir, okul, hastane, cami, sokak, dükkan gibi yapılardan meydana gelebilirler. Köy, kasaba ya da şehir, anlamsal olarak toplumsal hafızanın taşıyıcıları tarafından bir hafıza mekânı olarak yeniden kurulurlar. Ne de olsa “Toplumsal bellek onu taşıyanlarla birlikte vardır ve gelisigüzel devredilemez. Kendini ortak anıları olan bir topluluk olarak kuran bir grup, kendine özgülüğü ve sürekliliğiyle geçmişini korur. Ancak geçmiş toplumsal bellekte olduğu gibi kalmaz. İlerleyen simdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli olarak yeniden kurulur ve örgütlenir” (Bağdatlı Vural, 2011, s. 36). Bireyler tarafından örgütlenen geçmiş, mekânsallıktan ayırt edilemez. Kuşaklar bu mekâna nüfuz edilen yaşantılar bütününü tevarüs ederek var olur. Denebilir ki “Mekânın bir hafızaya sahip olması, insanla yaşamış olmasına bağlıdır. Eşya ve mekânın hafızasında, zamanın içinde devrederek yaşayan insanın evren hakkındaki tasarımları, idealleri, umut ve korkuları, sosyal ilişkileri, bireysel gizlilik ve yalnızlıkları vardır. Yani zaman kaybolmamakta mekânlaşarak yaşamaktadır” (Narlı, 2014, s. 77). Mekânların, insanların, duyguların, düşüncelerin, yaşantılar kümelerinin anlatıldığı, çözümlendiği edebi eserlerde de mekânların ve toplumların ortak yaşantılardan meydana geldiği görülür. Roman ve öykülerde mahalleler, köyler, evler, kasabalar, şehirler grup kimliğine dayanan bir anlam öbeği meydana getirirler. Bu anlam ortaklığı bir iletişim kodu yaratır. O kodu dil düzeyinde algılayabildiği müddetçe her birey, toplumsal zamanın mutlak bir parçasıdır.

Ahmet Mithat Efendi’nin, Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın, Fahri Celal’in, Sait Faik’in, Memduh Şevket Esendal’ın, Mahmut Yesari’nin, Yaşar Kemal’in, Gülten Dayıoğlu’nun ve Latife Tekin’in eserlerinde geçmişe dayalı gündelik hayatı inşa eden toplumsal bir zamanın varlığı göze çarpar. Bu yazarların roman ve öykülerinde geçmiş, ortak bir iletişim dilidir. Bu dil, geleneklerden, aidiyetlerden, kültürlerden oluşan geniş bir anlam yelpazesi oluşturur. Bu anlam örüntüsünü duyabilmek için mekânlara, insanlara, eşyalara, duygulara, düşüncelere, zamana, çevreye katışık olan dili konuşabilecek kadar öğrenmiş olmak gerekir.

Söz gelimi Ahmet Mithat’ın *Letaif-i Rivayet* adlı eserindeki kısalı uzunlu neredeyse bütün hikâyeler anlattığı toplumun tecrübelerine, geçmişine, duygu ve

düşünüş biçimine ışık tutar. Ahmet Mithat, 1870-1894 yılları arasında yayımladığı yirmi beş hikâyeyi *Letaif-i Rivayat* başlığı altında bir araya getirmiştir. Bu metinler bir dönemin gündelik yaşamını sergilemeleri, kolektif ya da toplumsal davranış ve düşünme pratiklerine dayanmaları, anlatılan trajik ya da dramatik hikâyelerin kesit alındığı belirli bir zamanı devrin algılama biçimine göre yansıtmaları bakımından hafızanın doğrudan doğruya kaynağını oluşturan hikâyeler anlatırlar. Hatırlama, doğrudan doğruya bir ‘arama’ işi olup eylemin yapısı gereği geçmişe yönelir. Hatırlama, geçmişte algılanan bir ‘şimdi’yi, hatırlayanın ‘şimdi’ sine taşımakla kalmaz, onu, bu yeni zamansallık içerisinde yeniden yaratır. Oysa Ahmet Mithat Efendi’nin hikâyelerinde nakledilen ‘şimdi’, eylem ve olaylara dayanan yaşantının zamanıyla neredeyse örtüşmektedir. Böyle bir atmosferde ‘hatırlama dürtüsü’ ikincil planda ya da hatta örtük bir şekilde bulunur. Yazar, okurun yaşantıyla karşılaşmasına çalıştığı için onu hatırlamaya değil görmeye teşvik eder. Unutmamasını sağlamaya değil gördüklerinin toplumsal ve kültürel kazanımlarını anlamaya çağırır. Bu durum elbette hafızanın Ahmet Mithat’ın öykülerinde görünmediği anlamına gelmez. Ahmet Mithat’ın hafızadan yararlanma biçimi, öykülerinde evlilik, sefahat, kadın, esaret, ayrılık, çocuk, ahlak, eğitim gibi toplumsal ilişkilerin temel dinamiğini ve sosyal yapısını meydana getiren kolektif olguların yaşantı, tecrübe, pratik yoluyla akılda tutulmasına dayanır. Onun hikâyelerinin Örnek Okur’u yaşantısını, içine düştüğü durumu, olan biteni hatırlama endişesi duymaz fakat bu öykülerin bizzat kahramanları aracılığıyla yazarın ona gösterdiği engelleri, sorunları, çıkmazları bertaraf etmekle görevlidir.

Ahmet Mithat, 1870-1894 yılları arasında yayımladığı yirmi beş hikâyeyi *Letaif-i Rivayat* başlığı altında bir araya getirmiştir. Bu hikâyeler arasında yer alan “Çingeneler”, azınlık, öteki, yabancı, birey ve toplum kavramlarına odaklanır. “Çingeneler” (1304), *Letaif-i Rivayat*’ın 15. Cüzü olarak İstanbul’da yayımlanmıştır. Ahmet Mithat’ın “Çingene” öyküsü, Osmanlı toplumunda dil, din, mezhep, görenek bakımından birbirinden farklı insanların ‘öteki’ne bakış açısını, toplumsal dayanışmayı, kolektif bilinci irdelemekte; genel olarak aidiyet, azınlık, toplumsal bilinç kavramlarını merkeze almaktadır. Bu metnin hacim bakımından uzunluğu dolayısıyla bir *novella* ya da bir kısa roman olarak incelenmesi de mümkündür. Ancak

öykü içerisindeki temel çatışmanın Şems Hikmet Bey ve Ziba arasında kurgulanması dolayısıyla metnin uzun öykü formunda tasarlandığı kabul edilebilir.

Öyküde okumuş, varlıklı, genç, yakışıklı ve akıllı bir genç olan Şems Hikmet Bey'in Kâğıthane'de bir eğlence sırasında gördüğü Ziba'yla arasındaki aşk merkeze alınmaktadır. Bu aşk çerçevesinde çingenelerin toplumdaki rolleri, algıları, anlamları, işlevleri de sorgulanır. Nitekim öykünün toplumsal bellekle esas ilişkisi çingenelerin kültür, inanç, düşünce ve duygu dünyalarının çözümlendiği yerlerde pekişir.

Kâğıthane'de eğlenti sırasında Şems Hikmet Bey, Selimcan, Sihri Efendi, Davut Bey, Artin Elvanyan Efendi ve Rakım Bey Nisan'ın on yedisinde bir eğlence tertip ederler. Sandalla geldikleri Kâğıthane'de hemen fasıla başlanır. Önce bir taksimden sonra kısa bir peşrev çalarlar. Kısa süre sonra bir hokkabaz Yahudi yanlarına uğrar, yoldağı da yanındadır. 'Ne sihirdir ne keramet el çabukluğu marifet' diyerek onlardan para koparmaya çalışsa da başarısız olur. Arından Çingene Mehtap ve yanındaki kızlar gelirler. Aralarında Ziba da vardır. Şems Hikmet ile Ziba'nın tanışması burada olur. Genç adam, Ziba'yı görür görmez ondan etkilenir. Ziba, "Boy fidan! Hem de nev-i nisvan içinde on bin kadında birisinde bulunamayacak derecelerde uzun (...) Ağız küçük. Dişler ak mermerden yapılmış gibi bembeyaz" (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 446) şeklinde tarif edilir. Çingenelerin geri kalanlarına göre oldukça güzel bir kızdır. Sesi de güçlüdür.

Şems Hikmet aracılığıyla Ahmet Mithat Efendi toplumdaki çingene algısını eleştirdiği öyküsünde, bilir kişi olarak Selimcan adlı Hintli bir ilim adamı kullanır. Bunun tam tersi için ise doğrudan çingenelere başvurur çünkü bu topluluk kendini tam olarak tanımamaktadır. Daha çok toplum algıları, kabulleri, inanışları ile yönlendirler. Mesela Ziba'nın eve hanım olarak alınmak istediğini duyunca Mehtap karşı çıkar. Beye "bize Çingene diyorlar. Müslüman olmadığımızı söylüyorlar. Çingene başka Müslüman başkaymış. Hatta bizden bazı erkekler Çingene olduğunu saklayarak Müslüman kızı alıyor da Çingene olduğu duyulduğu zaman kıyametleri koparıyorlar" (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 450) diyerek uyarıda bulunur. Oysa Şems'e göre bu söylemler, 'hep cahillik eseri'dir. Öykünün beşinci bölümü metnin toplumsal kimlik olarak çingeneliği analiz eden en yoğun kısmıdır. Burada Şems Hikmet ve Selimcan arasında bir sohbete yer verilir. Bu sohbetin ana konusu çingeneler, onların tarihleri, inançları, kültürleri, ritüelleri ve kimlikleridir. Şems sorar altmış sekiz yaşındaki Hintli

ilim adamı Selimcan ona yanıtlar verir. Selimcan aynı zamanda bir çingene olması dolayısıyla bu konuda objektif bir bakış ortaya koymaya çalışır. Bu topluluğun tarihsel, coğrafi, kültürel varlığına dair önce uzun bir açıklama yapar. Bu açıklama adeta etnografik bir etüt şeklindedir:

“Bu adamların Hintli oldukları çehrelerinden belli olduktan fazla lisanları da henüz Hint lisanıdır. Hem de buralara gelişleri pek eski olarak binaenaleyh sair akvam ile ihtilat etmiş olduklarından, bu ihtilatta gerek çehrelerine gerek lisanlarına külli tebeddül gelmiş olmak lazım gelir de yine Hintli oldukları besbelli olacak kadar asıllarını muhafaza edebilmişlerdir (...) İran’da, Turan’da, Türkistan’da, Rusya’da, Avrupa’da her nerede olursa olsun Çingeneler bulundukları yerlerin kanunlarına ve etraflarında bulunan halkın lisanlarına, dinlerine tamamıyla alışır ve yine asıl kendi kavmiyetlerini muhafaza ederler. Hiçbir tarafın Çingenesi diğerinden farklı değildir. Her nerede Çingene görülmüş ise cümlesinin şekilleri, suretleri bir olduğu gibi lisanları, ahlakları, adetleri, suret-i maişetleri de müteşabihdir” (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 452).

Şems Hikmet bu tafsilatlı açıklamalarla yetinmeyince başka başka sorular sorar. Asıl maksadı Ziba’yı kendine eş haline getirebilecek bir yöntem bulmaktır. Aslında bir çingene kızla sevgili olmak ya da onu hanım olarak yalısına almak konusunda güçlü tereddütleri vardır. Dolayısıyla bir meşruiyet zemini bulmaya çalışır. Toplumun inanç, gelenek, kültür aidiyetlerine karşı gelmek istemez. Yalnızca bazı dogmalar, hurafeler konusunda reformist davranmaya gayret eder. Çingenelerin o günkü toplumdaki yerini, işlevini anlamak için Selimcan Anadolu Türkleri örneğini verir. İstanbullu Osmanlıların, Anadolu Türklerini madun görmelerine benzer şekilde Hindistan’daki yüksek zümre de Çingeneleri madun görmektedir. Ancak Osmanlı toplumunda, “Biz Çingenelerde öyle bir levs farz ederiz ki sair hiçbir halkta o levsi tasavvur etmeyiz” (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 453) sözlerine benzer bir tepki gelişmiştir. Selimcan bu tepkinin gereksiz olduğunu ve dini bir sebebe dayandığını söyler. Yahudi ve Hristiyan milletler kitap ehli oldukları için temiz sayılabilirler ancak çingenelerin bir kitaba ya da Tanrıya aidiyetleri bulunmaz. Toplumdaki kirlilik yakıştırmaları bundan kaynaklanmaktadır. Halbuki, Selimcan “İmanı cidden kabul etmiş ise sizin bizim gibi Müslüman-ı halistir” (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 454) diyerek tartışmaya son noktayı koyar. Bundan sonra Şems Hikmet tatmin olmuş görünür ve Ziba’yı yanına almaya karar verir. Ayrıca Selimcan’la konuşması sırasında, Yakup Kadri’nin *Yaban* romanında köylüler için söylediğine benzer bir sitemde bulunur. “Biçare Çingenelerin bu hal-i hakarete kaldıkları için kendileri değil, biz mesul olmalıyız. Bunca senedir payitahtımızın içinde etrafında binlerce nüfus şu hâl-i bedavette bulunuyorlar: Bunları bihakkın daire-i İslamiyete sokarak terbiye

etmeli değil miydik?” (Ahmet Mithat Efendi, 2017, s. 454) ifadesi *Yaban* romanındaki Ahmet Celal’in köylüye bakışını çağrıştırır.

Sonuç olarak “Çingene” öyküsünde bir topluluğun etnografik kimliğine yer verilmesi, adetlerinin, alışkanlıklarının, duygu, düşünüş ve inanç kalıplarının tasvir edilmesi bakımından toplumsal bir hafızanın varlığı söz konusudur. Ahmet Mithat, bu öyküde kadının ve toplumun eğitimi gibi temalara da geniş bir yer ayırmıştır. Çoğu eserinde kullandığı ideal tiplerden biri olan Şems Hikmet Bey örnek kişiyi temsil ederken Ziba alt sınıfı, avamı temsil etmektedir. Şems Hikmet’in Ziba’nın cahillikleri, çingenelikleri, şakaları karşısındaki şaşkınlıkları, çaresizlikleri, aydın ile köylü arasındaki düşünsel farkı akla getirir. Çünkü Şems Hikmet, Ziba’ya köylüyü aydınlatmak için kendi idealleri doğrultusunda hareket eden Türk aydını zihniyetiyle yaklaşır.

Mahmut Yesari’nin *Çulluk* adlı eseri, İstanbul’da bir fabrika etrafında gelişen küçük insan hikâyelerine odaklanır. Roman, gündelik hayatın sıradan manzaralarını merkeze alan, sorunlu, travmalı, ideolojikleşmiş ya da travmatikleşmiş bir hatırlama biçimine değil daha çok bireylerin eylemlerini, duygu ve düşüncelerini aktarmaya yarayan doğal bir hafızaya yaslanır. Fabrika işçilerinin sosyal hayatları, çalışma şartları, birbirleriyle ilişkileri, ailevi bağları, eğlenceleri, üzüntüleri, arkadaşlıkları, metnin kolektif çerçevelerini oluşturmaktadır. Metni, ‘yaşama tutulmuş bir ayna’ anlayışıyla kurgulama gayreti, yazarın realist kaygılarla ya da toplumcu gerçekçi bir tarzla hareket ettiğini işaret edebilir. Toplumcu gerçekçiliğin bir yönü, siyasi fraksiyonlarla imal edilmiş bir tezler bütününden oluşur. Diğer bir yönü ise fabrika, halk, işçi, patron gibi sosyalizmin ve komünizmin işlek kavramlarına sık sık gönderme yapmasına karşın ‘küçük insan’ların trajedilerine odaklanan bir realist sanat anlayışını estetik ve retorik karşısında öncelemesidir. Mahmut Yesari, toplumculuğun politize ya da partizan tezlerine değil, özellikle *Çulluk* romanında daha çok gerçekçilik anlayışına yaklaşan bir kurgu ve anlatım biçimi tercih etmiştir.

İd dürtüsünü bastıramayan, aşk ve cinsellik peşinde serseri bir yaşam süren Murat’ın haz odaklı hayat anlayışı, romana isim olarak seçilen ‘çulluk’ ile paralellik göstermektedir. Böylece bir alegorinin varlığından söz etmek mümkündür. Çünkü daha romanın başında bir ‘teke avcılığı’ndan bahsedilmekte, romandan ayrı, ana konu ve izleklerden bağımsız gibi görünen bu giriş bölümünde dişiye sahip olmak için

mücadele veren Murat ile onunla Esmâ arasında bir engel teşkil eden Emmilerin Mustafa'nın rekabeti temsil edilmektedir. Genel olarak “Murat'ın avare hayattan sıyrılarak bir yuva kurmaya yönelik çabaları; Esmâ'nın gururlu yaşayışı ve ölüşü; çullukların gece görünmesi ile roman kişilerinin karanlık, fabrikanın ve çalışma hayatının içine gömülü olması; aydınlık, rahat bir hayat yaşayamayışları; aşka ve cinselliğe düşkün olmaları; çiftleşme arzularının fazla olması roman kişilerinin çullukla örtüşen yönleri” (Öksüz Güneş, 2016, s. 284) arasında sayılabilir.

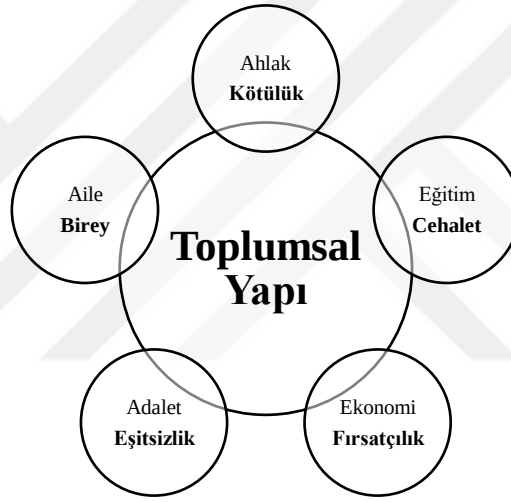
Cıvarı iyi bilen köylü Geyikçi Hoca'nın önderliğinde sekiz on kişinin katıldığı av macerası, romanın “Mukaddime” kısmında anlatılır. Hoca, teke avı için yöresini oldukça değerli görür. Geçmişte bir su çulluğuna dair anlattıklarıyla “Anbarlı'da, Kalitarya'da, Angurya Çiftliği'nde, Gardan Köyü'nde avlanmaya alışmış İstanbullu avcılar için” (Yesari, 2019, s. 10) büyük heyecan yaratır. İki erkek tekenin bir dişinin peşine düştüğünü gören avcılar arasından Geyikli Hoca, manzaradan bir hayat dersi anlamı çıkarır. İki teke, dişinin gözüne girmek için birinin boynuzu kırılana kadar dövüşmüştür. Nihayet galip olan erkek dişiyle kur yapma hakkı kazanmıştır. Geyikli Hoca manzaradan şu iki dersi anlar: “Erkek... Kanını dökmeden, düşüp parçalanmadan, canını dişine almadan, dövüp dövüşmeden dişiye sahip olamıyor. Dişi... Bir sürü aşığa kıymadan, birbirine kırdırmadan, bin cana kıyılmadan ram olmuyor” (Yesari, 2019, s. 17). Burada ima edilen erkek tekeler, yani romanın başkarakteri Murat ile yan karakterlerden Emmilerin Mustafa da roman boyunca Esmâ için mücadele etmeden onu hak etmiş sayılmayacaklardır.

Utanmaz Adam'da Hüseyin Rahmi Gürpınar, genel olarak Türk toplumundaki ahlaki, manevi, toplumsal çöküşün nesnel bir eleştirisini yaparken kolektif bilinci oluşturan temel paradigmaları, inançları, aksaklıkları, tavırları, geleneksel/tarihsel aklı, kolektif bilincin inşa ettiği gündelik hayatı iğneleyici bir dille tasvir eder. Bu anlamda *Utanmaz Adam*, bireyin toplumsal hafızaya yansıyan duygu ve düşüncelerini, ‘öteki’yle yan yana olmasından kaynaklanan sosyal varlığını, aynı zamanda gündelik yaşamı oluşturan toplumsal aklı odağa alması bakımından toplumsal hafızanın ağırlıklı olarak kullanıldığı bir romandır. Romanda başkarakter Avnussalah, Hüseyin Rahmi'nin toplumsal eleştiri bağlamındaki tezlerini ve analizlerini dile getiren bir nevi sözcüdür. Avnussalah'ın ağzından 1930'ların sosyal gerçekliği, mahalle ve insanlar etrafında çizilen toplumsal çerçeveler irdelenmektedir.

Gürpınar'ın söz konusu romanında işsiz güçsüz, faydasız, herhangi bir kimlik ve aidiyetten yoksun, ailesi ve yakınlarına karşı hayırsız bir adam olan Avnussalah'ın devrin mahalle ve toplum düzenine gittikçe yabancılaşarak bir 'aydınlanma' yaşadığı söylenebilir. Toplumu reddedişin, toplumsallığı ihlal edişin onu getirdiği noktada her türlü hile, yalan, dolandırıcılık mubah hale gelmiştir. Çünkü devrin 'toplumsal gerçeği' ve 'sosyal yapı'sı adaletsizlik ve kötülük üzerine kuruludur. Tarih, gelenek, geçmiş, aidiyet ya da kimlik, bireysel ve toplumsal yaşamda neredeyse tamamen buharlaşmış, sınıfsal bir sömürü düzeninin inşası için araçsallaşmıştır. Avnussalah, içinden çıktığı kolektif yapıya yabancılaştıktan sonra 'kitle kültürü'ne bir 'öteki' konumunda bakar. Toplumla hiçbir organik ve tarihsel bağı kalmadığı için ahlaki normlara karşı kayıtsızdır. Herhangi bir normu entelektüel ya da kültürel olarak da tanımadığından, okumuş ya da eğitilmiş bir kimse olmadığından yalnızca eylemlerine ve insanların 'yozlaşmaya' verdikleri ahlaki tepkilere güvenir. Sosyal pratik, zamanla ona ihtiyacı olan deneyimi ve formasyonu kazandırır. Hırsızlık, dolandırıcılık, şantaj gibi işlerle toplumun ekonomik düzeyleri arasında sınıf atlamaya çabalayan Avnussalah, ahlakı, ahlaksızlıkla, adaleti adaletsizlikle, doğruyu yalanla, iyiyi kötülükle anlamının mümkün olduğuna inanır. Bu bağlamda toplumsal düzenin adaletsizliğine karşı eleştirel hatta filozofça bir bilinç geliştirir. Hırsızlık, dolandırıcılık işlerinde kendini geliştirmeye çalışan, bu arada da toplumu gözlemleyen, her gayrimeşru girişimi sonrası zihninde kurduğu ahlak felsefesine bir pasaj ilave eden Avnussalah, bir zaman sonra kendisine benzeyen kimselerle birlikte iş tutmaya başlar. Arkadaşı Ali Safder, onun gibi işsiz güçsüz, kimlik ve aidiyet kaygısı olmayan biridir. 'Utanmaz Adam', arkadaşıyla çeşitli suçları işlerken bir yandan da ona toplum, adalet, ahlak, kimlik, din, inanç gibi konularda dersler verir. Kendisi bu dersleri, yozlaşmış sosyal pratikleri doğrudan yozlaşmaya maruz kalmak yoluyla deneyimlerken öğrenmiştir. *Utanmaz Adam*'ın ahlak filozofu Avnussalah ve arkadaşısı Ali Safder'e, tıp bölümünü yarıda bırakıp diploma alamamış Suduri adındaki yeni bir ahlaksız arkadaş katılır. Bunlar bir muayenehane açarlar. Adını "Yaralı Gönülleri Teselli Yurdu" koydukları muayenehane, adeta toplumu araştırma enstitüsü gibi çalışır. Bu enstitünün başında da Avnussalah vardır. O, roman boyunca çevresindeki insanların zaaflarına ya da toplumsal rollerine dair analiz ve gözlemleriyle, adalet, yoksulluk, iyilik, kötülük, zulüm, ahlak gibi konulardaki akılcı ve pragmatist tutumuyla serseri ya da hayırsız bir adamken bir filozofa dönüşmüştür. Zamanla moralist, ahlakçı, erken kapitalist bir

fırsatçı rolüne giren, her türlü ahlaksızlığı, hırsızlığı, yalanı, her türlü toplumsal hastalığı bünyesinde yaşatmasına karşın kitle psikolojisini yönetmede ustalaşan Avnussalah'ın yapmaya çalıştığı, temelde sosyal bir analizdir. Avnussalah'ın analizlerini genellikle ahlak, aile, eğitim, adalet, ekonomi başlıkları altında toplamak da mümkündür. Bu 'şer filozofu', toplumsal yapının çöküşünü toplumsal yapıyı kuran kavramların anti-tezlerini üreterek araştırmaya başlar. Ahlak yerine kötülük, aile yerine birey, eğitim yerine cehalet, ekonomi yerine hırsızlık ya da fırsatçılık kavramları onun nezdinde birinci planda yer alır. Avnussalah'ın sıradan, basit, alt sınıftan biriyken sosyal araştırmacı gibi metodik bir yöntemle yaklaştığı toplumsal yapı bir şemayla gösterilebilir:

Şekil 5. Toplumsal Yapının Dönüşümü



Utanmaz Adam romanı yukarıdaki gibi sosyal değerler doğrultusunda ve ikili karşıtlıklara göre kategorilere ayrılırsa, anlatılan, hikaye edilen, tasvir edilen, sunulan toplumsal yapının iyiden kötüye, pozitiften negatife döndüğü görülür. Bu dönüşüm toplumsal yapıyı değerler ve anlamlar evreninde her geçen gün daha da alçaltır. Avnussalah, her eyleminde toplumsal yapının çökmüş, 'unutulmuş', dikkatlerden kaçan ya da bireylerin yüzleşmekten kaçtıkları için kasıtlı olarak ihmal ettikleri manevi bir enkazı ifşa eder.

Küçüklüğünde ona Yumurcak, daha sonra Afacan, Haylaz, Çapkın, Utanmaz lakapları takılan Avnussalah, yazarın sözcülüğünü yapmaktadır. Yazar anlatıcı bu karakteri tanıtırken romanı için toplumsal bir çerçeve çizerek yazar, toplum, ahlak ve psikoloji arasındaki ilişki hakkında şunları söyler: "Bazı mütehassıs psikologların

kavillerine göre insan, anasından ahlakça tertemiz doğar, sonradan muhitin tesiratıyla bozulurmuş. Diğerleri de bu hükmün zıddını iddia etmektedirler. Ben bu iki rivayetin arasında miyancılık edecek değilim. Allah yaratır. Romancı taklit eder. Zıt mahiyetlerinin tebarüz ile hayırhahların kıymetlerini bildikleri için, dünyada şerirlerin de vücutlarına lüzum gösteriliyor” (Gürpınar, 2022, s. 33). Kötülüğün toplumdaki normların oluşumunda gerekli görüldüğünü söyleyen anlatıcı, bu amaçla bir karakter yaratmaya çalıştığından bahseder. Böylece ontolojik açıdan kötülükle karşı karşıya kalan bireyin, toplumsal yapıdaki dönüşümünü gözler önüne serecektir. Anlatıcının “Cemiyet içinde hikâyeme bir kahraman aradım” (Gürpınar, 2022, s. 33) ifadesinden Avnussalah’ı bir prototip olarak seçtiği anlaşılabilir. Bu karakterin doğuştan kötü olmadığı açıktır. “İnsan kendi kültür tarlasının kabul ettiği tohumların inkişafına göre huylanır” (Gürpınar, 2022, s. 34) önermesinden yola çıkarak bireyi kültürel hafızanın tasarladığı, biçimlendirdiği düşünülebilir. Toplumsal yapının, kolektif hafızanın, geleneğin, unutilan ya da yitirilen değerlerin etkisi altında kalan birey, bu etkilere göre ya iyiliğe meylederek toplumun faydalı bir parçası olur ya da manevi hastalıklarla sakatlanmış kolektif bilincin etkisiyle kötülüğe alışmak zorunda kalır. Zaten ‘Ruhen insan, melekten ziyade şeytana yakın’ bir varlıktır. Gürpınar’a göre Avnussalah’ın kişiliği bir tercih değil bir zorunluluk olarak kötülüğe meyleder. Çünkü ‘İnsan daima insan’ kalacaktır.

Avnussalah’ın hatırladığı çocukluğun, kişiliği üzerinde olumlu bir tesir bıraktığı söylenemez. Babasının dayaklarından annesinin eteklerine sığınarak kurtulur. Bu da arsız tavırlar geliştirmesine yol açar. Türlü yaramazlıklar icat ederek ailesindeki sevgisizliğin yerini kurnazlıklarla doldurmaya çalışır. Babasına git gide bir kin beslemeye, “daha küçük yaşta iken şer felsefesinin prensiplerini kurmaya” (Gürpınar, 2022, s. 35) başlar. Avnussalah’ın, Necip ve Şükriye adında iki kardeşi daha vardır. Babası Hayrullah Efendi içki yüzünden ölünce anne ve üç kardeş birlikte kalırlar.

Öykülerinde gündelik yaşamda görülen olay ve durumları, geçmişin ve geleneğin toplumdaki sıcak izdüşümlerini, her çeşit zümreden insanların yaşayışlarını ve düşünüş biçimlerini işleyen Fahri Celal Göktulga’nın “Kına Gecesi” öyküsü ise evlilik ve nikah süreçlerinin bir parçası olan kına adetinin evde, ailede, arkadaşlar arasında nasıl uygulandığını ve nasıl algılandığını mizahi bir dille anlatır. Alangu, Fahri Celal’in bu öyküsünün adını taşıyan *Kına Gecesi* kitabını Türk öykücülüğünde

bir aşama olarak kaydetmektedir. Ona göre özellikle “Kına Gecesi” hikayesi, ‘yazarın gözlem gücünü, ustalarından çok ileriye gidebilen anlatış kudretini açıkça gösteren en başarılı eseri’ sayılır. Hatta bu öykü, ‘F. Celalettin'in bütün eserleri içinde en başarılı olmak değerini hala muhafaza ediyor’ denebilir. “Burada, yarım yüzyıl öncesi İstanbul düğünleri tasvir edilmektedir. Bugünün yazarlarının çoğunun zevkine erip, değerini kavrayamadıkları İstanbul şivesinin, çeşitli kültür basamaklarındaki insanların ağzında aldığı çeşitli söyleyişleri bütün ayrıntılarına kadar aksettirmekte, bu yolda Hüseyin Rahmi Ahmet Rasim okulundan, hatta Sermet Muhtar'dan da daha başarılı olmaktadır” (Alangu, 1968, s. 15). Öykü yalnız erkeklerden oluşan bir arkadaş grubunun kına gecesi vesilesiyle bir araya gelerek eğlenmelerini konu almaktadır.

Hikaye boyunca her karakterin çeşitli kültürel kimlikleriyle bir rol üstlendikleri görülür. Toplumsal ritüellerde her ferdin çeşitli anlamlara karşılık gelen eylemleri, jest ve mimikleri, davranışları var olduğundan bu öyküde de kına evine gelen arkadaşların ‘kültürün taşıyıcısı’ konumunda oldukları, enstrüman çalarak ve şiirler, gazeller okuyarak bir ritüelin parçasını oluşturdukları söylenebilir. Fahri Celal'in öykü anlayışında toplumun adetleri, inançları, duygu ve düşünceleri, alışkanlıkları, gündelik rutinleri büyük bir yer kaplar. “Fahri Celal, Mehmet Rauf, Hüseyin Rahmi, Halit Ziya, Ahmet Rasim, Sermet Muhtar, Hüseyin Rahmi vs. gibi gözlerini Osmanlı döneminde ve İstanbul'da hayata açmış, ilk eserlerini de bu devrede vermiş bir hikayecidir” (Issı, 2002, s. 56). Bu yüzden kendi yaşadığı devrin yaşayışını, yaşayışın gerçekliğine uygun bir yapıda anlatır.

Fahri Celal, “Kına Gecesi” öyküsü bir evde geçer. Ev sahibi Ahmet Bey ve bacanağı Asım Bey misafirleri ağırlamakla sorumludurlar. Eğlence ortamının gereçlerini, misafirlerini, donatını hazır etmişlerdir. Öykü bir gün içinde yapılan bu eğlencenin anlatımından oluşur. Öncelikle ortamdan söz edilir:

“Ortada büyük bir masanın üzerinde rakı kadehleri, şişeler, doğranmış ekmek yığınları, sarı havyar, balık tavaşı, karides tabakları, cacık kaseleri, yeşillik, hıyar soğan salataları karşısında iskemlelerine edebane oturmuş şam hırkalı, redingotlu, bonjurlu, cimdallı, baş açık külahlı, takyeli davetliler arasında, Manolun mamulatından olduğu belli bir ud duvara dayanmış duruyordu. Kılıfından çıkmamış bir kemençe, kanepenin üzerine yerleştirilmiş bir kanun, üstünde bir tef, kırmızı kabının içinde yalnız mandalları gözükten tambur (...)” (Fahri Celal, 2017, s. 92)

Bu pasajda geçen bütün nesneler o günün anlam ve değerler dünyasına uygundur. Dolayısıyla yaşandığı devrin geleneklerini, adetlerini, davranış ve inanç kalıplarını yansıtır. Ev, geleneklerin yaşandığı bir yerdir. Kına gecesi gibi ritüeller

burada gerçekleşir. Öyküde bu ritüelleri perçinleyen çeşitli kültürel göstergelere de yer verilmektedir. Bu göstergeler devrin toplumsal hafızasını işaret ederler. Mesela evin duvarlarında iki tablo göze çarpar. Biri, talik yazıyla “Bu da geçer yahu”, diğeri de sülüs yazıyla “Hamd ü minnet ol Hudaya bize verdi devleti/ Hazret-i Selman-ı Pakdır pirimizin şöhreti/ Hem Resul’ün berberidir ol kemal-i zat-i pak/ Gafil olma gel tıraş ol, eyle icra sünneti” ifadelerinden oluşur. Bu mekanın ana işlevi ise kültürel bir ritüel olan kına eğlencesidir. Dolayısıyla müzik çalınır şarkılar söylenir.

Öyküde merkez kişi yerine çok sesli bir anlatım tercih edilerek birden fazla karaktere hemen hemen aynı oranda konuşma imkanı verilmiştir. Maliye Tedkik Kalemi Serhalifesi Şerafettin Bey, ev sahibi Ahmet Bey, bacanak Asım Bey, Mustafa Bey, Zekai Bey, Muammer Bey, Nuri ve Zeki Beyler, avukat Behzad Bey, misafirleri oluştururlar. Bütün misafirlere eve geldiğinde eğlence düzenlenir. Önce kemanda rast makamıyla bir çalgı başlar. Udu Kemani İhsan Bey, kanunu Ziya Bey çalar. Cemil Bey’ün çırağı bir bey de tamburdadır. Çalgılar çalınırken Bafra sigaraları içilir. Hatta Tevfik Bey köçekçe oynar. Yine ortamda çiftetelli de oynanır. Enstrümanlar eşliğinde, “Kış geldi firak açmadadır sineme yâre”, “zülfüne dilbesteler”, “Pek harabım, ahım seni, ciğerde nar-ı hasret açtı dağlar... Şevkinle hayalinle olur neşe be-didar”, “Akşam erdi, yine sular karardı”, “A yaran-ı basafa”, “ömrüme yanmam eğer koynunda can versem senin”, “bülbul olsam/ konabilsem” sözleriyle bilinen şarkılar çalınır. Bu saz meclisinde hicaz yapılırken uşşak makamında bir şakıya geçmek ayıp görülür. Buna göre “Bir fasıldan bir fasıla bir usul tahtına geçilir” (Fahri Celal, 2017, s. 96). Kına gecesi süresince misafirler birbirlerine saygılı hitaplarda bulunurlar. ‘Şerefül mekan bilmekin’ veya ‘billahilazim’ gibi sözler arasında evlenecek olan Niyazi Bey’in eğlencesi de yapılmış olunur.

Tevfik Bey öykünün sonuna doğru ve gecenin ilerleyen dakikalarında sarhoş olmaya başlar. Tevfik Bey’in adet olduğu üzere kendini kaybeden hali, “Nihayet ricaya değil eski itiyadına dayanamayan Tevfik Bey kalktı, redingotunun eteklerini pantolonunun beline sokarak nağmelere uydu. Yay uzun uzun çekilirken kıvranarak, ani bir nağme-i ric’atle birden doğrularak, kollarını, göğsünü titreterek, parmaklarıyla fındık kırarak dönüyor, redingotunun etekleriyle kabaran göbeği muntazam daireler çiziyor, bazen pek sevgili bir arkadaşının önüne giderek göğsüne yatıyor, alnından öptürüyordu” (Fahri Celal, 2017, s. 97) şeklinde betimlenir. Ondan hemen sonra Behzad Bey damat şerefine bir takdir konuşması yaparken ortalığı karıştırır. Çünkü

sevgililer birbirlerini mektuplaşarak tanımışlardır. Bu detayları avukat Behzat Bey fazla diline dolayınca damat ve bacanak kavgı çıkarır.

Fahri Celal, “Kına Gecesi” öyküsünde İstanbul’un gelenek ve göreneklerini, eğlence uygulamalarını, ritüellerini ele almasıyla toplumsal bir hatırlama biçimine başvurmuştur. Bu tür bir hafıza nesnelerin, mekanların, adların toplamından, geçmişle bağından meydana gelmektedir. Nitekim eşyaların, enstrümanların, şarkıların hem toplumsal hem de kültürel bir hafıza oluşturdıkları açıktır.

Modern Türk edebiyatında hem Maupassant ve Çehov tarzı hikayenin ilk uygulayıcılarından hem de ‘toplumcu gerçekçi’, ‘sosyal gerçekçi’ olarak bilinen ilk öykücülerden biri olan Memduh Şevket Esendal, öykülerinde adeta ‘sosyal bir canlı’ olarak yaşayan, konuşan, düşünen halkı merkeze almış, her yönüyle ‘küçük insan’ların²⁴ gündelik yaşamlarını incelemiştir. Devrin sokaklarını, köylerini, kahvelerini, çarşılarını, yine devrin sosyal gerçeklerini anlatarak ya da toplumun belirli tiplerine anlattırarak resmeden Esendal, öykülerinde politik ve ideolojik bir tavır takınmaz. Sosyalist gerçekçiliğin manifesto ya da propaganda dilinden uzak durur. Toplumu mekanik bir laboratuvar, diyalektik materyalizmin objektifine takılan ekonomik bir kütle, tarihselliğin pençesinde politik bir yapı olarak değil, kolektif bir organizma olarak görerek her zümreden insanın gündelik gerçekliklerini anlatmayı seçer. Bu gerçekler çağın sosyokültürel manzarasını yansıttıkları kadar Türk-Osmanlı insanının geleneksel, toplumsal, tarihsel kimliğini de ortaya koymaktadırlar.

²⁴ Burada vurgulanan ‘küçük insan’ tanımı, kültürel ve edebi olduğu kadar sınıfsal, tarihsel, siyasal çerçevelere de sahiptir. Dolayısıyla bu tipten varlık durumları, toplumsal bir hafızayı ifade eder. Toplumsallığın çeşitli düzeyleri, yorumları, kodları, bu kişilerin varlığıyla okura hatırlatılır. Böylelikle çağın sosyal gerçekleri unutulmaktan korunmuş olur. İsmail Çetişli’ye göre M. Ş. Esendal deyince akla gelen ilk kavramlardan biri ‘küçük insan’ olmalıdır. Öyle ki “ ‘Küçük insan’; toplumun büyük bir kesimini teşkil ettiği halde kendine yönetimde söz hakkı tanınmamış, yönetici-aydın veya bürokrat-memur tarafından yüzyıllardır itilip kakılmış, horlanmış, hakları elinden alınmış sessiz milyonların adıdır. Kendi küçük ve mütevazı dünyalarında yaşayıp giden bu insanlar, sürekli olarak üretici olmuş, emeklerinin karşılığı ile geçimlerini temin etmişlerdir. Onların dünyalarında büyük aşklar, kıskançlıklar, ruh burkuntuları ve metafizik endişeler yaşanmaz. Büyük heyecanlar, entrikalar ve olaylar görülmez. Müsbet tarafları ağır basan küçük insan; çalışkan, dürüst, kanaatkar, nikbin, hayat ve cemiyetle uyum içinde, küçük mutluluklarla yetinmesini bilen bir karaktere sahiptir” (Çetişli, 1991, s. 84). Sabırlı, kanaatkar, uyumlu özellikleriyle dikkat çeken bu kişiler, Esendal’ın öykülerindeki toplumsal hafızayı temsil eden birer belge niteliğindedir. Metinlerinde adeta bir ‘insan koleksiyonu’ sayılabilecek kadar çok tipe, karaktere yer veren yazarın toplumu konuştururken bir ‘tanıklık hafızası’ da ortaya çıkardığı söylenebilir. Ancak bu tanıklık, hiciv, ironi ve mizah üslubu dolayısıyla politik gerçekleri dile getirmekteki ciddiyete sahip değildir. Yazar ciddiyetten bile isteye kaçınmaktadır. Bu refleks, dönemin resmi hafızaya ve kültürel iktidara dayanan siyasal ve ideolojik ortamıyla ilgili olmalıdır.

Türk öyküsünde gündelik alışkanlıklarıyla, duygu ve düşünce dünyasıyla, dilleriyle, konuşmalarıyla, mekanlardaki yaşantılarıyla, gelenekleriyle doğrudan toplumsal bir hafıza figürüne dönüşen halkı anlatan yazarlardan biri olan Esendal'ın estetik, retorik ve tarihsel olarak bir hikaye anlatma zincirinin halkası olduğu söylenebilir. Tahir Alangu bu zinciri, yazarların teknik ve politik tercihlerini göz önünde tutarak Sadri Ertem ile Sabahattin Ali'den başlatır. Memduh Şevket'in Türk öykücülüğündeki konumunu ise şöyle belirler:

“İlk yol, Sadri Ertem - Sabahattin Ali'nin öncülüğünü yaptıkları tenkitçi sosyal gerçekçiliğe yönelen yoldu. İkincisi F. Celalettin'in Milli edebiyat devrinden alıp zamanımıza kadar getirdiği eskiye bağlı hikaye tarzıdır. Üçüncü yol, Sait Faik'in geliştirip öncülüğünü yaptığı büyük şehir insanının yalnızlığını anlatan tasvirici gerçekçilik yolu idi. M. Ş. Esendal, bütün bu yolların dışında, geniş anlamda bir gözlemci gerçekçilik yoluna gitti” (Alangu, 1968, s. 131).

Burada vurgulandığı gibi öykülerinde ‘gözlemci gerçekçi’ bir perspektif takınan Esendal'ın metinlerinde kendine mahsus doğal, yalın ve canlı bir üslup kullandığı söylenebilir. Dili her ne kadar yalın ve doğal olsa da ironi ve hicvin de yardımıyla yazarın daha yoğun bir öykü anlatma biçimi tercih ettiği açıktır. Böylelikle hem yaşamdan alınma bir kesitte ortaya çıkan yüzeysel çatışmalar hem de yazarın yaşadığı devrin sosyal, ekonomik, kültürel ve politik gerçekleri metne dahil olur. Öykülerinde çoğunlukla “yoğunluğa önem verdiği için (...) Esendal'ın hikayesinde en küçük ayrıntı, bütüne, bütünün manasına bağlıdır” (Kaplan, 2005, s. 107). Böylelikle bu öyküler anlatıla(bile)n ama gösteril(e)meyen Türk toplumunun sosyal yapısına dair çeşitli izler ve ipuçları taşımaktadırlar. Öykünün temel çatısı, Esendal'ın metinlerinde bu bütünlüklü yapı etrafında kurulur. İsmail Çetişli, Esendal'ın 1921-1952 yılları arasında yazdığı öykülerini kapsayan ikinci devre hikayeciliğini yapı itibarıyla dört kategoriye ayırmıştır. Bu kategoriler, yazarın ilk devre hikayelerini çözümlemek için de kullanılabilir. Çetişli'ye göre yazarın bu dönemde yazdığı hikayelerde olay büyük bir önem arz etmektedir:

“Hemen hemen her metin, hâricî âlemden bilinçli olarak seçilmiş ve mantıkî bir sıra içinde yeniden düzenlenmiş bir vaka üzerine kurulur, gücünü de ondan alır. Bu vakadaki çok açık tezat, çatışmanın zemini oluşturur. Bir başka ifadeyle, tematik güç-karşı güç fonksiyonlarının temsilcileri, müşahhas olarak metne girerler. Türk- Bulgar, köylü-simsar, köylü-iâşe memuru, fakirlik-zenginlik, vuslat-ayrılık, cinsel arzu-tatminsizlik, köy-şehir, geleneksel değerler-yozlaşma, söz konusu tezat veya tematik güç-karşı güç fonksiyonunun temsilcilerini ortaya koyar. Belli başlı çatışma tarzları da şu şekilde sıralanabilir: Fertle fert, fertle toplum veya toplum değerleri, fertle hayat şartları ve milletle millet” (Çetişli, 1991, s. 64).

Görüleceği gibi ‘çatışma’, karşıt değerler, ikili semantik yapı, Memduh Şevket'in hikaye anlatma tekniğinin başlıca unsurları arasında yer almaktadır.

Memduh Şevket'in *Mendil Altında* kitabında yer alan öykülerin pek çoğunda hayatın her köşesinde rastlanması mümkün olan karakterlere, tiplere yer verilmiştir. Söz konusu tipler, konuşmaları, davranışları, inançları, gelenekleri, duyguları, sosyal statüleri ve sınıfları ile birlikte içinde yetiştikleri toplumun varlığını hatırlatan birer hafıza figürüdürler. "Güçlü, sivri birer karakter halinde dikkatlere sunulan bu insanlar, aynı zamanda mensubu oldukları sosyal tabakaların da temsilcisi durumundadırlar" (Çetişli, 1991, s. 67). Hikayeler genellikle bu tabakalaşmayı, ekonomik ve sosyal ayrımı merkeze alır. Bir soruna, sosyal tıkanıklığa, ekonomik probleme vurgu yaparlar. Bu vurgular ise bir 'şimdiki zaman hafızası' ortaya konularak tasarlanır. Şimdiki zaman, geriye dönüş, geriye bakış, hafızada ya da zamanda bir kazı ya da arayış gerektirmez. Dolayısıyla bu öykülerde hatırlama, hatırlatma, hatırlatılma, unutma, unutulma, unutturulma çabası, endişesi, krizi bulunmaz. Hatırlama, bu öykülerde bir sorunsal değildir. Unutma olgusu da *Mendil Altında*'daki öykülerde bir problem olarak görünmez. Çünkü devrin toplumsal hafızası, insanlarıyla, mekânlarıyla, rutinleriyle, 'kolektif bir varlık' olarak canlılığını korumaktadır. Sözelimi "Ana Baba", "İhtiyarlık", "Hayat Ne Tatlı", "Kızımız", "Sinema", "Düğün" gibi öykülerde hayattan, gündelik yaşamdan alınma manzaralar, bireylerin ya da ailelerin maruz kaldığı toplumsal dertler veya çatışmalar anlatılmaktadır. "Avni Hurufi Efendi", "Şair Tavafi", "Gevenli Hacı", "Haşmet Gülkokan" gibi öykülerde anlatılan sosyal tiplere ise sokaklardaki, caddelerdeki, meydanlardaki kalabalıklar içinde rastlamak mümkündür. Hatta Esendal, "Haşmet Gülkokan" öyküsünün sonunda doğrudan okura seslenerek Haşmet Bey gibi insanları neden okura tanıttığını şöyle ifade eder:

"Yaşayışından rasgele bir yaprağını yazarak, iyi bir adam, doğru bir adam olan Haşmet Gülkokan'ı siz okuyucularıma tanıtmak istedim ki, günün birinde ona bir dükkanda, bir tanıdığın evinde yahut sokakta rasgelirseniz, yahut bir işiniz düşüp de dairesinde karşısına çıkarsanız, bilirsiniz; konuşup görüşesiniz. Bir hizmetinizde bulunabilmek, işinizde size yardım etmek, size yararlı olmak için çırpınacak, elinden geleni yapacaktır. Sizden istediği karşılık da, yalnız bir güler yüz, bir iki tatlı sözdür" (Esendal, 1983, s. 87).

Burada toplumsal yaşamın geleneksel değerlerine güçlü bir vurgu yapılmakta ve hikayenin 'sosyal ahlak' konulu alt metni ortaya çıkarılmaktadır. Nitekim şehir, bir arada olmayı, yakınlığı, karşılaşmayı, doğru davranışlar sistemini gerektirir. Kamusal alanlar, bu değerler sisteminin güvencesi altında ortak bir yaşantı, kolektif bir hafıza tebliğ ederler. Kent, bireyin 'öteki' ile karşılaşmasını, uyum içinde yaşamasını, mutedil ve uysal düzenini, sosyal benliğini mümkün kılan kahvehane gibi küçük

mekanlarla doludur. Kahvehane, Esendal'ın öykülerinde öne çıkan mekânlardan biridir.

Memduh Şevket Esendal'ın bir kahve ortamında geçen “El Malının Tasası” öyküsü yüzeyde hayatın küçük bir kesitini verirken alt metinde yoksul ve zengin arasındaki ayrımı, sınıfların gündelik yaşamları arasındaki farklılıkları konu almaktadır. Bu öyküde mekan, Esendal'ın çoğu öyküsünde olduğu gibi İstanbul'dur. “Yazın tatlı ılık günlerinden bir cuma günü sabahı. İstanbul'da, Boğaziçi iskelesinden birinde, Hurşit Efendi'nin kahvesi önündeki set üstünde, yıllanmış iki çınarın altında oturulur, kahve içilir, konuşulur; sabah postalarından çıkanlar, İstanbul'a inenler gözden geçirilir; kimlere misafir geldiği bilinir, tanınmadık biri gelse soruşturulur” (Esendal, 1983, s. 27). Bu düzen Boğaziçi iskelesindeki ve İstanbul'daki çoğu kahvede hemen hemen aynıdır. Yani yazar, kahve kültürünü, kahve sohbetlerini çağrıştıracak, hatırlatacak bir tipoloji yaratmak için buranın adetlerini, rutinini, burada geçen sohbetlerdeki adabı anlatmaktadır. Kahvede, belirli bir sınıfın yaşamının önemli bir bölümünü oluşturan hadiseler görülür, bu hadiseler tartışılır ve böylelikle bu mekanlar, kentin minyatür bir yansıması haline gelmiştir.

“El Malının Tasası” öyküsü Hurşit Efendi'nin kahvesinde yaşanan basit, sıradan, ufak bir tartışmayı anlatırken bu mekanların müdavimlerini, bu müdavimlerin kimliklerini, huylarını, kültürlerini tanıtır. Kahvede tanınmış tavla oyuncularları vardır. Bunların oyunları, sohbetleri, şakalaşmaları ilgililer tarafından izlenir. Oturanlar, konuşanlar, tartışanlar, mahallenin sakinleridir. Mesela Kayıkçı Hasan'ın oğlu Cemal, oltayla tuttuğu balıkları getirip İbrahim Paşa'nın damadı, köyün ileri gelenlerinden Binbaşı Şevki Bey'e satar. Hasip Efendilerden Mahir Bey de alıcı olmak ister. Sonra bütün balıkları o alır. Bu küçük olay, kahvedeki manzaralardan yalnızca biridir. Bir başka yerde, farklı insanlar farklı yaşantılarla resmedilirler. Sözgelimi “komşu beylerden ikisi, setin bir ucuna çekilmişler, tanıdıklarından bir tekke şeyhinin küçük kızının bir baytara nişanlı iken bir mektep çocuğu ile sevişip ona varmağa kalkıştığından tutturmuş, dedikodu ediyorlar; kızı, babasını, kardeşlerini çekiştirip duruyorlar”dır (Esendal, 1983, s. 27). Fragmanlar halinde anlatılan bu küçük anekdotlarda gündelik yaşamın komşuluk, ticaret, dedikodu, evlilik adetleri gibi basit ayrıntıları göze çarpar. Bir başka olay, mahallenin delikanlıları üzerinden kurulur. Kahvede, mahalle gençlerinden ikisi, Bostancıların Nedim ve Tarakçıların Raşit, otuz

yıldır “kömürcülük eden ve yazdan kayıklardan kömürü ucuz alıp kışın köyün yoksullarına taşı ile tozu ile pahalı satacağım, para kazanacağım diye uğraşıp topladığı beş on parayı da veresiye kaptırarak bir boğazı tokluğuna çalışmış olan Arapkirli Hasan’ı, hiç kağıt oyunu oynamazken, birkaç aydır, altmışaltıya alıştırmışlar”dır (Esendal, 1983, s. 28). Başka bir köşede, ev sahibi - kiracı arasındaki anlaşmazlıklara dair bir anıştırma yapılır. “Suyolcu’nun Aziz derler birisi, iki evinden birini, her yıl olduğu gibi, kiraya vermiş; kiracısı da hastalanmış, iki aydır yatıyor”dur (Esendal, 1983, s. 28). İşte çeşitli tiplerle halkın yaşayışının anlatıldığı bunun gibi parçalarla toplumun, şehrin, Osmanlı-Türk yaşamının mikrokozmosu olan kahve ortamı anlatılır. Ancak “El Malının Tasası”   k  s  n  n ana  atışması, farklı vapur şirketlerini savunarak komik bir rekabete giren Hacı Bey ile Arif arasındadır.

Avam sayılmazsa da ortalama bir eğitime sahip Arif ile Hacı Bey, fanatik şekilde farklı vapur şirketlerini savunurlar, Boğaz kenarından izledikleri bu vapurlar hakkında tartışmaya girişirler. Arif, “Tophane arpa ambarı kantar katibi. Otuz yaşlarında bir adam. Köyde, Saatçı’nın Arif diye tanınır, bu Romanya gemilerinin g  n  ll  s  d  r. Bunları   ğmeğe başladı mı, başkalarına söz sırası bırakmaz” (Esendal, 1983, s. 28) cümleleriyle tanıtılır. Kayserili Hacı Bey ise, “Bu adam, eskiden alay k  tibi imiş. şimdi hazır yiycidir. D  kkanlarının, fırınlarının geliri ile geçinir. Biraz da faizcilik eder. Bu son yıllar içinde köyde açılan İtilaf şubesine de reis olmuştu. Romanya gemilerini kıskanır, şunun için ki, o Hidiv şirketi gemilerini seviyor, bunu da orada oturanların hepsi bilirler” (Esendal, 1983, s. 28) şeklinde anlatılır. Esendal’ın sözcük seçimi, sıfat kullanımları, üslubu, konuşmalarda takındığı tavır sebebiyle Kayserili Hacı Bey’i değil Arif’i desteklediği, onu okura daha sevimli gösterdiği söylenebilir. Hatta Hacı Bey’i   k  de biraz gülünç bir halde bırakır. “Onlar, İngiliz kaptanlarıdır. Nasıl kalkacaklarını senden benden iyi bilirler, korkma” (Esendal, 1983, s. 31) diyerek Hidiv şirketi vapurlarını savunan Hacı Bey, Petri  adını İngiliz zanneder. Aslında “Burada doğdum, burada da büyüdüm. Sor bana, L  id’i, Pake’yi, Rus’u, Mesageri’yi... Hepsini sana birer birer sayayım. Bacasını, forsunu her şeyini... Görmeden d  d  klerinden tanırım” (Esendal, 1983, s. 32) diye karşı çıkan Arif’e, “Tanırsan,   t bakalım Romanya gibi” cevabını veren Hacı Bey, Arif’ten daha bilgili ya da kültürsüz değildir. İki de aynı ekonomik, kültürel, tarihsel ve sosyal tabakaya mensupturlar. Kahvehane ortamı onları ‘kolektif bir yaşam’a adapte etmiştir.

Bu tipler, Memduh Şevket'in halkı ne kadar iyi tanıdığını, anladığını, gözlediğini, gözettiğini de anlatır. Öyle ki “hiç bir yazarımız M. Ş. Esendal kadar milletimizin köylüsünü, kentlisini, çeşitli bölgelerde, çeşitli zamanlarda tanımak fırsatlarını bulamamıştır. Aydın zümreler ve sanatçılarımızın köylüyü tanımadan idealize etmeleri yerine, o, fazla derine inememekle beraber, köylüyü doğru çizgilerle anlatan ilk yazarlarımız arasında yer alır” (Alangu, 1968, s. 129). Esendal idealize ya da politize etmeden çizdiği bu tiplerle adeta toplumun belgeselini çekmeye çalışmıştır. İroni ve mizahı da bu belgeselin anlatım aracı olarak kullanmıştır. Mesela Arif ve Hacı Bey, o devrin kahvehane ortamlarında rahatlıkla görülebilecek tipler olarak vapurların üstünlüklerini tartışırken kendi ekonomik ve sosyal durumlarını hiç düşünmezler, incelemezler. Sadece gelip geçici, yüzeysel, amiyane bilgileri üzerinden fanatik bir bakışla tartışır. Halbuki ne Arif ne de Hacı Bey hayatlarında bir kez olsun herhangi bir gemiyle yolculuk etmişlerdir. Onlar vapurları yalnızca uzaktan ve hatta bir kahvenin pencereleri arkasından izleye(bile)n tabakayı oluştururlar. Öyküdeki esas çatışmayı, ‘el malını’ tartışan sıradan halkın duygusal tartışmaları, canlı sohbetleri arasında hiç söz konusu edilmeyen zenginleşmiş bir sınıfın rahat yaşamları oluşturur. Bu müreffeh sınıfın temsilcisi olarak öykünün sonunda anlatıcının bakışları Liman Katibi Behçet Efendi’ye çevrilir. Behçet Efendi’nin küçük oğlu Adnan ile büyük oğlu İrfan, ‘yanmış bir büyük yalı arsasının bir bucağına geçen yıl yaptırıp da daha boyatmadığı küçük yalısının bahçesinde’ oynamaktadırlar. Adnan’ın vapuru otuz yedi numaradır, İrfan’ınki kırk bir numaradır. İrfan, Adnan’ın vapurunu almak isteyince kavga çıkar ve otuz yedi numaralı vapur, yedi yaşındaki Adnan’da kalır. İrfan, “Alıcı, verici, kanlı gömlek giyici” (Esendal, 1983, s. 33) diyerek öcünü almak için kardeşini kızdırmaya çalışır.

“El Malının Tasası” öyküsünde Osmanlı-Türk yaşamının mikrokozmosu sayılabilecek kahvedeki ortamı, buradaki halkın yaşayışını, sorunlarını, tartışmalarını anlatan Memduh Şevket, alttan alta sınıfsal bir eleştiri de yapmaktadır. Bu sınıfsal eleştiri, devrin hafızasını taşır. Öyküde halktan tipleri devrin sosyal, tarihsel, kültürel gerçekleriyle yansıtmasıyla toplumu odağa alan öyküde, hatırlama değil bizzat hatıranın kendisi vardır. Sorunsallaşmamış, travmatize olmamış, geçmişe saplanıp kalmamış bir hafıza figürü olarak tipler, yaşantılar, mekanlar, Memduh Şevket Esendal’ın öykülerinde halkın konuşmalarına dayanan bir ‘tanıklık hafızası’

kullandığını göstermektedir. Karakterler, yanlış, aksak, usulsüz, gayri ahlaki bir olayın, durumun, çatışmanın tanığı durumundadırlar. Anlatıcı bu durumlara dair yorumlar yapmak yerine doğrudan diyalogları aktarır. Böylece okur, belgesel niteliğinde bir seyre dalarak devrin sosyal, ahlaki, kültürel ve tarihi çerçevelerini görerek, gözlemleyerek anlama ve yorumlama imkanı bulur.

Yaşar Kemal, geleneksel roman formundan ya da bir köy/taşıra romanından ziyade epik ve destani bir anlatı olarak tasarladığı *İnce Memed* romanında genel olarak köy yaşamını, kırsalı, halk kültür ve inanışlarını, zengin bir dil ve malzeme kullanarak doğrudan Çukurova coğrafyasını anlatmaktadır. Esas itibarıyla “İnce Memed bir başkaldırı öyküsüdür” (Moran, 2001, s. 102) denebilir. Ancak bu temanın yanında romanda Anadolu insanını inşa eden kolektif belleği, Akdeniz, Çukurova ve Anadolu halkının folklorik ve kültürel kimliğini, halkın çeşitli inanış ve davranış kalıplarına sinmiş ortak toplumsal hafızasını bulmak da mümkündür.

Yaşar Kemal, romanda 1930’lu yılların Çukurova’sından kültürel, coğrafi, ekonomik, toplumsal, siyasal bir kesit sunarken “Türk köylüsünün yaşadığı yoksulluğu ve zulmü; ağalar, beyler ve bürokrasi ittifakının kahredici baskısını” (Naci, 2015, s. 371) gözler önüne serer. Fethi Naci, *İnce Memed*’i -özellikle dördüncü cildini- Türkiye’de 1950’li yıllarda siyasal iktidarın neden değiştiğini anlamak için yapılan toplumbilimsel incelemelerden biri olarak değerlendirmektedir. Ona göre “resmi tarihin dışında yazılmış romanı okumak, bu iktidar değişiminin nedenlerini anlamak için yeter”li (Naci, 2015, s. 378) sayılır. Türkiye’nin yakın tarihine dair derinlikli sosyolojik analizler içeren dört ciltlik esere serpiştirilmiş köy, kasaba ve taşıra gerçeği, toplumun ideolojik ve politik tarihini, siyasal değişim ve dönüşümlerini mitolojik ve epik bir sesle anlatır. Ancak *İnce Memed*, mitlerdeki doğaüstü kahramanların Tanrı yardımıyla sürdürdükleri bireysel mücadelelerin görkemli, süslü, abartılı bir üslupla hikâye edildiği geleneksel anlatılardan ayrılır. “İnce Memed’in bu uzun serüveninden çıkan sonuca göre, toplumsal adaletsizliğe karşı bireysel savaşım yeterli değildir” (Kudret, 2016, s. 1039). Bu yetersizlik bireysel hafızanın karşılaştığı çıkmazları da ifade etmektedir. Toplumsal normların, ortak geçmişin, kolektif kimliğin ve hızla yaşanılıp kaybolmakta olan tarihin bilinmesi, sürdürülmesi, sonraki kuşaklara aktarılması, bireyselliği aşan bir hatırlama çabasını gerektirmektedir. Acılar, öfkeler, mutluluklar, aşklar, kavgalar, savaşlar, *İnce Memed* romanında daima halkın,

köylülerin, kasabalıların diliyle, bakışlarıyla, sesleriyle, varlıklarıyla anlatılmakta, böylece toplumsal bir aidiyet ortamı oluşturulmaktadır. Bu ortamda hatırlamalar, unutmalar, tekrarlar, geri dönüşler, anekdotlar, tarihsel çağrışımlar, mekânlar, nesneler, kişiler, toplumsal bir hafızanın çerçevelerini oluştururlar. Romandaki toplumsal hafızayı oluşturan çeşitli kaynaklar bulunmaktadır. Sözgelimi Yalçın Armağan, romanın bir eşkıyanın ortaya çıkışıyla başlayan epik yolculuğunu iki hafıza kaynağına bağlamaktadır. Ona göre “Yazar gerçekten yaşamış bir eşkıyanın ortaya çıkışını, kahramanlaşması ve daha sonra bir söylence haline dönüşmesini iki ayrı bellekte ele alarak anlatmaktadır. Bunlardan birincisi, bir aydın belleği olarak yazarın kendisi üzerinde; ikincisi ise halk belleğindedir” (Armağan, 2017, s. 133). Öyleyse ancak uzun bir mücadeleyi ve çetin bir macerayı göze alarak eşkıya olduğunda halkın, devletin, toplumun, ailesinin gözünde bir yetkiye, şöhrete, anlama kavuşan İnce Memed, hem Yaşar Kemal’in aydın/ entelektüel bilincini hem de Çukurova coğrafyasındaki varlıkları, maddi ve manevi kültürleri, folklorik ve dini yapıları, gündelik gerçekleriyle halkı, toplumu, bireyleri ve Cumhuriyet sonrası devletle karşı karşıya gelen vatandaşları temsil etmektedir. Dünya edebiyatında birbirine benzer özelliklerle anlatılan, benzer hikâyelerin merkezinde yer alarak belirli toplumsal kodları yansıtan bu tür kahramanlara Eric J. Hobsbawm, ‘toplumsal eşkıya’ ya da ‘ilkel asi’ adını vermiştir. Halkın kolektif bilincini taşıyan, yansıtan veya toplumun ihtiyaç duyduğu ‘kurtarıcı’ rolüne bürünerek onlarla beraber savaşan eşkıyalar, ‘ilkel asi’ ya da Berna Moran’ın deyimiyle ‘soylu eşkıya’ şeklinde de tanımlanabilirler.²⁵

²⁵ Eric J. Hobsbawm, ilk örneklerinin 16. yüzyıl İngiltere’inde Robin Hood’la birlikte görüldüğü eşkıyaların belirli ortak özelliklere sahip olduğunu belirlemiştir. Ona göre “bir anlamda eşkıyalık, örgütlü toplumsal protestonun oldukça ilkel, belki de bildiğimiz en ilkel biçimidir. Her halükarda pek çok toplumda, bu nedenle eşkıyayı koruyan, onu kendi savunucusu olarak gören, idealize eden ve onu bir mitosa dönüştüren yoksullar tarafından böyle değerlendirilir: İngiltere’de Robin Hood, Polonya ve Slovakya’da Janosik, Endülüste Diego Corrientes, muhtemelen böylece şekil değiştirmiş, tümüyle gerçek kişilerdir. Buna karşılık eşkıyanın kendisi bilinçli bir toplumsal asi olmadığı halde bile rolünü yerine getirmeye çalışır” (Hobsbawm, 2014, s. 27). Nitekim İnce Memed’i de Çiçeklidüzü, Değirmenoluk, Vayvay köyündeki insanlar cesaretlendirir, Cabbar, Topal Ali gibi arkadaşları motive ederler. Özellikle *İnce Memed II* ve *İnce Memed III*, bir eşkıya olarak İnce Memed’in şevkinin kırıldığı, umudunu yitirdiği ve kendi inancını sorguladığı bölümleri içerir. Ancak her seferinde halkın yanında olmaktan da vazgeçmez. Soylu eşkıyalar böyledirler. Efsanelerle, mitoslarla, ağıtlarla anılan bu kahramanların İnce Memed’in mührü, yüzüğü, gömleği gibi bunlara benzer çeşitli yardımcı araçları da vardır. Mesela Çek Cumhuriyeti, Ukrayna ve İtalya bölgesindeki bazı ünlü eşkıyaların yüzük, çubuk ya da bir tür ölümsüzlük verici meşrubatları olduğu bilinmektedir, bunlar sayesinde vücutları kurşun geçirmez. Berna Moran kimi farklar olmasına karşın İnce Memed’in de Hobsbawm’ın sıraladığı niteliklerle beraber bir ‘toplumsal eşkıya’ sayılabileceğini düşünmektedir. Ona göre “İnce Memed ana kalıplarını olsun diğer birçok özelliklerini olsun soylu eşkıya hikâyelerinin oluşturduğu geleneğe borçludur” (Moran, 2001, s. 100). Elbette Yaşar Kemal, bu geleneği zenginleştirmek için kendine özgü

Yaşar Kemal, toplumsal hafızayı, hafıza nesnelerini, hatırlamaya değer kahramanları, mekânları, zamanı ve tarihi kurgularken coğrafyaya büyük bir önem vermiş, romanın temel çatışmalarını içeren olay halkalarını sıralarken sık sık fon, çerçeve, arka plan olarak köyleri, dağları, çiçekleri, hayvanları anlatmış, coğrafyayı meydana getiren küçük detayları bir tablo gibi tasvir etmiştir. Mesela Çukurova'nın büyük bir bölümü oluşturan Toroslar, bölgenin en dikkat çeken doğa parçalarından biridir. Romanda şöyle anlatılır:

“Toros dağlarının etekleri ta Akdenizden başlar. Kıyıları döven ak köpüklerden sonra doruklara doğru yavaş yavaş yükselir. Akdenizin üstünde daima, top top ak bulutlar salınır. Kıyılar dümdüz, cıllanmış gibi düz killi topraklardır. Killi toprak et gibidir. Bu kıyılar saatlarca içe kadar deniz kokar, tuz kokar. Tuz keskindir. Düz, killi, sürülmüş topraklardan sonra Çukurovanın bükleri başlar. Örlümüşçesine sık çalılar, kamışlar, böğürtlenler, yaban asmaları, sazlarla kaplı, koyu yeşil, ucu bucağı belirsiz alanlardır bunlar. Karanlık bir ormandan daha yabani, daha karanlık!” (Yaşar Kemal, 2008, s. 9).

Torosların her yanı, her rengi, her parçası, roman boyunca betimlenerek hikâyeye eklenmektedir. Çünkü her parça, kolektif kimliğin izlerini taşır. Hikâyelerin, türkülerin, bitkilerin, hayvanların, aşkların, savaşların, kavgaların tarihi, bu parçalara sinen yaşantılarda saklıdır. Mesela Çadırlar, Türkmen Yörük kimliğinin en belirgin hafıza mekânlarından biridir. İnce Memed bir eşkıya olmaya karar verip dağlara çıktıktan sonra silah arkadaşları bulup kötü adamlarla nasıl çarpışacağını öğrenmeye çalışmış ve yolda bir şekilde ünlü eşkıyalarla, bunlar arasında kendisine muhabbet gösteren Kerimoğlu'yla karşılaşmış ve Kerimoğlu'nun çadırında kısa bir süre de olsa saygıyla ağırlanmıştır. Bu çadır, Yörük sanatının bütün hafızasını içinde taşır. Romanda çadırın görkemi karşısında hayret duyan İnce Memed'in hali şöyle betimlenir:

“İçeri girer girmez Memed afalladı kaldı. Çadırın içinin güzelliği onu vurdu. Ömründe ilk olarak böyle bir çadır içi görüyordu. Yörükün ‘merhaba’sını bile duymadı. Gözü çadırın içinde. Çadırın arka tarafında nakışlı çuvallar... Çuvallarda nakışlar, renkler uçuşuyor. Baş döndürücü bir hızla uçuşuyorlar... Renklerin cümbüşü veryansın ediyor. Nerden bu kadar çok ışıık doluyor çadırın içine? Işıklar, renkler birbirine karışmış oynuyor. Memedin gözüne bir çuval takıldı. Uzun zaman gözünü çuvaldan alamadı. Çuvalın üstünde muhabbet kuşları vardı. Küçük küçük... Belki bin tane. Gaga gagaya vermiş kuşlar... Yeşil, mavi, kırmızı, mor kuşlar. Gözleri yaşla doldu. Kuşlar renk renk uçuşuyor. Çadırın orta direği oyma... Direğe uçan geyikler oymuşlar. Tüyleri yıldır yıldır eden geyikler... Som sedeften” (Yaşar Kemal, 2008, s. 175).

eklemeler de yapar. Soylu eşkıya ile soysuz eşkıyayı ayırır. İnce Memed ile Hatçe arasında, Hatçe öldükten sonra ise İnce Memed ile Seyran arasında geçen efsanevi aşk, anlatıya Türk halk hikâyelerinin çeşnisini katmaktadır.

Bütün renkleri ve işlemeleriyle çadırın Yörük kültürünü taşıyan, Yörük kimliğini ve folklorunu yansıtan mekânsal bir hafızayı temsil ettiği söylenebilir. Bu hafıza Türkmen kimliğiyle, Türkmen örf ve adetleriyle de iç içedir.²⁶ İnce Memed'in evi, Kerimoğlu'nun çadırı, Süleyman Efendi'nin evi gibi köylerde, dağlarda, kasabalarda yer alan çok sayıda evin, romandaki olaylara, çatışmalara, dolayısıyla romanda ortaya çıkan toplumsal hafıza biçimlerine etkisi oldukça fazladır. Bu ortamda bir kayanın bile türkülere, şarkılara, efsanelere konu olmuş çok çeşitli hikâyeleri, geçmişi, hafızası vardır. Çiçeklidesi'ne yakın bir yerde halk tarafından ünlemiş bir kayanın hikâyesi buna örnek sayılabilir. Kayanın hikâyesi şu sözlerle aktarılır:

“Şahin meraklısı bir genç varmış eskiden. Kayanın yüzündeki delikler, şahin yuvası. Şahinlerin civciv çıkarma zamanı bir şahin yavrusu almak ister. Şahin yuvası duvar gibi düz kayalığın orta yerinde. Ne alttan çıkılır, ne üstten inilir. Delikanlı uzun, kalın bir ip bulur, tepedeki en kalın ağaca bağlar. Şahin yuvasına doğru sarkar. Yavruyu alır koynuna koyar. Bu sırada ana şahin işten haberdar olur. Hışım ile gelir, kanadıyla ipe çarpar, ipi kılıç gibi keser. Delikanlı, koynunda şahin yavrusu, aşağı düşer, parça parça olur. Kaya bu yüzden Şahinin kayası olmuştur” (Yaşar Kemal, 2008, s. 363)

Bu pasajda geçen şahin gibi pek çok kuş da İnce Memed etrafında oluşturulan toplumsal ve coğrafi hafızanın birer parçaları sayılırlar. Nitekim, Değirmenoluk köylüleri tarafından divlik olarak bilinen kuş, yörede herkesçe bilinir, anlaşılır, tanınır bir türdür. Divlik bacakları uzun, rengi yeşile çalan, uzun boyunlu, su kıyılarında yaşayan ve ıslık gibi öten bir kuştur. Memed bu ötüşü büyük bir ustalıkla taklit edip sevgilisi Hatçe'yle haberleşir.

İnce Memed 1, daha sonra hikâyesi destanlaşacak ve ünü bütün köylere yayılacak İnce Memed'in eşkıyalığa başlama öyküsünü, başkaldırışını, romanın ana kötüsü Abdi Ağa'nın zulmüne ve sömürüsüne nasıl karşı çıktığını anlatır. Annesinin öldürülmesi ve birlikte büyüdüğü, âşık olduğu Hatçe'nin hapse atılmasıyla dağlara, direnişe ve kavgaya giden yolculuk gelişir. İnce Memed'in epik yolculuğunu ve bir

²⁶ Romanda Türkmen kimliğini, töresini, geleneklerini yansıtan çeşitli ifadeler de rastlamak mümkündür. Türkmenler kendilerine mahsus bir sosyolojiye sahiptirler ve Türkiye'de Çukurova coğrafyasındaki ikametlerinin siyasal ve politik bir tarihi vardır. Yaşar Kemal 'geçmişle hesaplaşma' kaygısıyla Cumhuriyet tarihini, yakın geçmişi çözümlediği noktalarda Türkmenlerin varlığına sık sık başvurmuştur. “Türkmenin bir töresi, sağlam bir töre. Bu töre insanlığın da, insan olmanın da bir töresidir. Sana birisi gelir sığınır, arkam sensin, kalem sensin, ocağına düştüm derse, sen o insana ne yaparsın? Korur musun, atar mısın? Sen iyi yapmamışsın, güvenmeliydin. İnsanoğluna güvenmeli” (Yaşar Kemal, 2009, s. 65) diyen eşkıya Koca Osman, bu toplumun töresini özetler. Buna göre mesela “Bir Türkmen ne kadar yozlaşırsa yozlaşsın, bir at için obasına sığınmış bir adamı öldürmez” (Yaşar Kemal, 2008, s. 66). Devlet, iktidar, para, Türkmenleri bir yere kadar yozlaştırabilir. Romanda savunulan ana fikre göre özde, kendi kimliklerini ve değerlerini daima korurlar. Türkmenler geçmişlerine, kültürlerine, değerlerine sıkı sıkıya bağlı bir toplumdurlar.

kahramana dönüşümünü Çukurova coğrafyasının eşsiz güzellikleri, botanik zenginlikleri, iklimi, yöresi, çevresi, florası tamamlar. Aslında pek çok köy gibi Abdi Ağa'ya ait olan ve İnce Memed'in yaşadığı Değirmenoluk köyü, Dikenlidüzü düzlüğünde bulunmakla beraber Çukurova'da kendine özgü nitelikleriyle donanmış doğal mekânlardan biridir. Romanda şöyle tarif edilir:

“Dikenlidüzü, dünyanın dışında, kendine göre apayrı kanunları, töresi olan bir dünyadır. Dikenlidüzünün insanları, köylerinden gayrı bir yeri bilmezler hemen hemen. Düzlükten dışarı çıktıkları pek az olur. Dikenlidüzünün köylerinden, insanlarından, insanların ne türlü yaşadıklarından da kimsenin haberi yoktur. Tahsildar bile iki üç yılda bir kere uğrar. O da köylülerle hiç görüşmez, ilgilenmez. Abdi Ağayı görür gider. Değirmenoluk köyü Dikenlidüzündeki köylerin en büyüğüdür” (Yaşar Kemal, 2008, s. 10).

Romanda, bu pasajda anlatılan köye benzer birçok irili ufaklı köy bulunmaktadır. Bu köyler, benzer fiziki yapılara ve topografyalara sahip olmaları, zorlu coğrafyaya karşı varlık yokluk savaşı vermeleri, ağalar tarafından sömürülmeleri, devletle işbirliği yapan beylerce topraklarının ellerinden alınışı gibi ortak sorunlara maruz kalmakta, hemen hemen aynı dertleri paylaşmaktadırlar. *İnce Memed 1*'de anlatılan, Değirmenoluk, Aktozlu, Aksöğüt, Karadut, Kesme, Karadut köyleri; Anavarza, Dikenlidüzü, Islahiye, Andırın, Yüreğir, Osmaniye ovaları; Toros, Akçadağ, Kınalıtepe, Yıldıztepesi, Sülemiş Tepesi, Konurdağı vb. dağ ve tepeleri, başlıca hafıza mekânlarıdır. Bu mekânlar siyasal ve ekonomik olarak ağaların boyunduruğu altında sömürülmekteyken İnce Memed sayesinde ortak bir bilinç geliştirirler. İnce Memed, epik ve efsanevi bir figür haline gelene kadar yalnızdır. Köyler ayrıksı, parçalı, toplum duyarsızdır. İnce Memed'in kahramanlaşması, onları birleştirir. *İnce Memed 2*'de Pazarcık, Hemite, Düldül, Alıdağı, Kırklar gibi dağlar; Bozkuyu, Vayvay, Akmezar, Hacılar, Aslanlı, Memetli, Harmanca gibi köyler anlatılır. Savrun, Sumbas çayları, Fırat Nehri, Akçasaz bataklığı, Meryemçil, Aşağıçıyanlı, Azaplı belı gibi beller, İnce Memed'in uzun yürüyüşlerinin, jandarmayla, ağaların adamlarıyla girdiği silahlı çatışmaların bir parçasını oluştururlar. Benzer şekilde *İnce Memed 3*'te de Toros, Alıdağı, Sülemiş tepesi, Kızılkartallı koyağı, Bakırgeciği, Akçasaz mağarası, Kırk Ölmezler, Tanrı, Hemite, Andırın dağları, Binboğalar, Karboğazı, Harran ovaları birlikte Akdeniz'i temsil ederler. Akdeniz ve Çukurova coğrafyası *İnce Memed 4*'te, Düldül, Tahtalı Binboğalar, Aladağ, Hemite gibi dağlarla, Ceyhan, Seyhan, Zamantı, Göksu dereleriyle resmedilir. Vayvay, Menekşeli, Kozan, Dibek, Kesikkeli, Akyalı, Kadirli, Yanıkören, Deliktaş, Telli Kavak, Kuru Çınar köyleri ve Uzunyayla, Anavarza ovaları

romanın hemen her bölümünde arka planda yer alırlar. İnce Memed'in kötülerle, zalimlerle, halk düşmanlarıyla mücadeleleri bu mekânlar etrafında geliştiği için mücadelenin, İnce Memed nezdinde sunulan adalet, eşitlik, özgürlük gibi duyguların toplumsal bilinçte algılanışı çok daha kolay olur. Önce Abdi Ağa, sonra Ali Safa Bey ve Hamza Ağa, üçüncü ciltte Mahmut Ağa ve dördüncü kitapta Şakir Bey ve Arif Saim Bey, İnce Memed tarafından öldürülünce halk, her seferince İnce Memed'i biraz daha efsaneleştirir. Hakkında türküler, destanlar, şarkılar, hikâyeler yazar. İnce Memed lafı dilden dile dolaşır. İlk kitapta Memed'in ünlenişi şu şekilde ifade edilir:

"Günlerden beri Çukurova çalkalanıyordu. İnce Memed adı, dilden dile dolaşıyordu. Köy yakan, ocaklar söndüren İnce Memed! İnce Memed, Aktozlu köyü yandıktan sonra dillere destan olmuştu. Aktozlu köyünü görmeye gelenin hesabı yoktu. Aktozlunun kadınları, çocukları birbirlerine, onları görmeye gelen yöre köylülerine İnce Memedi anlatıyorlardı: 'Dev gibi bir adamdı. Bir kocaman çam kütüğünü ateşleyip eline almış evden eve yakarak dolaşıyordu. Köyün içinde yel gibi dolanıyordu. Yaktığı evlerden birisi sönecek olsa, yetişip ateşi basıyordu. Bir görseydiniz İnce Memedi! Gecenin karanlığında gözlerinden ışıklar saçıyordu. Boyu, bir kavak gibi uzuyor, bir kısalıyordu. Kurşun da geçmiyordu ona. Önüne gelen kurşun sıkıyor, kar ettiremiyordu' (...) Başka başka köylerde, başka başka biçimlerde, başka başka yorumlarla İnce Memed üstüne hikâyeler anlatılıyor babam anlatılıyordu" (Yaşar Kemal, 2008, s. 314).

Zulme uğrayan, açlıkla, kıtlıkla, yoksullukla mücadele eden Çukurova halkı içinde İnce Memed destanı anlatılmaya başlanınca efsanelerin arkası kesilmez. Artık onu 'şahin' diye çağırırlar. Askere, jandarmaya, ağalara, hükumete karşı halk, İnce Memed'in yanında olur. Romanın ikinci cildinde geçen, "Bütün Anavarza ovası, öteki Çukurova köylükleri, Kozan altı köylükleri günlerce onun adıyla, onun yiğitlikleri, efsaneleriyle çalkalandı durdu da hiçbir ağanın, hiçbir hükümet adamının bundan haberi olmadı. Ova köylükleri en kutsal sırlarını saklar gibi saklıyordu İnce Memed adını" (Yaşar Kemal, 2009, s. 125) ifadeleri, halkın bu kahramanı nasıl sahiplendiğini anlatır. Türküler, efsaneler, rivayetler anlatılıp durdukça Ali Safa Bey, Murtaza gibi kötücül kişiler daha fazlara korkarlar. Bu korku ve İnce Memed'in halk arasında ortak bir değer, bir hafıza figürü, bir hatıra nesnesi olarak tasavvur edilişi, ikinci kitapta şöyle geçer:

"Ağalar, beyler korkmaya başladılar. Şu yoksul köylüler, bu canavarlar sürüsü zaten bir kıvılcım bekliyordu. Ağaların beylerin ta derinlerdeki, açığa vuramadıkları ezeli korkularıydı bu.

İnce Memed der ki diye başlayan türküler de gelmeye başladı kulaklarına. Halk bir şeyi türküye sokarsa, çok bir tehlikeliydi bu. Şu Çukurovadan çıkmam, yıkmayınca konakları... İnce Memed der ki dağlar başında, candarmalar koç yiğidin peşinde, gece gündüz ağaların düşünde, beyler korkar yüce dağda kartaldan.

Ali Safayı bu türküler daha korkuttu (...)

İnce Memed üstüne çıkan türkülerin en güzelleri, en dilden düşmeyenleri Vayvay köyünden geliyordu. Kim yakıyordu bu türkülerini hiç belli değildi” (Yaşar Kemal, 2009, s. 411).

Yaşar Kemal, *İnce Memed* romanındaki folklorik, tarihsel, mitolojik ve epik çerçeveyi çeşitli hafıza nesneleriyle donatmıştır. Halkın hatıralarında, yaşantılarında, mekân ve dünya tasavvurlarında yer eden yerleşik kültürleri, geçmiş tanıklıkları, kolektif kimlikleri, bu nesneler aracılığıyla bütünleşir. Özellikle folklor, bu örüntüde ağırlıklı bir yere sahiptir. Çünkü bütün maceraları boyunca çatışmalardan bir şekilde sağ kurtulan İnce Memed’in alnının ortasında bir peygamber mührü yer alır. Parmağındaki Kırkgöz Ocağının mührünü taşıyan yüzük sayesinde de kurşun geçirmez. Köroğlu’nun bengisi içmiş ölümsüz atına biner. Halkın ‘kurtarıcı figür’ü koruma içgüdüsü, arzusu, beklentisi, inancı, İnce Memed’i folklorik anlatılarla, inanışlarla, kabullerle donatmış durumdadır. Battal Ağa, İnce Memed’in giyinip kuşanmasını, “Koç Köroğlunu da bizim Türkmen hatunları savaşa çıkmadan önce böyle donatırlarmış, ata dede göreneğiymiş bu. Bizim eskiler böyle söylerler... Âşık Yeşil Köroğlunu anlatırken, onun giyimini kuşamını bir gün bir gece söyler de bitiremezdi” (Yaşar Kemal, 2018, s. 394) diyerek över. Överken de onu geleneğin bir parçasına dönüştürür. Memed’in ona geçmişini, annesini, çocukluğunu hatırlatan çorapları da bir geleneğin taşıyıcısı sayılırlar. Her daim yanında, ayağında taşıdığı çoraplar, toplumsal kültürün ve kolektif kimliğin bir tezahürüdür. Romanda şu tasvirlerle anlatılır:

“Memed’in ona geçmişi ve annesini hatırlatan çorapları, yörenin Türkü geleneği, eşyaya sinen kolektif ruhta iç içe geçerler. Bu nakışlı çorap bir türkü gibidir. Bir türkü sıcaklığında örülmüştür. Sarısı, kırmızısı, yeşili, mavisi, turuncusu, türlü rengi kanşıp uyuşmuş, bir sıcaklık, bir yumuşaklık meydana getirmiştir. Aşk gibi, şefkat gibi bir şey olmuştur.

Bu çorap aşktır. Öyle bir gelenekten gelir. Memedin eli dokununca titremesi, ışığa çıkınca irkilmesi boşuna değildir. Böyle çorapların üstünde hep iki kuş nakışı bulunur. Gagalarını dayamış öpüşür gibi iki kuş... Sonra, iki ağaç vardır, gövdeleri küçücük. Tek, kocaman çiçekli... İki ağaç yan yana dururlar. Çiçekleri öpüşecek gibi burun burunadır. Sonra, bu iki nakış arasından sütbeyaz bir su akar. Kırmızı kayalar vardır kıyıcığında. Bir renkler, yalınlar cümbüşüdür almış başını gidiyor” (Yaşar Kemal, 2008, s. 63-64)

Mesela eşkıyaların hemen hepsinin kırmızı fes giymesi de adetten olup kırmızı fes eşkıyalığının ilk alametlerindendir. Kasketli, şapkalı eşkıyaya rastlanmaz.

Yaşar Kemal, *İnce Memed* romanını yalnızca folklorik, pastoral, epik ve mitolojik anlatılarla değil siyasal, tarihsel, politik ve ideolojik söylemler etrafında daha toplumcu gerçekçi bir üslupla da anlatır. “Şimdi dağlar yitirilmiş bir cennet, bir acı özlemde (...) Her Çukurovalının gönlünde, bir gün gene eski yaşama dönmenin yalını

parlardı” (Yaşar Kemal, 2008, s. 11) dediği toprakların hikâyesini, geçmişini, gerçeğini kısa anekdotlara yer verdiği bölümlerde tartışır. Bu bölümlerde geçmişe, yakın ve uzak tarihe gidilerek şimdiki zamanın politik bir çözümlemesi yapılır. Mesela Ramazanlı Beyi ile Murtaza Ağa arasındaki konuşma Türkiye’nin siyasi hafızasının küçük bir yansımasıdır. Konuşma *İnce Memed* 3’te geçer. Konuşan Ramazanlı Beyi’dir:

“ ‘Hiç mi farkında değilsin koca Türkmen Ağası Murtaza, bunlar Çukurovayı paylaşıyorlar. Kimi Elazığdan, kimi Manisadan, kimi Afyondan, Maraştan, Urfadan gelmişler, baba, dede yurdumuz, kışlağımız Çukurovayı paylaşıyorlar, yağma ediyorlar. Böyle bir talanı ne Selçuk, ne Osmanlı, ne de Mısır Valisi Memet Ali Paşanın oğlu İbrahim devrinde gördük. Köy köy, ova ova paylaşıyorlar. Biz de elimiz kolumuz bağlı durmuş bunların kudurmuşçasına toprağımızı parçalamalarını seyrediyoruz. Sen ne diyorsun Murtaza Ağa, biz tükendik, biz bittik artık.’

Ramazanlı Beyi çok dertli, çok öfkeliydi. Şu Ulu Camiyi, şu koca taş köprüyü, hanları, hamamları onlar yapmışlardı bu şehire. Bu Adanayı onlar var etmişlerdi. Çukurova onların hükümrانlığındaydı belki sekiz yüz yıl... Bu adam, bu Bey tepeden tırnağa öfkeye kesmez de ne olurdu. Koskoca Ramazanlı kuyunun dibine atılmış bir taş gibi köşeye fırlatılmış atılmıştı. Murtaza Ağa çok üzülmüş, neredeyse ağlayacaktı. Sonra birden kendisine geldi. Bilgilerini yokladı. Bundan yıllar önce, en yakın arkadaşlarından birisi Ramazanoğullarından olurdu. Onun işi gücü Ramazanlıyı, onun görkemli tarihini, Yüreğirli Beyi olarkten Çukurovaya gelişlerini anlatmaktı. Ramazanlılar tarih boyunca hiçbir zaman yönetimden düşmemişlerdi. Şu anda bile yönetimde hatırı sayılır ağırlıkları vardı. Daha da olacaktı” (Yaşar Kemal, 2018, s. 313).

Murtaza Ağa, bu pasajda vurgulanan tarihi ve siyasi gerçeklerin farkındadır. Altın madalyası olan beylerin, ağaların, paşaların, aslında asker kaçakları olduğunu bilir. Kurtuluş Savaşının karanlık günlerinde bu tipler silahın tetiğine bile dokunmamışlardır. Bir köşede saklanmışlar, Gizik Duran gibi, Bayramoğlu, Şerbetçi Rüstem gibi eşkıyaların onları kurtarmalarını beklemişler, Yörüklerin kışlalarını, hazine tarlalarını, Ermeni çiftliklerini pay etmenin derdine düşmüşlerdir. Aşiretler de bu sömürü düzeninde talan edilmişler, soyulmuşlar, parçalanmışlardır.²⁷ Ancak ne toplum ne devlet ne de kanun olan biteni hatırlar. Romanda Cumhuriyet’in değerleri, kazanımları, ilkeleri, kuralları, fırsatçı ve gözü dönmüş ağalar, beyler tarafından

²⁷ *İnce Memed*’de Çukurova coğrafyasındaki aşiretlerin pek çoğunun yakın tarihine dair çözümlemeler de yer alır. Bunlar kolektif kimliklerin görüldüğü grupları temsil ederler. Romanın bir bölümünde bu toplulukların tarihçesine dair kısa bir özet verilir: “Aşiretler konardı oba oba. Dumanlar tüterdi oylum oylum. Osmaniye Toprakkale düzünü, yani Ceyhan ırmağının dağlara doğru düşen yukarı yörelerini, deniz geçesini Tecirli aşireti yurt tutardı. Onun alt yanını, Ceyhanbekirli, Mustafabeyli, Ceyhan kazasını Cerit aşireti, Anavarzayla Hemite kalesi arasını Bozdoğan aşireti, Anavarza Kozan arasını Lek Kürtleri, Sumbas suyu Toroslar arasını Sumbaslı aşireti, şimdiki Ekşiler köyüyle Kadirli arasını da Tatarlı aşireti yurt tutardı. Bazı bazı yerlerini değiştirdikleri de olurdu. Bozdoğan Ceritin yerine, Cerit Bozdoğanın yerine geçerdi. En zorlu aşiret Avşar aşiretiydi. O, Çukurovada canının istediği yere konabilirdi. Önüne geçen olamazdı” (Yaşar Kemal, 2008, s. 290). Cumhuriyet sonrası ne namlı bir eşkıya ne de aşiretler saygılarını ve varlıklarını eskisi gibi koruyabilmiştir.

ayaklar altına alınmaktadır. Cumhuriyet'in ve Kurtuluş Savaşı'nın üzerinden kısa bir süre geçmesine rağmen resmi hafızanın neredeyse tamamen bozulması, gündelik ve emperyalist gerçeklere indirgenmesi, romanda zulüm, baskı ve işkence olarak görünür. Resmi hafıza, siyasi ve ideolojik hafıza, İnce Memed romanında toplumsal hafızanın karşısında yer alır. Resmi hafıza ve toplumsal hafıza karşıtlığı, “Demir olsaydım çürürdüm, toprak oldum da dayandım” (Yaşar Kemal, 2018: 248) sözüyle özetlenir. Demir, katı ve kuralcı, dikta rejimin baskıcı varlığını toprak ise halkın yüzyıllardan beri taşıdığı, işlediği, miras bıraktığı kolektif bilinci temsil etmektedir. Bu kolektif bilinç coğrafyaya nüfuz eder ve coğrafyayı şekillendirir. Mesela Emel Kefeli'ye göre coğrafya, toprak, iklim, doğa ve çevre şartları ile toplumsal gerçekliği şekillendirmekte, insanlar yaşadıkları bölgelerin fiziki yapısına göre bazı ruhsal ve fiziksel özellikler edinmekte, doğa ve çevreden bağımsız sosyal, siyasi ve kültürel yapı tasarlayamayan edebi eserlerde ise coğrafi koşullar veya coğrafi yapılar kurgunun ana parçalarını temsil etmektedir. “Coğrafya merkezli okuma, metindeki mekânı coğrafya olarak ele alırken ‘edebiyat coğrafyası’, ‘yazarın hayat coğrafyası’ gibi kavramları öne çıkararak metnin üretim sürecini farklı bir kanaldan irdeleyen bir okuma türüdür” (Kefeli, 2009, s. 425). İnce Memed romanı da pekala coğrafya merkezli bir okumaya müsaittir.

İnce Memed'in Kırkgöz Ocağı'yla bağlantısı, coğrafyanın kültürel kodlarının izlerini, etkilerini taşımaktadır. Buranın başında bulunan ve halkın kutsallıkla karışık bir saygı duyduğu Anacık Sultan Binboğaların, Aladağın, Düldül dağının, Erciyesin, Hasan dağının, Çukurovanın, bozkırın bütün şifalı çiçeklerinin, otlarının özünü çıkarıp hastaları iyileştirmektedir. Çakmaktaşı kayalıklar arasında, iri ağaçlar altında kurulmuş bulunan ocakta, Horasan'dan gelen Türkmenlerin gelenekleri sürdürülür. Bu hafıza mekânı toplumun kültürel kimliğini de yansıtır. Kapı üzerinde çiçek, kuş, böcek motifleri, Kuran ayetleri işlenmiştir. Toroslar'da Anacık Sultan'ın namı her tarafa yayılmıştır. Buranın bir özelliği geyiklerin sağılması, sütlerinin içilmesidir. Bir devlet geleneği olarak Avşar, Kürt, Türkmen Beylerine, İran Şahlarına, Osmanlı Padişahlarına, Konyadaki Hünkar Dede ile birlikte Anacık Sultan'ın Kırkgöz Ocağında kılıç kuşanma merasimi yapıldığı söylenir. Ocakta ritüeller, inanışlar, mitler hala canlı bir biçimde yaşatılmaktadır. Burada İnce Memed'e halkın koruyuculuğunu yapması, hak için savaşması, zalimlerle mücadelesi, sağlığı, afiyeti, bereketli yaşamı için Anacık Sultan'ın mührünü taşıyan tılsımlı bir yüzük hediye edilir. Bir de ocakta,

Selahaddin Eyyubi'nin Kudüs kuşatmasında Hasan Bey'e hediye ettiği kılıçtır asılıdır. Toplumun kutsal inanmalarının bir ürünü olarak kılıç, geçmişini anımsatması dolayısıyla bir hafıza nesnesidir:

“Odada kılıçtan başka da hiçbir şey görmüyordu. Çocukluğundan bu yana bu kılıç üstüne çok şey işitmişti. Türkücüler, aşıklar, hikâyeciler bu dağlarda yıllar yılı şu duvarda asılı kılıcın macerasını anlatmışlardı. Bu kılıcın üstüne altınla dokuz yüz doksan dokuz ayet, hadis yazılmıştı. Tılsımlıydı (...) Padişah Eyüboğlu Selahaddin armağan eylemişti Hasan Bey'e kutsal kılıcını. Bu kılıç onun elinde Kudüsü, Şam-ı Şerifi korumuştur demir donlu, boyunlarında haç asılılardan. Ve kutsal beldeler uğruna şehit düşmüştü. Bir sabah, uykudan yorgun uyanan Eyüboğlu Selahaddin Padişah Hasan Beyi yanına çağırır, şu doğan güneşin, balkıyan ışığın, dönen çarkı feleğin, çölün, kutsal Kudüsün, bereketli toprağın, yeşil çimenlerin yüzü suyu aşkına, bu kılıç bundan sonra senin elinde o demir donlulara karşı savaşacak, kimseye de teslim olmayacaktır” (Yaşar Kemal, 2018, s. 456-457).

Bu kılıç o kadar değerlidir ki İnce Memed'e bile layık görülmez. Kırkgöz Ocağı'nın sonraki kuşaklar tarafından yaşatılması için kutsal bir miras olarak görülür.

Genel olarak *İnce Memed* romanındaki toplumsal hafızanın önemli bir bölümü, kahraman merkezlidir. Genç, gürbüz, çevik, zeki ve karizmatik bir eşkıya olan İnce Memed, onları zalimlerin elinden kurtardığı için halk tarafından çok sevilmiş, yüceltilmiş, adı efsanelere, türkülere karışmıştır. Bu esnada yörede yaşayan Türkmenlerin, köylülerin, kendisi gibi eşkıyalık yapan insanların ağzından Türkiye'nin yakın tarihini, aşiretlerin, boyların, obaların yüzlerce yıllık varlıklarını, Cumhuriyet'in namını kullanan vurguncuları, hainleri, mirasyedileri öğrenmiştir. Ancak romandaki toplumsal kodların arka planını, Toroslar ve Çukurova coğrafyasının bitkisel güzellikleri, zenginlikleri, çeşitlilikleri oluşturmaktadır. Çakırdiken, bu coğrafyanın zorluğunu, acımasızlığını ifade eder. Çamlar ve meşeler geniş ormanlara yayılırlar. Çiçekler her yerde bin bir çeşittir. *İnce Memed* romanında Yaşar Kemal, Kırat, Kırkgöz Ocağı, Köroğlu, âşık hikâyeleri, türküler, efsaneler gibi folklorik malzemelerden de sık sık yararlanmış, eserini adeta toplumsal ve kültürel bir hafıza arşivi olarak kurgulamıştır.

Gülten Dayıoğlu'nun 'dış göç' doğrultusunda Almanya'ya çalışmak için giden Türklerin geride bıraktıkları ailelerini, onların ayrışması, hüznü, bunaltılı yaşamlarını konu ettiği *Geride Kalanlar* kitabında, dış göç gerçeğine maruz kalan ailelerde ortaya çıkan çatışmalar, bu ailelerin değerler ve anlamlar dünyasının hızla değişimi ve dönüşümü anlatılmaktadır. Güvenli ve hızlı yoldan para kazanmak, ekonomik refah sağlamak, Türkiye'de ideal bir düzen kurmak, eşine ve çocuklarına yaşanabilir hayat

temin etmek amacıyla Almanya'ya giden erkeklerin eşleri, Dayıoğlu'nun öykülerinde merkezi bir konumda yer alır. 1961'de Federal Almanya'yla Türkiye arasında İçgüçü Göçü Anlaşması imzalanmasıyla, özellikle İstanbul'un çeşitli semtlerinde 'insan pazarları' oluşmuş, Almanya'ya bir göçmen akını başlamıştır. Geride kalanlar arasında özellikle kadınlar, göç travmasını yoğun biçimde yaşarlar.

Gülten Dayıoğlu'nun öykülerinde sıkça anlattığı gibi kırsaldaki, köydeki, taşradaki kadınlar göçün yol açtığı problemlere daha fazla maruz kalmışlardır. Bu kadınların toplumsal cinsiyet rollerinin baskısı altındaki var olma imkânları, dış göç probleminin zorluklarıyla birleşir. Kadınlar hem eşlerinin Almanya'dan dönmesini, aileye sahip çıkmasını, çocukları ve eşi korumasını beklerler hem de yozlaşmış aile ve akraba ilişkileri arasında bir birey olarak var olma savaşı verirler. Kadınların toplum ve aile baskılarına karşı direnç göstermesi, Dayıoğlu'nun öykülerinin 'bireysel' boyutunu oluşturur. Kadınlar bu süreçte birey olarak kendi hakları, konumları, tercihleri ile ayakta durmaya çalışırlar. Genellikle köy ortamında, kırsalda, taşrada, kadınların bireysel varoluşları ve Almanya'ya giden erkeklerin ekonomik refah arayışları hoş karşılanmamaktadır. Dolayısıyla Almanya'ya gidenlerin hem Türkiye'de hem de dışarıdaki yaşam mücadeleleri daima bir çıkmazla başlar. Mesela Dayıoğlu'nun "Sık Dışını" öyküsünde bu çıkmaz ele alınır. Öyküde dış göçün meydana getirdiği toplumsal krizler, toplumsal yaşamın ve toplumsal düzenin yıpranması ve yozlaşması konu edilmektedir.

"Sık Dışını" öyküsünde karşıt gücü oluşturan Yağcı Hacı, baba olması, kırsal kimliği sürdürmesi ve aile mesleğini devam ettirmesi bakımından geleneğin temsilcisidir. Bu bakımdan kendi değerler, inançlar, anlamlar dünyasının mutlak doğrularına katı bir şekilde bağlıdır. Bir yandan da Türkiye'nin ekonomik ve sosyal bakımdan zayıflaması, fakirliğin artışı söz konusudur. Yağcı Hacı bu koşullarda da olsa kendi toplumsal otoritesi dışına çıkmak, mesela Almanya'ya çalışmaya gitmek istemez, gidenleri de kınar. Ancak oğlu Ramazan bir şekilde evden kaçarak Almanya'ya çalışmaya gider. Geride de eşi Dilo'yu bırakır. Dilo, Ramazan Almanya'ya gittikten sonra kaynatasının yanında yaşamaya başlar. Bu süreçte türlü zorluklar yaşasa da Ramazan'ı umutla bekleyişi, onu teselli eder.

Öykünün daha ilk cümlelerinde "Avluda bacaklarına dolanan çoban köpeğini, güçlü bir tekmeyle savuşturdu" (Dayıoğlu, 1968, s. 61) şeklinde davranışlarda

bulunan, sert, sevimsiz, katı, baskıcı ve zorba gösterilen Yağcı Hacı, köyde gelini, torunları, karısıyla birlikte yaşamaktadır. Davranış ve söylem kalıpları geri kalmış, cahil, eğitimsiz bir köylü imajı çizer. Bu yüzden erkek egemen bir toplumun kaba zihniyetini yansıtır. “Benim bildiğim erkek kısmı kapının ağzında karşılanır. Güler yüzle eve buyur edilir. Nerede bizde? Evde katır gibi iki karı var. İkisi de kendi davulunu çalıyor (...) “Baba dediğin, barut gibi olmalı. İki de bir patlayıp varlığını belli etmeli. Bizim babalarımız öyleydi” (Dayıoğlu, 1968, s. 63) gibi sözlerinden geleneksel bir baba olduğu değil daha çok eğitimsiz, katı inançlı, dogmatik bir baba figürünü temsil ettiği anlaşılır. Dolayısıyla saplantılı bir hafızaya sahiptir. Aklında yalnızca baba mesleği olan yağcılığı ilerletmek, büyütmek, yaşatmak ve erkek torununu yetiştirmek vardır. Bunlar dışında modern dünyayla, modern ekonomik koşullarla, paradigmalara asla uyuşmaz. Özellikle Almanya Yağcı Hacı tarafından ahlaksız, dinsiz, düşman bir zihniyet olarak kabul edilir. Oğluna yazdığı bir mektupta, “Alamana giden kocalı karılara bile, iyi gözle bakmıyorlar bizim köyde. ‘Saçını başını açıp, domuz eti yemiştir. Şarap içip yoldan çıkmıştır’ diye atıp tutuyorlar kahve köşelerinde” (Dayıoğlu, 1968, s. 80) diye yazar. Oysa oğlu Ramazan’ın Hicaz’dayken babasından gizli evden kaçarak aylar sonra Almanya’da ortaya çıkmasının başka bir amacı vardır. Ramazan, toplumun değişimini, dönüşümünü, küresel sermayenin, endüstriyel sanayinin Türkiye’deki yayılmacı faaliyetlerini fark etmiş, babası iyi eğitim almasına izin vermediği için de yeni yetenekler kazanmak, böylelikle yakın gelecekte işsiz, aç kalmamak için Almanya’ya göç etmiştir.

Öyküde dış göç, göçmenlik, aile, kadın, eğitim gibi temaların tartışılması, yorumlanması, çözümlenmesi büyük oranda metne eklenen mektuplar aracılığıyla gerçekleşir. Mektup tekniği öyküde işlenen tezlerin çarpıcılığını, inandırıcılığını, sahiciliğini arttırmaktadır. Gerçekten de o devirde mektup, ailelerin haberleşmesi için en kolay yöntemlerden biridir. Bu mektuplar başlı başına bir hafıza oluştururlar. Kağıdıyla, mürekkebiyle, zarfıyla devrin tarihsel, kültürel dokusunu yansıttıkları gibi mektupta yazılanlarla arşivlik bir ‘belge’ niteliği taşırlar. Öyle ki yalnızca mektuplar üzerinden bir tanıklık hafızası, bir kuşak hafızası, bir göçmen hafızası çözümlemesi yapılabilir. Göçmenlerin dertleri, sıkıntıları, hatıraları, bu mektuplara doğrudan yansır. Zaten Gülten Dayıoğlu da öykü ve mektubu tam da bu yüzden iç içe kullanmış, mektubun tarihsel ve toplumsal bir hafıza belgesi olması özelliğinden faydalanmıştır. Bu doğrultuda “Sık Dışını” öyküsünde metne aralıklı olarak toplam yedi öykü ilave

edilmiştir. Ramazan’dan gelen ilk mektup, babaya bir özür beyanı, bir hal hatır sormadır. Karısına ve çocuklarına ise ‘kuru bir selam’dan başka bir şey söylememiştir. Baba bu mektupla pek yumuşamaz. “Alamancılık çikalı, köyün huyu tüyü, adeti töresi, giyimi kuşamı alt üst oldu. Gelenekler, görenekler, ayakaltı edildi” (Dayıoğlu, 1968, s. 66) diyerek yurt dışına gidenleri eleştirmeye devam eder. Beşinci ve yedinci sıradaki mektup ‘karayazgılı garip Dilo’dan kocası Ramazan’a gider. Dilo, gönderdiği zarfların birinin içine kızlarının saçlarından bir tutam, Hıdır’ın da el izini koyar. Ancak Dilo’nun en büyük derdi kocasından ayrı yaşamasıdır. Ayrıca kaynatasından gördüğü eziyetlerden de bıkmıştır. Çocuklar babasız büyümektedir. Dilo hem kadın olarak hem de anne olarak kendini yapayalnız hisseder. Burada göçün, göçmenliğin, toplumu, aileleri nasıl parçaladığına dair çarpıcı bir örnek verilmektedir.

Öyküdeki ikinci mektup “bağrı yanık anan Döndü” tarafından Almanya’ya yollanır. Aslında anne de baba da oğullarının Almanya’da çalışmalarına karşı çıkarlar. Öyleyse göçmenlerin en büyük problemleri, ailelerinin baskısına karşı duygusal, psikolojik olarak direnç gösterme zorunluluklarıdır. Aksi halde ekonomik refah sağlanamayacak, gelecek garanti altına alınamayacaktır. Almanya’daki işçiler bu zorluğu bilirler. Nitekim Türk kahvesine kafa dağıtmaya gittiğinde arkadaşı Bursalı Sadi, Ramazan’a dayanmasını öğütler. Ramazan, mektuplarda yazılanlardan oldukça etkilenir. Çünkü hem anne babası hem de eşi ve çocukları ısrarlı bir şekilde onu Türkiye’ye çağırmaktadır. Babası bir mektupta, ‘İnsan üç beş kuruş için kurulu düzeni bozar mı? Anayı atayı, evi köyü teper gider mi?’ diye sorar. Başka bir mektupta oğluna şu sözlerle hakaretler edip sitem eder:

“Ramazan denen hayırsız, namkör, taşürekli, dinsiz, imansız, Allahsız kitapsız, sütü bozuk cibilliyetsiz... Dürzü! (...) Köyde neyin eksikti? Karnın tok, sırtın pekti. Koskoca yağcı dükkânı sana çalışıyordu. Tütün parana kadar eline hazır veriyordum. Askerken, cebini parasız komadım. Çoluğa çocuğa karışıp gönensin, diyerek everdim. Dünür herifine etek dolusu başlık verdim. Kurduğum düğün, dillere destan oldu. Ne dedinse ettim. Emme, yaranamadım sana. Teptin gittin beni. Len dürzü, gurbetçilik bize yakışır mı? (...) “Yüz yıllık yağcı sülalesiyiz biz (...) Atalarımızın kabirde kemikleri sızlıyordur (...) Yüz yıllık yağcı adımız, belenecek” (Dayıoğlu, 1968, s. 68-69)

Yağcı Hacı gibi anne de Ramazan’ın geri gelmesini, işinin, köyünün, eşinin, çocuklarının başında durmasını ister. Hatta içten içe alınganlık gösterir. Anneliğini kullanarak duygusal mektuplar yazıp oğlunu etkilemeye çalışır. Oysa Ramazan, Almanya’da uzun süre kalmak istememektedir. Bir mektubunda annesine, “üç beş kuruş için baba eline bakıyordum (...) Hiçbir gün çoluğuma çocuğuma gönlümce yiygi giygi alamıyordum. Sigara paramı bile babam veriyordu. Usanmıştım yesir gibi

yaşamaktan. İşte bunlardan ötürü kalkıp geldim buralara. Ekmeğimi, bileğimin gücü ile kazanıp başıma buyruk yaşamak için” (Dayıoğlu, 1968, s. 68) diyerek durumunu izah etmeye çalışır. Göç, çalışmak için Almanya’ya giden Türklere bir seçim şansı tanımaz. Alman hükümeti de bu konuda herhangi bir kolaylık göstermekten çok uzaktır. Tam tersi Almanya’da işçi ve göçmen şartları yıldan yıla daha da katılaşacaktır.

Ramazan mektuplaşmalardan sonra gittikçe bunalır. Kararsızlık, can sıkıntısı, gurbet özlemi, yalnızlık ve çaresizlik içinde Almanya’daki bir Türk kahvesine giderek arkadaşı Bursalı Sadi’yle sohbet eder. Gurbette olduklarından ‘İnsan ağısını insan alır’ diye düşünürler. Kahvenin içi, “Türk bayraklarıyla donatılmıştı. Köşede, Atatürk’ün boy resmi vardı. Pikaba yanık bir uzun hava koymuşlardı. Çoğunluğu işçi olan Türkler, kadınlı erkekli kümeleşmiş, gülüp konuşuyorlardı” (Dayıoğlu, 1968, s. 84) şeklinde tarif edilir. Burası gurbetçilerin ortak bir hafızayı paylaştıkları, sosyalleştikleri, vatan hasretini hafiflettikleri, kimliklerini ve geleneklerini sürdürebildikleri sayılı mekânlardan biridir. Ramazan para biriktirip kamyon almaya çalıştığını, Almanya’da rahat çalışmak için karısını ve çocuklarını da getirmeyi düşündüğünü söyleyince Sadi ona karşı çıkar. Türklerin Almanya’da nasıl hor görüldüğünü, dışlandığını hatırlatır. Türk mahallerinin durumu şu sözlerle betimler:

“Buraların yerli halkı oralarda yaşayan Türklere nasıl tepeden bakıyor, onları hor görüyorlar bilemezsin! Ölürüm de bunca aşağılanmaya dayanamam. Şalvarlı poturlu hemşerilerimiz, yırtık yeldirmeli kara çarşafı karılarını arkalarına takıp sokaklara dökülüyorlar. Elin gavurlarına rezil oluyoruz. Dile düşünüyoruz. Onların resimlerini gazetelere, dergilere basıyorlar. İçler acısı yaşamlarını televizyonlarda gösteriyorlar. Utanıyorum arkadaş. Bütün bunlar Türk olarak onuruma dokunuyor” (Dayıoğlu, 1968, s. 86)

Sadi gurbet acısıyla ve hor görülen yerli kimliğinin bilinciyle olaylara ve durumlara daha sağduyulu yaklaşmaya çalışır. Onun görüşü, biraz para biriktirip memlekete geri dönmektir. Ramazan’a da bunu önerir. Yoksa asimilasyon ve yabancılaşma kaçınılmaz olacaktır. Özellikle çocuklar Almanya’ya götürüldüğünde kültürel ve toplumsal dejenerasyonun boyutları artmaktadır. Almanya herhangi bir uyum politikası, entegrasyon süreci gözetmeden ülkeye gelen işçilere, gurbetçilere yalnızca kendi değerlerini, inanç ve davranış kalıplarını dikte etmektedir. Sadi buna örnek olarak kendi kızını anlatır. Bir gün kızı “Ben Müslüman falan değilim. Noel ağacı yapıp öğretmenimin anlattığı şekilde süsleyeceğim” (Dayıoğlu, 1968, s. 88) deyince onu Hristiyan Alman okulundan alıp memlekete Bursa’ya götürmüştür.

Öykünün sonunda verilen bu ibretlik hikaye, aslında Ramazan'ın köydeki babasının sitem ve şikayetlerinin tamamen yanlış ya da hatalı olmadığını gösterir. Karısı Dilo her mektubunda çocuklarla kendisini Almanya'ya, yanına alması için baskı yaparken anne baba Ramazan'ın bir an önce memlekete dönmesini söylemişler ve tavırlarını hiç değiştirmemişlerdir. Babanın korumaya çalıştığı değerlerin, Almanya'da parçalandığını, yozlaştığını gören Ramazan, öykünün sonunda kararını verir. Eşine ve çocuklarına sabretmelerini, 'dişlerini sıkmalarını' söyleyerek Almanya'daki işlerini bitirip kamyon alacak parayı biriktirmeye odaklanır.

Sonuç olarak Geride Kalanlar'da yer alan pek çok öyküde Almanya'ya giden göçmenlerin memleketlerinde bıraktıkları aileleriyle yaşadıkları sorunlar ele alınmaktadır. Bu sorunlar toplumsal hafızada açılan yaraların boyutlarını gösterirler. Gurbet ve göç sorunlarının yanında bu öykülerde kadın, aile, eğitim gibi çeşitli problemler de ortaya çıkar. Yani dış göç, toplumsal aksaklıkların birçoğunun büyümesine, derinleşmesine, kökleşmesine yol açmaktadır. Gülten Dayıoğlu, öykülerinde dış göçün yol açtığı diğer toplumsal aksaklıkları da anlatmıştır. Mehmet Narlı, *Geride Kalanlar*'da yaşanan gurbetçi sorunlarını birkaç maddeye ayırır. Bu maddeleri şöyle sıralayabiliriz.

1. Geride kalan eşin, çoğu zaman kocasının ailesi ile birlikte oturmak zorunda kalması. Bedeni ve ruhi yalnızlığı yaşaması. Bu iç gerginliğin davranışlarına yansması. Çevrenin sürekli adeta bir dulmuş gibi onu kontrol altında tutması.

2. Geride kalan ailelerin genç işgücünü kaybetmelerinden dolayı çalışma zorlukları yaşamaları.

3. Parçalanmış ailelerin çocuklarının anasız veya babasız bir eğitimle karşı karşıya gelişleri ve bunun çocuklarda oluşturduğu güvensizlik, iç kapanıklık

4. Gurbetçilerin aldıkları yeni kültürü memlekete getirmeleri ve bunun hoş karşılanmayışı, geleneklerin göreneklerin zedelenişi (Narlı, 2010).

Bu sorunlar Almanya'ya giden göçmenlerin ortak bir duyarlık geliştirmesine sebep olmuş ve Türk kahveleri, Türk mahalleleri gibi örgütlenmeleri meydana getirmiştir. Mekânsal örgütlenmeler ise özellikle gurbetçilerdeki kolektif bilincin, toplumsal kimliğin ve hafızanın sürdürülebilmesi için zorunlu hale gelmiştir.

Latife Tekin'in *Unutma Bahçesi*, hafıza ile kent, doğa ve birey arasındaki sorunlu ilişkinin terapi ve tedavi yoluyla onarılabileceğine inan küçük bir topluluğun, unutma terapisi etrafında psikolojik bir şifa yöntemi kurma çabasını konu alır. Doğayla uyumlu, çevreyle barışık, ekolojiyle bütünleşik bir yaşam arayışına giren bir grup insan, Şeref adlı kılavuzlarının önderliğinde yepyeni bir dünyanın tahayyülünü kurarlar. Yazar anlatıcı Tebessüm, geçmişle travmatik bağın 'yapay' bir müdahaleyi kaldıramayacağını düşünerek unutmanın iyileştirici gücünü reddeder. Çünkü unutmanın sosyokültürel, toplumsal ve ideolojik boyutları göz ardı edilip psikoterapik bir düzeyde şifa aramak bir sonuç vermeyecektir. Birey ve toplum, unutmayı önce dil ve bilinç düzeyinde fark eder. Daha sonra geçmişe dair bir 'arayış' başlar. Hafıza kazısı, her zaman istemli olmayabilir. Ani hatırlamalar, kokular, eşyalar, sesler, görüntülerle birlikte tetiklenebilir. Benzer şekilde unutma da pratikte istemli ya da istemsiz olabilir. Unutma Bahçesi, katılımcılarına istemli bir unutkanlıkla yüklerden, yaralardan, travmalardan, kaygıdan ya da korkudan kurtulma vaat ederken bunun hafızaya sahte bir müdahale çabasından öte bir gerçeklik taşımadığı ortadadır.

Romanın başkahramanı ve anlatıcısı Ferah, yazma heveslisi bir kadındır. Bir gün kağıda, "Bir rüzgar yok mu, anılar yaratan unutma rüzgar, uğultusunu dinliyorum onun, yaşadıklarım için kalbim sızlıyor" (Tekin, 2013, s. 15) cümlesini yazıp yazar anlatıcıya verir. Ancak rüzgar ve unutma bağıntısını imgesel düzeyde dile getiren aslında anlatıcıdır. "Unutmanın canlılık getiren bir rüzgar olduğunu ben söyledim ona. Benimsemiş bunu; yakında unuttur, kendi düşüncesi sanmaya başlar" (Tekin, 2013, s. 15) şeklindeki açıklamasından, bir 'sahte anı' vakasıyla karşı karşıya olduğu anlaşılmaktadır. Freud'un belirttiği gibi sahte anı ya da perde anı, kişinin hoşnutsuzluk beslediği durumlarda geçmişi hatırlamak zorunda kaldığında kendi kişiliğini olumlayacak ve kendi lehine olacak değişiklikler yaparak hatırasını 'yeniden kurma'sıdır.

4.1.3. İdeolojik ve Kültürel Hafıza

Tarihsel ve toplumsal hafıza gündelik yaşantıyı inşa eden ritüelleri, alışkanlıkları, ortak kodları belirlerken bu hatırlama biçimlerini kullanan anlatıların kolektif kimliği merkeze aldıkları söylenebilir. Kolektif kimlik, bireylerin bir arada

yaşamasını mümkün kılan geleneklerini, inançlarını, duyma ve düşünme tarzlarını da içermektedir. Tarihsel hafıza, tarihin toplumun ortak değerlerini yaratan, düzenleyen, şekillendiren işlevlerinden yararlanarak kurmaca metni tarihin ve geçmişin yeniden üretimine dönüştürmüştür. Toplumsal hafızanın anlatımında ise tarihin epistemolojik araçlarından ziyade insanların sosyolojik kodları, iletişim ve uzlaşım enstrümanları kullanılmaktadır. Bu enstrümanlar tarihsel de olabilir. Tarihsel figürlerin, mekânların, olayların anlatımında da toplumsal hafızanın görüldüğü pekala bir gerçektir. Ancak toplumsal hafızanın kullanıldığı metinler, anlatmalar, söylemler, toplumun ‘doğal hafıza’sının bir ürünüdürler. Doğrudan gündelik gerçeklere bağlı olmalarıyla kavramsal ve teorik olarak tarihsellikten sıyrılırlar. Sosyal pratikler, tipler, uygulamalar, inanmalar, rutinler, toplumsal hafızanın görüldüğü alanları ve ortamları belirler. Bireylerin ve toplumların geçmişi duyumsama biçimlerini, mekânlara, nesnelere, duygulara, dile, söyleme şekil veren hatırlama pratiklerini belirleyen ideolojiler, kültürel aidiyetler, siyasal ve politik kimlikler de başlı başına bir hafıza türünü temsil etmektedirler. İdeolojik ve kültürel hafızanın görünme biçimleri de tarihsel ve toplumsal olabilir. Hatta kaçınılmaz olarak tarihsel ve toplumsaldır. “Geçmiş manzaraları’ (Benveniste’nin ifadesine göre) birer inşadır. Geçmişte yaşanan zaman yok edilemediği, insanı kah esir alan kah azat den acımasız bir takipçi olduğu için, geçmişin şimdiki zamana yaptığı akınlar ancak anlatı yöntemleri -ve bu yöntemler sayesinde anlamlı ve yorumlanabilir bir sürekliliği görünür kılan bir ideoloji-aracılığıyla örgütlendiği ölçüde anlaşılabilir” (Sarlo, 2012, s. 12). Bu tür bir hafıza biçimini diğerlerinden ayıran temel nitelik, bireyin siyasal ve politik kimliğini merkeze almasıdır. Sözgelimi 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl ortalarında tarih tartışmalarının, kimlik tartışmalarına dönüşmesi, hafıza biçimleri arasındaki geçişi de ifade eder. Ulusal, ideolojik ve politik bir hafızayı kullanan anlatı ve söylemlerde geçmiş ve şimdiki zaman kaçınılmaz olarak siyasallaşır. Siyasal ve politik bir söylem etrafında kurgulanan roman ve öykülerin manifesto ya da bir propaganda metni gibi bazı tezlere dayandıkları söylenebilir. Ancak bu durum şart da değildir. Çünkü tarihsel ve toplumsal hafızayla yakın ilişkide olan, hatırlama ve unutma pratiklerini dünya görüşleri aracılığıyla şekillendiren ideolojiler, kültürel kodlar, siyasal ve politik kabuller, toplumsallığın ontolojik ve epistemik bir parçasını oluştururlar. Kavramsal olarak kültürel bellek, “19. yüzyılda modern ulusal devletlerin ortaya çıkışına ilişkin teoriler kuran Yeniçağ tarihçileri Benedict Anderson’un (Hayali Cemaatler) ve Eric

Hobsbawm'ın (Hayali Gelenekler) yaptığı gibi, bellek ve kimlik, mit ve politik imgelem arasındaki ilişkiyi eski gelişmiş kültürler temelinde, çok daha ilkesel biçimde, Türkiye için de anlamlı olabilecek bir ilkesellikte ortaya koyma girişimidir” (Assman, 2015, s. 14-15). Bir Mısırolog olan Jan Assman, bugünkü toplumu şekillendiren politik ve kültürel kodların kökenlerini binlerce yıl önceye kadar takip ederek kültürel kimliğin tarihsel ve toplumsal niteliklerini araştırmış, kültürün ‘bağlayıcı yapı’larla inşa edildiğini öne sürmüştür. Ona göre;

“Kültürel bellek biyolojik olarak devredilemediği için, kuşaklar boyunca kültürel olarak canlı tutulması gerekir (...) Bu tür kültürel bellek tekniğinin işlevi, sürekliliğin ve kimliğin devamının sağlanmasıdır. Kimlik, kolayca anlaşılabileceği üzere bir bellek ve hatırlama sorunudur. Bir bireyin kendi kimliğini sadece belleği sayesinde oluşturabilmesi gibi, bir grup da grupsal kimliğini ancak bellek sayesinde yeniden kurabilir” (Assman, 2015, s. 98).

Belleğin yeniden kuruluşunda ulusal kimliğin önemli bir yeri vardır. Pierre Nora, hafıza mekânlarını Fransa’nın yakın tarihi üzerinden okurken ulusal hafızaya önemli bir yer ayırmıştır. “Ulusal hafızamın hızla kaybolup gittiğini gördüm ve hafıza mekânlarının sayımına giriştim” (Nora, 2006, s. 9) diyen düşünür için ‘Fransa bitmek bilmez bir malzemedir’. Fransa, Fransız tarihiyle²⁸ vardır. Tarih ulusu, milli kültürü, kolektif kimliği kutsal bir şekilde ve her yeni kuşakta farklı kodlarla yeniden inşa eder. “Tarih kutsaldır, çünkü ulus kutsaldır. Hafızamız ulus sayesinde kutsallığa tutunabilmiştir” (Nora, 2006, s. 22). Oysa Benedict Anderson’a göre ortak bir dünya görüşü etrafında bir araya gelen insanlar için ulus, hayal edilmiş bir tasavvurdan başka bir şey değildir. Anderson, antropolojik olarak ulusu ya da ideolojik kimlikleri iktidar

28 Pierre Nora, Fransız tarihini diplomatik, kamusal, resmi hafızanın anlatısı, tasarımı, inşa olarak kabul etmektedir. Benzer şekilde Türkiye’nin yakın tarihi için de aynı durum söz konusudur. Türk ulusu söylemi ve Kemalist dünya görüşü ile başlayan ideolojik ve politik söylemler, devlet hafızasının tahakkümü altında gelişmiş, bir kanon oluşturmuş, sanatı, edebiyatı, dili, kültürel paradigmayı son derece etkisi altında bırakmıştır. Kraliyet hafızası, devlet-hafıza, ulus-hafıza, yurttaş-hafıza, Nora’nın kavramsallaştırmasında ulusal kimliği tarif eden hafıza biçimleridir. Ulusal hafıza, ideolojik ve kültürel olduğu kadar da tarihseldir. “Ulusal tarih kendi devamlılığını ancak hafızada anlamaktadır. ‘Fransa’, ya kendi hafızasıdır ya da bir hiç. Eğer bir ulus varsa, bu ulus ulus-devlet tarihini idare eden çizgisel nedensellikten ya da hikmeti hükümetçi amaçtan değil, ama hafıza ekonomisini idare eden güncelleştirici süreklilikten ibarettir ve kümülatif kaymalarla ve birleştirici hesaplarla işler” (Nora, 2006, s. 160). Yakın Türkiye tarihinde ya da İslam toplumlarında da hafıza, sosyal bir kimliğe karşılık gelmektedir. Mesela “İslâmiyet yalnız bir din olarak değil, bir sosyal kimlik aracı olarak da çalışmaktadır” (Mardin, 1992, s. 79). Türklük de böyledir. Yalnız bir ideoloji değil sosyal bir uzlaşım imkanıdır. Tanzimat’ın ilk yıllarından itibaren tartışılan Türkçülük, Osmanlıcılık, İslamcılık, Garpcılık gibi düşünce akımları da hafızanın toplumsal çerçevelerini temsil ederler. “Toplumsal hafızaya yapılan her müdahale, kimliğe yapılan müdahale ile özleşir. (Karaaslan, 2019, s. 143). İdeolojik ve kültürel kimliğe yapılan müdahaleler, topluma bir kriz, bir çıkmaz olarak yansır. Bu bağlamda “Sorunun esası hafızanın kimlik arayışı, kimlik isteği ve kimliği benimsemenin hizmetine sunulmasıdır” (Ricoeur, 2012, s. 100) diyen Paul Ricoeur, aşırı hafıza, yetersiz hafıza, hafıza suiistimali, unutma yoluyla suiistimal gibi semptomların ortaya çıktığını söyler.

aygıtlarından biri kabul eder. Ona göre “Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur - kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir. Hayal edilmiştir, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de herbirinin zihninde toplumlarının hayali yaşamaya devam eder (Anderson, 1995, s. 20). Hayal edilmiş olsun olmasın ulusal kimliğin tarihsel, toplumsal, kültürel ve dini boyutlarıyla hatırlama biçimlerini belirlediği açıktır. Bunlar kültürün bütün araçları, nesneleri, parçaları gibi toplumlar tarafından üretilmiştir. Her üretim ise bir yeniden yorum olarak görülebilir. Hatırlamalar, hatıralar, ulusal kültürün merkezinde yer alırlar ve “bilinçaltına girmenin en iyi yolu düşerse, demek ki anıları da sırf anlatıdan oluşan marjinal bir tür olarak değil, ama bizi ulusal kimliğimize götürecek bir yol, kutsal yol olmasa da bir kral yolu olarak görmek” (Nora, 2006, s. 152) mümkündür.

Türk edebiyatında edebi metinlerin siyasal, tarihsel, toplumsal, ideolojik ve kültürel kırılmaların gölgesinde var oldukları, bu kırılmaları, değişim ve dönüşümleri izleyerek, betimleyerek, çözümleyerek geliştikleri söylenebilir. Tanzimat devri edebiyatı bu dönemin hürriyet, müsavat, terakki, vatan kavramları etrafında inşa edilmiştir. Meşrutiyet devri edebiyatı ise Türkçülük, Osmanlıcılık, İslamcılık gibi ideojilerin öykü, şiir ve romanlardaki çeşitli tezlerle, söylemlerle, olaylar ve durumlarla anlatıldığı, tartışıldığı bir zaman dilimini kapsar. Cumhuriyet devri sonrası yeni bir kimlik inşası görülür. Ulusal kimlik, ulusal edebiyat, ulusal toplum ve sanat kavramları etrafında gelişen Türkçü paradigmayı esas alan devlet, bireysel ve toplumsal alanlardaki hatırlama biçimlerini belirlemeye çalışır. Tarih tezleri, ulus teorileri, yeni metotlar, yeni kavramlar geliştirilir. 1875’ten itibaren ideolojik ve kültürel bir hafızanın Türk roman ve öykülerinde merkezi bir rol oynadığı söylenebilir. Bu bağlamda Ömer Seyfettin, Sabahattin Ali, Hüseyin Nihal Atsız, Leyla Erbil, Hekimoğlu İsmail, Alev Alatlının roman ve öykülerinde bu tür bir hafıza söz konusudur.

Ömer Seyfettin’in alt metinde kültürel/ulusal kimlik, gelenek ve tarih, din, ulus, dil, aidiyet, asimilasyon, yabancılaşma, Batı ve Batı hegemonyası kavramlarını birer tez olarak işlediği hikâyesi “Primo Türk Çocuğu”, ilk olarak “Türk Çocuğu” ve ‘Yeni Lisan’la hikâye’ üst başlıklarıyla yayımlanmıştır. Ömer Seyfettin, hikâyenin

başına Ziya Gökalp'in "Vatan; ne Türkiye'dir Türklere, ne Türkistan/ Vatan büyük ve müebbet bir ülkedir: Turan..." şeklindeki iki dizelik epigrafını koymuştur. İzlek, kurmaca, tez bakımından hikâyenin milliyetçi bir duyusu, vatan ve millet düşüncesini, bir kimsenin tarihsel, politik, kültürel kimliğini merkeze aldığı söylenebilir. Öykü, *Genç Kalemler* dergisinin 5 Kânun-ı evvel 1327 [1911] tarihli 13. sayısında yayımlandığında tarihsel olarak Rumeli ve Balkanlarda, Osmanlı Devletinin birçok köşesinde kargaşa ve savaş iklimi hâkimdir. Nitekim öyküde Masonluk, Afrika'nın Latinleştirilmesi, Şark Meselesi gibi tarihsel, ideolojik ve sosyal olaylara, olgulara, kavramlara doğrudan atıflar yapılarak yalnızca ideolojik ve kültürel bir hafıza değil aynı zamanda tarihsel bir hafızanın da kurulduğu görülmektedir. Türk varlığının anlamına, tarihsel ve coğrafi olarak Türk kimliğinin niteliğine dair çeşitli tezlerin de öyküde temel bir ideolojik problem olarak irdelendiği söylenebilir.

Öykü bir Eylül gecesi 'meyus ve mustarip' Selanik şehrindeki genel görünümün tarif edilmesiyle başlar. Olimpos Palas, Kristal, Splantit Palas gibi gazinolardan ve Katolik kilisesinden söz edilmesi şehrin Müslüman kimliğini kaybetmiş, işgal ve istila altındaki yabancılaşmış silüetini vurgulamak içindir. Bir tarafta 'altınlı iktisat ve menfaat rüyaları gören müsterih Yahudi mahalleleri' ve öbür tarafta 'mert ve sessiz Türk mahallesinin sık ve geniş çatıları' yer almaktadır. Otomobillerin içinde sarhoş ve şen şakrak artistlerin İkinci Cadde'den dudak dudağa ve arsız kahkahalarla ya da aşıklarıyla öpüşerek geçmeleri, 'medenî ve necip garbın vahşî Türkiye'ye bir hediyesi' şeklinde tarif edilir. Hikâyenin başkahramanı genç mühendis Kenan Bey, bir tür kimlik 'asimilasyon'una maruz kalan, kendi kimliğini unutan, milli ve manevi duyguları aldığı eğitimin ve Batı adetlerinin gölgesi altında kalmış bir adamdır. Kenan kendini Batı toplumu içinde gördüğünden Doğu'ya cephe almakla kalmaz, doğrudan Türklük aleyhinde bir dünya görüşünü benimser. Onun sosyokültürel ve ideolojik portresi öyküde, "Ecnebi ve Levanten mahfillerinde, taassup ve hayvanlık denilen Türklükten nefretiyle, Türklüğe yani medeniyetsizliğe karşı olan garazıyla, Avrupa muaşeret kaidelerindeki vukuf ve maharetiyle, nazikliğiyle, şen ve şuhluğu ile meşhurdur" (Ömer Seyfettin, 2020, s. 213) sözleriyle çizilir. Eğitimini Paris'te tamamlayan Kenan, 'her Paris'ten gelen gibi' memleketine dönünce İzmir'e yerleşmiş ve güzel bir İtalyan kıızıyla evlenmiştir.

Metnin dramatik etkisi, kahramanın dönüşümüyle epik/romantik bir yükselişe geçer. Bastırdığı, örttüğü, unutmaya çalıştığı hoşnutsuzluğundan bir türlü kaçamayan, lânetlerden kaçan bir hain, arkasından koşulan bir mücrim gibi karanlık sokaklarda kaybolmak” (Ömer Seyfettin, 2020, s. 213) isteyen Kenan, siyasi ve sosyal şartlardan biri olan savaş gerçeğinin etkisiyle çağrışımlar arasında kalır. Geçmiş yaşamıyla, tarihsel, kültürel ve ulusal kimliğiyle ilgili sorgulamalara girer. Kenan’ın özüne dönüş süreci, zihniyet dünyasını ve şahsiyetini inşa eden asıl kimliğini kavramasıyla mümkün olacaktır. Bu süreç kendisi için sancılı geçer. Bir tefekkür çilesi geçirdikten sonra köklü bir paradigma değişiminin eşiğine gelir. Bulunduğu konum itibariyle tam dokuz yıldır Mason’dur. Ayrıca, kimlik bakımından bir dönüşüm geçirmeden önce Kenan, savaşların anlamsızlığına veya gereksizliğine de inanmakta, anti-militarist bir dünya görüşünü savunmaktadır. Hatta “uzviyattaki ‘mücadele’ fiilinin içtimaiyatta, insanlıkta da lâzım ve mecburi bulunduğunu fenle, tecrübe ile gösteren Darwin’den nefret” (Ömer Seyfettin, 2020, s. 214) etmektedir. Zihin dünyasında istemsiz olarak pasifize, edilgen, ürkek bir bariyer inşa ettiğini yıllarca anlayamamıştır. Savaş ve yıkım gerçeği, asimilasyona uğradığı hakikati karşısına ansızın çıktığında, hem o güne kadar yapmış olduğu tercihlere hem de dünyanın çalkantılı bir devrinde olup biten köklü değişimlere inanmakta son derece zorlanır. “Yirminci asrın orta yerinde; fertlerin, cemiyetlerin, devletlerin ve milletlerin hakları tamamıyla taayyün etmiş ümit olunurken” (Ömer Seyfettin, 2020, s. 214) yaşanan cinayetlere, zulme, katliamlara, ihanetlere alışması için önünde saatler vardır. Yaşamı boyunca mezhebi ‘insaniyet hülyası’ olan Kenan bu saatlerde ideolojik ve kültürel varlığını yapılandıran Mason kimliğiyle de yüzleşir. Selanik’teki İtalyan Mason Locası’na mensuptur. Anlatıcının eskiden, “Müfrit ve muhakeme kabul etmez bir saliki olduğu franmasonluktan başka dünyada bir hakikat olamayacağına bütün vicdanıyla kanaat eder (...) Ne anane, ne mazi, ne vatan, ne kavmiyet tanır (...) Irk ve muhit nazariyesini, ruhu ve fikri hasta bütün zavallılar gibi inkâra kalkardı” (Ömer Seyfettin, 2020, s. 14) diye tarif ettiği Kenan’ın Batı paradigmasındaki en köklü aidiyeti bu gizli cemaat olmuştur. Hatta başarılarından dolayı bu cemaat içerisinde belli kademelere de yükseltilmiştir. Yahudi ve Levanten arkadaşların ‘kamarad’ dedikleri dostlarından biridir. Hizmetleri karşılığında statüsü ilerlemiş, Masonlukta ‘grandmetr’ adı verilen en yüksek dereceye kadar yükselmiştir. Görüleceği gibi Ömer Seyfettin, Kenan’ın kimlik uyanışının okurda bırakacağı etkiyi arttırmak, hamasi eşiği yükseltmek, kurgu açısından başarılı

bir dönüşümle öykünün heyecan verici tonunu ayarlamak için karakterin milli bilinçle zıtlaşan bütün nitelikleri yansıtmayı sağlamaya çalışmaktadır. Adeta metin, Kenan'ın varlığında sürmekte olan iki ayrı kutup arasındaki bir geçişi anlatır. Bir uçta Batı/Hristiyan/Mason/Yahudi kimliği, diğer uçta Müslüman/Türk kimliği tam bir tezat oluşturmaktadır.

Ömer Seyfettin'in öyküsündeki geçiş ritüelini başlatan psikolojik eşik, hafızanın harekete geçişiyle başlar. Savaş, ihanet, katliam içindeki şehir ve insanlara bakılarak ayırdına varılan ideolojik ve politik gerçekler bir yana, öykünün başkahramanında görülen temel epifani, örtük hakikatin, unutulmuş aidiyetlerin, bastırılan hoşnutsuzlukların, ketlenen sitemlerin, unutulmuş inanç ve kimliğin hatırlanmasıyla yaşanılır. Hafıza, coğrafyanın ve tarihin kaçınılmaz bir sonucu olarak doğar. Yani hem dış etkenler hem de iç duyular, Kenan'ı geçmişiyle ve şimdiki zamanıyla hesaplaşmak zorunda bırakmıştır. Bu hesaplaşmanın kısa bir tarifi şu pasajda verilir:

“ (...) hatırlamak bütün mevcudiyetini sarstı. Sonra yine düşünmeğe başladı. Ölüyorum zannetti. Yalnız kalbinin yeniden sıcak bir zehirle dolduğunu, göğsünün parçalanacak gibi acıdığını duyuyordu. Hâl ve tarih birbirine karışarak hezeyan hâlinde dimağına hücum ediyor, meçhul bir ağız tarafından kulaklarına fısıldanıyormuş gibi rabitali rabitasız birçok vakalar aklından geçiyor, birden ruhu, hissi, fikri, vicdanı, idraki değişiyor, tutuşturucu bir humma nöbeti varlığını eritiyor, ‘Ah, insaniyete hizmet eden Avrupalılar!’ diye söyleniyordu” (Ömer Seyfettin, 2020, s. 215).

Bu noktadan sonra Kenan hem ideolojik ve siyasal aidiyetlerine hem de kültürel kimliğine bütünüyle eleştirel bir gözle bakmaya başlar. Öfke ve pişmanlıkla gerçek yüzünü tanımaya başladığı Avrupa'yı düşününce aklına hemen Fransa gelir. Fransa'nın Afrika'da yaptıkları zulüm, sömürü, eziyet, hırsızlık, saldırı, tecavüz, Cezayir, Tunus, Sahrâ-yı Kebir, Senegambi, Madagaskar, Fas gibi birçok yere dağılmıştır. Hatta Kenan'a göre “Silahsız Afrika'yı tamamıyla zapt eden bu yırtıcı, insafsız, müthiş Avrupalılar Asya'yı da paylaşıyorlar, bu tecavüzlerine soğukkanla, ‘Şark meselesi!’ diyorlardı”r (Ömer Seyfettin, 2020, s. 216). Kendi emellerine hizmet eden bütün doktrinleri medeniyet maskesiyle dünyaya satan Avrupalı devletler kurnazlıkla asıl niyetlerini saklamış, Kenan'ı bile kendi saflarına çekmeyi başarmışlardır. Metnin esas kırılma noktasını oluşturan Kenan'ın epifanisi, öz uyanışı, yazarın pek çok ideolojik ve kültürel tezini peş peşe sıralamasına imkan vermektedir. Onun Avrupa'nın çıplak yüzüyle karşılaşması, doğru yanlış fikirlerin bilincinde hızla akarak yeni tezler oluşturmaya kolaylaştırır. Afrika'nın Latinize edilmesi, Şark

Meselesi, Masonluk, Türkiye'nin taksimi gibi pek çok siyasi mesele, kısa bir sürede kahramanın zihninden geçer. Peşi sıra paragraflara dönüşen ideolojik ve politik tezler aktarılırken Ömer Seyfettin'in gerçek sesiyle, kurgusal anlatıcının 'zımnı' varlığı neredeyse bütünleşir. Öykü, bir manifestoya dönüşür ya da milli bir manifesto bir öyküye dönüşmüş haldedir. Anlatıcıya göre "Makedonya meselesi, Arnavutluk meselesi, Girit meselesi, Boğazlar meselesi, Şarkî Anadolu meselesi, Mezopotamya meselesi, Irak meselesi, Suriye'nin istiklâli meselesi, Arabistan meselesi ve ilh... Bu meseleleri Avrupalılar birer birer halledeceklerdi"r (Ömer Seyfettin, 2020, s. 217). Bu düşünceler karşısında dehşete düşen Kenan, kendi kimliğinin ayırına varan, aidiyetlerinden koparıldığını keşfeden bütün insanlar için adeta bir rol modelidir. "Bütün hayatında ne kadar yanlış ve çürük fikirlerle aldandığını, kavmiyetsizliğin, milliyetsizliğin, 'beynelmileliyetçilik ve masonluk' hülyasının biraz düşünebilen bir adamı hüngür hüngür ağlatacak derecede gülünç bir budalalık olduğunu" (Ömer Seyfettin, 2020, s. 218) anladığı zaman, kendine yönelir. Politik, ideolojik, kültürel bir uyanışın ihtiyacıyla 'Ben neyim?' diye sorar. Türk olduğunu söylemeye de hicap duyduğu için bocalar. İçten içe pişmanlık ve suçluluk duymaktadır. Ancak saniyeler sonra bu duyguların ona Batılılar tarafından aşılanmış olduğunu fark eder:

"Lisanlarını, maariflerini, ahlâklarını, terbiyelerini, âdetlerini neşir ile bir asırdan beri içimizde yalnız isimleri 'Türk ve şarklı' kalmış müthiş bir 'renksiz ordu' teşkil ediyorlar, bu 'renksiz'lerle şekimemize saldırıyorlar, bizi zayıflatıyorlar, milliyet ve Türklük fikrini franmasonluk efsanesiyle boğuyorlardı. Düne gelinceye kadar kendisi bile 'Türk'üm!' demeye sıkılmıyor muydu? Ve bu memlekette kendisi gibi tarihinin büyüklüğünü, mazisinin şerefini, dedelerinin şanını bilmeyen, inkâr eden, milliyetinden utanan ne kadar Avrupalılaştırmış renksiz vardı? Düşünüyor ve hızlı hızlı gidiyordu. Gümrüğün arkasına, yeni apartmanların hizasına gelmişti" (Ömer Seyfettin, 2020, s. 218).

Öykünün temel izleğine göre Kenan da başlangıçta bu 'renksizler ordusu'nun fahri bir üyesidir. Yaşamını baştan aşağı bu uydurma kimlikle düzenlemiş, kurmuş, idame etmiştir. Hatta ailesi de onu 'renksizler ordusu'ndan biri olduğu için sevmektedirler. Kendi İtalyan karısı Grazia ile böyle evlenmiştir. Kenan bu noktada geçmişte, hatıraları arasında dolaşmaya devam eder. Karısını, evliliğini, kurduğunu zannettiği ailesini düşünür:

"Önüne zevcesi, çocuğu, evi geliyordu. O hiç böyle bir günü düşünmemiş, bu ana kadar mesut yaşamıştı. Bir Garplı ile, bir İtalyan ile izdivaç etmek, hayatını birleştirmek ona pek tabii görünmüş, hatta iftihar edilebilecek bir mümtazlık gibi gelmişti. Avrupa'dan geldiği seneyi, gençlik ve bekârlık günlerini hatırlıyor, mazisini sesli bir sinematograf süratiyle hayalinden geçiriyordu. Grazia'yı ilk defa İzmir'de bir baloda görmüş ve hayret

etmişti. Bu kız eski Roma tarzında fantezi esvaplar giyiyor ve tıpkı İmparator Hadrian'ın metresi Antinous'a benziyordu" (Ömer Seyfettin, 2022, s. 220).

Görüleceği gibi Kenan, eşini onun Batı düşünce kanonundaki Avrupalı kimliğine de hayranlık duyarak sevmiştir. Bunun içindir ki Türk olduğunu yıllarca eşinin ailesinden, çevresinden, tabii kendisinden de saklamıştır. Hatta yıllar önce, sevdiği kadının ailesiyle tanışmak için evlerine gittiği bir gün, onun Türk kimliğinden şüphe edildiği için Türklük ve Türk tarihi konuları kasıtlı olarak açılmıştır, Kenan, "Abbasiler zamanında garba üşüşmeye başlayan milyonlarca Türk'ü, Karamanlıları, Selçukîleri, Akkoyunluları, Karakeçilileri unutarak, Osman hanedanının zuhurundan birkaç sene evvel Rumeli'ye, Vardar Vadisi'ne geçen bahadır Türklerin vücudunu inkâr ederek o da, Türkiye'de hiç Türk bulunmadığını tasdik et"miştir (Ömer Seyfettin, 2020, s. 221). Yaşadığı uyanış, Kenan'ı bütün bu anlara geri giderek hatıralarını yeniden yaşamaya mecbur bırakır. Evliliğini, arkadaşlarını ve hatta çocuklarını düşünmeye başlar. İtalyan adeti olarak onları numarayla çağırmak için çocuklarına Primo ve Sekundo adlarını vermiş, Sekundo hastalanıp ölünce geriye Primo kalmıştır.

Öyküde, Selanik'in bir Türk beldesi olmaktan giderek uzaklaştığı, gündelik yaşamın Batıyı hatırlatan hafıza göstergeleriyle kuşatıldığına özellikle dikkat çekilir. Artık 'Bütün bu muhitte Türk hayatına, Türk ruhuna ait bir gölge, bir çizgi bile yoktu'r. Oysa Kenan'ın Bursa'da geçen çocukluğunda büyüdüğü baba evi, Türk kimliğinin simgeleriyle doludur. Öyküdeki en canlı ve sıcak hatıralar bu eve aittir. Kenan'ın şimdi yaşadığı Hristiyan eviyle, çocukluğunu geçirdiği Bursa'daki baba evi bir tezat oluşturmaktadır. Nitekim bu tezat, dünya görüşü, medeniyet tasavvuru, inanç ve görenekleri açısından da bir zıtlığı temsil eder. Kenan, çocukluğuna hatırlamaya başladığında mekânın bütün göstergelerini daha canlı görmeye başlar. Böylece geçmişte kalan, silinmek üzere terk edilmiş, bulanık, önemsiz, değersiz hatıralar belki yaşandıkları zamankinden daha derin, daha canlı, daha bilinçli bir şekilde yeniden kurulur. Kenan bu çağrışımlar arasında 'geçmiş zaman etkisi'ne kavuşarak şimdiki zamandaki ideolojik ve kültürel hafızasını tekrar inşa etmeye çalışmaktadır. Onun esas kimliğini temsil eden Bursa'daki ev, metinde şöyle tarif edilmektedir:

"Birden Bursa'daki çocukluğunun geçtiği baba evini hatırladı; sofada rahat ve beyaz örtülü divanlar vardı. Odalar gayet temiz ve halı dolu idi. Kubbe tarzında yapılmış nakışlı tavanda asılı yaldızlı kafesinin içinde bir kanarya daima öter, merdiven başındaki ceviz ağacından eski ve guguklu saat, alaturka saat başlarını haykırarak onun gürültüsünü

keserdi. Babasının odası gözünün önüne geliyordu. Buraya selâmlık da derlerdi. Alçak sedirleri ve kalın halılarla döşeli olan bu geniş oda, ağır vişne rengindeki perdeleriyle biraz karanlıkça idi (...) Yine bu odadaki baş sedirin üstünde etrafı ipekten ve sırmalı çevrelerle süslenmiş büyük bir levha vardı” (Ömer Seyfettin, 2020, s. 224-225).

Burada sözü edilen levhada, kırmızı ve ince çiçeklerin arasına yazılmış satırlar bir kasideye aittir. “Geçme nâmert köprüsünden, koy aparsın su seni!/ Korkma düşmandan, ki âteş olsa yandırmaz seni!/ Müstakim ol, Hazret-i Allah utandırmaz seni!” (Ömer Seyfettin, 2020, s. 225) mısraları, Süleyman Nazif’in babası Diyarbekirli Sait Paşa’nın bir muhammesinden alınmıştır. Öyküde, bu satırların duvarda sergilendiği baba eviyle, Kenan’ın Avrupai evinin detaylı bir kıyaslamaya tâbi tutulmuştur. Esas olan Bursa’daki baba evidir. Türk kimliğine düşman olan İtalyan eşiyle yaşadığı ev ise şöyle tarif edilir:

“Duvarlarda esatire ait resimler, eski Roma ve Yunan manzaraları vardı. Askıda Primo’nun mektebe giderken giydiği geniş hasır şapkası, ortadaki yuvarlak masanın üzerinde Progres ve Journal de Salonique gazetelerinin nüshaları duruyordu. Buradan kaçmak istedi. Ama hangi odaya gidecekti (...) İstemeyerek duvarlara göz gezdirdi. Garibaldi’nin, Victor Emmanuel’in resimleri müsterih ve muzaffer iki hâkim gibi ona bakıyorlardı. Diğer mukabil satırlarda Vatikan’ın, Napoli’nin yağlı boya manzaraları asılmış duruyordu. Ve bu ev kendisinin idi” (Ömer Seyfettin, 2020, s. 226).

Görüldüğü gibi artık uyanışını tamamlamış, kendi kimliğinin ayırdına varmış kahramanın ailesiyle yaşadığı evin de gerçek yüzünü görmesi söz konusudur. Öykünün, Kenan’ın ideolojik ve kültürel kimliğini kabullenip bastırıldığı, reddettiği, unutmaya çalıştığı hatıralarıyla bütünleştiği noktadan sonra devreye Primo girer. Öykünün bundan sonraki kısmı Primo’nun uyanışını tarif eder. Primo da en az babası kadar kimliğinden soyutlanmış, Batı algısı tarafından asimilasyona uğramıştır. O da uyanışını, arkadaşının “Soruyorum, neye inkâr ediyorsun? Senin baban Türk mühendisi değil mi (...) O hâlde sen de Türk’sün” (Ömer Seyfettin, 2020, s. 230) sözlerinden sonra hissetmeye başlar. Hiç Türkçe bilmeyen Primo Fransızca anlayabildiği için bir Türk paşasının oğlu olan Orhan ona bunları Fransızca söylemek zorunda kalmıştır. Primo başlangıçta Türkleri ‘vahşi’ olarak tanımaktadır. Bu konuda, ‘Türkler vahşî değildir. Asıl vahşî, hırsız ve korsan olan İtalyanlardır’ diyen Orhan’la tartışmaya da girerler. Halbuki Primo’da şunun farkına varacaktır ki o, “taciz etmekten başka bir şey bilmeyen pis sineklerden (...) değil: Avrupa’yı, Asya’yı zapt eden, Orhan’ın anlattığı mert ve cesur Türklerden biri”dir (Ömer Seyfettin, 2020, s. 232). Primo, başlangıçta Kenan ne ise odur. Yani aidiyetlerinden soyutlanmış, unutkanlık ve inkâr içinde bir Türk’tür. Kendi coğrafi, tarihi, siyasi, dini gerçeğini bilmez. Elbette Primo, Kenan’dan farklı olarak küçük bir çocukken bu kopuşun varlığını

duyumsamıştır. Nitekim metin, milli duyguları daha şiddetli uyarmak, milli kimliği ve milli hafızayı daha güçlü vurgulamak için Kenan üzerinden tebliği edilen tezlerin hemen hemen aynısını, Primo'nun üzerinden telkin etmektedir. Öykünün sonunda, metnin tezini kesin olarak duyuracak bir tercih kurgulanır. Kenan ve karısı Selanik'ten çıkıp çıkmamaya karar verirken kimlik üzerinden bir tartışmaya girerler. Yollarını ayırmaya karar verirler ama Primo, Türk mü İtalyan mı olacağına kendisi karar verecektir. Anne babasının bu kararı çocuğa sormaları üzerine Primo, “gayet bozuk bir Türkçe ile ‘Ben... Turko çocuk... Ben, yok İtalyano... Ben burda... Ben çocuk Türk’” (Ömer Seyfettin, 2020, s. 235) diyerek tercihini yapar.

Sonuç olarak kimlik, aidiyet, vatan gibi değerlerin tartışıldığı, çözümlendiği, karşılaştırıldığı “Primo Türk Çocuğu” öyküsünde ideolojik ve kültürel bir arka plana, bir tarihe dayanan, milli bir bilinci temel aldığı görülen ulusal hafızanın merkezinde iki öznenin yer aldığından söz edilebilir. İlk tipolojide özne, şimdi'den geçmişe yönelmektedir. Kenan, bu tipolojiyi temsil eder. Yani geçmişine karşı yapacak hiçbir şey yoktur. Öbür tarafta ikinci özne, yani Primo, yarınki Türk neslinin bir temsilcisi olarak tarif edilir. Şimdi'den geçmişe değil, geleceğe yönelir. Ömer Seyfettin, Primo'nun yaptığı tercih aracılığıyla Türk milleti için bir uyanış programı çizmektedir. Bu uyanış milli bilinçle, milli hafızayla, milli tarihle, milli bir dil ve kültürle mümkün olacaktır. Öykünün bir manifesto, bir propaganda, bir tebliğ niteliğindeki anlam örüntülerinden, anlam parçacıklarından oluştuğu da rahatlıkla söylenebilir. Bu parçacıklar, gerçek yazarın, okurun hafızasını harekete geçirmek isteyen ideolojik ve politik tezlerini taşır.

Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* romanında ana izlek olarak başkarakter Ömer ile onun uzaktan akrabası Macide arasında gelişen ve roman boyunca ‘tesadüf’lerle ilerleyen aşk macerasını anlatılmaktadır. Bu aşk macerası trajik engeller ve Macide ile Ömer'in kişilikleri arasındaki derin uyuşmazlıklar nedeniyle çalkantılı bir şekilde gelişmiş ve nihayet ayrılıkla sonuçlanmıştır.

Bohem bir karakter sayılabilecek Ömer, kurguda baş kişi rolünde olduğundan onun psikolojik çatışmaları, iç konuşmaları, kendiyi ve çevresiyle, inançları ve idealleriyle, dostları ve sevdiği kadınla uyumsuzlukları, yakın arkadaşı Nihat olmak üzere hem arkadaşlarına hem de kendi kararlarına eleştirileri, *İçimizdeki Şeytan*'da büyük bir yer kaplar. Metinde diyaloglar ve monologlar oldukça fazladır. Özellikle

gözlemci anlatımın, heterodiegetik (dış) anlatıcı gözüyle yapılan psikolojik tahlillerin ve iç çözümlemelerin daha çok yazarın tezlerini, metnin ideolojik söylemini ve metinde aktarılan varoluşsal bilinci vurgulamayı amaçladığı söylenebilir. Bohem bir tip, bir ‘aylak adam’ tipi sayılabilecek Ömer’in Türk toplumunu, Türkiye’deki sosyoekonomik ve kültürel yapıyı, kamusal iktidarı, egemen ideolojileri, entelektüel ortamı irdelerken benimsediği tavırda kendi ‘aylak’ tabiatının, kendi içindeki ‘şeytan’ın sesi ve etkisi oldukça fazladır. Dolayısıyla metnin öne çıkan ideolojik, politik ve toplumsal önermelerini okur, Ömer’in iç sesleri aracılığıyla tespit eder. Bu iç sesler, Ömer’in tesadüfler ve psikolojik krizler etrafında gelişen Macide’ye aşkının altında bilincini ve özellikle hafızasını kurcalayan bazı sorunlara/sorgulara zemin oluşturur. *İçimizdeki Şeytan* romanındaki özne, protagonist Ömer’in eylemleri ve düşünceleriyle, hafızasındaki çarpık örüntülerle, moderniteye özgü unutulmuşlarla bütündür. Öznenin bilinci, akıl yürütmelerini çağrışım, hatırlama, tanıma gibi araçlarla gerçekleştirir. Romanda, Ömer’in karar ve eylemlerinin sorumlusu olarak öne sürdüğü iç ses, bir diğer deyişle ‘içindeki şeytan’, öznenin bilincinde ‘adlandırılmayan’ ve tarif edilemediği için de dile getirilemeyen bir bilinç düzeyini temsil eder. Bu bilinç öznenin, toplumsal ve ideolojik kimliğinin de örtük bir ifadesidir. Çünkü Ömer, ulus-devlet yapısına dayanan Cumhuriyet’in sağ-sol çatışmalarının ortasında yer alır. Bu çatışmalar, modern toplumun bir ferdi olarak onu karar vermeye, tavır almaya, taraf tutmaya zorlar. Politik zorunluluk, sosyal baskı, entelektüel görev, bireylerin gündelik hayatlarına kadar nüfuz ettiğinden özne, var olacak, kendini gerçekleştirecek, yalnız kalacak bir alan bulmakta güçlük çeker. Yalnızlık ihtiyacı bir kendini gerçekleştirme olanağıdır. Yalnızlık siyasallaşmış, kutuplaşmış, kurumsallaşmış toplumda bireyi bunalım, iç sıkıntısı, darlık, karamsarlık, umutsuzluk gibi negatif duygulara maruz bırakır. Modern özne, bu negatif duyguların etkisiyle iç sese yönelir. Birey, *İçimizdeki Şeytan*’daki Ömer gibi kendi bilincinin metruk sığınağına döner. Orada kimliğin, hafızanın, toplumsallığın, inancın, şimdiki zamanın parçalandığını görünce hem kendisine hem de çevresine ‘yabancılaşma’ya başlar. Bilincindeki parçalanma, hafızadaki parçalanmadır. Ömer’in geçmişe dönük, Cumhuriyet’in ulus-devlet ideolojisine dönük duygu ve düşünceleri, ulusal bir kimlik oluşturmamanın travmasını taşımaktadır. Yalnızlık, ulusal hafızanın ve toplumsal bilicin çöküşüyle öznenin gündelik yaşamındaki psikolojik dengeyi sarsar. Orantısız tepkiler, sonu gelmeyen hevesler, yarıda kesilen idealler, bazen parlayan bazen sönen sevgi ve aşklar,

öznenin unutkanlığının, hafızasındaki parçalanmanın dışavurumlarıdır. Ömer'in hayata bakışını özetleyebilecek şu pasajda, söz konusu parçalanmanın izleri daha belirgindir:

"Hayat beni sıkıyor... " dedi. "Her şey beni sıkıyor. Mektep , profesörler, dersler, arkadaşlar. . . Hele kızlar. . . Hepsi beni sıkıyor... Hem de kusturacak kadar (...) Hiçbir şey istemiyorum. Hiçbir şey bana cazip görünmüyor. Günden güne miskinleştiğimi hissediyorum ve bundan memnunum. Belki bir müddet sonra can sıkıntısı bile hissedemeyecek kadar büyük bir gevşekliğe düşeceğim. İnsan bir şey yapmalı, öyle bir şey ki. . . Yoksa hiçbir şey yapmamalı. Düşünüyorum: Elimizden ne yapmak gelir? Hiç ! (...) Bana öyle geliyor ki, hakikaten yapabileceğimiz bir tek iş vardır, o da ölmek. Bak, bunu yapabiliriz ve ancak bu takdirde irademizi tam bir şey yapmakta kullanmış oluruz. Ben ne diye bu işi yapmıyorum diyeceksin! Demin söyledim ya, müthiş bir gevşeklik içindeyim. Üşeniyorum. Atalet kanunu icabı sürüklenip gidiyorum" (Sabahattin Ali, 2018, s. 14).

Nihat, bu pasajdaki düşünceleri dinlediğinde arkadaşı Ömer'in parasızlıktan mustarip olduğu için böyle konuştuğunu söyler. Ömer'in fikirlerini, iç sıkıntısı, buhran, depresyon gibi sözcüklerle tanımlar. Bunun biricik ilacı para ve iştir. Nihat'ın bakış açısı, "Günün birinde ya çıldıracağız, ya dünyaya hâkim olacağız" (Sabahattin Ali, 2018, s. 17) ifadesinden anlaşıldığı gibi iddialı fakat sabittir. Oysa Ömer'in ruhu coşkun, istikameti belirsiz, duyguları kararsızdır. Romanın başında vapurda gördüğü Macide'yi görür görmez efsaneleştirir. Hafızasında abidevi bir imge kurar: "Düşün ki şu anda çehresini hatırlayamıyorum bile, fakat hafızamdan daha derin bir yerde onun bir taşla hakkedilmiş kadar keskin bir tasvirinin, akılların almayacağı kadar eski zamanlardan beri mevcut olduğuna eminim. Şu kalabalığın içine gözlerim kapalı olarak karışsam bir kuvvet beni muhakkak hiç şaşırtmadan doğru ona götürecektir" (Sabahattin Ali, 2018, s. 18). Hassas tabiatlı yaradılışı olduğu kadar ideolojik ve politik kimliğindeki tezatlar sebebiyle duyguları zirvelerde yaşar.

Atsız'ın *Ruh Adam* romanı Türk milletinin mit ve masallara kadar uzanan ortak geçmişini, toplumsal ve ulusal kimliğini arayan, geçmiş zamana yayılmış tarihsel ve kültürel kimlikle bağ kurmaya çalışan, yaşama dair düşünceleri unutma ve hatırlama arasındaki varoluşsal çizgide sürekli yer değiştiren modern bireyin macerasını anlatır. Romanda, unutma ve hatırlama arasında, geçmişe dönük bir zaman izleği vardır. Bu izlek çerçevesinde olaylar anlatılırken Mete Han devriyle 20. yüzyıl arasında adeta fantastik bir köprü inşa edilir. Bu köprü, Türk kimliğinin psikomitolojik ve kültürel hafızasına kaynaklık eder. *Ruh Adam*'da, romanın başkahramanı Yüzbaşı Selim Pusat'ın 20. yüzyılda, ulusal ve kültürel bir kimlik krizinin de eşlik ettiği gündelik yaşantısı, politik ve toplumsal gerçeği, kolektif bilinçaltından sızan ulusal tarih

bilinciyle iç içe geçmektedir. Onun kültürel ve ulusal varlığının, metnin ideolojik söylem düzeyinde yazarın niyetini dile getirdiği söylenebilir. Ancak Selim Pusat ve onun geçmişe dönük mitsel çağrışımlar içindeki yaşamı, bireylerin ve toplumların bilinçaltında yaşayan ilksel imgelerin fantastik düzlemdeki anlatısıdır. Bu konuda Jung, “Erişkinin dünyasında kendini belli etmeyen, çocukluk çağındaki bütün içgüdüsel içtepileri de içeren, belleğin anımsayamayacağı kadar gerilere gitmiş şeylerin, bilinçdışının belli bir katında saklı bulunduğunu” (Jung, 2006, s. 105) belirterek kolektif bilinçdışındaki ilksel imgelerin yani arketiplerin asla unutulmadığını, çocukluktan yetişkinliğe bilinçdışında saklı biçimde yaşadığını söylemektedir.²⁹ *Ruh Adam*’da bu saklı geçmişle tarihsel, ideolojik ve kültürel bir bağ kurulur. Kültürel hafızanın ritüellere, geleneğe, adetlere, inançlara dayanan toplumsal yönü, *Ruh Adam*’da anlatılan 20. yüzyıl pratiğinde, modern bir söylem kazanır. Kent yaşamının iktidarın ideolojik aygıtlarıyla domine edilen kurumsal organizasyonu, bireylerin hatırlama biçimlerini sarsıcı biçimde etkileyen modern söylemle geleneğe daima mesafeli durur. Fakat gelenek, masallara, tekerlemelere, ninnilere, türkülere, hikâyelere, oyunlara, eşyalara tutunan bellek ağıdır. Selim Pusat’ın geçmişe gidişleri bu bellek ağının çalışmasıyla başlar. Türk toplumunda gittikçe kök salan modernitenin oluşturduğu ‘yeni’, ‘güncel’ kent ve dünya paradigması, romanın söylem düzeyinde kendi içine doğru kıvrılan örtük sarmallara sahiptir. Bu sarmallar, Selim Pusat’ın yaşadığı şimdiki zamanın, anların, tanıdığı insanların arkasında çoğalarak, kıvrılarak, bükülerek geçmişe yönelir. Milli kültüre ve milli bilince döner. Romanda imlenen *ruh*, milli varlıkta bireyin asıl sonsuz anlamını bulur ama bulmakla kalmaz, bu sonsuz anlamı modern bilincin parçalanmış, sakatlanmış, iğdiş edilmiş aklını iyileştirmek,

29 *Ruh Adam*’daki Selim Pusat, Türk tarihini ve Türk kimliğini yaratan psikomitolojik geçmişiyle bağ kurarken kendisinin de bilincinde olmadığı hatıraları keşfeder. Bu keşif, bugün fantastik bir kurgu gibi görünse de psikanalitik açıdan çeşitli arketiplerin varlığını ortaya çıkarır. Arketipler, kısaca bireylerin ve toplumun bilinçdışında her zaman yaşayan en eski ortak yaşantılardır. Jung, Jacob Burckhardt ‘ilksel’ kavramını ödünç alarak bireylerde kendi kişisel anılarından başka, ilksel simgeler olduğunun altını çizer. Bunlar “ ‘kalubelâdan’ beri insan muhayyilesinden kalıtım yolu ile edinilen kuvvetlerdir. Bu kalıtım, bazı mitos ve efsane motiflerinin dünyanın her yerinde aynı biçimlerde tekrarlanması, gerçekten hayret verici bir olay” (Jung, 2006, s. 144) sayılmalıdır. Bu ilksel imgeleri ve kendi tabiriyle arketipleri şöyle tarif eder; “tarih boyunca sık sık yinelenen ve yaratıcı fantezinin kendini serbestçe ifade ettiği her yerde beliren bir figürdür — bu, in cin de olabilir, insan varlığı da, süreç de olabilir. Demek ki, aslında mitolojik bir figürdür. Bu imgeleri daha yakından inceleyecek olursak, bunların atalarımızın sayısız tipik yaşantılarına biçim verdiğini görüyoruz. Bunlar, deyim yerindeyse, aynı tip sayısız yaşantının psişik kalıntılarıdır. Bunlar, mitoloji panteonunun türlü figürleri ve bölünmüş, yansıtılmış, normal psişik yaşamın görünümüdür” (Jung, 2006, s. 323). Dolayısıyla *Ruh Adam* romanındaki Selim Pusat’ın kendi kimliğini ve varlığını sorgulayan psişik/ruhsal arayışı, Türk milletinin en eski ortak yaşantılarına dayanan simgelerin, çağrışımların, anıların oluşturduğu psikomitolojik bir yolculuktur.

gelecek kuşakları beslemek, bugünkü Türk toplumunun politik, ideolojik ve sosyal krizlerine bir cevap vermek için kullanır.

Leyla Erbil'in özellikle sol aydın eleştirilerini içeren ve modernist bir hatırlama biçimine dayanan *Karanlığın Günü* romanında, temel olarak hafıza sorunu yaşayan bir anne ve onun yazar kızını merkeze alır. Roman, başkarakter Neslihan'ın Alzheimer hastası annesini ve annesinin hasta arkadaşı Emine'yi ziyaretlerini, 1970'lerdeki yazar-aydın arkadaşlarla yapılan sohbetleri, toplumsal ya da politik özne olarak kendini gerçekleştirmek isteyen Neslihan'ın geçmiş-çocukluk hatıralarına sıçrayan travmatik bilincini anlatır. Romanda hem tıbbi bir hafıza sorununa hem de hafızanın patolojik görünme biçimlerine yer verilmiştir. Bu bağlamdan yola çıkarak *Karanlığın Günü*'nü, romandaki çatışmaların özünü, söylemini, tezlerini inşa eden en temel faktörün unutma, hatırlama eylemleri olduğunu söylemek mümkündür. 1950 sonrasında modern öznesini çözümleyen, insanın kendilik bilincindeki iç çatışmalara yönelen, Türk aydınını sorgulayan, tarih, iktidar ve birey ayrışmasıyla belirginleşen bir toplumsal kimlik bunalımını irdeleyen romanda, travmatik bilincin sunumuna uygun olarak deneysel bir form kullanılır. Metnin yapısal ve tipografik olarak avangart, modernist, dekonstrüktivist biçimi, geleneksel paragraf anlayışını bozmaktadır. Noktalama işaretleri, imla, metin ya da sayfa düzeni, cümle ya da sözcük öbekleri alışlageldik biçimlerinin dışında kullanılır.

Leyla Erbil'in geleneksel metin yapısına karşı çıkışı, salt biçimsel bir özgünlük arayışı olamaz. Belki metnin iktidarına, toplumsal ve kültürel iktidara, Neslihan'ın bir türlü idolleştiremediği annesine duyduğu küskünlüğe, politik ve tarihsel gerçekliğe karşı bir isyan ya da reddiye olarak okunabilir. Ancak bu reddiye git gide bireysel bir çıkmaza açılır. Neslihan dünyadaki anlamını, toplumdaki değerini, varoluşsal bütünlüğünü kaybetmeye başlar. Son hali, modern/psikiyatrik toplumda dönüştüğü biçimi, deliliğin sınırlarına varır. Mehmet Narlı'ya göre romanda deliliğe varan anlam kayıpları, öznenin bilincinde ortaya çıkan kırılma ve dağılma ile ilgilidir. Bunun asıl nedenlerinden biri Neslihan'ın ailesi, evi, toplumsal yaşamı içinde mündemiç olan hafızayla bağ kuracak olan bilincinin hatta kendi varoluşunu sağlama imkanı olabilecek bilincinin parçalanmasıdır.

“Dildeki anlam kaymaları, bağıntısızlıklar, aşırı ve çok dağınık çağrışımlarla da izah edilebilecek halden çıkıyor. Nesli'nin bilinci tek bir bilinç değildir artık; bunamadan ölen annesinin, annelerinin gerçeklik ütopyası altında pratik hayatın buluşabilir noktalarını

kaybeden ve bu yüzden evleriyle arasına nefret giren çocuklarının bilinciyle karışmıştır. Anne annesinden, dedelerinden tevarüs edemediği ama yer yer bilincindeki yansımalarla gördüğü geleneksel bilgi kuramsal bilinç ile kendi rasyonel, pozitivist ve varoluşçu bilinci karışmıştır. Dili, kendi basitliği içinde iletişimdeki neden sonuç ilişkisini diri tutan pratik düzeyden koptukça, imgeselleşmiş, imgeselleştikçe çoğalmış ve sayısız imlere ulaşmıştır. Dilbilgisel yapıyı bozduğu gibi simgesel ve imgesel alanı da darmadağın etmiştir” (Narlı, 2019, s.117).

Dilbilgisel yapının bozuluşu, bu paragraftaki gibi güçlü bir çocukluk travmasının da sonucudur.

Romanın henüz “ÖN DÜŞÜNME” bölümünde, birbirine bitişik apartmanlar arasında kalmış öznenin kaygılı, bunaltılı psikolojisi ve bu psikolojinin dili, kurduğu imgeleri, muhayyel dünyasın özetlenir. Anlatıcı, “Bir misafirhane burası,,, Bu dünya,,, koltuk,,, evrende,,, oturuyorum,,, evren, felek, kainat, acun,,, kainat kozmosta,,, uyumlu, kaosa karşıt olan,,, yaban, bir koltukta İstanbul'da (...) Bitişik apartmanın sarsıntısıyla uyuyamam, yazamam da,,, beklerim; kimse gelmez,,, kimse telefon etmez,,, kimse konuşmaz,,, ben de,,, ben düşlerim” (Erbil, 2020, s. 7) sözleriyle varoluşsal bir sorun haline gelmiş konumunu belirler. İstanbul'da yaşamaktadır. İstanbul, küresel kimliksizleşmenin, kültürel çatışmaların, ideolojik ve sosyolojik tahayyüllerin merkezinde yer alır. Neslihan, sıradan bir günde basit bir anda bile bu tahayyüllerin bellekle problematik ilişkisini sezer. “Zamanla kalınlaştı cam,,, üzerine düşeni zaptetti,,, sakladı,,,biriktirdi,,, bir gün ola ki dışarıyı almaz olacak,,, yok edecek her şeyi,,, silecek geçmişini, şimdii, geleceği; sinsi bir tarihçi gibi,,, başkalaştıracak kendini, belleksizleştirip asılsızlaştıracak” (Erbil, 2020, s. 9) diyerek cam ve İstanbul arasında bir alegori yapar. Hilmi, Mümin gibi arkadaşları İstanbul'un modernize edilmiş, metropolleşmiş durumunda bile solculuk iddialarını sürdürmektedirler. Yakın çevresi, sol ideolojilerin, devrimci paradigmaların kısa tarihinden oluşur. Neslihan ve arkadaşları Türkiye'yi devrimci bir refleksle yorumlarken Neslihan bu kümeden ayrılarak konumunu, amacını, öz bilincini sorgular:

“Biz gazetelerde dergilerde yazmamıza, Allah'ın günü sergiler açıp oturumlar düzenlememize, sosyal yaşantımızda önemli roller aldığımızı sanmamıza karşın -bu sanı pek öyle yanlış da sayılmazdı - geleceğe ait hiçbir belirleyici katkımız olmadığını, olamayacağını da bilmemize karşın bize verilmiş bir görevi - bu görevi bize kimin verdiğini bilmeden, adının tarihi sorumluluk olduğunu sandığımız bu görevi - oynamaya böylece başladık: sonunda elimizden alınacaktı bütün emeğimiz, arda kalanın bir ANI, bir GECE olacağını bildirdik; gene de oyunlar içinde geçecek ama yarına kararlar aldrabilecek bir GECE, o kararları o geldiğimiz yeri son anda biri, birileri gelerek silip süpürebilecekti ama , olsun! BİZ gene tüm inadımızla başladık GECE'ye” (Erbil, 2020, s. 41)

Leyla Erbil'in *Karanlığın Günü* romanında buna benzer sorgulamaların soyuşu tematik yapının önüne geçer. Bu sorgulamalarda yazar bir hesaplaşmaya girerek ideolojik ve sosyolojik bir realit olan sol grupların değerler ve anlamlar dünyasıyla yüzleşmeyi dener. Simgesel, imgesel, kapalı, sembolik bir dil kullanması, yüzleşme istencinin kendi öz bilincinde bir yerde çekingenlikle, korkuyla çevrili olmasından kaynaklanıyor olabilir. Bu yüzden sol ideolojiye karşı söyleyeceğini doğrudan söylemez, yanlışa tepkisini dolaylı ve imgesel bir söylem kalıbıyla perdeler, ikazlarını örtük bir dille yapar.

Yine ideolojik ve kültürel bir hatırlama biçimine, bu yönde bir hafıza pratiğine dayanan Hekimoğlu İsmail'in *Minyeli Abdullah* romanında bu kez Müslümanca yaşamak endişesi taşıyan bir kimse merkezde yer alır. Metin, bu kişinin ideolojik ve dini bir duyarlılıkla kendi dünyasını nasıl kurduğunun, inancıyla bu dünyayı, geçmişini ve şimdi'sini nasıl şekillendirdiğinin hikâyesini anlatarak hafızanın çeşitli görünme biçimlerini kullanır. Hafızadan, öznenin kimliğini ve dünyasını 'yeniden kurmak' için başvurduğu en temel araç olarak yararlanır. Mekân ve coğrafya da hafızanın bir parçasıdır. Romanda problematik mekânların başında gelen Minye tarihsel olarak geçmişin canlı bir göstergesidir. Anlatıcı bu gösterge üzerinden "Osmanlı İmparatorluğunu hatırlamamak mümkün mü? O İslam devletinin, Minye tepelerinde boş kovani, dereleri üstünde köprüsü, şehrin içinde mektebi, camii, sebili ve kütüphanesi vardır" (Hekimoğlu İsmail, 2002, s. 5) sözleriyle mekân ve tarih arasındaki koşutluğun, geleneksel izlerin, tarihsel bağların altını çizmiştir. Aynı şekilde Minye'nin hemen yanı başındaki Nil Nehri de toplum ve kültür üzerindeki coğrafi etkisiyle adeta kurucu bir mekândır. Buraya "Cennet Irmağı" denir. Hatta "Mısır, Nil'den ibarettir. Nil'i haritadan kaldırırsanız, geriye uçsuz bucaksız çöller kalır" (Hekimoğlu İsmail, 2002, s. 5). Dolayısıyla bu bölgenin insanını Nil Nehri gibi mekânların hafızasından ayrı düşünmemek gerekir. Ancak modernite ve kapitalizmin 'haz kültürü'yle dönüştürdüğü toplumsal alışkanlıklar, geleneksel mekânların da işleyişini değiştirmiş, geleneksel hafızayı bozulma tehlikesiyle karşı karşıya getirmiştir. 'Mısır ve onun küçük bir numunesi olan' Minye'de de durum budur. Bir ziraat şehri olan Minye'de sinemalar, eğlence yerleri, meydanlar insanla dolmuş durumdadır. Çoğunluğu da zengin olmanın hayalini kurar. Gösteriş ve israf artmıştır. 20. yüzyıl Minye'sinde 'medeniyet'in ancak ithal bir 'haz kültürü' sayesinde

gerçekleşeceğine inanılmaktadır. Meta fetişizmi, içki, kumar, fuhuş, sefahat, medeniyetin göstergeleri kabul edilir.

Küçük yaşta babasını kaybetmiş Abdullah, Minye’de doğmuştur. “Bedir Muharebesini, Vaterlo gibi” (Hekimoğlu İsmail, 2002, s. 9) anlatan tarih hocasıyla kavga edip okula küstükten sonra iyice anlar ki yaşadığı muhit ona göre değildir. Ahlak ve medeniyet anlayışı çocuk yaşta onu çevresindeki zararlı insanlara karşı yabancılaştırır. Herkes gibi ‘büyük memur olma’ hayalini taşıyan Abdullah, Minye toplumunun olduğu kadar ‘zengin olma hayali’ aşılarmış modern ve kapitalist toplumun da bireydeki yansımalarını taşır. Mesela çalışıp biraz para kazanmaya başlayınca, “Bir memur olur, temiz temiz elbiseler giyer, dik dik yürür; bir de kırıvat takar, başa fotör, yanına da güzel ve şık bir kadın aldı mı, bütün dünya onun” (Hekimoğlu İsmail, 2002, s. 15) diye düşünür. Ancak bir arkadaşının katıldığı kültürel sohbetler ve abone olduğu "Fecr-i Sadık" mecmuası, ideolojik ve entelektüel dönüşümüne yol açacaktır. “Müslüman olduğu halde Müslümanlıkla alakasının olmadığını” (Hekimoğlu İsmail, 2002, s. 16) anlayan Abdullah, kitaplar, sohbetler, çeşitli akıl yürütmelerle bir çeşit ‘iç aydınlatma’ yaşar. Tevrat, İncil, Kuran ayetlerini yeniden okur. Oysa dini yalnızca sureleri ezberlemekten ibaret zanneden bir çevrede yetişmiştir. Kutsal kitapları okudukça eleştirel bir bilinç kazanır. İslamiyet’in yalnızca bedensel bir pratik olmadığını fark ettikten sonra onu bir “rejim olarak ele almak ve iktisad, hukuk, maarif ve siyaset cihetleriyle de tetkik etmek zarureti”ne (Hekimoğlu İsmail, 2002, s. 17) inanır. İdeolojik ve manevi uyanışı, İngiliz, Fransız, Yahudi diktatörlüğü altındaki Müslüman topraklarına bir ‘dava’ olarak bakmasını sağlar. Kahire’deki ‘uyanış’ı dini ve ideolojik bir ‘arayış’a dönüşmüş olan Abdullah, askerliğinden sonra kişiliğini inşa etmeyi bir ‘ödev’ kabul eder. Minyeli Abdullah’ın bir ‘kimlik bilinci’ geliştirerek çevresini, coğrafyasını, toplumunu görme biçimindeki ideolojik hassasiyetleri aslında çocukluğundan başlamıştır. Abdullah, çocukluğundaki protest hatıralarına sıkı sıkı bağlı kalarak büyümüştür. Bu hatıralar etrafında özellikle dini kitaplarla, dini dergi ve mecmualarla yetişmiştir. Ancak çocukluğundan yetişkinliğine kadar onun herhangi bir felsefi, kültürel, sanatsal bilinç geliştirmekle ilgilenmediği de açıktır. Böylelikle eleştirel yaklaştığı katı ve kapalı İslam anlayışının fanatik bir taraftarına dönüşmeye başlar. “O, öyle hale gelmişti ki, dinini bilmeyen, Allah’ı tanımayan şahıslara, profesör de olsalar ‘alim’ deniyordu” (Hekimoğlu İsmail,

2002, s. 19) diye tarif edilen bu dönüşüm, İslam'ın çeşitli katmanlarıyla, derinlikli, kainatı kapsayıcı, felsefe ve kültür üretir bir genişlikte, toplumu ve insanlığı kuşatıcı yönleriyle anlaşılmasının önünde büyük engeller yaratacaktır.

Artık bir 'İslami misyon' taşıyan Abdullah, evlendikten sonra davasını savunmak için Müslümanca yaşamak konusundaki düşüncelerini çevresine yaymaya karar verir. Komşusu Bekir'i bu konuda etkiler. Bekir Bey artık bütün parasını İslam'a harcamak gerektiğini kabul ederek karısıyla eve yaptığı harcamaları kısma karar verir. Bu durumdan üzüntü duyan eşinin duyguları ise daima ikinci planda kalır. Abdullah'ta da aynı davranış kalıbı görülür çünkü kendisi 'aile reisi' mevkiindedir. Karı koca, "Her ikisi de İslamiyetin esaslarına uymakta azami hassasiyeti" (Hekimoğlu İsmail, 2002, s. 22) göstererek Müslümanca değişimi gerçekleştirmeye çalışırlar. Nitekim Abdullah'a göre İslami yaşam stili 'acılı geçen bir ameliyat'la mümkün olabilir. "Sizleri ben nasıl düşünüyüm Ben kimim ki? Bizi yaratan var. Sahibimiz O'dur. Hangi felaketin hangisine ve nasıl mani olayım? Şu alyanaklı, uzun kirpikli yavrumu elimden alsa, yahut ben felç olsam" (Hekimoğlu İsmail, 2002, s. 21) gibi fikirlere kapılan Abdullah'ın gittikçe fatalist, köktenci, fanatik bir din yorumunu benimsediği görülmektedir. Ahlak görüşleri ve toplum ideali de bu yorumlar etrafında şekillenir.

Alev Alatlının bir Türk aydınının 'geçmişle hesaplaşma'sını, Türkiye'nin yakın tarihini, Türk toplumunun ideolojik ve siyasi dönüşümünü, Cumhuriyet modernleşmesini, Cumhuriyet'ten itibaren hızla artan kentleşme politikalarını, çok partili siyaset ve propoganda ortamını, siyasilerin ve partizanların gelecek vaatlerini, aydınların gelenekle ve toplumla çatışmalarını anlattığı, bütün bunların eleştirel bir analizini yapmaya giriştiği "Or'da Kimse Var Mı?" başlıklı roman serisi, toplam beş kitaptan oluşmaktadır. İlk kitap olan *Viva La Muerte! Yaşasın Ölüm!* (1992) romanını sırasıyla, *'Nuke' Türkiye!* (1993), *Valla, Kurda Yedirdin Beni* (1993), *O.K. Musti, Türkiye Tamamdır* (1994), *Beyaz Türkler Küstüler* (2013) romanları takip eder. Romanların merkezi kahramanı, aydın, entelektüel ve yazar Günay Rodoplu adlı bir kadındır. İlk romanda Alev Alatl, bu karakterin niteliğini, eleştirilerini, tezatlarını, biyografisini oluşturmak adına geniş bir çerçeve çizer. Günay Rodoplu'nun geçmişi, Türkiye'nin yakın tarihiyle paralel politik bir maceradan oluşmaktadır. Rodoplu, istemli bir hafızayla kendine ait geçmişi, Türkiye'nin geçmişi olarak yaşar. Böylece

hatırlamak ya da unutmak insanın doğal bir kuvveti olmaktan çıkar. Doğal yollarla, zamanın bilindik kurallarına tabi şekilde, toplumsal ve sosyoekonomik krizlerin gölgesinde siyasallaşır, ideolojikleşir. Bu tür bir hafızayı ‘siyasi hafıza’ ya da ‘politik hafıza’ şeklinde nitelemek de mümkündür. Ancak Rodoplu üzerinden Türkiye’nin yakın tarihini anlatan *Viva La Muerte! Yaşasın Ölüm!*, daha çok ulusal bir hafıza topografyası çizer. Rodoplu’nun taşralı sıradan bir kırtasiyeci olan Şafak Özden’e aşkı, sanata, felsefeye, siyasete, politikaya, edebiyata, kültüre, topluma dair bütün akıl yürütmeleri, sorgulamaları arasında büyük bir çatlaktır. Geçmişle hesaplaşma, Şafak Özden devreye girdiğinde nahif bir sekteye uğrar ve bu sekteler Rodoplu’nun yaşamaya dair umududur. Umut söz konusu olduğunda ‘duygusal hafıza’sı tetiklenen Rodoplu, aşık olduğu adama dair çağrışımlar ve flash hatırlamalarla teselli bulur. Çünkü Türkiye’nin derin bir yozlaşmaya maruz kalan, sakatlanmış, ötekileşmiş, yabancılaşmış toplumsal kimliğiyle kurduğu gündelik yaşamını ‘büyük yalan’ olarak görmektedir. Bu yalanı ifşa etmek, gerçekleri kabul edilebilir kılmak, aydınlanma ülküsünü yeniden inşa etmek ona göre pek mümkün değildir. Dolayısıyla kendini çaresiz hissettiği Türkiye’nin ruhunu anlamaya çalışırken daima teselli arar. Şafak Özden, onun için bir tesellidir. Varsaydığı tarihsel kaosa ve kimlik krizine karşı kendi tarihini ve kendi kimliğini gerçekleştirebilme imkândır.

Viva La Muerte! Yaşasın Ölüm!, zaman ve olay örgüsü 1990’lı yılların ideolojik ve siyasal değişimini merkeze alır. “Kuyu”, “Şafak Özden Yeşil Elma, Kekik ve Tarçın Kokuyordu!”, “Koçum Benim!” bölümleriyle devam eden romanın son bölümü yine “Kuyu” başlığını taşır. Ek olarak romanın sonunda “EPILOQUE” başlıklı bir mektup vardır. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra hızla bir çıkmaza giren hafıza ve tarih çalışmalarının kurmacaya etkisini gözlemlemek açısından *Viva La Muerte! Yaşasın Ölüm!* bir hafıza anlatısı olarak kabul edilebilir. Tıpkı Alev Alatlı’nın adını andığı Nikos Kazancakis’in *İspanya, Yaşasın Ölüm* (1937) adlı hatıratında yaptığı gibi Alatlı da romanı hem entelektüel bir benlik arayışı hem de hatıralarla yaşayan modern öznenin unut(ul)ma korkusu etrafında kurgulamıştır.³⁰ Romanda fikirlerini,

30 Kazancakis’in söz konusu eseri, Alev Alatlı’nın *Viva La Muerte! Yaşasın Ölüm!* romanıyla kıyaslandığında yazarların tezlerindeki ya da alt metinlerdeki politik söylemlerde güçlü bir benzerlik dikkat çeker. Kazancakis’in *İspanya, Yaşasın Ölüm* kitabı bir hatıratır. Yazar, burada gezmeyi en büyük zevki kabul etmiş ama amaçsallaştırmıştır. Onun için en büyük keyif, “gezmek ve itirafta bulunmak (yaratmak da itiraf etmenin en yüksek ve en bağlantılı biçimidir) olmuştur (...) Çünkü insan böylelikle, yalnız kendini tanımakla kalmaz, çok daha önemlisi, insanın en acılı ve başboş ordusunu kendi içine

eleştirilerini, reddiyelerini daha geniş kitlelere anlatmaya çalışan Günay Rodoplu bir entelektüel ve aydın olarak çeşitli konuşmalar yapar. Yazılar yazar. Genellikle hem edebiyat ve sanatla hem de tarih ve siyasetle ya kuramsal ya da pratik şekilde aktif olarak meşgul olduğu görülür. Bu ilgi alanları, Türkiye'nin geçmişini sorgulamak için yalnızca aygıtlardır. Öyle ki Pierre Nora da mekâna ve hafızaya dair incelemesinde ulusal ve kültürel hafıza için kurmaca ve tarihin birlikte araştırılması gerektiğini savunur. Ona göre “Derinliğinden koparılmış bir çağın derinliği olan Tarih, gerçek romanı olmayan bir çağın gerçek romanı. Tarihin merkezine yükseltilmiş hafıza” (Nora, 2006, s. 38) sayılmalıdır. Alev Alatlı'nın sorguladığı tarih de bir hafızadır. Çünkü Nora, hafızanın iki meşruiyet biçiminden söz ederken de tarih ve edebiyatı örtüştürmüştür. Yazı ve sanat açısından hafızanın sunumu iki yöneme sahiptir: “Tarihi ya da edebi. Zaten bunlar günümüze kadar birbirlerine paralel olarak ama ayrı ayrı çalışmışlardır. Bugün sınır kalkıyor ve tarih-hafıza ve hafıza-kurgunun hemen hemen aynı anda ölümünden sonra, bir başka geçmişi, itibarını ve meşruluğunu geçmişle ilişkisine borçlu olan bir tür tarih doğuyor” (Nora, 2006, s. 38) diyen Pierre Nora için entelektüel pratikten, edebi eserlerden, yazı ve sanattan bağımsız bir hafızanın varlığını kanıtlamak mümkün görünmez. Hafıza otobiyografik de olsa dışavurumu mekânda ve yazıda ortaya çıkar. Ulusal hafıza bu kaynaklardan beslenir. Ulusal hafıza, tarihsel olsa da kurumsallıkla ilişkisi bakımından sanatın dışında siyasal bir hiyerarşiye de bağlıdır. Pierre Nora, ulus-hafıza kavramını dört maddede incelerken bu hiyerarşinin etki alanını ve niteliğini göz önünde bulundurmıştır. Nora, “Kraliyet hafızası, devlet-hafıza, ulus-hafıza, yurttaş-hafıza” ile ulusal kimliğin belirlendiği “Feodal monarşi, mutlak monarşi, devrimin yerleşmesi ve cumhuriyetçi sentez” (Nora,

sokmak ve ahenk kazandırmak suretiyle çılgınca denecek gibi ben (Ego) ini aşabilir” (Kazancakis, 1973, s. 5). Alev Alatlı da Günay Rodoplu'ya yaptırdığı düşünsel ve mekânsal gezilerle aslında onun kendini aşma gayretini vurgulamaya çalışmıştır. “Uluslar arasında İspanya Don Kişot'tur” (Kazancakis, 1973, s. 11) diyen Kazancakis gibi Alatlı da bir hafıza figürü kurmaya çalışır. Türk aydını ve onun ulusal ve toplumsal gerçeği şu önermeye dayanacaktır: ‘Uluslar arasında Türkiye, Rodoplu'dur’. Kazancakis'in hatıratının ikinci bölümü, “VIVA LA MUERTE! (Yaşasın Ölüm!) başlığını taşır. Aynı başlık Alev Alatlı'nın romanında kullanılmıştır. Kazancakis, hatıratının söz konusu bölümünde “Amacım başkadır benim: Ne gördüm, ne duydumsa, tanıdığı olduğum olayları anlatmak, bugün İspanya adını taşıyan şu insanlık yarasını size göstermek” (Kazancakis, 1973, s. 160) diye yazar. “Güzel, korkusuz, nefesine düşkün asil kadın Madrid yanıyor!” (Kazancakis, 1973, s. 157) derken İspanya İç Savaşı'na dair izlenimlerine yer verir. Hitler destekli General Francisco Franco'nun tahribatı, tarihin, iktidarın, inancın nasıl yozlaştığı adeta hafızasına kazınmış gibidir. Hatıraları ona yaşananları duyurmak ve tarihe geçirmek gibi politik ya da ideolojik bir sorumluluk yükler. Alev Alatlı'nın “Or'da Kimse Var Mı?” serisindeki romanlarla çerçevesini çizdiği ulusal ve kültürel hafızanın da benzer bir işlev yüklendiği söylenebilir.

2006, s. 156) dediği tarihsel ve ideolojik yapılar arasında zorunlu bir ilişkinin varlığından söz eder. Alev Alatlının romanları ise Nora'nın tabiriyle *ulus-hafıza* ve *yurttaş-hafıza* arasında geçmişe, modernitenin yasalarına boyun eğmesine rağmen bir türlü tutunamayan Türk toplumunun ve özellikle Türk aydınının hafızasını anlatır.

Viva La Muerte'deki hafıza çağrısı son kertede ideolojik ve ulusal bir nitelik taşımaktadır. Narlı'nın belirlemelerine göre Alatlının, modern ideolojiyi ve ulusallığı, Türklerin din, asabiye ve terbiye kökleri ile buluşturmak ister. Türk aydını, Türklerin Anadolu'ya yerleşmeden önceki orta Asya'daki göçebe hayatındaki bir nevi ilkel komünizmin üzerine, düşüncesine ve duygusuna, onuncu yüzyılda 'göklerde ve yerde ne varsa hepsi Allah'ındır' diyen İslamı giydirmesini hatırlamalıdır. Alatlının daha sonraki romanlarında (Mesela *Kâbus* ve *Rüyâ*'da) ideolojik ve kültürel hesaplaşmaya tasavvuf da eklenir. Yazar böylece Türkiye'nin afaziden / amneziden kurtulması, kendini "el" gibi görmemesi, kendini modern putlara göre değil, kendi ölçülerine göre biçimlendirmesi için ideal bir bütünü, bir toplamı işaret eder (Narlı, 2004, s.370).

4.1.4. Mekânsal Hafıza

Geçmişin hatırlanmasında, anıların, çağrışımların, bireysel ve toplumsal hafızanın oluşumunda mekânın önemli bir yeri vardır. Çünkü "Mekân, nesnel bir gerçeklik değildir. Kendi başına varlığı yoktur. Mekân, toplumsal yapılar ve ilişkilerin belirlediği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır" (Karaaslan, 2019, s. 125). Toplumsal yapıların mekânla ilişkisi ise tarih ve zaman aracılığıyla belirlenir. Toplumsal, tarihsel, ideolojik ve kültürel hatırlama biçimleri mekânda ortaya çıkar. Tarih ve kültür yoksa mekânın kimliği, niteliği, işlevi de belirsizleşir.

Mekâna bağlı, mekânla anlatılan, mekânda ortaya çıkan, mekânı adlandıran, tasarlayan, sunan, tasvir eden, nakleden, durduran, düzenleyen, yöneten, kategorize eden, tebliğ eden hafızayı, hafıza mekânı olarak tarif edebiliriz. "Hafıza mekânları, hafıza amacı gütmese de tarih mekânlarıdır" (Nora, 2006, s. 32). Çünkü zaman ve tarihin deneyimi, mekânda ortaya çıkar. Bir hafıza mekânının esas varlık sebebi, "zamanı durdurmak, unutma işini engellemek, nesnelerin durumunu tespit etmek, ölümü ölümsüzleştirmek" (Nora, 2006, s. 32) olarak sıralanabilir. Tarihin olaylara, durumlara bağlanması gibi hafıza da mekânlara bağlanır. Hatırlama eylemlerinin,

mekâna bağlı hafıza kodlarının bölgeye, coğrafyaya göre değişkenlik gösterdiği, ulusal kimliğe göre şekillendiği, dil ve söylem biçimlerine göre yeni görüntüler kazandığı söylenebilir. Paul Connerton, hafıza mekânlarının hatırlama eyleminin nesnesine ve işlevine göre ayrıştığını ifade etmektedir. Ona göre hafıza mekânları, *anıt mekân* ve *mahal* olarak ayrılırlar. Anıt mekâna, “yer isimleri ile kutsal yolculukları; mahal örneği olarak ise ev ile sokağı” (Connerton, 2012, s. 20) örnek vermek mümkündür. Mahal, ‘mekânın kodlama gücünü’ barındırması dolayısıyla kültürel hafızanın sembolüdür. Anıt mekân ise başlı başına bir hafıza mekânıdır. Connerton, mekânları yalnızca hatırlama eylemi üzerinden okumaz. Unutma ve modern toplumlarda görülen amneziler bağlamında da inceler. Tarihsel, toplumsal, ideolojik ve kültürel hafızanın 20. yüzyılda bir çıkmaza girdiği açıktır. Yeniye, hıza, değişime, başkalaşmaya açık olan bir süreye, zamana, düzene dayalı modernite, unutkanlık tehdidiyle hafıza mekânlarını da hedef almaktadır. Bu yüzden “Anıtlar ile unutkanlık arasındaki ilişki karşılıklıdır: unutma tehlikesi anıtların inşa edilmesine, anıtlar ise unutkanlığa yol açar. Hatırlanmak istenen şeyi bir anıt biçimine sokmak hatırlama yükümlülüğünden kurtulmak içinse; bunun sebebi, anıtların yalnızca bazı şeylerin hatırlanmasına izin verirken, bir çeşit ayrımcılıkla diğerlerinin de unutulmasına neden olmasıdır. Anıtlar, geçmişini hatırlamamızı sağladığı kadar onu saklar da” (Connerton, 2012: 39). Saklanan, örtülen, bastırılan geçmiş zaman, hafızanın yok olmasından, kaybolmasından, parçalanmasından duyulan korku ve kaygıyla mekânlar üzerinden yaşatılmaya çalışılır. Mekânlar özellikle 20. yüzyılda bireysel ve toplumsal kimliğin sürdürebilmesini sağlayan somut bir araç haline gelir. Modern toplumda artık “yâd etmek arzusunu doğuran şey, kültürel amnezinin yarattığı korku ile tehdittir” (Connerton, 2012, s. 38). Hatırlama eylemi, siyasallaşan, politize olan toplumun sosyoekonomik koşullarında giderek yozlaştığından olsa gerek hafıza mekânlarının var olmak için poetik yapılarıyla, düşsel boyutlarıyla alımlanması gerekmiştir.

Mekânı düşler ve düşsellik bağlamında fenomenolojik bir bakışla inceleyen Gaston Bachelard, hafıza mekânlarını ritüeller, mitler, hayaller etrafında çözümlemiştir. Bachelard ayrıca *övülen mekânları* ya da *mutlu mekânları*, edebi metinlerde anlatılan hafıza mekânlarının iki türü olarak belirler. Böylelikle mekânın ideolojik, politik, tarihsel, kültürel görünümüne poetik bir kategori ilave eder.

Hafızanın düşsellik, düşler ve poetik hayal aracılığıyla mekânı inşa edişini, mekânın çocukluk ve hatıralarla bellekte ortaya çıkışını şu sözlerle açıklar:

“Tarihi aşmak istediğimizde ya da tarihin içinde kalarak kendi tarihimizi, bu tarihi kalabalıklaştırmış varlıkların daima fazlasıyla olumsal olan tarihinden ayırmak istediğimizde, yaşam takvimimizin ancak yaşamımızın hayal dağarıyla kurulabildiğini de fark ederiz. Varlığımızı bir ontoloji hiyerarşisi içinde analiz etmek için, ilkel konutlara gömülmüş bilinçdışımızın psikanalizini yapabilmek için önemli anılarımızı, normal psikanalizin dışında kalarak, toplumsallıktan arındırmamız ve yalnız kaldığımız mekanlarda kurduğumuz düşler düzlemine ulaşmamız gerekir (...) Mekan her şeydir burada, çünkü zaman, hafızayı canlandırmaz artık. Hafıza (ne gariptir ki!) somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Miadı dolmuş süreler yeniden yaşanamaz. Bu süreleri ancak düşünebiliriz, soyut, her türlü derinlikten yoksun bir zaman çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekan sayesinde, mekan içinde buluruz. Bilinçdışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; mekansallaştıkları ölçüde sağlamlaşırlar” (Bachelard, 2014, s. 39).

Görüldüğü gibi mekânın tarihsel niteliğini aşan çeşitli bilinçdışı işlevleri vardır ve bunlar bireyi, toplumu, varlığı yeniden kurmaktadır. Bilhassa ev, mitolojik, ontolojik, kutsal işlevleriyle bireyin yaşamında özel bir anlama sahiptir. Ev, Bachelard için ‘geçmişin barınağı’ sayılır, özünde kozmik bir evren tasavvurunu taşır ve bireyin içsel varlığının topografyası anlamına gelir.

Hafıza mekânlarının fenomenolojik, felsefi, tarihsel, politik, toplumsal ve kültürel olmak üzere çok çeşitli işlevleri ve görünme biçimleri vardır. Bireysel ve toplumsal kimliği tehdit eden her kriz, hafıza mekânlarını da dönüşmek zorunda bırakmıştır. Nitekim yalnız mekânların değişimi, dönüşümü, adları, biçimleri, konumları üzerinden bir toplumun ideolojik ve kültürel kodları, ulusal tarihi, gelenek ve görenekleri, dili, inançları ve hatta psikolojik ve psikanalitik tipolojisi çıkarılabilir, çözümlenebilir. Svetlana Boym’un *Nostaljinin Geleceği* adlı kitabında, bu tarz bir çözümlemeyle Berlin, Moskova gibi şehirlerdeki anıt mekânlar üzerinden geçmişin analizi yapılmakta, toplumun politik tercihlerinin ve ideolojik kabullerinin zaman içerisinde nasıl değiştiği mekânlar üzerinden, resmi hafızanın taşıyıcısı konumundaki tarihsel anıtlar üzerinden ortaya konmaktadır. Mesela Türk edebiyatında Samiha Ayverdi’nin *İbrahim Efendi Konağı* adlı romanı hafızanın mekânlar ve eşyalar aracılığıyla nasıl görüldüğünün, değiştiğinin, parçalandığının ve yok olduğunun gösterilmesi, tartışılması, çözümlenmesi bakımından örnek bir eser sayılabilir. Tanzimat, Meşrutiyet, Cumhuriyet devirlerinin konak, köşk, ev yaşayışları, mahalle ve sokak ortamları, dükkanlarda, çarşılar, pazarlarda sürüp gitmekte olan insan ilişkileri, roman ve öykülerde sık sık ele alınmıştır. Türk edebiyatında mekânsal

hafızanın görünme biçimlerini Halide Edib Adıvar'ın *Sinekli Bakkal*, Refik Halid Karay'ın *Memleket Hikâyeleri*, Samiha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi Konağı*, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi*, Ferit Edgü'nün *Hakkari'de Bir Mevsim* adlı roman ve öyküleri üzerinden çözümlemek mümkündür.

Ev, konak, dükkân, sokak, mahalle, cami ya da her ne tür ve görünüşte olursa olsun mekâna ruh veren asli unsur insan ve ona ait dünyevi yaşam pratikleridir. Mekânın öznesi olan insan, aynı zamanda mekânın nesnesidir. İnsanın duygu ve düşünce bakımından karşıtlık, zıtlık, birleşiklik ve bütünlük ilkeleriyle bağlandığı mekânla kendi ruhsal ve zihinsel evreni iç içedir. Halide Edib Adıvar'ın *Sinekli Bakkal* romanında anlatılan İlhami Efendi, Emine, Kız Tefik, Rabia arasındaki ilişkilere bakıldığında, devrin sosyolojik, politik, tarihsel çalkantılardan bağımsız olarak kişisel sorunlar, travmatik bilinç halleri ve bunlar arasındaki psikozların yoğunluğu dikkat çeker. Romandaki karakterlerde betimlenen travmatik bilinç, toplumsal yozlaşmanın, siyasi ve tarihsel karışıklıkların, kimlik çatışmalarının, ideolojik hesaplaşmaların ötesinde psikopatolojik bir yapıya sahiptir. Cennet ve Cehennem tasvirlerinde Ortaçağ papazları kadar katı ve sert, vaazda ve fetvada tarihsel bağlamda Kadızadeler kadar şeri ve müsamahasız bir imam olan İlhami Efendi, devrin ideal bir din adamı tipi sayılamaz. İslami bakımından, Kuran, hadis ve sünnette öne çıkan, İslam'ın kaynaklarına sık sık dönen, dinin temel referanslarını hatırlayan ya da anlatıcının bu kaynaklara atıf yaparak resmettiği bir kişi değildir. Dolayısıyla onun dini, ahlaki, sosyal davranış pratiğinin ardında başka bir sebebin yatması muhtemeldir. Romanda, “Hazza ve sevince, umum hayat tecellisine karşı dinmeyen bir kin, affetmeyen bir düşmanlık. İşte bunun için yolunun üstünde tebensümler dudaklarda donar, kahkahalar kısılır, çocuklar çil yavrusu gibi dağılır” (Adıvar, 2010, s. 16) cümleleriyle tarif edilen imam sosyokültürel bir travmanın ve bu travmaya maruz kalmaktan kurtulamamış benliğindeki psikozların mağduru olarak yorumlanmalıdır. İmam, karısını genç yaşta kaybetmiştir. Bu kaybın, zihnindeki kadın algısı, yaşama sevinci, dünya görüşü üzerinde hiçbir etkisi olmadığı söylenemez. Kızı Emine, geçmiş ve şimdiki zaman arasında sağlıklı bir zihin inşa edememiş babasının duygusal ve psikolojik yüklerini sırtlandığı bir kişilik geliştirmek zorunda kalmıştır. “Temizdi, hamarattı, titizdi, mahalle çocuklarıyla oynamaya tenezzül etmezdi. Suratsızdı, gülmezdi, İmam'ın

akidesinin biricik timsali gibiydi” (Adıvar, 2010, s. 17) şeklinde anlatılan Emine’nin kişiliği, çocukluğundan itibaren babasından devraldığı psikolojik hasarın etkisinden kurtulamaz. Travmatik geçmişini ve baba gerçeğini davranışsal bir öğrenmeye dönüştürür. Hatta onun ‘balmumu gibi kalıptan kalıba giren’ Tevfik’e ilgisi, kalbinin herkesten ziyade ona ısınması, aşka benzer bir duygusal tepkime geliştirmesi, organik bir sevgiden kaynaklanmaz. Düşünce ve duygu bakımından Emine gibi bir kızın Tevfik gibi birine aşk duyması gerçekçi de değildir. Çünkü romanda Emine, sınıksız dudakları, asosyal tavrı, somurtan yüzüyle betimlenir ve bu yüz, dedesi İlhami’nin kaba sofu İslam anlayışıyla daima temastadır. Oysa Emine kendinin neredeyse tam tersi, mahallede haylazlığı ve çenebazlığıyla meşhur, zenne rolüne çıkmasıyla ünlenmiş “Kız Tevfik” lakaplı birine sevgi duyar. Anlatıcının, “Dışı ve içi hiç birbirine benzemeyen bu iki çocuğu, tabiat, hesaba, mantığa sığmayan hikmetiyle birleştirmiş” (Adıvar, 2010, s. 17) dediği bu iki sevgilinin kişilikleri, bilinçaltına ötelenmiş sorunlu geçmişleriyle örülmüştür. Emine’nin kızı ve romanın ana karakteri Rabia da annesinden miras aldığı psikolojik hasara maruz kalarak yetişir. Onun hafız olarak eğitilmesi, sosyal davranışlarının dedesi tarafından kontrolü, anne ve babasıyla çevresinde gördüğü çatışmalar, iletişimsizlikler, soğukluklar, bilinçdışında derin izler bırakmıştır. Rabia’nın Kuran okuyuşu, hafızlığı, ilahi söyleyişi, Vehbi Dede’nin tasavvufi öğretilerinden etkilenişi, dünya görüşü bakımından kendine zıt sayılan İtalyan Peregrini ile aşkı, psikopatolojik bir arka plana sahiptir. Bilinçdışında, sorunlu geçmişten kaynaklanan bir hoşnutsuzluk, sevgisizlik, pişmanlık yer alır. Selim Paşa’nın karısı Sabiha Hanım’da da bir pişmanlık ve hoşnutsuzluk hali vardır. Yaşamını, gençliğini zevk ve sefayla, dalkavuklarla, dedikodularla geçirmiş, yaşlanınca ve ölüme yaklaşınca ahiret hazırlığına girişmek zorunluluğu baş göstermiştir. Kendi içindeki çelişkileri ve çatışmaları kimseye duyurmadan çözümünü Mevlevi tekkelerinde ve özellikle Vehbi Dede’de bulur.

Halide Adıvar’ın *Sinekli Bakkal* romanında karakterlerin travmatik geçmişlere bağlı psikolojik derinliklerini bir hayli önemsediyi söylemek mümkündür. Ancak karakterlerin ve onlar etrafındaki kurmaca dünyanın ana eksenini insanın mekânla kurduğu toplumsal ilişkilerdir. Mekân, *Sinekli Bakkal*’daki en problematik ve en merkezi kurmaca unsuru oluşturur. Hatta doğrudan romanın adı bile ‘görsel hafıza’yı uyaran mekânsal bir göstergedir ve bu gösterge çeşitli ideolojik, tarihsel, toplumsal,

kültürel ve dini paradigmaların çatısını temsil eder. Toplumsal yaşamın, devrin sosyokültürel devinimini sağlayan kolektif hayatın görüldüğü mekânları, *toplumsallığın mekânsal görünümü* bağlamında değerlendirmek mümkündür. Bu bağlamda Sinekli Bakkal sokağı, İmam İlhami Efendi'nin evi, İstanbul Bakkaliyesi, devrin toplumsal ve düşünsel zihniyetini yansıtmak bakımından öne çıkarlar. Öte yandan bazı mekânlarda da tarihse, siyasal, politik ve ideolojik bir örüntünün yoğunlaştığı görülmektedir. Siyasal bilincin yansıdığı ve II. Meşrutiyet'in politik tartışmalarının duyulduğu bu yerler, *siyasalın mekânsal görünümü* çerçevesi içinde düşünülebilir. Selim Paşa'nın konağı, Saray, İkinci Mabeynci'nin Yalısı, Zaptiye Nezareti, devrin siyasal ve politik gerçeklerini temsil eden mekânlardır. Saray, Padişah ve iktidar yanlısı, 'Saltanatı ilâhî bir hak diye' tanıyan Selim Paşa'ya muhalefet eden en önemli kişi, oğlu Hilmi Bey'dir.³¹ Aslında hassas yaradılışlı, 'Kendi canlı, kanlı, hattâ biraz yırtıcı hilkatine hiç benzemeyen bu oğul, onun hayatî emellerini yanlış yoldan sürükleyecek bir neslin numunesi" (Adıvar, 2010, s. 57) sayılır çünkü Jön Türklerin tarafını tutar. Romanın bu fikir tezatlığı işlenen kısımlarında devrin iki farklı ideolojik yorumuna yer verilir. Bir zıtlık, bir muhakeme kurulumu. Öte yandan Saray, 'yazarın niyeti'ne göre daha negatif bir çağrışıma sahiptir. Yaklaşık altı yüz yıllık bir tarihin hafızasını temsil eden Saray, toplumdan yalıtılmış, karanlık ve şatafatlı bir iktidar mekânı olarak işlenir. Romanda "elemeler, kederler hep bir örnek. Kıskançlık, entrika, hırs, artık kusacak kadar iğrendiği cinsiyet ihtilaçları" (Adıvar, 2010, s. 303)

31 Selim Paşa'nın oğluyla arasındaki fikir ayrılığı, görünüşte ideolojik, siyasal ve kültürel bir uyuşmazlıktan kaynaklanır. Ancak özde, Selim Paşa'nın kendini gerçekleştirememiş benliğinin dışı vurumu söz konusudur. Paşa, baba olarak kendi kişiliğini miras edinecek oğul yetiştirmek ister. Oysa Hilmi, onun istediği evlat profilinin çok uzağındadır. Romandaki şu pasaj, baba-oğul arasındaki travmatik uyuşmazlığı belgeler: "Paşa, her kendi büyüklüğüne inanan erkek gibi kendisine benzer bir erkek evlât istemişti. Halbuki "Bıyıklı" diye zikri geçen Sabiha Hanım'ın biricik oğlu, hiç de babasına benzemezdi. Gerçi Hilmi, uslu ve zararsız bir çocuktur. Fakat nahif, çelimsiz, büyük gözlü, çocukluğundan beri mûsikîye düşkün, peltek bir oğlandı. Bilhassa bu son iki husûsiyyet Selim Paşa'nın sinirine dokunmuştu" (Adıvar, 2010, s. 43-44). Burada psikoseksüel gelişim açısından Hilmi'nin anneye duyduğu yakınlığın, babadan kaynaklanan soğukluğun da etkisiyle, duygusal bir uçurumdan düşmüş gibi hızla arttığı düşünülebilir. Hilmi, Freud'un Oedipus kompleksinde olduğu gibi anneye ilişkisinde babayı ortadan kaldırıp onun yerine geçme isteğini 'Jön Türk' savunusuyla gösteriyor olabilir. Yazar anlatıcının, "o gayri tabii düşünen karışık kafalı aciz bir Hamlet örneğiydi. Öyle bir Hamlet ki binbir hortlak hayali onu muayyen bir ideal için şiddete, hattâ en ufak bir harekete bile sevk edemez" (Adıvar, 2010, s. 90) diye tanıttığı Hilmi, nispeten aciz bir roldedir. Freud *Düşlerin Yorumu*'na eklediği Hamlet analizinde de çocuğun bilinçaltında yatan istekli düşleminin Hamlet'te açığa çıkmadığını, nevroza dönüştüğünü söylemiştir. Hamlet, "zekâsının aşırı gelişmişliği yüzünden doğrudan eylem gücü felce uğramış bir insan tipini" (Freud, 1996, s. 314) temsil eder. Vicdan azabının, kararsızlığının kurbanı olur. Aslında "babasını ortadan kaldıran ve annesinde babasının yerini alan; kendisine çocukluğundaki bastırılmış isteğinin gerçekleştirdiğini gösteren adamdan öç alma"ası (Freud, 1996, s. 314) beklenirken o, vicdan tartışmaları yüzünden eyleme geçememiştir.

sözleriyle betimlenen Saray, negatif imgelerle tarif edilir. Toplumdan neredeyse tamamen yalıtılmıştır. “Efendi için halk, keşfedilmemiş bir dünya, hakikî hayat dünyası; Rakım için saray sadece bir masal, fakat harikulade bir masal” (Adıvar, 2010, s. 307) anlamına gelmektedir. Yine Zaptiye Nezaretî, Osmanlı sadaretinin, devlet ricalinin şiddet, baskı ve zulüm enstrümanlarını anlatan bir kurumdur. Bu kurum mağdur halkın hafızasında yalnızca korku ve iktidarı çağrıştırır. Nezaretin en önemli ve en canlı figürü, Gözpatlatan Muzaffer, sorgularda -Kız Tevfik’i de o sorgulamıştır- gösterdiği orantısız şiddetiyle meşhur, Selim Paşa’nın gözde bir memurudur. Selim Paşa ve Muzaffer’le birlikte çeşitli olaylarda aniden beliren hafiyeler, jurnalciler, Saray’ı temsil ederler.

Şekil 6. *Sinekli Bakkal*’da Mekânın Temsili



Toplumsal yaşamın zorunlu bir gerçeği olan ev, sokak, mahalle gibi mekânsal alanların kurmacaya etkilerine bakılacak olursa Sinekli Bakkal sokağının birçok açıdan merkezde yer aldığını söylemek mümkündür. Rabia’nın dedesi Hacı İlhamî Efendi’nin evi bu sokaktadır. Emine’nin eşi Kız Tevfik’in dükkanı İstanbul Bakkaliye’si bu sokakta yer alır. Rabia’nın Selim Paşa’nın konağına sığıracak hafızlık macerası ilkin bu sokakta başlamıştır. Dolayısıyla Sinekli Bakkal, romanda hatırlanan, çağrışım yapan, geçmişi ve geleneği oluşturan en önemli hafıza mekânıdır. Romanda şöyle tarif edilir:

“Bu dar arka sokak bulunduğu semtin adını almıştır: Sinekli Bakkal. Evler hep ahşap ve iki katlı. Köhne çatılar; karşıdan karşıya birbirinin üstüne abanır gibi uzanmış eski zaman saçakları. Ortada baştan başa uzanan bir aralık kalmış olmasa, sokak üstü kemerli karanlık bir geçit olacak. Doğuda batıda, bu aralık, renkten renge giren bir ışık yolu olur. Fakat sokağın yanları her zaman serin ve loştur. Köşenin başında durup bakarsanız: Her pencerede kırmızı toprak saksılar ve kararmış gaz sandıkları. Saksılarda al, beyaz, mor sardunya, küpe çiçeği, karanfil. Gaz sandıklarında öbek öbek yeşil fesleğen. Ta köşede

bir mor salkım çardağı, altında civarın en işlek çeşmesi. Bütün bunların arkasında tiyatro dekorunu andıran beyaz, uzun, ince minare” (Adivar, 2010, s. 13).

Evleri, saçakları, saksıları, geçitleri, pencereleri, çeşmesi ve camisiyle ‘bir tiyatro dekoru’ şeklinde tarif edilen sokak, Rabia’nın varoluşsal bir ilişki kurduğu, bütün hatıralarını yaşatan ve bütün çağrışımlarıyla Rabia’nın aidiyetini oluşturan bir niteliğe sahiptir. Adeta onun kimliğidir. İtalyan eşi Peregrini’nin tarifiyle “arkasındaki üç sıkı kumral örgüsüyle, açık yüzüyle nohudî yemenisiyle İstanbul şehrinin medeniyetinin, harsının asırlar süren tekâmülünün vücuda getirdiği yerli bir örnek” (Adivar, 2010, s. 79) olan Rabia’nın hatıraları, geçmişi ve sosyal çevresi, bu sokağa sinmiş gibidir. O yüzden de sokak, bir kimlik mekânıdır. Burada sokağa anlam kazandıran, sokağı bir hatıra yuvasına dönüştüren iki unsur vardır; İstanbul Bakkaliyesi ve Hacı İlhami’nin evi. Bu mekânların önemini daha iyi anlamak için şu pasajlara bakılabilir:

“Eğer bir yabancı durur, su dolduran kadınlarla ahablık ederse bir kınalı parmak ona mutlak iki yer gösterir. Biri Mustafa Efendi’nin ‘İstanbul Bakkaliyesi’, öteki, arka pencereleri çeşmenin üstüne açılan İmam’ın evi. Birincisi sokağın ortasındaki evlerden birinin altına kara bir kovuk gibi gömülen dükkân, öteki sokağın biricik üç katlı binası. Gerçi kapısı öteki sokağa açılır, fakat küçük Sinekli Bakkal onu benimsemek ister. Çünkü zengin fakir bütün civar halkı, ölüm, doğum, nikâh gibi hayatî meselelerde o eve gelmek mecburiyetindedir. Mustafa Efendi herhangi meddahın tarif ettiği hasis, tiryaki bir mahalle bakkalı. İmam? Şöyle bir bakılsa herhangi bir mahalle imamına benzer, fakat hakikatte o kendinden başka kimseye benzemez” (Adivar, 2010, s. 14).

Burada belirtildiği gibi imam, kolektif yaşam için vazgeçilmezdir. Ölüm, doğum, nikah gibi hayatî meseleler, toplumun en bağlayıcı ve geleneksel ritüeller söz konusu olduğunda imamın evine başvurulur. Öte yandan bakkaliyenin sahibi Mustafa Efendi, ‘hasis’, ‘rakik’ yaratılışlı bir sanatçıdır. Sokağın sanata, kültüre, hayale açılan yüzüdür. Nitekim onun bu tavrını, ‘İstanbul’un biricik Karagözcüsü ve meddahı Kız Tevfik’ de sürdürür. Tevfik, cüce Rakım ve Rabia yönetimi altındaki bakkaliyede mahalleliyle iç içe geçen gösteriler, eğlenceler, tiyatrolarla Sinekli Bakkal’ın insanlarda bıraktığı iz, özellikle Rabia’nın hafızasında bıraktığı iz, oldukça büyüktür. Öyleyse sokağın toplumsal niteliğinin salt kendinden değil, insanların inşa ettiği etkileşimden kaynaklandığı söylenebilir. Tevfik, Rakım ve Rabia’nın işlettiği dükkanın etkisinden romanda şöyle bahsedilir:

“Üçlerin dükkân hayatı, ertesi olmayan bir bayrama benziyordu. Onlara göre, kırık kaldırım, pis kokulu, karanlık Sinekli Bakkal, yalnız neşe ile gümbür gümbür atan canlı bir kâinatın ruhu, merkezi oluvermişti. Onlar hayatla kedi yavrularının ipek yumaklarla oynadıkları gibi oynuyorlar, ipeklerin bir gün ellerine, ayaklarına dolaşabileceğini akıllarına hiç getirmiyorlardı. “İstanbul Bakkaliyesi” gene o semtin en işlek alışveriş yeri

olmuş, müşterilerin sayısı, Emine'nin zamanındakini çoktan aşmıştı. Üçlerin reisi Rabia, dimağı ve nazımını da Cüce Rakım'dı" (Adıvar, 2010, s. 109)

Bu fukara mahallede halkın rağbet ettiği en işlek mekânlardan biri imamın eviyse diğeri de bakkaliyedir. Rabia, Müslüman olması şartıyla evlenmeyi kabul ettiği İtalyan piyanist Peregrini'nin de kendi mahallesinde yaşamasını ister. Evlendikleri zaman dedesinin evine taşınırlar. Rabia'nın Peregrini'ye zorunlu tuttuğu bu 'mekân dayatması', kendi travmatik hafızasının yansımaları taşır. Kabul edilebilir bir sosyoekonomik ortamda, herkes tarafından onaylanmış dini ve kültürel şartlarda sokağa, dedesinin evine, çocukluğuna geri dönüşü, hatıralarının kendi istediği şartlarda 'yeniden canlandırılması'nı mümkün kılar. Bir sağaltım ve tedavi imkanı olarak bastırdığı, ötelediği, susturduğu hoşnutsuzluklarını mekânla bütünleştirir. Mekânın hafızasını, şimdiki zamanla silip ona 'yeniden canlandığı' bir hafıza aşlamaya çalışır. Bir kurgu alanı, bir oyun alanı gibi yapılanan hafızasında geçmişinin bilinçsiz bir şekilde devindiğini, çocukluk travmalarının ilk günkü gibi eylemlerini belirlediğini çoğu zaman fark etmez. Saplantılı bir şekilde 'aidiyet' duygusuna tutunması şöyle tarif edilir: "Rabia'nın bir ruh iklimi vardı ki oradan kendini koparmak imkânı yoktu (...) Halbuki Sinekli Bakkal ona, aşkından da, hattâ dininden de kuvvetli göründü. Kökleri orada, kendini oradan koparırsa, köksüz bir ot gibi kuruyacak" (Adıvar, 2010, s. 324). Görüldüğü gibi Rabia'nın 'ruh iklimi'nin belirleyicisi din değildir. İdeoloji de değildir. Doğrudan mekânın kendisidir. Mekânda yaşayan çocukluğu, annesi Emine, babası Tefvik, dedesi İlhami Efendi, patolojik biçimde onun bilincini kuşatmış durumdadır. Rabia, bir ecnebi ya da 'ezeli serseri' olan topraksız, vatansız, mekânsız Peregrini'yi³² doğduğu iklime kazandırmaktan gizil bir haz

32 Peregrini'nin otobiyografik hafızasında Rabia, İtalyan piyanistin kendi annesine dair güçlü çağrışımlar uyandırmaktadır. Bir piyanist olarak duyuları arasında Peregrini'nin belleğini tetikleyen en önemli şey, 'ses'tir. Romanda belirtildiği gibi Rabia'da onu çeken önce ses olmuştur: "Peregrini'nin hafızası, geçen yıllarda bu sesin aldığı şekilleri işitti. Rabia, onun için sadece bir sestir" (Adıvar, 2010, s. 247). Bu ses onda mekânı ve zamanı aşan güçlü hatıralarla bağlantılar kurar. Annesine kadar geçmişini yeniden yaşayan Peregrini'nin Rabia'dan önceki tek sahibi annesidir. Kalbini tarif ettiği bir konuşmasında şunları söyler: "Onun bir tek hâkimi oldu: Annem (Vehbi Efendi'nin yüzüne baktı gülümsedi). Görülecek bir kadındı. İpince, upuzun. Kafası eski bir madalyon gibi. Her hareketi kendine mahsus... Daima başında siyah bir İspanyol danteli örtülü hatırlarım. Hep loş yerlerde dolaşır, dua eder. Dünyası onun kilisesinin içindeydi. Onu, onu unutmak için kalbimi kökünden söküp atmak lâzım gelse, hiç tereddüt etmem" (Adıvar, 2010, s. 255). Görüldüğü gibi o hatırasını, hem de kişiliğinin temellerini atan çocukluk hatıralarını unutmaya karşı saplantılı bir davranış geliştirmiştir. Yine romanın bir yerinde geçen "Rabia'ya onu bağlayan bağ, vaktiyle onu anasına bağlayan bağ kadar sağlam (...) Rabia ile onun anası arasında müşterek noktalar, benzeyişler buluyordu" (Adıvar, 2010, s. 325) sözleriyle tarif edilen anne-sevgili ilişkisi çocukluğun çağrışımlarıyla doludur. "Bu günlerde siz bana hep annemi hatırlatıyorsunuz" (Adıvar, 2010, s. 274) demekten çekinmeyen Peregrini'de çocukluk travmasının etkisi hiç de az değildir. Rabia'da da annesini aşip babasıyla beraber olma istenci son derece fazladır.

duymuştur. Bu haz, benliğini yansıtan toplumsal ve mekânsal ortamı yüceltmekten ileri gelir. Özne ve mekân arasındaki ontolojik bağı Rabia da duyumsar. Onun bu varoluşsal ihtiyacına şöyle değinilir: “Onu yabancı bir toprağa dikip yeniden filiz saldırmak imkânı yoktu. Hâlbuki Peregrini’nin kendisi ezeli serseri. Bütün maniaları atlayıp kıza ulaşmak ona düşüyor. Rabia’yı alacaksa yalnız onun dinini kabul etmek kifayet etmeyecekti. Onun yaşadığı sokakta, evde, aynı tarzda yaşamak lâzımdı. Bütün bunları gözüne aldıktan sonra, Sinekli Bakkal’a gelmişti” (Adivar, 2010, s. 325). Burada yine mekânın öznelliğine temas edilmektedir. Uzam, yalnızca Rabia’nın deneyimlediği pratiğe göre algılanır. Rabia, gayrimüslim Peregrini’yi kendi coğrafyasına kazandırarak Peregrini’den yana bir tavır aldığı söylenemez. Adeta Sinekli Bakkal’ı savunmaktadır. Sinekli Bakkal, hayatın bütün neşesini kendi sonsuz zamanında donduran bir uzam yaratır. Vehbi Dede ile Doğu mistisizmi hatta Peregrini’yle aralarında müzik, besteler ve piyano ekseninde gelişen sanat sevgisi bile uzamı olumlamak için araçsallaştırılmaktadır.

Sinekli Bakkal ontolojik işlevler yüklenmiş bir hafıza mekânı da olsa romanda toplumsallığın görüldüğü sosyal bir mekân olarak gündelik yaşamın ayrıntılarıyla tasvir edilir. Sonuçta bir sokak, bir mahalle, kolektif bir yaşam söz konusudur. Burada “herkesin evi, bahçesi birer husûsî ve kapalı kale gibi. En fakir adam, kurûn-ı vustâî bir derebeyi gibi evinde hür” (Adivar, 2010, s. 347) yaşamaktadır. Valde Camii’nde akşam namazından dönen cemaat, yoğurtçular, Cuma selâmlıklarını seyreden kalabalıklar, erkeklerin bir eş bulabilme telaşı, çöpçatan kocakarılar, seçim zamanı gelen mahalle ihtiyar heyeti, Sabit Beyağabey gibi tulumbacılar, sokağı adeta bir ‘dekor’ gibi süsleyen hayati elemanlardır. Hatta Valde Camii, Rabia’nın hafızlık sanatında ilk başarısını kazandığını yerdir, burada ünlenir ve mukabele okurken Selim Paşa’nın eşi Sabiha Hanım’ın dikkatini çeker.

“Elektra karmaşası” denen bu psikolojik sendromun ondaki en büyük göstergesi, annesine karşı kayıtsızlığı, cenazesine bile ilgisizliğidir. Bir gün rüyasında annesini görür. Rabia’nın rüyası, annesiyle ilişkisini çözümleyen bir bakış açısıyla tasvir edilir: “Uykuya dalınca da Rabia pek dinlenemiyordu. Gözünü kapadığı andan açtığı ana kadar rüya görmek esasen onun âdetiydi. Fakat şimdiki rüyalarının ekserisi birer kâbustu. Onun benliğini vücuda getiren zıd kuvvetler mütemadiyen birbirleriyle çarpışıyordu. Şuurunun alt tabakasında en korkunç ve karanlık düşünceler, hatıralar yavaş yavaş yükseliyorlar ve hepsinin üstünde Emine’nin başı görünüyordu (...) Elâlemin ölüsünün ruhuna Yasin okuyorum da anamı unutuyorum. Belki çektiğim hep anama isyanımdan” (Adivar, 2010, s. 320). Rüyasına kadar sızan ‘hoşnutsuzluğu’ altında anne-çocukluk hatıralarının yaralarını taşıyan Rabia’nın da en az Peregrini kadar travmaları vardır.

Rabia'nın Sinekli Bakkal'la geçmişine dayanan birlikteliği çocukluğuna kadar geriye gider. Bu noktada unutulmaması gereken en önemli nokta, Rabia'nın 'hafız'lığıdır. Pek çok şeyi hatırlamadaki doğal becerisidir. Çocukluğunda 'zamanındaki bütün akranları gibi, beş yaşında tabla dökmeye, kahve fincanı yıkamaya' başlayan Rabia, ev işlerine, büyükbabasının hizmetine bakarken hafızasıyla imamın dikkatini çekmiştir. Büyük babası cennet cehennem tasvirlerini anlatırken 'dişleri kilitlenir, arkası ürperir' halde onu dinleyen Rabia, 'Dante'yi solda sıfır bırakacak bir dehşetle' öteki dünyayı anlatan imamın sözlerini hafızasına işler. Bu durumu ileride, Vehbi Efendi'ye "Bütün gün ölüm, cehennem, zebani konuşurdu. İçime koyduğu korkudan bir türlü kurtulamıyorum, belki ölünceye kadar kurtulamayacağım" (Adıvar, 2010, s. 377) diye itiraf etmek zorunda da kalmıştır. Ayrıca Rabia'nın ilk tahsilini dedesi üstlenmiştir. Namaz surelerini çok hızlı bir şekilde ezberlediğini, bir kez duyduğu bir şarkıyı daha sonra ezbere okuduğunu görünce, 'İstanbul'da hafız yetiştirmekle meşhur' Hacı İlhami onu hafız yapmaya karar vermiştir. Romanda, Rabia'nın geçmişini 'yeniden kurgulayan' mekânsal hafızanın sürekli dedesinin evine yönelmesi, çocukluğuyla yakından ilgilidir. Hatta çocukluğunun geçtiği eve dair en canlı hatırasında dedesi, annesi ve kendisiyle özdeşlik kurduğu bir oyuncak bebek yer alır. Dedesi bebek yapmayı, 'suret halk etmeye' eşdeğer olduğu için günah saymasına rağmen Emine, "mısır püskülünden yapılmış uzun saçlı, mavi boncuk gözlü bir tek kırmızı boncuktan ağız konulmuş bir bez bebek" (Adıvar, 2010, s. 31-32) dikip onu saklar. Bir gün dedesi bu sırrı öğrenir. İyi bir dayak atar. Dayığı seneler geçtikçe unuttur. Ancak sonraki yıllarda bir nevroza dönüşecek duyguları, romanda şöyle betimlenir: "Fakat bebeğin çamaşır kazanının altında yanması, mavi boncukların beyaz bezden ayrılması; bunları sahiden bir çocuk yanmış gibi hissetti. Boğazında acı bir yumru, gözleri kupkuru, yüzükoyun mutfağın taşlarına kapandı, uludu" (Adıvar, 2010, s. 31-32). Bu olaydan sonra tam bir acizlik kisvesine bürünen Emine, muhitine uyararak gülmeyen, eğlenmeyen, sıkıntılı bir kişilik geliştirmiştir. Öyle uslu olur ki anneler kızlarına onu örnek gösterir. Annesinden sonra Rabia da bu hatırayı içinde yaşatır. Hatta Osman'la (Peregrini) sohbet ettikleri bir gün bebeğin çamaşır kazanına atılışını kocasına tarif eder. Osman'ın "Belki bir gün kendinin canlı bir bebeği olacak. İhtiyar kocanla beraber oynayabileceğin bir bebek" sözüne karşı "O bebeği kimse, kimse ateşe atamaz" (Adıvar, 2010, s. 355) cevabını verir. Geçmiş hatırlarken yanan bebekte annesini, dedesinin evini, kendi çocukluğunu

görmüş kadar duygulu, canlı, şiddetli bir tepki gösterir. Özne-nesne-mekân örüntüsü zaman içinde donmuş, donuk zamanı taşıyan hafıza bu donmuş yapının taşıyıcısı olmuştur.

Refik Halid'in 'Anadolu' coğrafyasını oluşturan yerel ve geleneksel mekânları anlattığı, taşra gerçekliğini işlediği *Memleket Hikâyeleri*'nde toplam on yedi öyküyü yer almaktadır. Öyküler; "Yatık Emine", "Şeftali Bahçeleri", "Koca Öküz", "Vehbi Efendinin Kuşkusu", "Sarı Bal", "Şaka", "Küs Ömer", "Boz Eşek", "Yatır", "Komşu Namusu", "Yılda Bir", "Sus Payı", "Kuvvete Karşı", "Cer Hocası", "Garip Bir Hediye", "Bir Saldırı", "Ayşe'nin Yazgısı", "Garaz" başlıklarını taşımaktadır. Bu öykülerde sıradan halkın merkezde olduğu gündelik olaylar, sosyal aksaklıklar, taşranın ve şehrin merak uyandırıcı insan tipleri, taşra ve kır hayatından manzaralar, toplumun bozulan ya yozlaşan değerlerinin eleştirel gerçekçi tasvirleri, kısaca 'memleket' hayatının sade yaşamından izlenimler anlatılmaktadır. Kimi zaman bir 'taşra mizansen'i' ortaya koyan Refik Halit Karay'ın öyküleri II. Meşrutiyet'ten sonra idealize edilen 'Anadolu' coğrafyasını, bir kolektif kimlik olarak Osmanlı topraklarındaki halkları ve çeşitli ideolojileri de kapsayan 'Anadoluculuk' düşüncesini odağa almaktadır. Anadolu'ya yönelik, İslamcılık, Osmanlıcılık, Turancılık gibi ideolojik ayrımların ya da dil, din, ırk, mezhep farklılıklarının dışında, 'vatan' esasına dayanan bir ideolojik tasavvuru da hedeflemektedir. Faruk Nafiz'in "Sanat" (1926) şiirindeki, 'Başka sanat bilmeyiz, karşımızda dururken/ Söylenmemiş bir masal gibi Anadolu'muz' mısralarında Anadoluculuk ve memleketçilik kavramları belirgin biçimde öne çıkar. Yahya Kemal 'memleket' kavramını 'milli şuur' ve 'milli ruh' aracılığıyla tarihsel ve toplumsal bir mutabakata dönüştürmeye çalışır. Halkın kullandığı sade Türkçeyle işlenmiş 'memleket', Türk milletinin geçmişten bugüne sessizce yaşayan kolektif kimliğine ait hatıralarla oluşmuştur. *Varlık* dergisinin 15 Kasım 1958 tarihli 490. sayısında yer alan "Memlekette Bahseden Edebiyat" yazısında Yahya Kemal'in vurguladığı gibi Türk milletinin kendine has, kendi kimliğini yansıtan, güzel bir Türkçeyle ifade edilmiş milli bir edebiyata gereksinimi vardır. Bu minvalde 'milli ve yerli zevki vermiş sanatkarlar' yetişmeli, yazar ve aydınlar Batılı kaynaklara, Batı dillerine değil Türkçeye ve memleket gerçekliğine yönelmelidirler. Yahya Kemal Türkçeye, memlekete, Anadolu'ya yönelişi 'mektepten

memlekete’ sözüyle ifade etmiştir. Yazısında, Türk edebiyatında memleket gerçekliğinin, yazar ve aydınların memleket kavramıyla ilişkisine dair şunları söyler:

“1870’ten sonra, edebiyatta, Şark’tan çıkmak zarureti vardı, çıktık, bu çıkış iyi oldu. Avrupa kültürünün mektebine girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş seneden beri de okuyoruz; yazık ki mektepten henüz çıkmadık; hala bocalıyoruz. Milli ihtiyacı hiç duymadan ve duyar yaradılıştan olmayan alafranga Türklerle konuşmak bile faydasızdır; çünkü onlar mektep’i gayet telakki ediyorlar; lakin mektep vasıtaadır. Gaye bizim milliyetimizdir. Onun, Avrupa medeniyeti içinde, tıpkı diğer milliyetler gibi, bir hüviyeti oluşudur; işte ihtiyacı duyan ve duyacak yaradılıştan olan Türkler’in mektepten memlekete gelmeleri ve memleketi Türk edebiyatının çerçevesi haline getirmeleri lazım gelir” (Beyatlı, 2017, s. 143).

Burada işaret edilen ‘memleketi Türk edebiyatının çerçevesi haline getirme’ endişesi, 1950’lere kadar yazarlar tarafından geniş bir rağbet gören ‘memleket edebiyatı’ düşüncesini ifade eder. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edib Adıvar, Reşat Nuri Güntekin ile ivme kazanan edebiyatının ‘Andolu’ya açılış’ı, Memduh Şevket Esenal, Aka Gündüz, Mahmut Yesari, Şükufe Nihal, Sabahattin Ali gibi yazarların eserlerinde de görmek mümkündür. Refik Halid’in *Memleket Hikâyeleri*’nde mekân olarak taşrayı, şahıs kadrosu olarak taşralı insanları tercih etmesi de içinde bulunduğu devrin mekân ve ideoloji algısına bağlanabilir.

Refik Halid’in *Memleket Hikâyeleri* kitabında yer alan metinler, neredeyse çerçeve hikâye tekniğiyle yazılmış gibi aynı mekânların, aynı çevrelerin içinde farklı hayat öykülerine sahip şahısların birbirine benzer hikâyelerinden oluşmaktadır. Bu öyküler tekil düzeyde farklı çatışmalara, konulara, ana fikirlere sahip olabilir. Ancak birlikte okunduğunda öykülerden bir ‘memleket muhayyilesi’ ortaya çıkar. İnsan, toplumsal bir varlıktır. Toplum, gelişerek millet idrakine varır ve Pierre Nora’nın belirttiği gibi ulusa ait hafıza, mekâna ait hafızayla ortak bir yazgıya sahiptir (Nora, 2006). Öyleyse ‘memleket’ kavramını vatanı, ulusu, toplumu ve Türk insanını ifade eden ortak bir hafıza mekânı şeklinde kurgulayan öyküleri bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirmek mümkündür. Böyle bakıldığında mekân hafızası, onu var eden elemanları etrafında üç kategoride kurgulanır. 1. Memleket insanları. 2. Memleket Mekânları. 3. Memleket-Köy-Taşra Atmosferi.

Refik Halit Karay’ın öykülerinde memleket, Tanzimat dönemi ideolojilerinin Cumhuriyet reformlarına ve yöntemlerine maruz kalmasından ortaya çıkmış, ulusalcı mekân tasarımlarından üretilmiş ya da büsbütün müstakil bir politik ideal, ülkü, tasavvur değildir. Memleket kavramı, bir değerler kümesine sahip geleneksel toplumla

var olan, o toplumun inanç ve davranış kalıplarıyla şekil alan coğrafi, fiziki, reel bir evrendir. Refik Halid'in 'memleket' gerçeğini konu alan öykülerinde takındığı gerçekçi bakış açısı, siyasal ve toplumsal tezlerle örtük biçimde de olsa elbette iç içedir. Ancak o tezler, ideolojik bir söylem ya da dille değil dramatik mizansenlerle işaret edilir. Tiyatro sahnesi gibi kurulan sosyal yaşamlardan kesitler alınarak taşra manzaraları ve taşra insanı anlatılır. Bu insanlar adeta kendi coğrafyalarında devlet ve tabiat tarafından gözden çıkarılmış gibidirler. Kültürel, entelektüel, sanatsal zevkleri güdüktür. Hakkında düşünülmüş anlamlı idealleri, ülküleri, gelecek tasavvurları da yoktur. Aslında devletin yetki ve sorumluluk alanındaki kasaba mekânını yaratan bu insanların diyalektik biçimde kasaba üzerinden sosyokültürel bir kimlik inşa ettikleri görülür; fakat oldukça negatif, yozlaşmış, bozulmuş, çökmüş ilke ve alışkanlıklarla sürdürülen bir kimlik söz konusudur. Böylece kasaba, kimliği iğdiş eden, akıllı ve bilinci körelten bir yere dönüşür. Akıl ve bilinç köreldiğinde, bilinçdışındaki hayvani ve ilkel arzuların coşkusu altındaki insanın yapamayacağı hiçbir şey kalmaz. Nitekim *Memleket Hikâyeleri* de genel olarak bilinçsiz ve ahlaksız insanların hikâyeleridir.

Karay'ın öykülerinde mutlaka bazı karakterler merkezi rol oynayarak öykünün ana fikrini güçlendirirler. Bunlar yazarın niyetini aktarması için birer araçtır. Mekâna gönderme yapan kişi kadrosu, o mekânı inşa eden insanlardan oluştuğu gibi bu kişiler mekâna dair hatırlamalarda da çağrışımların kaynağını oluştururlar. Mesela memleket denince Yatık Emine gibi meczup, ayarsız, cesur, dobra bir kadın akla gelir. Cer Hocası Asım, devrin köy ve kasaba yaşamında toplumun gündelik ritüelleriyle karşı karşıya gelen 'mektepli' bir gençken bir imama dönüşür. Genel olarak hikâyelerdeki merkezi figürleri şöyle sıralayabiliriz: "Yatık Emine" - Emine, "Şeftali Bahçeleri" - Agah Efendi, "Koca Öküz" - Hacı Mustafa Ağa, "Vehbi Efendinin Kuşkusu" - Vehbi Efendi, "Sarı Bal" - Sarı Bal, "Şaka" - Servet Efendi, Tüccar Şakir Efendi, Nedim Bey, "Küs Ömer" - Ömer, "Boz Eşek" - Hüsmen Hoca, "Yatır" - Nuri, "Komşu Namusu", Mümtaz Efendi, "Yılda Bir" - Bekir, "Sus Payı" - Hasip Efendi, "Kuvvete Karşı" - Suphi, "Cer Hocası" - Asım, "Garip Bir Hediye" - Feridun, "Bir Saldırı" - Hayrullah Efendi, "Ayşe'nin Yazgısı" - Ayşe, "Garaz" - Nebile. Bu öykülerdeki insanların yaşamları, çevreleriyle kurdukları aidiyet ilişkisi etrafında betimlenmiş, hikâyelerde bu insan-mekân ilişkisinin bireylerin dünyayı algılama biçimine etkisi, ironi, hiciv, eleştiri içeren gerçekçi bir üslupla kurgulanmıştır.

Taşrada, ilçelerde, kasabada, köyde, şehirde yaşayan insanlar henüz modern edebiyatta tasvir edilen ‘birey’ kadar memlekettten kopmuş, memlekete dair hatıralarını kaybetmiş değillerdir. Eşyayla ve mekânla ilişkileri geleneğin, devrin, toplumsallığın kabul ettiği ölçütlere uyar. Öykülerdeki kişiler geçmişten miras aldıkları düşünme ve davranış pratikleri aracılığıyla, geleneğin kurduğu bir ‘gündelik yaşam’ tasarımına sahip olurlar. Memleket onları, onlar da memleketi inşa etmeye çalışırlar.

Ankara’nın bir kasabasına sürgüne gönderilen Yatık Emine, devletin gözden çıkardığı, kurumların ve toplumun dışladığı, hem kendine hem de topluma yabancılaşmış meczup bir kadındır. “Yatık Emine” öyküsü, onun trajik öyküsüdür. Kaymakam, jandarma gibi devlet yetkililerinin “Kasabanın genel ahlâkını bozmasına meydan verilmemek için gereken önlemler” (Karay, 2022, s. 11) diyerek almaya çalıştığı tedbirler, Emine’yi aidiyet ve kimlik duygusundan koparan uygulamalardır. Emine, daha önce yaptığı hatalar ya da işlediği günahlar ne olursa olsun sürgüne gittiği yerde mekânla ve toplumla uzlaşabilse, benlik bilincini yeniden kurabilir bir durumdadır. Kasaba, buna müsaade etmez. Devlet, mekânla ilişkisini koparır. Kasaba halkından kimse ona ev vermek istemez. Kimse mahallede kalmasına razı olmaz. Halk ve Dal Sabri Teğmen gibi yetkililer onu aşağılar, döverler. Kapılarından kovup açlığa, soğuğa, ölüme terk ederler. Ekmek dilenen Emine, komşudan çaldığı lahana yapraklarını yiyerek hayata tutunmaya çalışırsa da çok sürmez. Linç edilerek hayatına son verilir.

Karay’ın şeftali bahçeleriyle ünlü bir kasabadaki hedonist insanları, vatan ve kimlik bilincinden kopuk, bilinçleri donuk insanları resmettiği “Şeftali Bahçeleri” öyküsünde anlatılan mekân da kasabadır. Ancak bu kez zevk ve haz yüzünden algıları uyuşmuş bir kasaba halkı anlatılır ve bu anlatının merkezinde yer alan yeni Yazı İşleri Müdürü Ağâh Efendi, adeta ironik bir karakterdir. Başta, memleketteki tembelliği yok edeceğini, atıllığı gidereceğini, iyi işler yapacağını zanneden idealist bir roldeyken, sürekli onu ayartan, kişiliğini bozmaya çalışan, tahrik eden, teşvik eden kasabalılara uyarak ‘hedonist’ bir kişi olup çıkar. Anadolu’da yaptığı seyahatleri, ideallerini, amacını, hedeflerini tamamen unuttur. Mekâna dönüşür. Adeta mekânla bütünleşerek şeftali bahçelerinin temsil ettiği ‘cennet’ sarhoşluğuna kapılır. “Durmayacak, dinlenmeyecek, çalışacaktı. Atılganlık gerekiyordu, mutasarrıftan tutarak âmir ve memurların hepsini yola getireceğine inanmıştı. Memleketi kaplayan tembelliği,

durgunluğu kafası almıyordu” (Karay, 2022, s. 40-41) cümleleriyle anlatılan Agâh Efendi, rakılar, kadınlar, cümbüşler, ziyafetler eşliğinde bir ‘başkalaşım’ yaşar. Mekânın zevk, eğlence odaklı sunumları, bu başkalaşımın birincil kaynağıdır. Agah Efendi geçirdiği başkalaşım sonucunda yeni bir düşünme biçimi edinir. Geçmişini hatırlamaz, hatırlamaya gerek duymaz, dünyayı, görevlerini, memleket gerçeğini unutmuş görünür. İçine girdiği mekan, ona adeta yeni bir hafıza bahşetmiştir.

“Koca Öküz” öyküsünde mekân yine kasabadır. Hikâyede anlatılan Mustafa, “İstanbul’da jandarmalık etmiş, bir Sürre emini yanında Hicaza gitmiş, hacı olmuş, gözü açık, hileci bir adam”dır (Karay, 2022, s. 50). Vurguncu, çıkarıcı, ikiyüzlü, cimri, aç gözlü bir kimse olarak betimlenir. “Hacı” diye bilinir. Ahlaki ve manevi bakımdan bütün olumsuz nitelikler adeta onun bünyesinde toplanmıştır. Hacı Mustafa’nın ahlak ve maneviyat bakımından kusurlarını, kötü huy ve alışkanlıklarını hatta yaradılışını ait olduğu mekândan ayırmak mümkün değildir. Kendisi gibi yaşadığı kasaba da yozlaşmıştır. Bu bağlamda eşrafa, yüksek memurlara ya da diğer makam mevki sahibi nüfuzlu kişilere kuzular, yağlı oğlaklar ve çeşitli hediyeler vererek kasabanın yozlaşmış ilişkileri içinde kendine güçlü bir yer edinmeye çalışır. Rüşvetle, yalanla kasabalıların gözünde bir statü, bir itibar elde etmiştir. “Kasabanın, evi basıla taşlana dillenmiş en namlı kahpesini, Çiçek Emine’yi bir gece atına almış, köye getirmiş (...) Bu davranışa ne köy halkı, ne oğlu” (Karay, 2022, s. 50-51) ses çıkarabilmiştir. Hikâyede Hacı Mustafa’ya yalnızca sahibinin uygunsuz davranışını bilirmiş gibi görünen koca öküz karşı çıkar. Yalnız o direnir. Kasaba halkı ne kadar susarsa, ne kadar sinerse, öküz o kadar inat eder. Emirlerle uymaz, Mustafa’nın dediği hiçbir işi yapmadığı gibi yerinden bile kıpırdamaz. Cavga Rıza isimli kasaba verip öküzden intikam almaya çalışan Mustafa’ya da umduğunu vermez. Kasap gelir gelmez ayaklanıp peşine takılır. Ölümü gururla kabullenmiş gibidir:

“Koca öküz başını çevirdi, kasabın kirli elbiselerini derin derin gürültülü bir nefesle kokladı, kokladı, sonra kımıldandı, toplandı, yavaş yavaş kalktı. Şimdi Cavga Rıza’nın önüne katılmış, ahırdan çıkmış, bahçeyi geçmiş, tozlu yolda, her adımda biraz daha ufalıp silinerek kasabaya doğru gidiyordu (...) Çalışmaya gitmeyecekti; fakat ölüme hazırdı; büyük bir filozof gibi başı yerde, ağır ağır, gözlerinde kayıtsızlık, yürüyor; oylukları arasında dolaşan, gölge arayan yaldız kanatlı, ufak, inatçı sineklerin üzerinden ara sıra kuyruğuyla incitmek istemeyen bir yelpaze geçiriyordu” (Karay, 2022, s. 56).

Burada öküzün doğrudan kasaba halkı için bir alegori oluşturduğu söylenebilir. Çalışmaya, zulme, despotluğu, hırsızlığa karşı çıkmayan halka karşılık öküzün ölümü

göze alması, trajik olduğu kadar da politik bir ironidir. Karay, bu ironiyi kasaba gerçekliğinin en temel unsurlarından ‘öküz’ detayıyla yaratır.

“Vehbi Efendi’nin Kuşkusu” hikâyesindeki başkarakter Vehbi Efendi, ‘yerli’ görünümü ve taşra mekânını yansıtmaları bakımından önemli bir hafıza figürüdür. Vehbi Efendi saf, basit, namuslu, nazik, hassas, saygılı bir adamdır. Hikâyede yozlaşmış taşra gerçeğinde böyle bir karakterin düşeceği gülünç ve ironik durum tasvir edilir. Rumeli göçmeni dul bir kadının kızı Hanife’nin hamile kalması yüzünden kasaba çalkalanınca, Tabakların Kâmil gibi kurnaz çapkınlar suçu ona atarlar. Vehbi Efendi kendini savunamaz, baskılara dayanamaz. Taşrada, köyde, memleketin ücra ya da periferide kalan uzak bölgelerinde kendini savunamayan, kurnazların mağduru olan, meşru hakkını arayamayan insanların bir örneği olarak sunulan Vehbi Efendi, yaşadığı ufak kazanın Düyunu Umumiye idaresinde kantar kâtibidir, memurdur. İç dünyasının saflığı, dış görünüşündeki ‘yerlilik’ göstergeleriyle birleşir. Memleketi özgü yerli Anadolu insanının fiziki görüntüsü şöyledir:

“Şal yeleğinin içinde yarı gizli kocaman bir kuşağı, aba poturu altında beyaz yün çoraplarını meydanda bırakan ökçeleri basık yemenileri vardı. Bunların üzerine de önceleri siyah olması gereken havı dökülmüş, soluk bir redingot geçirirdi. Durgun, bön, ürkek bir adamdı. Kalemünde, basılı kâğıtları doldurmaktan başka elinden bir iş gelmez, sorulmadıkça kendiliğinden konuştuğu görülmezdi. Cuma ile bayram günleri ya balık avı için Karasu kenarına inen, yahut da buz gibi kaynaklarda karpuz çatlatmak üzere kiraz yaylalarına çıkan arkadaşlarına katılmaz; pazar dönüşü bir sarı gaz boyamasına, bir cam bileziğe kuytulara çekilen çingene kızlarına sataşmazdı” (Karay, 2022, s. 57).

Burada çizilen dış görünüş taşranın bazı yerlerinde çeşitli değişikliklere uğrasa da benzer bir insan portresi ortaya koymaktadır.

Komşuları tarafından dışlanan Yatık Emine’nin toplumla uzlaşamayışı, onun mekânla ilişkisine de yansımıştır. Geçmişle bağlantısı kopuk, hatıralarından uzak, akrabalarından ya da ailesinden kimseyle hiçbir bağı kalmamış bu kadın, kaymakamın sürdürdüğü kasabada uzun bir süre evsiz kalmış, ev bulunduğundaysa kasabanın ücrasında yaşamaya mahkum bırakılmıştır. Ona uygun görülen ev, öyküde şöyle tarif edilir: “Ona buldukları ev, kasabanın ucunda, göçmenlere ayrılmış ücra mahallenin en izbe bir köşesindeydi. Bomboştı, ne minder, ne şilte, ne perde... İçeri girdi; komşunun kuyusundan taşma bir su ayağından kuvvet alan bodur kabaklar dizili bir bahçesi ve iki yer odası vardı. Ne yiyip ne yakacak, nasıl geçinecekti? Kenarda hasır eskileri kalmıştı, onları bahçeye bakan pencerenin önüne çekti, üstüne kıvrıldı, düşündü” (Karay, 2022, s. 24). Karay’ın şeftali bahçeleriyle ünlü bir kasabadaki hedonist

insanları, vatan ve kimlik bilincinden kopuk, bilinçleri donuk insanları resmettiği “Şeftali Bahçeleri” öyküsünde anlatılan mekân da kasabanın patolojik bir panoramasıdır. “Koca Öküz” hikâyesi, memleket olarak resmedilen “Anadolu'nun yüksek yaylalarına özgü sessiz, pussuz, boz renkli gecelerinden biri”nin (Karay, 2022, s. 49) tasviriyle başlar. Memleketin hem coğrafi ve fiziki özellikleri hem de gelenek, görenek, adet ve ritüelleri, Karay’ın hikâyelerinin başlıca unsurlarındandır. Mesela “Sarı Bal” öyküsünde sazlı türkölü oyunların oynandığı, mahallede gizli saklı eğlencelerin düzenlendiği evlerden söz edilir. Hikâyede mahalle şöyle betimlenir: “Burası kasabanın dışarısında, elekçilerin oturduğu alçak damlı, dar sokaklı, pis, ışıksız bir mahalle idi. Hovardalık etmek isteyenler geceleri, böyle geç vakit gelirler, uyumuş kızları uyandırırılar, oynatırlardı. Liralar serptildiği, tabancalar boşaltılıp kamalar çekildiği, kanlar döküldüğü de olurdu” (Karay, 2022, s. 66). Bu tarz evler, mahallelinin bildiği, sık sık hatırladığı, özdeşleştiği mekânlardır. İnsanlar burada yaşanan ayıpları, kötülükleri, ahlaksızlıkları, kanıksamışlar, hayatın bir parçası saymışlardır. Bir gün polis baskınında, kaymakamın bile Sarı Bal eğlencesine katıldığı ortaya çıkar. Hikâyede anlatılan “işsiz, eğlencesiz, ücra kasaba halkı para harcamak gereği duydukları zaman içer, içer, Sarı Bal’ın kapısını” (Karay, 2022, s. 70) çalarlar. Yerliler, yolcular, yabancılar, memurlar, müdürler, imamlar, eğlenmeye Sarı Bal’a gelirler. Burada hafızanın travmatik boyutunu insanların saklanma, gizlenme endişesi oluşturmaktadır. Taşra, ahlaksızlığın, günahın, yolsuzluğun çeşitli düzeylerde ve biçimlerde görüldüğü bir coğrafyadan oluşmasına rağmen insanların tam aksi bir inanca sahiptir. Mesela hikâyede Sarı Bal’ın evinden çıkan kaymakam, İstanbul’da saraya yakın eski bir dostuna gönderdiği mektupta “Durulur bir kasaba değil... İçki, zina, her türlü günah, ben dayanamadım” (Karay, 2022, s. 75) diye yazar.

Memleketin önemli mekânlarından biri de meydanlar ve pazarlardır. Mesela “Şaka” hikâyesinde meydan ve pazarın gerçekçi bir tasvirine yer verilir. Bu hikâyede betimlenen Balıkpazarı, aslında tipik bir taşra ya da tipik bir kasaba görünümünü yansıtmakla beraber bir Anadolu ve memleket ortamından manzaralar da sunar. Hikâyede kasaba, pazarıyla, meydanıyla, ticaretiyle, kalabalığıyla toplum için yaşayan/yaşatan canlı bir mekândır. Bu mekândan şöyle bahsedilir:

“Kepenleri yarı kaldırılmış loş meyhaneleri, müşterisiz boş dükkânları, sessiz, uykulu evleriyle gündüzleri hareketsiz, şamatasız duran bu sokak, akşama doğru, meydana balık sergileri kurulduktan, istirdye işportaları dizildikten sonra halk ve uğultu ile dolar;

satıcıların çığırkanlıkları, alıcıların kavgacı pazarlıkları ve bunların arasında dolaşıp pavurya satan yalınayak Rum çocuklarının kulakları çınlatan yaygaralarıyla kalabalık, gürültülü, hareketli bir pazar meydanı halini alırdı. Kasabanın her yönünden gelen elleri sepetli, sırtları zembilli, karnı acıkmış, aceleci bir halk, önüne gelen tezgâha eğilerek, rastgeldiği balığı kavrayıp koklayarak, her dükkancıdan fiyat sorarak uzun uzun, zevkli zevkli dolaşırken balık kızartan bakkalların mangalları çevreye ve insanların üzerine zeytinyağı ve deniz kokularına karışmış iştah verici bir duman, bir tütsü yayardı” (Karay, 2022, s. 76).

Pasajda da görüldüğü gibi aslında insanların günlük rutininde yer alan kasaba gerçekliği, halkın kolektif bilincinde beraberliği hatırlatan, aileyi, akrabalığı, geçmişi çağrıştıran kimlik ve aidiyet bakımından ‘kurucu’ bir hafıza mekânıdır.

Memleket Hikâyeleri’ndeki kasaba manzaralarından canlı kesitlere yer verilen “Yatık Emine” öyküsünde somut betimlemeler kullanılır. Ankara’ya oldukça uzak bir kasabaya sürgüne gönderilen baş karakterin yaşadığı çevre, devrin diğer kasabaları için ortak göstergelerden oluşur. Öyküde adı verilmeyen kasaba şöyle anlatılır:

“Burası Ankara’ya iki gün öte, ana yollardan aykırı küçük bir kasabaydı. İki gün bitmez tükenmez yokuşlar çıkılarak bin yorgunlukla gücü tükenmiş ve ezilmiş bir durumda gelindiği halde orada oturulacak bir kahve, yatacak bir han bulunmaz; şu çıplak kuru memlekete varmak için neden bu kadar yollar aşıp güçlükler çekildiğini insan bir türlü anlamazdı. Soğuk, barınılmaz bir kış; susuz, dayanılmaz bir yazı vardı. Yöreyle oranla o kadar yolsuz ve yüksekti ki sanki buraya insanlar yokuşları tırmana tırmana değil, gökten serpilerek gelmişler ve inmeğe iz bulamayarak öyle, dünyaya ilgisiz bir küme halinde kalmışlardı. Haymana ovasının ortasında, en yüksek bir yerde gözcü gibi bekleyen kasaba, kerpiç evleri ve ağaçsız sokaklarıyla ne kadar zevksiz, yürek karartıcıydı. Bütün ömürlerini sonuç vermeyen davalar arkasında büyük ümitlerle koşu didişe geçirip sonunda umduklarını bulamadan yıkılıp ölen adamlar gibi buraya tırmananlar da hiç kuşkusuz arayıp beklediklerini bulamamaktan ileri gelme bir kederle düşüp kalmışlardı” (Karay, 2022, s. 12).

Pasajda mekânı tarif eden anlatıcının ‘zevksiz’, ‘yürek karartıcı’ gibi sıfatlar kullanarak yalnızca kasabayı değil kasabalıları da tarif ettiği söylenebilir. Çünkü kasaba halkı, bu soğuk çevrenin, sert coğrafyanın iklimini adeta bir kişilik özelliği gibi benimsemişlerdir. Kasabanın en önemli mekânı eczane olarak belirtilir. Hükümet memurları dedikodularını, yolsuzluklara dair sohbetlerini burada yaparlar. Hükümet konağı da önemli mekânlar arasındadır. Çünkü yan sokaklarında irili ufaklı esnaflar, arzuhalci ve avukat dükkanları bulunur. Köylüler işlerini burada görürler. Rüşvet, yalan, ikiyüzlülük, vurgunculuk gibi çeşitli tezgahlar, bu dükkanlarda tasarlanır. Ancak küçük de olsa bütün bu yapılara karşın kasabada kolektif bilinç oluşmamış, ortak ritüeller gelişmemiştir. Coğrafi olarak sert, soğuk, karanlık kasabanın vahşi çehresi, insanları birbirlerine git gide yabancılaştırmıştır:

“(…) yöredeki halk ile kolayca buluşup ilişkiye girişmemek yüzünden bu kasaba gayet geri, gayet uyusuk, atılsız kalmıştı. Ne gençlerinde hayatın ilk tadlarını duymaktan

gelen bir iştah, bir sıcaklık; ne de ihtiyarlarında rahat bir yaşlılığın verdiği çubuklu, hikâyeli bir keyif... Kadınlar ise taş gibi duygusuz, kütük kadar hareketsiz ve donuktular; fakat hepsinin de ne kadar gürbüz, ne dinç ve sağlam vücutları vardı... Sıtmaların tırmanamadığı, hastalıkların barınmadığı bu dağ sırtında çınarlar gibi gelişe genişleye uzun, bıktırıcı bir ömür sürüyorlardı. Ne kadar heyecansız, ne derece uyuşuk bir ömür! Hayatın alt tabakalarda insanları kavuran, çarpışıp didiştiren fırtınaları, burasını tutmuyordu. Burada duygu yönünden de durgun, değişimsiz bir hava, karları lapa lapa yağan, kıpırtısız bir dağ iklimi vardı. Köylerinde halk apaçık, kaç göçsüz gezip yaşadıkları halde, bu kasabada kadınların iki gözünü birden görmek olanaksızdı. Gelin bir evde, kayın babasından kaçır, güvey baldızının yüzünü tanımazdı. Sazsız, sözsüz; düğünsüz, derneksiz bir ölü hayatı geçiriyorlardı” (Karay, 12, s. 12-13).

Bu pasajlardan anlaşılacağı gibi Karay’ın öyküsünde memleket görünümündeki kasaba aslında ideal bir mekân olarak değil, katı bir gerçekçilikle adeta bir ıstırap mekânı şeklinde sunulmaktadır.

Karay’ın şeftali bahçeleriyle ünlü bir kasabadaki hedonist insanları, vatan ve kimlik bilincinden kopuk, bilinçleri donuk insanları resmettiği “Şeftali Bahçeleri” öyküsünde anlatılan mekân da kasabanın patolojik bir panoramasıdır. Adeta bir cennet bahçesi şeklinde tarif edilen şeftali bahçeleri, kasaba halkının gece gündüz bulunduğu, halkın özdeşleştiği mekânlardır. Öyküde bu bahçeler şöyle tarif edilir:

“Kasabanın çocuk çiğliğiyle dolu, gübre kokulu kızgın sokaklarından kurtulanlara; bu kuytu, loş, hoş kokulu yerler ne tatlı gelirdi. Akşam üzerleri hükümet memurları heybelerine rakılarını koyar, merkeplere binip bu bahçelere gelirlerdi... Yer yer içki sofraları kurulur, sohbetler edilir, gazeller okunurdu. Şeftali bahçelerinin eğlencesi tâ uzak diyarlara bile ün salmış, dillere destan olmuştu. Onun için ne kadar zevkine düşkün, keyfine meraklı memurlar varsa hep burasını ister buraya yerleşirdi. Çapkın mutasarrıflarla hoş görülme kadınların uğraşı olmaktan kasaba öyle serbesleşmiş, halkı öyle açılıp zevke, safaya dalmıştı ki artık uygun görülmeyen günah kalmamıştı. Burası Anadolu’nun Saadâbadı idi. Tıpkı ‘Saadâbad’ gibi burada da sürekli sazlar çalınıp çengiller oynar; gazeller okunup şiirler yazılırdı, içki düşkünü mutasarrıflar, müdürler içinde, çoğu şairdi. Nedim gibi gazeller yazarlar; aruzdan, tasavvuftan konuşurlar; Mevlevilikten dem vururlardı. Ömürleri sazla, sözle tatlı geçerdi. Bu keyif düşkünü memurlar suya sabuna dokunan işlere karışmadıklarından senelerce yerlerinde kalırlar, kasabayı benimseyip evler yaptırırlar, havuzlar açtırıp kameriyeler kurdururlardı. Aslında çoğu, devrin hoş görmediği, başından savdığı kimselerdi. Yükselme ümidinde olmadıklarından resmî işlere önem vermezler, zevklerine bakarlardı” (Karay, 2022, s. 39-40).

Bu pasajda mekânın ironik bir eleştirisi yapılarak kurumsal yozlaşmanın tasviri yapılmaktadır. Karay, öyküsünde kasaba gerçekliğini ‘hükümet’ ve ‘memur’ çağrışımları etrafında kurgular. Şeftali bahçeleri, ‘doğa’nın değil adeta yozlaşmış bir toplumun göstergesidir. Bu toplumu oluşturan taşra yaşantısının devletten uzak ve başına buyruk normları yozlaşmış, mekâna ait her türlü hatırlama biçimini de yozlaşmış bir gerçek etrafında inşa etmiştir. Kasabanın *Memleket Hikayeleri*’nde samimiyeti, saflığı, mahrumiyet içindeki masumiyeti değil de genellikle, sosyal ilişkilerdeki çekinceleri, korkuları, menfaatleri ile ve bürokrasi ile temasındaki çıkarıcı

ilişkileri ile görünmesinin ilk gerekçesi toplumsal yozlaşma olarak algılanabilir. Ama hikayelerin daha oylumlu mesajları için Refik Halit ve kasaba sorunsalının analiz edilmesi gerekir. Bu durumda ilk farkedilen şeylerden birinin Refik Halit'in bir kasaba hafızasına sahip olup olmadığının belirgin olmamasıdır. Onun Anadolu kasabalarını dolaşırken gördüklerini yansıttığı söylenebilir de daha çok kasabaların kendine mahsus derinliklerine yönelmeyen bir yazar profilinden hatta sürgünlüğün kararttığı bir görüş açısından söz etmek gerekir. Sürgünlüğe sebep olan iktidara karşı politik bir karşı çıkışın izleri de yabana atılır değildir. Sanki devlet bürokrasinin, toplumun etkileşimli olarak bütünüyle yozlaştığını göstermek politik bir itiraz olarak görünmektedir.

Geriye dönük bir geçmiş anlatısını merkeze alan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında başkarakter Hayri İrdal'ın yaşamı, çeşitli semboller, ironik katmanlar, alegorilerle adeta her kapısı ayrı bir kimlik ya da kişilik bunalımına ve ayrı patolojilere açılan kurumsal bir hafıza mekânına dönüştürülerek anlatılmıştır. Kronolojik olarak romanda sözü edilen her türlü olay ve yaşantı, II. Abdülhamit devrini, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerini görmüş olan Hayri İrdal'ın hatıralarından oluşmaktadır. Hayri İrdal'ın yaşamına odaklanılması, form olarak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanına biyografik ve tarihsel bir nitelik de kazandırır. Romanın açılış pasajında metnin hatırlamaya dayanan hatta biyografik bir niteliğe sahip kurmaca yapısına uygun olarak Hayri İrdal, kendini şöyle tanıtır:

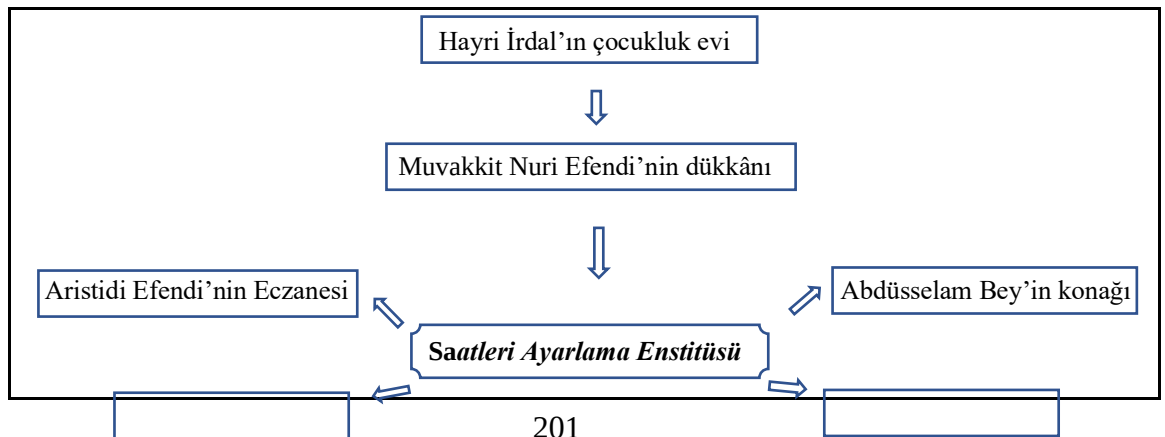
“Beni tanıyanlar, öyle okuma yazma işleriyle büyük bir ilgim olmadığını bilirler. Hatta bütün mütalaalarım, çocukluğumda okuduğum Jul Vern ve Nik Karter hikâyelerini ortadan çıkarırsanız, Arapça ve Farsça kelimelerini atlaya atlaya gözden geçirdiğim birkaç tarih kitabıyla, Tutiname, Binbir Gece, Ebu Ali Sina hikâyeleri gibi eserlerden ibarettir. Daha sonraki zamanlarda, enstitümüz kurulmadan evvel işsizlikten evde çocukların mektep kitaplarına zaman zaman göz attığım gibi, bazen bütün günümü geçirdiğim Edirnekapi veya Şehzadebaşı kahvelerinde gazeteleri hatme mecbur kaldığım zamanlarda ufak tefek tefrika parçaları ve makaleleri de okudum” (Tanpınar, 2018, s. 7).

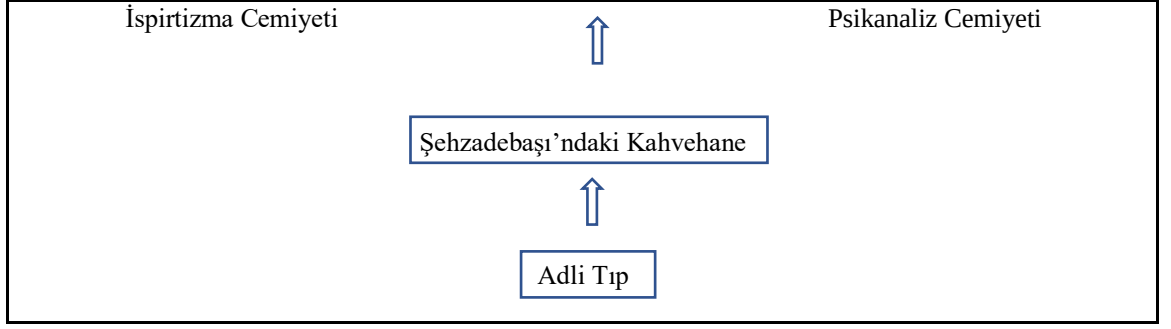
Bu pasajda kendi entelektüel/kültürel birikiminden küçümseyici bir tarzda bahsediyor da olsa okumuş, eğitilmiş, aklı başında bir öznenin varlığından söz edilmektedir. Bu öznenin sunuluşu, toplumsal bir varlık olarak ailevi bağları, arkadaş çevresi, sosyal ve kültürel deneyimleri, dostları, iş yaşamı, mekânla ve zamanla kurduğu ironik diyaloglarla gerçekleşir. Romanın Hayri İrdal merkezinde, mekâna ve zamana ilişkin bulanık bir hafıza örüntüsü yarattığı söylenebilir. Çünkü Hayri İrdal, kendi geçmişini, kimliğini, statüsünü, tarihini, kişiliğini, çevresini bilinçli bir şekilde,

kendinden emin, tam bir aidiyet duygusu ve kararlılıkla benimseyen biri değildir. Zamana ve mekâna tutunamayan, toplumu, çevresi, kimliği bağlamında ayrıksı duran yabancılaşmış bir zihne sahiptir. Tereddüt içindeki bakış açısı, çekingen kişiliğiyle birleşir. Yaşam biçimini eşyalara, mekânlara, şahıslara bağlı olarak sürdüren Hayri İrdal’ın daha çok mekânsal bir hafızayla bağlantısı vardır.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanının başkarakteri Hayri İrdal her şeyden daha çok mekân ile bir aidiyet sorunu yaşar. Çocukluğunun geçtiği evde Mübarek isimli duvar saati, evin duvarlarını kaplayan yazı levhaları, odadaki hasırlar, evin rutubetli kokusu, oda ve merdiven kapılarındaki kalın perdeler, bir caminin hemen yakınındaki evlerini adeta bir mescide dönüştürmüştür. Hayri İrdal’ın bu evdeki hatıraları daha çok negatif bir çerçeveye oturur. Babası da dâhil olmak üzere bütün aile fertlerinin rahatsız, huzursuz, takıntılı zamanlar geçirdikleri bu ev, Hayri İrdal’ın evden uzaklaşmasına ve bilinçaltında evle uyuşamama haline yol açmıştır. Ailevi bağlarının ve kişiliğinin gelişmesi gereken zamanda mekâna yabancılaşan Hayri İrdal, çocukluğunu geçirdiği evden sonra, askerlikten döndüğünde yaşamaya başladığı Abdüsselam Bey’in konağında Osmanlı ve Cumhuriyet arasında dönüşememiş mekânın sorunlarını deneyimler. Abdüsselam Bey’in “çocukların odası” adını verdiği oda, konağın dönüşemeyen ve tutunamayan kimliğinin bir göstergesidir. Demode, atıl, işlevsiz, insanla kurduğu tarih ve zaman bağıını kaybetmiş, tozlu ve küflü eşyaların biriktiği odada sayısız nesne yığılıdır. Konaktaki kimsenin girmek istemediği tek odadır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında Hayri İrdal’ın karısı, baldızları ve çocuklarıyla yaşadığı ev, Psikanaliz Cemiyeti, İspirtizma Cemiyeti ve ‘abes denen şeyin bataklığı’ olan Şehzadebaşı’ndaki kahve, metnin söyleminde hafıza figürü olarak mekânların son derece ön planda tutulduğunu göstermektedir.

Tablo 1. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* Romanında Hafıza Mekânları





Mehmet Kaplan, 1962’de *Çağrı* dergisinde yayımladığı yazısında, Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında odak noktanın ‘zaman’ kavramı olduğunun altını çizer. Ona göre zaman, toplumsal ve tarihsel bir gösterge şeklinde kullanılan somut, fiziki, mimari bir kalıptır. Henri Bergson’un geçmiş, şimdi ve gelecek ayrımını ortadan kaldırarak zamanı yekpare bir çizgi kabul ettiği ‘süre’ felsefesi de Tanpınar’da zaman-mekân kurgusunu etkilemiş olabilir. Kaplan, Tanpınar’da zamanın işlevini şöyle açıklar:

“Bergson’un felsefesinde olduğu gibi “zaman”ı bir akış, bir süre telâkki eden Tanpınar, Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nde, bu sürenin içinde bir ada gibi donmuş kalmış, veya onun dışına çıkmak için delice çırpınan insanları ve çevreleri canlandırmaya çalışıyor. Bu donmuş veya parçalanan bir saat gibi çıkırından çıkmış olan zamanın esas kahramanı, Türk cemiyetidir. Yazarın asıl gayesi, Türk cemiyetinin son elli yıl zarfında, nasıl donmuş bir hayat şekli ile onu gülünç şekilde aşmak isteğini anlatmaktır” (Kaplan, 2008, s. 109).

Buradan hareketle Tanpınar’ın Türk toplumunun abes ve ironi arasındaki tezatlığını, dünyayı algılama tarzı ve kolektif bilinci ‘yozlaşmış’ toplumun anom(al)isini roman aracılığıyla ‘zaman’ kalıbına dökerek resmettiği söylenebilir.

Narlı’nın değerlendirmelerini esas alırsak *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* gerçekliğin ironisidir. Osmanlı toplumu, ailesi ve bireyi, kendi zaman mekân ve eşya düzenini (kendi epistemolojisini de diyebiliriz) kaybedince kendi varislerine anlamsız ve işlevsiz davranış kalıpları, yargılar hatta kurumlar devreder. Hayri İrdal’in dedesi, bu devredilenlerin altında kalmıştır. Hayri İrdal’ın babasından gördüğü ise giderek enkaza dönen kültürel bir mirastır. Babanın oğlunun selâmeti için açabileceği tek yol Muvakkıt Nuri Efendi olabilecektir. Ama ne yazık ki Muvakkıt Nuri Efendi’nin insan, zaman ve mekan bütünlüğünü işaret eden “saatin kendisi mekan, yürüyüşü zaman, ayarı insandır” sözü parodileşmiştir. Parodidir, çünkü roman boyunca ne mekân ne zaman ne de insan yerli yerinde ve birbirinin içinde değildir. Ne konağın hafızası sağ salim aktarılmıştır; ne dedelerin ne babaların süreği izlenebilmektedir ne de insan kendi hakikati içinde bir kimliğe sahip olabilmektedir. Nuri Efendi’nin zamanı, mekânı,

insanı nihayetinde hayatı içinde eriten bütüncül tasavvuruyla bağ kuramayan Hayri İrdal, zamanı, mekânı, insanı idrak ederek kendini yerleştirebileceği bir konum bulma ihtimalini Halit Ayarcı ile bulduğunu vehmederken tümünden kaybetmiştir. İrdal, Türkiye'nin, toplumun, 21. yüzyılın amnezik travmalarını temsil eden bir alegori ortaya koyar. Bu karakteri Türkiye'nin trajikomik bir ironisi olarak okumak mümkündür:

“Halit Ayarcı'nın epistemolojisini kaybetmiş ilerleme tutkusunu süzerek kendi özgün ata mirasına ulaşamayan Hayri İrdal, kendi zamanına kadar gelen kültürün, eğitimin, bilimin ve kurumların yozlaşmış varlığını geriye doğru atlayarak ve ileriye doğru da modernliğin taklit ve tekrara yol açan katılığı süzerek asıl kendi birikimi ile temas kuramayan; başka bir deyişle epistemolojisini ve tecrübesini kaybettiği için modernleşme yolundaki bütün hamlelerini boşa çıkaran Türkiye'dir” (Narlı ve Kaya, 2024, s. 58).

Dolayısıyla Tanpınar, Türkiye'nin yakın tarihindeki travmaları, çatışmaları, amnezileri, kopuklukları, romanın ironik katmanlarına yerleştirmiş görünür. Böyle bir ortamda hatırlama değil yalnız unutma ortaya çıkacaktır. Çünkü Saatleri Ayarlama Enstitüsü gibi bir mekan, sadece kurmaca olarak bir varlığa sahiptir; ne hafızası vardır, ne zamanı ne de insanı! “Böylece zaman, mekân ve insan arasındaki hikmetli bağ iptal edilir; hafızasızlık Hayri İrdalı hatta bütün Türkiye hayatını bir sarmıştır” (Narlı ve Kaya, 2024, s.51-62).

Mekânsal hafıza bağlamında değerlendirilebilecek bir başka eser de Samiha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi Konağı* adlı eseridir. Romanda tarihsel ve mimari bir gösterge olarak kullanılan ‘konak’ etrafında mekân-insan, mekân-eşya, tarih-mekân ilişkilerinin öyküleyici bir çözümlemesi yapılmaktadır. Bu çözümleme mekân üzerinden insan ve topluma, oradan geçmişe, geçmiş üzerinden hafızaya yönelerek sosyokültürel ve tarihsel bir kazıyı andırır. Osmanlı Devletinden Cumhuriyet'e geçişin siyasal, mekânsal, ideolojik, kültürel sonuçlarını, niteliklerini, etkilerini ‘geçmiş anlatısı’ ve ‘yakın tarih’ aracılığıyla irdeleyen İbrahim Efendi Konağı'nın “Takdim” yazısında yazar, adeta bir hafıza manifestosu ortaya koyar. Mekân, eşya, deneyim, gelenek bağlamında unutuşun, hafıza bulanıklığının acısını duyan bir neslin varlığını tasvir ederken kendini de bu acılı kuşağın hüznünlü bir temsilcisi kabul edişini şöyle açıklar:

“Bu kitap ne bir hikâyedir ne masal ne de roman... zamanı, mekânı, vak'aları, şahısları, isimleri hatta vak'alarının seyri, sırası ve detaylarının yüzde doksanı ile otantik ve yaşanmış bir devrin, gerçek ve yaşanmış bir hayat tablosudur. Biz, İmparatorluk Türkiye'si'nin hemen de son evladları; içinde haşır neşir olduğumuz askeri, siyasi, içtimai ve iktisadi bir tarih meydanında köşe kapmaca oynamış kimseler olarak, görüp

duyduklarımızı, tadıp kokladıklarımızı, kudretimiz ölçüsünde, gelecek nesillere intikal ettirmek mecburiyet ve mes'uliyetinin altında bulunuyoruz. İşte bu kitabın meydana gelmesi de o vazife hissini bir netice ve zaruretinden ibarettir. Kitabın ihtiva ettiği hakikatler, o devri görmemiş olanlar için birer hayal ve fantezi mahsulü sayılabilirse de, hayal, masal ve mübalağa şöyle dursun, eksiki var fazlası yoktur. Asıl biz; efsane zannedilecek kadar muhteşem ve refahlı geçmiş o devrin son yıllarını idrak etmiş olanlar, bu yaşadığımız zamanların arkasından hayret ve ibretle bakıp: Rüya mı idi acaba? desek revadır” (Ayverdi, 2021, s. 1).

Yazarın geçmişe, hafızaya, geleneğe karşı hissettiği sorumluluk entelektüel bir kaygıdan güç aldığı için hem ideolojiktir hem de eleştireldir. Metnin ideolojik düzleminde konak, kimlik ve aidiyet göstergesi kabul edilir. “İmparatorluğun son yıllarını yaşadığı devirde, Osmanlılara has kültürel bütünlüğün bir sembolü olan konak, yazarın kurguladığı çatışma için farklı kimlikleri bir arada topladığı mekândır” (Tüzer, 2007, s. 227). Eleştirel düzlemde merkeze alınan İbrahim Efendi Konağı, geçmişin parçalanmasına yakılan bir ağıt, tarihin yozlaşmasına ve toplumsal çöküşe gönderme yapan bir *requiem* olarak okunabilir.

İbrahim Efendi Konağı’nda bir ağıt ağırlığıyla duyulan acı, iç içe geçen yazarın biyografik hafızası ile mekânsal hafızanın yaralarından kaynaklanır. Görünüşte konağı meydana getiren odalar, sofa, haremlik, selamlık, müstemilat gibi yapısal unsurlar, devlet ricali, çeşitli ilim ve sanat adamları damatlar, gelinler, yaşlılar, gençler çocuklar gibi sosyal ağlar, ev halleri, eğitim öğeleri, ticaret, akarlar ve mülkler gibi hayatlar bir aradadırlar. Fakat giderek bütün bu yapıların birliği, kendine mahsus ve kendine yeter derecedeki ahengi dağılmaya başlar. Özellikle İbrahim Efendi’nin ölümü, konağın da içten içe çürüdüğü hisedilmeye başlanır:

“İbrahim Bey ölünce, mal mülkün yönetimini, hırslı damadın karısı yani büyük kız Şevkiye Hanım alır. Konağın gelirleri azalır; yeni kâhya dalaverelerle bazı malları üzerine geçirir: Evin hanımları düzenbaz avukatlara para kaptırırlar; sonunda konak da ellerinden alınır. Akrabaları, Şevkiye ve Şükriye Hanımlara bir ev kiralarlar. Konaktan apartmana uzanan Osmanlı neslinin çöküşü, Osmanlı ekonomisinin çöküşüdür. Konak genişliğinden apartman katına giden neslin, sadece evi daralıp küçülmemiştir; giderek kazancı küçülmüş; çevresi daralmıştır” (Narlı, 2012, s.72).

Konak göstereninin işaret alanında, mekânsal hafızaya sinmiş kültürel hafızanın daralıp büzüştüğünü, konağın bir enkaz halinde devredildiği görmek zor değildir.

Samiha Ayverdi, her parçası ve her bölümü bir hafıza anlatısına dönüşen eserini belgesel-roman biçiminde, bir müze-roman şeklinde kurguladığı için metni tarihsel kişi ve mekân adlarından oluşan başlıklara ayırmıştır. Bu başlıklar, belgesel bölümü ya da müze kataloğunu çağırıştırır. Yazar bu katalog aracılığıyla geçmiş

mekânsal ve toplumsal bir çerçevede hatırlayan bir anlatıcı kullanır. Romanın anlatı parçalarını oluşturan bölümleri şu başlıkları taşır: “İbrahim Efendi”, “Halet Hanımefendi”, “Zekiye Hanımefendi”, “İbrahim Efendi Konağı”, “İbrahim Efendi’nin Kızları, Damatları ve Torunu”, “Ramazan ve İbrahim Efendi Konağı”, “Beyazıt Camii Avlusunda Ramazan Sergisi”, “İbrahim Efendi Konağında Bayram Hazırlığı”, “Bayram Namazı”, “İbrahim Efendi’nin Komşuları”, “Yusuf Bey’in Yalısı”, “İbrahim Efendi’nin Köşkü”, “Yuşa Tepesi’nde Yatana Adam”, “İbrahim Efendi’nin Hastalığı”, “Âlem Gene O Âlem”, “Teranedil Kalfa’nın Evi”, “Şayeste Kalfa’nın Evi”, “Balkan Muharebesi”, “Muharebeden Muharebeye”, “Konağın Ruhu”, “Yokuş Aşağı”, “Konağa Veda”, “Hak Kapısı”, “Maceranın Son Yaprağı”. Konak, yalı, köşk, ev gibi mekânlar her başlığın ve romanın her anlatı parçasının ana unsurudur. Anlatıcı geçmişin ayrıntılarına mekân üzerinden ulaşır. Mekâna sinen tarih, mekânsal deneyim, mekân ve gündelik hayat, mekân ve zaman, zaman ve insan birleşerek bir hafıza kültürünü oluşturur. Bu hafıza kültürünün odak noktası ise Meclis-i Maliye Reisi İbrahim Efendi ve onun İstanbul, Şehzadebaşı’nda bulunan konağıdır.

Romanda her ne kadar konak öne çıksa da köşk, yalı, ev gibi mekânlardan da geniş bir şekilde söz edilmektedir. Metnin anlatıcısı devrin sık kullanılan mekânlarını “Sıkı ağızlı, sabırlı ve temkinli aşinalar gibi yan yana karşı karşıya uzayıp giden bu semtlerin, bu mahallelerin, bu sokakların evleri, sahiplerinin varlık, rütbe ve makamlarına göre isim değiştirerek, konak, köşk, saray ve kasır olurdu” (Ayverdi, 2021, s. 37) sözleriyle tarif eder. İbrahim Efendi Konağı ise İstanbul aristokrasisinin çeşitli rivayetlerinin konuşulduğu, havadislerin, dedikoduların hiç eksilmediği bir toplumsal merkezdir.

Ferit Edgü’nün *Hakkâri’de Bir Mevsim* romanında hafıza ve mekân ilişkisi, unutmak ve hatırlamak eylemlerinin ana öznesi olan insanın mekânla bağı, mekânla ontolojik düzeyde karşılaşması ya da hafızanın varoluşsal anlamda mekânın parçalarında ve deneyiminde belirmesi gibi işlevlerle görünür. Bunun ötesinde romanın çeşitli siyasal, tarihsel, ideolojik düzeylerde bir çatışmayı ifade edecek şekilde de kurgulanmıştır. Roman temel kurgusu, anlatıcının geçmişe dönerek Hakkâri’deki hatıralarını yazmasıdır. Konu ve tema bakımından ‘köy romanı’, ‘aydın romanı’ başlıkları altında değerlendirilebilecek çeşitli tematik niteliklere sahip olsa da deneysel dili ve kurgusu dolayısıyla aslında bunların modernist bir sentezidir. Daha

doğrusu Edgü, Türk edebiyatında tarihsel olarak bilinen ve özellikle Cumhuriyet devrinde sıkça işlenen köy kavramını, aydın-halk, kent-köy ikilemlerinin ötesine taşıyarak varoluşçu bir perspektif kullanır.

Hakkâri'de Bir Mevsim romanının anlatıcısı Hakkari'ye yalnızca köy gerçekliği doğrultusunda bakmaz. Onu otobiyografik deneyimleri, hatıralarının hüznü silüeti içinde benliğini meşgul eden ontolojik ve varoluşsal çıkmazları ile yaşar. Baş karakterin şehrin tarihsel ve coğrafi gerçeğiyle kademeli olarak özdeşleşmesi, bir yabancı/öteki olarak girdiği şehirde bir yerli rolüne bürünmesi, kendi hafızasıyla şehrin gözeneklerinde saklı hatırlama biçimlerinin bütünleşmesine sebep olur. Anlatıcının -halka aydın ve entelektüel olarak bakan- kentli bir konumdayken kendini adeta bir kazazede gibi taşranın hiç bilmediği bir yerinde bulması, bastırmaya çalıştığı travmatik bilincini harekete geçirir. Aynı zamanda korku, ürperme ve heyecan gibi çeşitli duyguları aynı anda yaşayan bu entelektüel bilincin mekânla, insanla, kültürle, coğrafyayla, inanç ve geleneklerle yabancılaşmaktan duyduğu varoluşsal tedirginlik, onun için öğretici olduğu kadar bunaltıcıdır. Metnin, temel aldığı aydın ve yabancılaşma olguları bu travmatik çerçevede varoluşsal ve ontolojik sorunlarla birleşerek şehir üzerinden anlatılır. Kentin tanımı, tarifî modernist bir dil tercihine yaslanır. Romanda örtük, sapma ve alegorilerle devinen parçalı, çoğunlukla da öz Türkçenin olanaklarına yaslanan modernist bir dil ve söylem tercih edilmiştir. Bu tercih, Ferit Edgü'nün diğer metinlerinde de sergilediği estetik ve kurgu anlayışına dayandığı kadar metinde, kent ve köy arasında kendi yabancılaşmış bilincinin farkına varan entelektüelin parçalanmış kimliğine, çıkmaza düşen zihnine de dayanır.

Sadece *Hakkari'de Bir Mevsim* romanının başında yer verilen “Ön ve Sonsöz” bölümünün “A/ Hak. kenti.” başlıklı ilk kısım bile insan ve mekân arasındaki psikolojik ve belleksel ilişkinin öyküleyici bir dökümüdür. Nitekim burada kullanılan başlık, edebi eserlerin, kanonun, klişe ve dogmalarla konuşan her türlü anlatının alışlageldik söylem yapısına karşı alegorik ve avangart bir tavır ortaya koyar. Önsöz ve sonsöz eserin başlangıcında ve bitişinde ayrılmaz, iç içe geçer. Böyle bir başlıklandırmanın Türk edebiyatında ilk kez yapıldığı söylenebilir. Bu başlık altında Hakkari'nin fiziki, coğrafi konumu, mekânsal nitelikleri, epik bir dille tasvir edilir. Bir destanın girişine benzeyen bu kısımda anlatıcı, romandaki tüm olayların geçeceği taşra şehrinin kısa bir analizini yapar. Romanın dış çerçevesini oluşturarak kurmacaya

eklemlenen bu bölümünde kent şöyle tarif edilir: “Hak. kentim/ çileli gözlerin/ cüzzamlı derin/ ve kar ile devam eder adın./İrtifa bin altı yüz metre./ Nüfus on bin/ yarısı asker./ Ne yolun var, ne suyun-/ yarlar arasından akan ve yaza doğru dağlardan eriyen karlarla birlikte taşan Zap'ını saymazsak./ Adın gibi garip bir kentsin Hak./ Sende yaşayanlar/ ne tanrılar, ne insanlar/ hiçbir iz bırakmamış gibidirler” (Edgü, 2006, s. 7). Bu pasajda kentin fiziki ve coğrafi niteliğinden yola çıkan anlatıcının Hakkâri’yi hafıza ve tarih boyutunda algıladığı görülür. Bu algı, önce dil düzeyinde, çağrışım ve imge olarak kentin adını anlamlandırarak çalışmaya başlar. Kentin adı, onun hafızasının da anahtarıdır. Kentin kendi varoluş hikâyesi, bu adın arkasında saklıdır. Ferit Edgü, mekân, insan ve hafıza arasında kurduğu romanın alt zeminini oluşturan varoluşçu felsefenin önde gelen bazı isimlerine de atıf yapar. Kentin tarihini, toplumsal ve psikolojik derinliğini irdelediği giriş yazısında, hem kendinin hem de anlatısının felsefi kaynaklarına şöyle değinir:

“Kafka, karabasanlarında gördü belki seni, ama adlandırmadı. (Ya da hiç girmedi onun düşlerine.)
Bilseydi, senin gibi bir yer var yeryüzünde
en korkunç kitabının konusu sen olurdun.
Tolstoy bilseydi seni
soyluluğundan bin beter utanırdı.
Ve kim bilir belki yazarlığından
-şimdi benim utandığım gibi-
Avvakum bilseydi yakınında senin gibi bir kent
olduğunu,
Kafkasları aşıp çile çekmeye sana gelir,
senin mağaralarında yaşardı.
Dostoyevski sürülseydi sana
Yer Üstünden Notlar'ı yazardı
ya da Suç ve Suç'u” (Edgü, 2006, s. 10)

Modernist söylemin katı ve gerçekçi söylemine karşın daha epik ve dramatik bir dil kullanılan bu satırlarda anlatıcının kenti çeşitli düzeylerde deneyimlediği göze çarpar. Öyküleri ve romanlarıyla dünyada varoluşçu edebiyatın ünlü isimlerinden Kafka ile toplumsal yozlaşma ve yabancılaşma izleğine dayanan *Yer Altından Notlar*’ın, *Suç ve Ceza*’nın yazarı Dostoyevski’ye atıf yapılırken ‘karabasan’, ‘korkunç’, ‘utanç’, ‘mağara’ gibi sözcüklerin kullanılması, kente dair duygu ve deneyimlerini hatırlayan entelektüel anlatıcının hafızasını ortaya koyar.

Hakkâri’de Bir Mevsim romanının birinci bölümünde yer alan “Kentte”, “Kitapçı”, “Han”, “Vali”, Han Odasında” gibi başlıklılar altında, anlatıcının Hakkâri’de uğradığı, gördüğü, tanımaya ve anlamaya çalıştığı mekânlardaki

deneyimleri, tanıklıkları anlatılır. İkinci bölümün “Hattat”, “Halit”, “Mustafa”, “Muhtar Ağa”, “Aladdin”, “Ramazan”, “Zazi” gibi başlıkları altında ise anlatıcıya kenti hatırlatan, kendi varlığını ve yaşama amacını düşünürken hayat hikâyesine dâhil olan çeşitli insanlara dair duygu ve düşünceleri merkeze alınmaktadır. Bölümlendirme bakımından romanın yapısını iki eksende ayırırsak, önce kentteki insanların ve sonra o kentin insanlarına dair çeşitli tanıklıkların hikâye edildiğini söylemek mümkündür.

Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* romanı, olay ve durumların doğrudan mekânlar ve eşyalar üzerinden tarihsel ve toplumsal bir çerçevede aktarıldığı kurmaca yapısıyla, İstanbul’un geçmişine ve şehrin eşyalar ya da mekânlar üzerinden takip edilebilen yakın tarihine dair arka planıyla, karakterlerin mekânlar ve eşyalarla bağıntılı sosyal yaşamlarıyla, genel olarak hatırlamaların ve çağrışımların roman boyunca mekânlar ve eşyalar üzerinden gelişimiyle, Türk edebiyatında mekânsal hafızanın oldukça etkin bir şekilde görüldüğü eserlerden biridir. Roman postmodern bir kurguya sahip olduğundan zaman, mekân, nesne ve kişiler arasındaki bağıntı çok biçimli, çok sesli, serbest bir yapıya sahiptir. Bu yapının ana gövdesini başkarakter Kemal’in ‘hatırlama’ eylemi oluşturur. Roman baştan sona bir geçmiş anlatısının hikâye edilışinden ibarettir. Konu olarak tutkulu, obsesif, travmatik bir aşk hikâyesini anlatan eserde on sekiz yaşındaki Füsün, otuz yaşındaki Kemal’in yoksul ve uzaktan akrabasıyken küçük tesadüflerden sonra sevgilisi olur. Kemal’in nişanlanıp evleneceği kadın olan Sibel’le olan meşru ilişkisi devam ederken Füsün ve Kemal arasında bir yasak aşk başlar. Kemal, yasak aşkını takıntı haline getirerek ailesinden ve nişanlısından uzaklaşır. Saplantısı devam edince Füsün’a ait eşyaları biriktirmeye başlar. Füsün’la ayrıldıktan sonra bile onların evine gider ve Füsün’u hatırlatan eşyaları aşırarak biriktirmeyi sürdürür. Bir müzeyi dolduracak kadar eşya birikince ailecek tanıştıkları yazar Orhan Pamuk’a başvurur. Romanı, Kemal’in uzaktan da olsa tanıdığı yazar Orhan Pamuk, kendini Kemal’in yerine koyarak anlatmayı kabul eder. Kemal bu süreci şöyle anlatır: “Bu kitabı, benim ağzımdan ve benim onayım ile anlatan Orhan Pamuk beyefendiyi böyle aradım. Babası ve amcası, babamla, bizimkilerle bir zamanlar iş yapmışlardı. Servetlerini kaybetmiş eski Nişantaşlı bir ailedendi ve hikâyemin arka planını da iyi kavrar diye düşünmüştüm” (Pamuk, 2012, s. 478). Tam da istediği gibi Orhan Pamuk, eşyaların hikâyesini ve Füsün’la Kemal’i anlatan bir roman yazmaya başlar. Kemal’e ‘eşyaların ve fotoğrafların müzede neden aynı kutular

ya da vitrinler ve romanda neden aynı bölümlerde yer alması gerektiğini sorar'arak romanda anlatılanları sergileyecek bir 'müze' kurmaya karar verirler. *Masumiyet Müzesi* ise kurmaca ve gerçek olarak görünen Orhan Pamuk'un yazdığı romanın ta kendisidir. Romanın yazılışı, romanın ana hikâyeleri iç içe geçtiğinden burada üstkurmaca bir anlatı ortaya çıkar. Yazar ve anlatıcı öz bilinç, kimlik, dünya görüşü, değerler ve anlamlar dünyası bakımından olmasa bile varlık ve ses düzeylerinde bütünleşirler.

Masumiyet Müzesi romanının patolojik öznesi Kemal'i değiştiren/dönüştüren en büyük unsur aşk ve cinselliktir. Kemal bu dönüşümden önce Amerika'da iş idaresi okumuş, askerliğini yapmıştır. Babası onu, Harbiye'deki dağıtım ve ihracat şirketi Satsat'ın genel müdürü yapar. Büyük bütçeli ve çok kâr yapan şirkette Kemal'in bol zamanı vardır. Üç kuşaktır tekstille uğraşan Basmacı soyadlı ailesi, 1970'lerde İstanbul nüfusunun üç katı artmasıyla ve arsa fiyatlarının patlamasıyla aile servetlerini arttırmıştır. Bu servet, ailede maddi ve ekonomik kaygıların değerler ve anlamlar bakımından merkeze yerleşmesine yol açmış görünür. Öyle ki ne Kemal'de ne anne-babasinda gelenek ve görenek, din, inanç gibi değerler öne çıkar. Kemal ve ailesi seküler, kapitalist, liberal bir dünya görüşünü yansıtır. Romanda Kemal'in, "Ne annem ne de babam dindardı, ikisinin de namaz kılıp oruç tuttuklarını hiç görmemiştım. Cumhuriyetin ilk yıllarında yetişmiş pek çok evli çift gibi, dine saygısız değil ilgisizdiler yalnızca ve bu ilgisizliği de pek çok tanıdıkları, dostları gibi Atatürk sevgisi ve laik bir cumhuriyetçilikle açıklarlardı" (Pamuk, 2012, s. 41) sözleri onların temel değerlerini açıklar.

Genel olarak bakıldığında Kemal'in iş ve aile yaşamında bazı ciddi sorumlulukları varmış gibi görünür. Oysa Kemal özgürlük peşinde bir 'aylak' gibi düşünür. Böyle de yaşamak ister. Tüm sorumluluklarının ve kuralların dışına çıkarak Füsun'a âşık olur. Romanda Füsun'a olan aşkını 'acıyla ve mutlulukla' hisseden Kemal'in cinselliğe bakışı hem bireysel hem de toplumsal tarihe dayanır. "Sibel'e, yüz yıl sonra Türkiye'nin de herhalde modern olacağını, o zaman bekâret endişelerinden ve ne derler korkularından kurtulup herkesin cennette vaat edildiği gibi sevişip mutlu olacağını, ama o güne kadar daha çok insanın nice aşk ve cinsellik acıları çekerek kıvranacağını, babacan bir tavırla anlattım" (Pamuk, 2012, s. 115) ifadesi aslında modern Türkiye'deki cinsellik algısının politik bir yorumudur. Öte yandan öznenin

kişiliği ve cinsellik arasında da bireysel ve psikolojik bir ilişki vardır. Cinsellik ve aşk sayesinde kendine toplumsal, geleneksel, tarihsel, inançsal ve kültürel bütün yapıyı yoksayan bir özgürlük ve bağımsızlık alanı yaratır. Mesela Kemal, romanın ilk bölümünde Füsün’la seviştikten sonraki ruh halini, “26 Mayıs 1975 Pazartesi günü, saat üçe çeyrek kala civarında bir an, sanki bizim suçtan, günahdan, cezadan ve pişmanlıktan kurtulduğumuz gibi, dünya da yerçekimi ve zamanın kurallarından kurtulmuş gibiydi” (Pamuk, 2012, s. 11) sözleriyle anlatır. Cinsellik, dünyanın hoşnutsuzluğa sebep olan yükleri karşısında yetişkin özneye bir kurtuluş imkanı yaratmıştır.

Roman boyunca Kemal’in romantik aşk istemiyle, genellikle *kendilik kaygısı* için yaratmaya çalıştığı özgürlük alanını korumaya çalıştığı görülür. Aslında yasak ve saplantılı aşk aracılığıyla kişiliğinde bir çözülme/parçalanma ortaya çıkar. Bu parçalanma yalnızca duygu, eylem, söz, düşünce boyutunda değildir. Hafızayı da etkiler. Kahramanın bilincini sarsan, dünyaya bakışını, birey ve toplum algısını etkileyen travmatik tutku, şiddetli bir aşk gibi görünüyorsa da kadın erkek ilişkisinin sınırlarını aşar. Adeta bir fetişizme dönüşür. Kemal’in Füsün’a dair bütün eşyaları, hatıralarını oluşturan bütün nesneleri biriktirme isteği, engel olamadığı istifçilik tutkusu, eşyanın ve mekânın travmatize edilmesine yol açmıştır. Kemal unutmadığı aşka bağımlı olarak roman boyunca eşya toplamaya devam eder. Bazen bunları çalar. Bazen satın alarak orijinal eşyaları kendi istedikleriyle değiştirir. Kemal’e Füsün’u ve birlikte geçirdikleri zamanı hatırlatan eşyalar, İstanbul’un yakın tarihini de anlatırlar. İstanbul’un ve mekânların tarihi de eşyalara sinmiştir. Böylelikle mekân, nesne ve özne tarihselleşir. Tarihselleşen her bilgi de bir hafıza göstergesine dönüşmek zorunda kalır. Romanda hafıza göstergelerine dönüşen eşyalar, romantik bir amaçla toplanmış, bir araya getirilmiş gibi görünse de sorunlu bir özne bilincini işaret ederler.

Kemal, travmatik geçmişini temsil eden Füsün’u anımsatan eşyaları bir müzede sergilemeye karar verene kadar devasa bir arşiv oluşturmuştur. Küçük bir merak şeklinde başlayan aşırımlardan elde edilen nesnelerle öznenin bilinci arasında, her yeni eşyayla güçlenen bir psikolojik bağ meydana gelmiştir. Sonuçta kişiler arasındaki aşk ve cinsellik, öznenin kaçamadığı bireysel bir fetişizmle sonuçlanmıştır. Orhan Pamuk, kimi yazılarında romanın son derece belirgin patolojik ve fetişist boyutunu, “Eşyalara bakıp hatıralarımızı bir film gibi yeniden görmek mümkün

müdür? Masumiyet Müzesi bunun mümkün olduğuna, yani eşyaların sihrine inananlar tarafından yapılmıştır. Bize ilham veren şey, Kemal'in eşyalara olan inancıdır. Bu koleksiyoncu tutkusundan da başka bir duygudur: Asıl isteğimiz, şeylere bir fetişist gibi sahip olmak değil, onların sırrını anlamak!” (Pamuk, 2012, s. 195) sözleriyle reddetmiştir. Oysa metnin trajik gerçeği, öznenin bir türlü unutamadığı saplantısını mekânlaştırması, mekânlaşan ve metalaşan tutkunun da tarihselleşmesidir.

Romanda Kemal ve nişanlısı Sibel'in, 27 Nisan 1975'te ünlü Jenny Colon marka bir çantayı Şanzelize Butik'in vitrininde görmeleri, sonradan yaşanacak olayların başlangıcı olur. Sibel, Dame de Sion Lisesi mezunu, akıllı, olgun, kültürlü bir kadın olmasının yanında saygın ve varlıklı bir aileye mensuptur. Öte yandan Füsün, okulu yeni bitirmiştir. Babası emekli öğretmendir. Üniversite sınavlarında istediği bölümü kazanamadığı için bir sonraki sınava hazırlanmaya devam eder. Şanzelize Butik'te çalışır. Boş kalan zamanlarında Üstün Başarı Dersanesi'ne gider. Hangi bölümü kazanmak istediğinden emin olmayarak “konservatuvara girip oyuncu olmak” (Pamuk, 2012, s. 30) istediğini söyler. Herhangi bir ideali yoktur. Entelektüel ya da kültürel birikimi, merakları, hayalleri, hedefleri, amaçları da romanda neredeyse hiç dile getirilmez. Füsün, adeta Kemal'in haz ve günah oyuncağı olmaktan ibaret edilgen bir kadındır. Ancak Füsün'un çocukluğuna kadar geriye giden sorunlu geçmişinin kişiliğine etkisi unutulmamalıdır. Onun çocukluğunda, “İstanbul'un sokakları, köprüleri, yokuşları, sinemaları, otobüsleri, kalabalık meydanları ve تنها köşeleri, hayalinde karanlık hayaletler gibi canlanan, ama hiçbirinden özel olarak nefret edemediği (...) Sefil Amcalar, Sakil Beyler ve Bıyıklı Bok Komşuların karanlık gölgeleriyle dolu”dur (Pamuk, 2012, s. 58). Hatta babasının eve gelen misafirleri de onu evin herhangi bir yerinde sıkıştırıp elle taciz etmiştir. Füsün on üç yaşlarında farkına vardığı bu tacizleri şikâyet etmeyerek, susarak, ifşa etmeyerek normalleştirdiğini düşünür. Ondaki uyuşukluğun, edilgenliğin, sessizliğin arkasında karar ve eylemlerini paralyze eden bir geçmiş yatar. Daha sonra onu abideleştiren, metalaştıran, nesneleştiren, başkahramanın gelenek dışı seçimleri ve obsesif yorumları olmuştur. Bu bağlamda *Masumiyet Müzesi*'nin iki aşk üzerinde temellendiği söylenebilir. Birincisi toplumun, tarihin, inancın, geleneğin kalıplarına oturan, meşru aşkın merkezi, metinde ‘melek-anne’ diye tarif edilen Sibel'dir. Sibel, *öznenin toplumsal düzeydeki aşkını* inşa eden değerleri temsil eder. Öte yandan Füsün, *öznenin*

bireysel düzeydeki aşkına karşılık gelir. Romandaki hatırlamaların ana kaynağı bu aşktır. ‘Masumiyet Müzesi’, Füsün imgesini merkeze alan bir mekândır. Öznenin bireysel düzeydeki aşkını oluşturan Füsün, mekân üzerinden yaşatılan geçmiş zaman etrafında hem bilinçte hem de tarihsel ortamda yeniden yaratılan bir hafıza figürüne dönüşür. Romanda yer alan özne-aşk ilişkisi semantik açıdan şu şekilde ayrılabilir:

Şekil 7. *Masumiyet Müzesi* Romanında Aşkın Temsil Ettiği Değer Kategorileri.

Öznenin bireysel düzeydeki aşkı	Öznenin toplumsal düzeydeki aşkı
Kendini gerçekleştirme	Aidiyet
Özgürlük	Bağlılık
Kaçış	Teslimiyet
Travma	Uzlaş
Hedonizm	Kinizm
Romantizm	Realizm
Dünyevi	Kutsal
Modern	Geleneksel
Unutma	Hatırlama
Yasak	Meşru

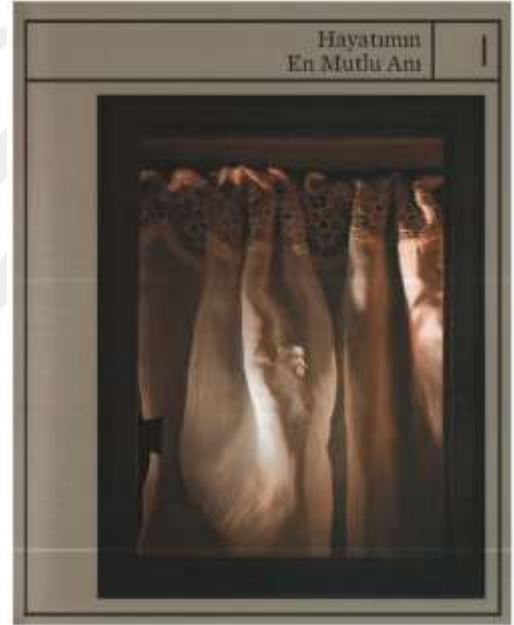
Karşıtlıklar, zıtlıklar, çelişkiler etrafında kurgulanan iki aşk biçiminden bireysel olan, postmodern bir yapı etrafında hikâye edildiği için postmodernizmin parçalı mekân algısından belirgin izler taşır. Postmodernizm, yazara gerçekliğin sınırlarının aşıldığı, metnin temel ölçütlerinin ihlal edildiği, metin ve söylem kurallarının göz ardı edildiği kurgusal bir özgürlük tanır. Nitekim Kemal’in Füsün’a duyduğu aşkın romanın kurmaca sınırlarını ihlal edişi, metnin kurmaca bir parçası olan Masumiyet Müzesi’nin gerçek hayattaki bir müzeye dönüşmesi, romanın içindeki bir sayfanın metin dışı gerçekliğe ulaşarak müzeye giriş bileti taşıması, üstkurgusal bir niteliğe sahiptir. Roman bu üstkurgusal niteliğini Orhan Pamuk’un bir karakter olarak metne dâhil oluşuyla da güçlendirir.

Masumiyet Müzesi romanında, kurmaca bir karakter olarak metne dâhil olan Orhan Pamuk’un eşyaların geçmişini, müzedeki hatıraları, Kemal’in başından geçenleri anlatırken geçmişin daima bir mekân etrafında kurgulandığını söylemek mümkündür. Bu mekânlar, salt öznenin değil eşyaların da varoluşlarını nitelemektedir. Romandaki başlıca mekânları, Kemal’in Füsün’la gizli gizli sevişmek için kullandığı Merhamet Apartmanı’ndaki daire, Kemal’in iş yeri Satsat, Füsün’un iş yeri Şanzelize

Butik, Füsün ve ailesi Keskinlerin yaşadığı Çukurcuma'daki evle birlikte Beyoğlu, Şişli, Nişantaşı, Etiler, Beşiktaş gibi semtleriyle İstanbul oluşturmaktadır. Bu mekânlar, Kemal'in obsesyon ve travmayla iç içe geçen şiddetli aşkı dolayısıyla adeta öznenin kişiliğiyle bütünleşir. Özne, mekâna kendisi olarak bakar. Eşyayı mekânsal boyutlarıyla algılar. Dolayısıyla eşyada onların somut gerçekliğini değil kendi otobiyografik geçmişini görür. Orhan Pamuk, özne ve mekân arasındaki güçlü ilişkiyi örneğine az rastlanır bir üstkurmacayla tasarlamıştır. Öyle ki Masumiyet Müzesi ve müzeyi oluşturan eşyalar gerçek hayatta da mevcuttur. Gerçek hayattaki bu müzenin kataloğunu *Şeylerin Masumiyeti* adlı kitabında fotoğraflamıştır:



Resim 1. Masumiyet Müzesi'nin İstanbul, Çukurcuma'daki Binası.



Resim 2. “Hayatımın En Mutlu Anı” Başlığıyla Kataloğa Giren Füsün’un Küpesi.

Müzenin ilk eşyası sevişme esnasında Füsün'un sol kulağından düşen küpedir. Merhamet Apartmanı, hem müze kataloğunu oluşturan eşyaların hem de Kemal'in takıntılı aşkının başlangıç noktasını oluşturur.

Romanda eşyaların bazılarının özel hikâyeleri vardır. Kemal'in babasının vişneçürüğü rengi 56 Chevrolet'siyle Füsün'la gezmeleri, hem kişisel hem de toplumsal tarihe dair ipuçları verir. Kemal'in arkadaşı Zaim, televizyonda bütün Türkiye'de piyasaya çıkardığı 'ilk Türk meyveli gazozu Meltem' reklamlarını yayınlattır. Sigara da romandaki önemli nesneler arasındadır. Kemal, Füsün'un ailesi

Keskinlere gidip yemek yediği sekiz yılda Füsün'un içtiği dört bin iki yüz on üç izmariti saklayıp biriktirmiştir (Pamuk, 2012, s. 370). Bunlar gibi sayısız eşyanın hikâyesinden, 'Merhamet' adındaki apartmanda yaşanan aşk dolu geçmişten meydana gelen müze, bir yönüyle İstanbul'un hafızasını da oluşturur. Sözelimi Beyoğlu, Şişli, Nişantaşı gibi semtlerde ikamet eden zengin sosyetenin sıkça gittiği Avrupa tarzı (Fransız taklidi) lokantalarından biri olan Fuaye, Kemal'in unutamadığı mekânlardan biridir. Fuaye, İstanbul'da hafıza-mekân ilişkisinin dönüşümü hakkında da ipuçları verir. Yabancı, ithal markaların çoğaldığı Türkiye'de yaşanan ekonomik ve toplumsal çalkantılar, mekânların isimlerine de nüfuz eder. İstanbul'un zengin semtlerinde, 'Müşterilerine bir Avrupa şehrinde oldukları izlenimini altını çok çizmeden vermek isteyen' lokantalara 'Ambassador, Majestik, Royal gibi Batılı ve iddialı adlar yerine Batının kenarında, İstanbul'da' olduklarını hatırlatan Kulis, Merdiven ve Fuaye gibi isimler verilmektedir. İsimler şehrin modernleşen hafızasını yeniden inşa eder.

Romanda 1970'lerden sonraki kuşakların ideolojisine bağlı olarak mekânların, 'gelenek ve gösterişi birleştiren Hanedan, Sultan, Hünkâr, Paşa ve Vezir' gibi isimler aldıklarından söz edilir. Hatta sürekli yeni mekânlar açılmasından dolayı Kemal'in hatıralarını taşıyan Fuaye de unutulup gider. Kemal'in hedeflerinden biri de insanın hatıralarının unutuluşundan duyacağı ıstırapı ortadan kaldırmaktır. "Zaten romanın ve müzenin amacı, hatıralarımızı içtenlikle anlatıp mutluluğumuzu başkalarının mutluluğu haline getirmek değil midir?" (Pamuk, 2012, s. 318) diye sorarken bu gerçeği vurgular. Mesela Füsün'un çalıştığı Şanzelize Butik de önemli bir hafıza mekânıdır. Hem 'butik' tarzı mekânların İstanbul'daki işlevini hem de Kemal'in hatıralarını taşır. Şenay Hanım'ın işlettiği butik kapitalist ortamda modernleşen şehrin zengin kadınlarının rağbet gösterdiği bir yerdir. "O zamanlar Şişli, Nişantaşı, Bebek gibi semtlerdeki evlerinde canları sıkılan Batılılaşmış İstanbullu zengin ev kadınları 'sanat galerisi' değil, 'butik' açar, Elle, Vogue gibi ithal dergilerden kopya edip diktirdikleri "moda" elbiselerle, Paris ve Milano'dan bavullar içinde getirdikleri kıyafetleri" (Pamuk, 2012, s. 13) satmaya çalışırlar. Dolayısıyla butikler, şehrin ve insanların 'modern' hafızalarını taşırlar. Kemal, zamanın geçiciliğini hem eşyalar üzerinden hem de mekân üzerinden deneyimler. Mekân değiştikçe, öznenin bilinci de bu değişimden etkilenir. "Bazen zamanın ne kadar çok akmış olduğunu yıkılan bir binadan, küçük bir kızın çocuklu, neşeli, iri göğüslü koca bir kadın olmasından ya da gözümün çoktan alıştığı bir dükkânın kapanmasından anlar, telaşlanırdım" (Pamuk,

2012, s. 413) sözleriyle mekânla zaman arasındaki ilişkiden söz eder. Mesela yıllar sonra Şanzelize Butik'in kapanması onda duygusal bir çöküş yaratır. Hissettiği acıyı “O günlerde Şanzelize Butik'in kapandığını görmek, bana yalnızca hatıralarımı kaybettiğim için değil, bir an hayatı kaçırdığımı hissettiğim için de acı verdi” (Pamuk, 2012, s. 413) diyerek ifade eder.

Şanzelize Butik, Fuaye gibi mekânların yanı sıra *Masumiyet Müzesi*'nin ana çerçevesini İstanbul ve sokakları oluşturur. Kemal, gerek Füsün'la gerekse Füsün'dan ayrıldıktan sonra nereye taşındığını bulmak için şehri de bir hafıza mekânına dönüştürmüştür. Bu problematik özne, “Füsün sandığım gölgelerin daha çok görüldüğü yerlere gitmek geliyordu hep içimden. Şehir benim için onu hatırlatan bir işaretler âlemi olup çıkmıştı” (Pamuk, 2012, s. 159) diyerek sokakları, evleri, mahalleleri, caddeleriyle bütün şehirde ‘Füsün’un hayaleti’ni arar. Füsün’un somut varlığından koptuktan sonra saplantısı giderek çoğalır. Ayrılık acısıyla, yalnızlık ve dışlanmışlık duygusuyla sevdiği kadının hatıralarına daha çok sığınmaya çalışır. Sırf bu ihtiyaçla ara sıra Merhamet Apartmanı'na gidip yatakta vakit geçirir. Eşyalara dokunur. Eşyalara dokunmak bile psikolojik olarak yatışmasını kolaylaştırır. Sakinleşmek için eşyalarla oylanırken girdiği ruh halini, “tıpkı bir uyuşturucu gibi bana teselli veren eşyalara bağımlı olduğumu ve bu bağımlılığın da Füsün'u unutmama hiç yaramayacağını düşünüyordum” (Pamuk, 2012, s. 170) diyerek anlatır. Özne-eşya arasındaki patolojik ilişki hatıraların zorunlu tekrarıyla iyileşiyor gibi görünse de bu bir iyileşme değildir. Özne bataklığa saplanmış gibi takılıp kaldığı geçmişini arkada bırakmak, yaşamına devam etmek, gündelik hayatın normlarına dönmek zorundadır. Oysa ‘Füsün’un hayaleti’ buna izin vermez. Vefa, Zeyrek, Fatih, Kocamustafapaşa gibi ücra ve yoksul mahallelerde karşısına çıkar. Kemal, Füsün’u ararken kendine döner, kendini, saplantısını, aşkını, travmalarını sorgular. Başına gelen bu takıntıyı açıklamak için Freud’a bile başvurur. Bilinçaltı kavramını öğrenir ve kendine Füsün’u unutmak zorunda olduğunu hatırlatır. Kısa süre sonra tam tersi, kendini Füsün’u hatırlamak için Merhamet Apartmanı'na ya da elindeki eşyalara koşmak için acele ederken bulur. Bu gelgitleri esnasında ‘zaman’ kavramına yoğunlaşır. Mekânlar zamanın donuklaştığı, tarihin katılaştığı yapılardır. Eşyalar da böyledir. Eşyalar ve mekânlar öznenin bağımsız bir hafıza taşırlar. Böylece insani kusurlardan kurtulmuş olarak hatıraların yaşamasını sağlarlar. Kemal, hafıza-mekân-zaman ilişkisini şöyle yorumlar: “Tek tek anlar, tıpkı Aristo'nun atomları gibi bölünmez, parçalanmaz

şeylerdir. Zaman ise, bu bölünmez anları birleştiren çizgidir (...) aptallar ve hafızasızlar hariç kimse bütünüyle unutamaz” (Pamuk, 2012, s. 269). Kendisi de bir unutamama sendromunun kurbanı olmuştur ama bunu genel bir yasayla meşrulaştırmaktan kaçınmaz.

Kemal ve Füsün’un ayrılıklarını bitiren olay, Çukurcuma’dan gelen bir mektup olur. Akşam yemeğine davet eden mektubunda adres de vardır. Kemal, Füsün’un evlendiğini öğrenmesine rağmen sık sık Füsün’u ve aynı evde yaşayan ailesi Keskinleri ziyaret eder. Yedi yıl on ay, Çukurcuma’daki evlerinde Füsün’u görmeye akşam yemeğine gider. 23 Ekim 1976 ve 26 Ağustos 1984 tarihi arasındaki 409 haftada 1593 kere akşam yemeğine gitmiştir (Pamuk, 2012, s. 263-264). Bu sayılar bile Kemal’in takıntısını belgelemek için yeterli sayılabilir. Romanda Kemal’in saplantı haline getirdiği ve sürekli uğradığı mekânlardan biri de Keskinlerin Çukurcuma’daki evleri olmuştur. Burası, o dönemin İstanbul’unda oldukça yoksul bir bölgede kalır. Ayrıca romanda Çukurcuma aracılığıyla 1978’lerin siyasi ortamına da değinilir. 1978’de mahallelerde bombalar patlamaya başlamıştır. Milliyetçiler, ülkücüler bir cepheyi, ‘Kürtler, Aleviler, çeşit çeşit sol fraksiyona yakınlık duyan küçük memurlar, işçiler ve öğrenciler’ diğer cepheyi temsil etmektedirler. Bu politik olaylar Çukurcuma’ya da yansır. Ancak sosyal ve kültürel hayat bir yandan akmaktadır. Kemal ve Feridun, Beyoğlu sinemacılarının ‘masum yüzlü Türk tipi güzel esmer’ ya da ‘uluslararası üne ulaşan ilk Türk film yıldızı’ yapmak istedikleri Füsün’u sinema oyuncusu yapmaya çalışırlar. “Füsün doğru-yanlış, ciddi-saçma bütün film ve fotoroman ve modellik tekliflerini ciddiyetle dinler, herkesin adını aklında tutar” (Pamuk, 2012, s. 284-285). Bu amaçla Yeni Melek Sinemasının bitişiğinde bir film şirketi açmaya karar verirler. Limon Film şirketi böyle kurulur. Bu kısım, 1980’lerin, 1990’ların popüler sinema endüstrisinden de izler taşır.

Romana adını veren müze, romandaki bütün nesnelerin, kişilerin, şehirlerin, olay ve durumların, tarihlerin hafıza mekânıdır. Dolayısıyla müze ve müzeciliğin de romanda önemli bir işlevleri vardır. Orhan Pamuk’la görüşmeden önce müzenin kurucusu ve romanın başkahramanı Kemal Basmacı, on beş yılda dünyada bin yedi yüz kırk üç müze dolaşmıştır. 12 Nisan 2007 tarihinde, “yani Füsün’un ellinci doğum gününde, kendisi altmış iki yaşındayken, Milano’da her zaman kaldığı Grand Hotel de Milan’ın Via Manzoni’ye bakan büyük bir odasında” (Pamuk, 2012: 490) kalp

krizinden ölene kadar ise tam 5723 müze gezmiştir. Romanda adı geçen müzeler şunlardır:

Tablo 2. Masumiyet Müzesi’nde Adı Geçen Müzeler ve Bulundukları Şehirler

	Müze Adı	Ülke/Şehir
1.	Edith Piaf Müzesi, Polis Müzesi, Jacquemart Andre Müzesi, Nissim de Camondo Müzesi, Posta Müzesi, Küçük Kayıp Eşyalar Müzesi, Maurice Ravel'in ev müzesi, Gustave Moreau Müzesi, Romantik Hayat Müzesi, Tütün Müzesi	Fransa/Paris
2.	Helsinki Şehir Müzesi	Finlandiya
3.	Müzeye çevrilmiş eski bir şapka fabrikası	Fransa/ Cazelles
4.	Württemberg Eyalet Müzesi	Stuttgart
5.	Parfüm Müzesi	Güney Fransa/ Grasse
6.	Alte Pinakhotek	Münih
7.	Tarih Müzesi	Göteborg
8.	Brevik Şehir Müzesi	Oslo
9.	Deniz Müzesi	Trieste
10.	Kelebek-Böcek Müzesi	Honduras/ La Ceiba
11.	Çin Tıbbi Müzesi	Çin/ Hangzhou
12.	Paul Cezanne'in Atölyesi Müzesi	Fransa/ Aix-en-Provence
13.	Rockox Ev Müzesi	Antwerp
14.	Freud Müzesi	Viyana
15.	Şehir Müzesi, Florence Nightingale Müzesi, Sir John Soane'in Evi Müzesi	Londra
16.	Zaman Müzesi	Fransa/ Besançon
17.	Teyler Müzesi	Hollanda/ Haarlem
18.	Fort St. George Müzesi	Madras

19.	Castelvecchio Müzesi	Verona
20.	Şeyler Müzesi, Bargruen Müzesi	Berlin
21.	Uffizi Müzesi	Floransa
22.	Frederic Mares Müzesi	Barcelona
23.	Eldiven Müzesi	Amerika/ Manhattan
24.	Jura Çağı Teknolojisi Müzesi	Los Angeles
25.	Ava Gardner Müzesi	North Carolina/ Smithfield
26.	İçecek Kutuları ve Reklamlar Müzesi	Nashville
27.	Amerikan Tarihinde Trajedi Müzesi	Florida/ St. Augustine
28.	Dostoyevski Müzesi, Nabokov Müzesi	St. Petersburg
29.	Marcel Proust Müzesi	Illiers-Combray
30.	Spinoza'nın Evi	Hollanda/ Rijnsburg kentindeki
31.	Tagore Müzesi	Kalküta
32.	Pirandello'nun Evi	Sicilya/ Agrigento
33.	Strindberg Müzesi	Stockholm
34.	Poe Evi Müzesi	Baltimore
35.	Mario Praz Müzesi	Roma
36.	Flaubert ve Tıp Tarihi Müzesi	Rouen
37.	Stalin Müzesi	Gürcistan/ Gori
38.	Romantik Çağ Müzesi	Portekiz/ Oporta
39.	Bagatti Valsecchi Müzesi	Milano

Kemal'in romanın sonunda Füsun'un fotoğrafını öptükten sonra “Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım” (Pamuk, 2012, s. 495) diyebilmesi için hatırlaması şarttır. Unutmaması, sürekli geriye dönmesi, bazen hatırladıklarını yeniden kurması,

hafızasını yeniden düzenlemesi gereklidir. Müze, zamanı, hatıraları dondurması bakımından tam da bu işe yarar. Müzelerde unutma korkusu, zamanın geçiciliği, ölüm, kayboluş, anlamsızdır. Kemal'e göre "Hayatta en büyük teselli budur. Kalpten gelen dürtülerle yapılmış ve iyi kurulmuş şiirsel müzelerde, sevdiğimiz eski eşyalarla karşılaştığımız için değil, Zaman kaybolduğu için teselli oluruz" (Pamuk, 2012, s. 485). Müzelerle kataloglanmış hatıralar sonsuz bir zaman çerçevesinde yaşamaya devam eder. Unutulmaya karşı korunur. Böylece öznenin kimliğini, kişiliğini, geçmişini oluşturan bilincini içsel bir huzur ve psikolojik bir tatmin duygusu kaplar. Öznenin hafızası eşyayı ve mekânı var ederken eşya ve mekânın hafızası da öznenin varoluşunu sağlar. Ancak *Masumiyet Müzesi* romanında hatırlama, takıntı ve saplantıyla birlikte ortaya çıktığı için patolojiktir. Adeta bir hastalığa dönüşmüştür. Dolayısıyla bu tip 'kara sevda'lı bir öznenin esas tedavisinin unutuş olduğu, geçmişini arkada bırakıp yeni deneyimler elde etmesi, kendine yeni bir hayat kurması gerektiği de unutulmamalıdır.

4.1.5. Otobiyografik Hafıza

Bireyin dış dünyayı kendi deneyimleri, duyumları, düşünceleri, kendine özgü yaşam koşulları, toplumsal ve kültürel aidiyetleri ile çözümlemesi, anlaması yoluyla oluşturduğu kişisel tarihi onun biyografisini meydana getirmekte, bu biyografinin kendisi tarafından düzenlenip bir söyleme dönüşmesi, kendi ağzından sunumu ise otobiyografik bir anlatıyı temsil etmektedir. Otobiyografik anlatılarla anıların kurmaca yapıları üzerinden anlatıcı ve protagonistin özdeşliğini³³, benzerliğini, diyalektiğini çözümlediği makalesinde Şerife Doğan, otobiyografilerin de anıların da tarihsel bir çerçeveye sahip olduklarını söyler. Ancak otobiyografiler daha parçalı, fragmanlar halinde tasarlanırlar.

"Otobiyografi ve anı arasındaki korelasyonu açık bir biçimde veren bu tamm bireyin kişisel yaşantısının ve tecrübelerinin önemli bir rol oynadığı bu tki anlatım boyutunda "kendim" in konumu açısından farklılık olabilir, Otobiyografide 'kendim' merkez konumda bulunurken, Memoir (Anı) da, 'kendim ve çevre' merkez konumdur. Konvansiyonel olarak otobiyografinin ve Memoir'in (Anı) yapısı retrospektif olarak

33 Dostoyevski, Goethe, Augustinus gibi yazarların otobiyografik anlatıları üzerinden anı ve otobiyografi arasındaki korelasyonu inceleyen Şerife Doğan'a göre 'Yazar, anlatıcı ve Protagonist özdeşliği anlatım yapısını' düzenlemektedir. Metinde gözlemlenen kişi ile gözleyen kişi aynıdır. Anlatım retrospektif bir yapıyla kurulur ve geriye dönüşlerle tasarlanır. "Anlatılan olayın dokusunu, gerçeği somutlaştıran belgesel nitelikli mektuplar, yakın kişilerin anlattıkları, tarihi olaylar bilimsel notlar oluşturur" (Doğan, 1993, s. 114). Ayrıca otobiyografik belleğe dayalı anlatılarda zamanın senkronik gelişimi söz konusudur. Yani geçmiş ile şimdiki zaman iç içedir.

nitelendirilebilir, Retrospektif anlatımda, yazar veya anlatıcı geçmiş yaşantısını hatırlar ve anlatır. Otobiyografi ve anıda yaşanan gerçekler ‘kendim ve kendimin bir tür savunmasıdır’” (Doğan, 1993, s. 105-106).

Bireyin kendiliğini savunduğu, sunduğu bir anlatı olarak otobiyografik hafıza anlatılarının diğerlerinden ayrılan bir hatırlama pratiğine dayandığı söylenebilir. Bilişsel psikolojide bu bellek, biopsikososyal bir işleve de sahiptir ve temelde, yaşantı deneyimleri sonrası duygusal ve epizodik hafızanın çalışma prensiplerine bağlıdır. Psikolojide kişinin kendi iç dünyasını, kendilik bilgisini, yaşam öyküsünü tarif eden otobiyografilerin duygusal yüklerden etkilendiği, bu yükler tarafından yönlendiği ortaya konmuşsa da araştırmalar çelişkilidir. Sözgelimi bazı araştırmalar “olumsuz duygusal yükün bellek performansını arttırdığını ileri sürerken” bazı araştırmalar da “olumlu duygusal yükün bellek performansını arttırdığını iddia etmektedir” (Sayar, 2011, s. 23). Öte yandan otobiyografik hafızanın durumlardan ziyade olayların bilgisi üzerinden yapılandığı söylenebilir. “Duyusal-algısal episodik anılar (sensory-perceptual memories) olarak da bilinen bu bilgiler travmatik olayların hatırlanmasında, flaş belleğin oluşumunda da önemli bir yere sahiptir” (Sayar, 2011, s. 23). Roman ve öyküde kahramanların özellikle çocukluk travmaları, psikozları, ilkençlik ya da yetişkinlik dönemi nevrozları, gündelik yaşantılarını şekillendiren parapraksileri ve obsesyonları geçmişin gölgesini taşıyan, geçmişden bir iz barındıran flaş hatırlamalarla, çağrışımlarla ortaya çıkar. Bunlar edebi eserdeki yazar-anlatıcı veya ben anlatıcının olaylar ve durumlar karşısındaki tercihlerini belirler.

Bir edebi metinde görünen, ima edilen, çözümlenen otobiyografik anlatının, kişisel yaşam ve deneyimlerin metin dışı gerçekliğe, eserin hakiki sahibi olan yazarın varlığına da gönderme yaptığı açıktır. Otobiyografi metninde “basit bir hatırlama çabasından daha ötede, bir anlatının inşa edilmesi söz konusudur (...) Gerçekte, bilimsel olarak adlandırılanlar dahil olmak üzere her anlatının otobiyografik olduğunu düşünebiliriz. Otobiyografi, söylenmiş her sözü kesen bir eksendir” (Yazıcı Yakın, 2003, s. 136). Anlatıda tasarlanan geçmişin, benliğin, kişisel yaşam deneyimlerinin otobiyografik niteliği, yazarın da varlığını gereksinmektedir. Her ne kadar esere dönük, okura dönük eleştiri kuramları var olsa da yazılmış bütün eserlerin yazarıyla bir şekilde bağı kurulabilir. Gerçek hayatta yazarın psikolojik ve ontolojik varlığına çarpan deneyimler, bu varlıkta biriken geçmiş zaman metinde akıp gitmeye devam etmektedir. Kurmaca eser bir yana bir imge üretilirken de kişisel anıların yönlendirici etkisi ortaya çıkacaktır. Çünkü hayal, öznenin ampirik varlığına dayandığı için

otobiyografiktir. Bergson, deneyimlerin ve imgelerin anılardan bağımsız tasarlanamayacağını ileri sürmüştür. Ona göre “Aslında, anılara bulanmamış algı yoktur. Duyularımızın dolaysız ve mevcut verilerine, geçmiş deneyimimizin binlerce ayrıntısını katarız. Genellikle bu anılar bizim gerçek algılarımızı yerinden eder” (Bergson, 2007, s. 27). Öyleyse anılardan bağımsız bir deneyimin varlığı söz konusu değildir. Özne yazma eylemiyle kendini denediği, deneyimlediği için yazarın ürettiği her metin otobiyografik bir niteliğe sahip olacaktır.

Bu çalışmada otobiyografik hafıza terimiyle yalnızca kurmaca dışı (nonfiktif) eserler değil kurmaca (fiktif) eserler de işaret edilmektedir. Çünkü bazı edebi eserler, merkeze aldıkları kahramanların kişisel deneyimlerinden oluşan bir belleğe yer vermeleri, geriye dönüşlerle anlatan ve anlatılan benlik oluşturmaları, şimdiki zamanı öznenin geçmiş travma ve nevrozları üzerinden kurgulamaları ve kahramanların yaşamlarını ‘ben merkezli’ tasarlamaları dolayısıyla otobiyografik bir hatırlama pratiğine dayanırlar. Öyleyse bu eserlerde anlatılan öznelerin kişisel deneyimleri, yazarların hayatlarıyla birebir örtüşmeyebilir. Yani bir metnin kurmaca dünyasında kahraman kendi duygu ve düşüncelerinden, kendi geçmişine gönderme yapan bir hafıza sisteminden hareketle bir yaşam öyküsünü temsil edebilir. Bu kurmaca yaşam öyküsünün öznesi konumunda bulunabilir. Böyle bir eserde biyografi, kahramanın biyografisidir. Öte yandan hangi retorik ve estetik araçlarla kurgulanmış olursa olsun bir edebi eserin yazarından tamamen bağımsız, kopuk, soyutlanmış olduğu da düşünülemez. Bu bağlamda “Hakiki sanatçılar sadece kendileri için yazarlar” (Booth, 2012, s. 99) sözünü, ‘hakiki sanatçılar sadece kendilerini yazarlar’ olarak düşünmek de mümkündür. Nitekim edebi eserde tasarlanan, düzenlenen, sunulan, gösterilen bilinç, yazarın gölgesini taşır. Bir tarihsellik ve toplumsallık içinde mevcuttur. ‘Tözel temel ne olursa olsun bilinç kişisel kimliği tek başına ‘kurar’” (Ricoeur, 2012, s. 123) ise “Bilinç ve hafıza bir ve aynı şeydir, herhangi bir tözel dayanak aramak gerekmez. Kestirmeden gidersek, kişisel kimlik konusunda, sameness (aynılık), hafıza demektir” (Ricoeur, 2012, s. 124). Öyleyse otobiyografik anlatıların iki tarzından söz edebiliriz. İlki kurmaca anlatının yazarın gerçek varlığını çağrıştıran anlatım biçimi, ikincisi de ben anlatıcı veya yazar anlatıcı marifetiyle bir öznenin, kahramanın, protagonistin kendini merkeze aldığı ve kendinden anlattığı söylem tarzıdır.

Türk roman ve öyküsünde tarihsel, toplumsal, ideolojik ve kültürel ya da mekânsal hafıza biçimleriyle kurulan eserlerin kaçınılmaz olarak gerçek yazarın

tarihsel varlığına, somut yaşantısına, hayat hikâyesine gönderme yaptığı söylenebilir. Türk edebiyatında Halit Ziya'nın *Mai ve Siyah*, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz*, Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*, Haldun Taner'in "On İkiye Bir Var", Feyyaz Kayacan'ın "Lütfiye Abla'nın Unutkanlıkları", Mehmet Eroğlu'nun *Adını Unutan Adam*, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*, Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* adlı roman ve öykülerinde otobiyografik bir hafıza biçiminin varlığı söz konusudur.

Halit Ziya Uşaklıgil'in Edebiyat-ı Cedide neslinin sosyolojik ve kültürel travmalarını yansıtan Ahmet Cemil'i anlattığı, onun hayal kırıklıkları, acıları, yoksunlukları üzerinden bir devrin romantik sanat ve edebiyat anlayışını tasvir ettiği *Mai ve Siyah* romanında, Ahmet Cemil'in dünyayı bohem bir gözle izleyen hafızası metnin merkezinde yer almaktadır. Bu romanı Ahmet Cemil'in bilincine yansıyan renkler, imgeler, hülyalar, fikirler, mekanlar, nesneler bakımından otobiyografik bir hafıza bağlamında değerlendirmek mümkündür. Hatta bu bağlamda değerlendirilirse başkişinin tarihsel ya da toplumsal değil daha çok patolojik bir özne olarak var olduğunu anlaşılır. Ancak bu romanın arka planında başkişinin otobiyografik hafızasından farklı olarak bir dönemin estetik ve politik gerçeklerini, devrin değerler ve anlamlar dünyasını taşıyan bir 'kuşak hafızası' da yer almaktadır. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mai ve Siyah* romanını en çok bu 'kuşak hafızası'nı çözümleyişi bakımından özgün bulmuştur. Ona göre, "Edebiyat-ı Cedide santimentalizmi dargınlığı, ahlaki davranışı, her şey, bütün san'at ve üslup ihtiraslarıyla beraber bu eserdir. Hakikatte Mai ve siyah, Edebiyat-ı Cedide'nin teklifleri kadar protestolarıyla de devrini veren beyannamesidir. Bu kitap için Türkiye'de nesli namına konuşan ilk eserdir, denebilir. Mai ve siyah, bir hayal kırıklığının romanıdır" (Tanpınar, 1977, s. 279). İşte bu hayal kırıklığı, Fransız kültür ve edebiyatıyla yetişmiş pesimist ve santimental kuşağın bohem yaşamı, Ahmet Cemil'in şahsında temsil edilmiştir. Dolayısıyla burada Ahmet Cemil'in kişisel hatırlamalarını, unutuşlarını, geçmişe gidişlerini, çocuklukla bağını, toplumla ve devrin edebiyat kalıplarıyla çatışmasını, sembol olarak düşünmek gerekir. Ahmet Cemil, kendi devrinin romantik ve idealist bir gencidir. Halit Ziya bütün bir devrin panoramasını çizerek tarihsel, toplumsal, siyasal, politik bir anlatı kurmak yerine adeta bir *bildungsroman* tasarlar. Böylelikle Ahmet Cemil'in birey olarak gelişimi veya oluşumu anlatının merkezinde yer alırken çeperde, bir devrin panoramasının gölgesi yer alır.

Romanda Ahmet Cemil genç bir edebiyatçıdır. Aniden babasını kaybeder. Bu sırada tek arzusu bir gazete sahibi olarak kendini tamamen edebiyata ve sanata adamaktır. Küçük bir evde annesi ve kız kardeşi ile yaşar. Okul arkadaşı Hüseyin Nazmi en yakın dostudur ve onun küçük kardeşi Lamia idealize ederek bağlandığı tek aşkı olacaktır. Kız kardeşi İkbal'i çalıştığı matbaanın müdürü Vehbi Bey'le evlendirmesi, sefih ve hoyrat olan eniştesi yüzünden kız kardeşinin ölmesi, yaşamında ayrı bir travma yaratır. Bu esnada onu hayata bağlayan iki şey kalır. Biri hayatının ve hülyalarının ürünü olacak olan şiirlerinden oluşan eseri, diğeri de muhayyel aşkın tek kaynağı olan Lamia'dır. Ancak kız kardeşi ölüp ev de satıldıktan sonra Lamia varlıklı bir adamla evlendirilir. Ahmet Cemil bunlara dayanamayarak şiir defterini yakar ve hemen ardından uzak bir beldeye gitmek için vapurla yola çıkar. *Mai ve Siyah* romanı böylece büyük hayal kırıklıklarının bir ağıtı şeklinde sona erer.

Halit Ziya, hatıralarında bu romanın ve Ahmet Cemil'in hangi sosyal ve kültürel anlamları temsil ettiğine dair kısa bir çözümleme yapmıştır. Bu çözümlemede Ahmet Cemil'in kendisini yansıttığı, kendi kuşağının bir temsilcisi olduğu anlaşılır. Hatıralarında bu ilişkiyi şöyle ifade eder:

“O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen zehirle dolu havadan muztarip, mariz bir genç, hulâsa devrin bütün hayalperest yeni nesli gibi bir bedbaht tasvir etmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırınsın, coşkun bir delilikle çırpınsın ve bütün emelleri parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçunca, o da gidip kendisini, ölmek için saklanan bir kuş gibi, karanlık bir köşeye atsın. Bu gençte bir aşk yıldızı, bir de sanat hülyası olacaktı ve bunların arasında bir sarhoş gibi yıkıla yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, nihayet bir kovukta sinip can verecekti, mâi hülyalar içinde yaşamak için yaratılmışken siyah bir uçuruma yuvarlanacaktı. Bu esasın ilk büyük kısmından tabiatıyla vazgeçilince ortada ancak sanat ve aşk hülyaları kalıyordu, onun içindir ki birçok munsif münekkitletlerin dedikleri gibi Ahmet Cemil itmam edilmemiş bir müsvedde hâlinde müphemiyetle muhat kalmıştır, fakat gene o münekkitlet onun etrafını teşkil eden şahısları pek zî-hayat buldular. Bu da pek tabîi idi: Ahmet Cemil'i bizzarure memleketin umumi muhitinden çıkarmaya mecburiyet hasıl olunca onu matbuat âleminin hususi ve mahdut zemininde bırakmak lazım gelmişti ve bu zemin ele alınacak, tasvir olunacak o kadar mebzul unsurlarla dolu idi ki kendiliklerinden koşuşup eseri doldurmaya müheyya idiler” (Uşaklıgil, 2017a, s. 415).

Buradaki açıklamalara göre *Mai ve Siyah* devrin karamsar gençliğini, aydınlarını, yazarlarını, entelektüel iklimini yansıtan bir kuşak romanı sayılabilir.

Roman, *Mir'at-ı Şuun* gazetesi imtiyaz sahibi Hüseyin Baha Efendi, başyazar Ali Şekib gibi isimlerin Tepebaşı Bahçesi'nde yazı heyetine verdikleri ziyafetle başlar. Burada devrin sanat ve edebiyat görüşleri tartışılır. *Gencine-i Edeb* başyazarı Hüseyin Nazmi 'şiirin nasıl bir lisana muhtaç olduğunu' sorgulayan uzun ve hararetle bir konuşma yapar. Divan edebiyatı şairleriyle o devrin şiir anlayışını kıyaslar. Ahmet Cemil, Mekteb-i Mülkiye'den çıkıp matbuat âlemine atılmıştır. Ahmet Cemil ve Raci,

şair olmak isteyen iki gençtirler ama aralarında büyük tezatlıklar vardır. Raci sevimsiz, gösterişçi, yalancı bir tip şeklinde çizilerek Ahmet Cemil daha masum, başarılı, temiz, ahlaklı, gayretli bir karakter olarak öne çıkarılmıştır. Bu ikilikte, Halit Ziya'nın Ahmet Cemil'i otobiyografik bir duyarlılıkla kurgulamasının payı büyüktür. Ahmet Cemil ve Raci, Halit Ziya ve devrin Edebiyat-ı Cedide sanatçıları gibi canlı bir basın yayın dünyasında, entelektüel bir matbuat âleminde yaşamaktadırlar. Ancak matbuat âlemi zannedildiği kadar romantik, etik, hassas, entelektüel bir ortam değildir:

“Ah! Bu matbuat âlemi! Bir seneden beri o âlemin az tecrübelerini mi görmüş, az acılıklarını mı tatmıştı? Mektepteysen nasıl hülya ederdi! Bugün kim bilir ne kadar gençler vardır ki o âlemde bir zevk tasavvur ederler, fakat bir kere o çirkin hayat-ı matbuata girseler... Ahmet Cemil kin ve haset dedikçe hep Raci aklına gelir. Bu âdem âlem-i matbuatta bir cins mahlûkatın numune-yi mahsusudur. Ceridenin tashihlerine bakarken mürettip sehvine dikkat edecek yerde ötekinin berikinin taharri-yi hatiatına dikkat eder” (Uşaklıgil, 2017, s. 32).

Raci gibi tiplere rağmen Ahmet Cemil'in edebiyata, sanata, matbuata dair düşüleri, idealleri oldukça büyüktür. Ahmet Cemil son derece hayalperest bir gençtir. Hayalperest olduğu için hırslıdır, azimli ve çalışkandır. Henüz yirmi iki yaşında şöhrete kavuşmak için büyük bir özenle işten işe koşar. “Şöhret bulmak, edip olmak, herkesçe tanınmak, bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu alem-i edebiyatın bir gün mertebe-yi kasva-yı i'tilasına çıkmak” (Uşaklıgil, 2017, s. 41) ister. Zihni, muhayyilesi, belleği tamamen bu şöhret hedefiyle doludur. Şöhretin birinci şartı ise özgün, yeni, çarpıcı, güçlü bir eser vermek ve devrin edebiyatçılarını kendine, edebiyatına, eserine hayran bırakmaktır.

Ahmet Cemil'in düşünme biçimi, yaşı ilerledikçe ve yazı dünyasında tecrübe kazandıkça hassaslaşmıştır. Onun nesneye, imgelere, insanlara, mekanlara, ışıklara bakışında, onları hatırlayışında, santimentalist bir tavır gelişmiştir. Bu tavır onun yetişkinliğe erkenden erişmesini kolaylaştırır. Ancak bu yetişkinlik tamamlanmış, bütünlüklü bir psikolojiye dayanmaz. Ahmet Cemil romanın sonuna kadar ‘çocuk’ rolünde annesinin koruyuculuğuna başvurmaya devam edecektir. Ancak lisenin ardından Mekteb-i Mülkiye’de pedagojik ve psikolojik olarak bir olgunlaşma yaşayarak artık bir ‘kalem efendisi’ gibi davranmaya başlar. Bu devre ait hatıralarından da son derece hoşnuttur. Karakterini meydana getiren huyların pek çoğunu bu dönemde kazanmıştır. “Sahife-yi bahtiyari-yi hayatı hep bu mektepte geçen eyyam-ı mesudesine ait hatırat-ı latife ile memludur” (Uşaklıgil, 2017, s. 52). Hüseyin Nazmi ile ikisi aynı sınıfta olduklarından ve tabiat, dünyayı algılama biçimi, düşünme ve akıl yürütme tarzlarındaki benzerlikten dolayı aralarında bir sevgi bağı oluşur. Okulda büyük bir tutkuyla şiir okumaya, incelemeye, düşünmeye başlayarak eski

divanları, Bakileri, Fuzulileri, Nef'ileri, Nedimleri, Nabileri araştırırlar. Ancak istedikleri tarzı, söyleyişi, ruhu, ahengi bulamazlar. Daha sonra Batı'ya yönelirler. Goethe'ye, Schiller'e, Milton'a, Jung'a, Byron'a, Hugo'ya, Musset'ye, Lamartin'e kadar Batı şiirinin önde gelen isimlerini okumaya çalışırlar. Bütün bu eserlerin yanında tercüme yapmaya da başlarlar. Ahmet Cemil, Batılı yazarlar okudukça ve matbuat âlemine dahil oldukça kendine özgü, kendi üslubunu ve duygusunu taşıyan 'ideal' bir eser yazmaya karar verir. Bu eser onun 'muhayyel belde'sidir. Oraya kaçmak, sığınmak, çağının toplumsal ve psikolojik korkularından kurtulmak için oraya varmak ister. Bu doğrultuda nasıl bir eser düşlediğini şöyle anlatır:

“Ah, neler hissediyorum da tahlil edemiyorum. Bir şey yazmak, o tahassüsatin içinden bir şey çıkarmak istiyorum ama bir kere ne yazmak istediğimi tayin edebilsem. Şurada -beynini gösteriyordu- bir şey var, bir şey diyorum ama rüyalarda tutulamayan eşkal gibi parmaklarının arasından kaçıyor. Bilir misin, nasıl bir şey? Bak şu semaya, ne görüyorsun, bir derya-yı mina. Gözlerinle onun içine girmeye çalış; o mavilikleri yırtmak için uğraş, ne görüyorsun? Mavi... Daima mavi... değil mi? Sonra bak ayağımızın altındaki toprağa, ne buluyorsun? Camid bir reng-i muzlim... Of! O tabakat-ı siyahı parçalayarak içeriye bak; in, in, in, ne kadar inebilmek mümkünse o kadar in; ne buluyorsun? O siyahlıklar içinde ne buluyorsun? Siyah... Daima siyah değil mi? İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki fevkine bakılsa mavi daima mavi; zirine bakılsa siyah daima siyah... Bir şey ki mavi ve siyah olsun” (Uşaklıgil, 2017, s. 61).

Ahmet Cemil'in şiirsel hafızası sanki yalnızca imgesel bir dünyayla ilgilenir. Renkler bu dünyanın pastoral bir parçasıdır. Romanın başka bir yerinde daha tarif edilen bu 'muhayyel eser', adeta şiir şeklinde akan bir rüyayı hatırlatır:

“Zihnen tertip ettiği esas pek sadeydi: Bir kalb-i taze ki hayata bir incila-yı ümid ile açılıyor, güya semanın sine-yi bikrine buse-yi şemsin temas-ı sevdasından inficar etmiş bir sabah- ı bahar... Fakat sonra yavaş yavaş afak tutuşmaya, etrafa bir hava-yı ateşnakın ta'ab-ı takatsuzu yayılmaya başlıyor, o kalb- i saf u tazeye hayatın ilk metaib ve meşakkı yavaş yavaş sokuluyor. Mübareze-yi hayat... Daha sonra neyyir-i ümid o kalb-i şikestenin enkaz- ı amaline hazin bir nazra-yı veda ile süzülüp gidiyor: O vakit zulmet-i netice... İşte eser buydu; bu eserle Ahmet Cemil hayat-ı beşeri yazmak istiyordu. Serapa bir şiir ki bir tebessümle başlasın, bir katre girye ile netice bulsun” (Uşaklıgil, 2017, s. 107)

Görüldüğü gibi renkler içinde, ümit ve neşe ile tebessüm ve katre arasında tarif edilen bu eser, Ahmet Cemil'in yaşam amacına dönüşmüştür.

Tüm çalışkanlığına, çabasına, iyi niyetine, yeteneğine rağmen matbuat âleminde başarısız olan, matbuat müdürü eniştesi Vehbi Efendi yüzünden kardeşi İkbâl'in ölümüyle sarsılan, evlerinin satılması ve borçları dolayısıyla başı dertten kurtulmayan Ahmet Cemil'in tek çaresi ortamdaki uzaklaşmak olur. Romanın sonunda Hüseyin Nazmi Fransız vapuruna, Ahmet Cemil İngiliz vapuruna biner. Ahmet Cemil bir taşra vilayetine doğru yola çıkar. İki arkadaşın da hayal kırıklığı içinde bir kaçış imkanı aradıkları açıktır. Ancak Ahmet Cemil, “Burada matemlerimiz var. Babam var, kardeşim var. Ondan sonra benim kendi cesed-i biruhum var. Üç tane mezar- ı müthiş

ki yaşayabilmek için bunlardan uzak olmak istiyorum. Seninle uzaklara gidelim, o kadar uzaklara ki nefsimizi orada tanıyamayalım, kendimize başka bir cihanda, başka bir hayatta başka mahluklar nazarıyla bakabilelim” (Uşaklıgil, 2017, s. 342) diyerek problemlerinin çaresini yine kaçmakta bulur. Elbette bu kaçışın devrin sosyal gerçekliği içinde bir karşılığı vardır. Servet-i Fünun şairlerinin ‘Yeşil Yurt’ adını verdikleri uzak bir beldeye yaşama hayalleri, Ahmet Haşim’in ‘o belde’si, devrin siyasi ve sosyal baskılar altında bunalan aydın ve entelektüel sanatçıların psikolojisini yansıtır.

Parçalı bir zaman algısına dayanan, hafızanın ve bilincin çağrışımları etrafında kurgulanmış, eşyalar ve mekanların bilinçdışı işlevlerini irdeleyen Fahim Bey ve Biz, öznenin kendilik bilincindeki hafıza kazısını konu etmesi bakımından kendine özgü bir yere sahiptir. Somut, izleri ve bağlantıları açık, belli bir zaman dizgesinde sıralanan, düzenli bir izlek etrafında hikaye edilen olay örgüsünün olmaması, olayların ve durumların anlatıcının hatırladığı düzene göre aktarımı, Bergson’un süre felsefesindeki parçalı zaman ve bilinç tarifine uygundur. Buna göre zamanın doğrusal olmayan (non lineer) bir akışı ve işleyişi vardır. Romanda, anlatıcının zihinsel ve sözel bir eylem olarak sürdürdüğü hafıza kazısının temelinde Fahim Bey’in kişisel hatıraları yer alır. “Fahim Bey, halden ziyade istikbalde yaşayan bir adamdı”r (Hisar, 1996, s. 114). Ancak onun geçmişini ve başından geçen çeşit çeşit olayları okura anlatıcı anlatır. Fahim Bey’i kendisi veya babasının tanıklıkları aracılığıyla anımsayan anlatıcının sürekli geçmişe dönüşü, geçmiş ve şimdi arasındaki kesitleri resmedişi, metinde bir hafıza oyunu da yaratmaktadır. Bu oyunda, hafıza çatlaklarından sızan toplumsal, tarihsel, politik bilgi ve görüntüler bilincin doğal akışını takip eder. 1897 Türk-Yunan Savaşı, II. Meşrutiyet’in siyasi ve ekonomik ortamı, özellikle Prens Sabahaddin’in savunduğu “teşebbüs-i şahsî” hareketleri, romanın sosyal arka planını oluşturur. Romanda geriye dönüşlerle anlatılan Fahim Bey’in yaşamı İstanbul, Bursa, Londra ve Çetine gibi şehirlerde geçse de ana mekân İstanbul’dur.

Fahim Bey ve Biz romanı, anlatıcının da tanıdığı Fahim Bey’in Bursa’da yayımlanmış bir gazetede çıkan ölüm ilanı ile başlar. İlk bölüm “Bir Ölüm Haberi” ile “Fahim Bey’e Hitaplar ve Sualler” başlıklı son bölüm dâhil toplam yirmi iki bölümden meydana gelen romanın bütünü, geçmiş zaman ve şimdi arasında gezinen anlatıcının bilincinde ortaya çıkan çağrışımlardan, anılar ve tanıklıklar aracılığıyla objelerin, olayların, tarihlerin, kişilerin Proustvari sunumundan oluşur. Metnin üst çatısını temsil

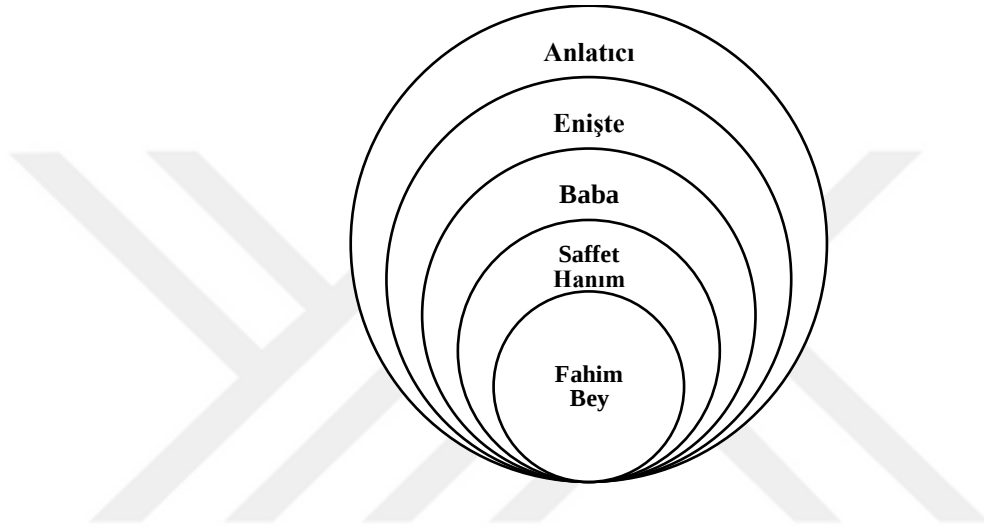
eden anlatıcının ‘hafızası’ aracılığıyla aktarılan birbirinden farklı hikâyelerin iç içe geçtiği romanda, geleneksel romanda görüldüğü gibi belirli bir olay örgüsü, şahıs kadrosu, düğüm ya da çatışmalardan fazlası bulunur. Parça parça hikâyelerin metin üzerinde düzensiz aktarımı, anlatıcının söyleyeceklerini bilinç ve hafıza ortamında kurmaya çalışmasından ileri gelir. Ahmet Hamdi Tanpınar da bir yazısında Fahim Bey ve Biz romanındaki parçalı yapıdan söz etmiştir. 1941 tarihli yazısında şunları söyler: “Fahim Bey ve biz’i okuduğum zaman ilk duyduğum şey (...) bu kitabı tasnif etmekteki güçlüğü şuuru oldu. Ona şüphesiz ki, bir -roman diyemezdik. Hatta bildiğimiz şeklinde bir hikâye bile değildi; bununla beraber bu kitabı metodla yapılmış bir röportaj veya anket addetmek, büyük farika ve zenginliklerini adeta inkar etmek olacaktı” (Tanpınar, 1977, s. 408). Görüldüğü gibi romanın en başta bilindik ‘hikâye tarzı’ndan ayrılan yönü dikkat çekmektedir. Metnin tamamında ondan söz edilmemiş de olsa metni inşa eden zaman ve hafıza göstergelerini taşıması, sürdürmesi, çözümlemesi bakımından Fahim Bey’in gençliği, maceraları, seyahatleri, entelektüel kişiliği, romanın merkezinde yer alır. Metnin ve metinde geçen olayların özünü temsil eden kişisel zaman algısında ve anlatıcının parçalı hatıralarının sunumunda iki psikolojik ve estetik taraf göze çarpar.

Roman, *Kayıp Zamanın İzinde* romanıyla yarattığı istem dışı bellek fenomeniyle Marcel Proust’tan ve geçmiş, şimdi ve geleceği ayrı noktalar olarak değil birbirinin içinde kesişen tek bir nokta olarak kabul eden Henri Bergson’un süre (bilinç) teorisinden yoğun izler ve anlamlar taşır. Bu iki benzeşim, *Fahim Bey ve Biz* romanındaki kişisel zaman algısı ve hafıza kırılmaları için fikir vericidir. Hatta *Fahim Bey ve Biz*’i, Türk edebiyatı tarihinde zaman, istem dışı bellek ve bilinç fenomeni üzerine kurgulanmış ilk romanlardan biri, belki de ilki saymak gerekir.³⁴ Romanda hafıza, geçmiş algısı, geçmiş özlemi, şimdinin parçalanışı, geleceğin dağılışı gibi

34 Abdülhak Şinasi Hisar’ın ellili yaşlarında yayımladığı ilk eseri olan *Fahim Bey ve Biz*’i Yakup Kadri de roman tekniği ve söylem bakımından ilk kabul etmiştir. Hatıralarında bu romandan söz ederken Proust’a değinerek romanın özgünlüğünü şu sözlerle tarif eder: “Fahim Bey ve Biz o zamana kadar bizde hiç görülmemiş ve alışılmamış yeni bir roman tarzının örneği idi. Bundan başka, yazarının ancak ‘original’ diye vasıflandırılabilir çok şahsi bir üslubu vardı. Gerçi, ben ne bu roman tarzını, ne de bu üslubu yadırgıyordum. Hatta, dostumun bu eserini her iki bakımdan bana hayranı olduğum büyük Fransız romancısı Marcel Proust’tan bir çeşni getirdiği için daha müsvedde halinde iken derin bir zevkle okumuş bulunuyordum” (Karaosmanoğlu, 1969, s. 298-301). Devrin pek çok yazar ve eleştirmeni de Yakup Kadri gibi Abdülhak Şinasi ile Proust arasında zaman ve hafıza kurgusu bakımından benzerlik bulmuş, Fahim Bey’in marjinal yönünü vurgulamıştır. Sözgelimi Fethi Naci, Fahim Bey’in orijinal bir tip olarak sunumuna dikkat çektiği incelemesinde, “Fahim Bey ve Biz, geçmiş zaman övgüsünün ve geçmiş zamanı özlemenin romanı. Fahim Bey, belli bir dönemin (İkinci Meşrutiyet) insanı (...) Öyle sanıyorum ‘Fahim Bey’, Türk romanında hep ‘tek’ olarak kalacaktır” (Naci, 2007, s. 60) şeklinde bir değerlendirmede bulunur.

aşamalarındaki etkinliğiyle zaman etrafında irdelenmektedir. Nitekim “sanatı geçmiş zamanın peşinde bir yorulma gibi” (Tanpınar, 1977, s. 409) anlayan Abdülhak Şinasi, geçmiş, şimdi, gelecek düzeylerinin bütünleşik yapısına uyarak anlatıcının hafızasında da diğer karakterlerin bilincini seslendirir. Fahim Bey, Saffet Hanım, anlatıcının babası, anlatıcının eniştesi ve anlatıcının benliği, metnin bilinç katmanlarını oluşturur. Hikâye parçacıkları bu katmanlar arasından geçer. Metnin anlatıcısı etrafında oluşan bu katmanları şöyle göstermek mümkündür:

Şekil 8. *Fahim Bey ve Biz* Romanında Karakter/Bilinç Katmanları



Romanın anlatıcısı tarafından betimlenen, portresi çizilen karakterlerin geriye dönüşlerle anlatılması, bu anlatmanın doğrudan hafıza düzeylerinde gerçekleştiğini göstermektedir.

Eski hariciye mensuplarından ve Bursa eşrafından Fahim Bey'i okur, “kendi ferdi çizgileri ve bütün etrafındakilerin alakasından doğan, çoğu birbirine mütenakıs, izafi çizgileriyle” (Tanpınar, 1977: 408) izler. Fahim Bey, yalnızca sıra dışı, marjinal bir Osmanlı entelektüeli değildir. O bir devrin İstanbul'unu, o devre hakim olan ‘zamanın ruhu’nu temsil eder. Mehmet Kaplan da Fahim Bey'i bir devrin sembolü olarak değerlendirir. “Fahim Bey, hem tarihi, hem milli, hem de beşeri bir tiptir. İlk görünüşte o, Tanzimat'tan sonra sathi surette garplılaştan, Ahmet Midhat Efendi'nin, Recaizade Ekrem'in, Hüseyin Rahmi'nin ve daha birçok Türk romancısının tekrar tekrar anlattıkları bir Bab-ı Ali efendisidir” (Kaplan, 1978, s. 161). Ancak bu efendi, varlığında birçok tezdı, tutarsızlığı, absürdü barındırır. Kimliği, içinde büyüüp gelişen düşünsel, duygusal, kültürel bir çatışmanın neticesi olarak şekillenmiştir. “Fahim Bey'in hemen hemen bütün davranış tarzında dışa bir şey sızdırmak istemeyen bir müflis zihniyeti vardır. O, içten çürüdüğü halde dıştan hala azametli görünmeğe

alışan Osmanlı İmparatorluğu'nun küçük bir mümessili gibidir (...) Fahim Bey, hayatı yaşamaktan çok, oynayan çocuklara benzer” (Kaplan, 1978, s. 164). Davranışlarında bir ocuk gibi saf, meraklı, tutkulu, hesapsızdır. Romandaki otobiyografik ya da bireysel hatırlamalar, onun bu saf hallerinin anlatıcının belleğindeki canlı hatıralarından meydana gelir. Anlatıcı, Fahim Bey’le i ie geçen hatıralarının arasında dolaşarak çocukluktan yetişkinliğe kadar geçen sürede geçmişini anlatır. Bu geçmiş, İstanbul’un tarihsel kimliğiyle bütünleşmiştir.

Romanda anlatıcının belirttiği gibi İstanbul’da yaşayanlarda tabiat ve tarih duygusu son derece baskındır. Bu şehirde yaşayanlar, “zaman zaman bu duygulardan birinin kanadıyla, mutad günlerimizin his seviyesini mutlaka aşarak, yüksek bir iklime varırılar” (Hisar, 1996, s. 83). İstanbul, romanda sokakları, evleri, mahalleleri, semtleri ya da gündelik hayatı oluşturan sosyal, mekânsal, gündelik manzaralarıyla değil daha çok Fahim Bey’in bu şehirle arasındaki psikolojik ilişki çerçevesinde betimlenmektedir. Fahim Bey’in yaşamı, gençliği, ailesiyle ilişkileri, iş hayatı, sosyal çevresi, merakları gibi ona dair çeşitli konulardaki biyografik bilgiler ve Fahim Bey’le ilgili kişisel ayrıntıların dokümantasyonu, İstanbul’la i ie geçerek adeta bir portre meydana getirir. Fahim Bey’in portresi, onun kişisel ve otobiyografik gerçeklerinin tarihsel projeksiyonudur. Ayrıca anlatıcı, Fahim Bey’e doğrulttuğu geniş mereğiyle yalnızca kişisel bir portre ortaya koymakla kalmaz. Bu portrede, Fahim Bey aracılığıyla sosyal, siyasal, tarihsel, toplumsal bir panorama çizer. Metnin gerçek yazarı Abdülhak şinasi Hisar’ın kurmaca dışı bilinci, Fahim Bey’in kurmaca bilinciyle oldukça yakındır. Bu yakınlık, romanı otobiyografik bir anlatı kabul etmeye yetmezse de en azından geçmiş ve bilinç düzeylerindeki psikolojik ve travmatik kırılmalar bakımından Fahim Bey’i daha iyi çözümlmeye katkı sağlar.³⁵

³⁵ Yakup Kadri, yakın dostu Abdülhak şinasi’yi fiziki ve psikolojik hallerini betimleyerek zmlediği ve aynı zamanda Hisar’ın eserlerinden, özellikle *Fahim Bey ve Biz*’den söz ettiği *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*’nda, yazarın ililik, alınganlık, hassaslık, kırılganlık ve çekingenlik gibi özelliklerini anlatır. Yakup Kadri, Hisar’ı ‘fil dişi kule sakini’ olarak halka uzak duran mesafeli kişiliğiyle resmederken yazarın belki isminden, kişiliğine ve psikopatolojik portresine sirayet etmiş nostaljik bir gerçeğe değinir. Entelektüel bir adam olan babası, Hisar’a isim verirken çok sevdiği Abdülhak Hamit Tarhan ve İbrahim şinasi’den esinlenerek oğluna onların adını vermiştir (Karaosmanoğlu, 1969: 308). Romanda, Fahim Bey’in entelektüel kişiliği ve geçmiş-şimdi arasındaki nostaljik ve otantik psikozu Abdülhak şinasi’nin yaşamysnde, yani yazarın hafızasında aranabilir. Bazı eleştirmenlerin söylediği gibi “Fahim Bey’in sanılan pek çok şey, Abdülhak şinasi’nin kendisi” (Mutluay, 1976: 583) olarak okunabilir. Nitekim Yakup Kadri, Hisar’ın babasının annesinden ayrıldıktan sonra bekar hayatı yaşadığından ve ailenin eski yalıdaki maddi ve manevi ksnden de söz eder. Belki de bu yalı, Fahim Bey’in İstanbul’da çalışırken arkadaşlarının tepkilerine rağmen tek başına kiraladığı büyük ve eski konağa esin vermiş olabilir. Fahim Bey, Hisar’ın babası gibi bekâr olarak kiraladığı yalıda yıllarca ikamet etmiştir.

Roman, Bursa eşrafından, eski maslahatgüzarlardan Tütün İnhisarı İdaresi Mütercimi Ahmet Fahim Bey'in gazetelerde 'Hazin bir vefat' başlığıyla çıkan ölüm ilanıyla başlar. Anlatıcı bu ilanı "ölünün cesedi üstüne atılan birkaç kürek toprak gibi, hatırası üzerine kapanan birkaç satır yazı!" (Hisar, 1996: 7) diyerek küçümser. Çünkü Fahim Bey'in renkli, maceralı, sosyal ve dramatik yaşamının unutulacağını düşünür. Gazetelerin bireysel ve toplumsal hafıza bağlamında işlevlerinden biri de hatırlatma görevleridir. Romanda, "Şunu da hatırlamalı ki, vakıa o zamanlarda herkesin gazetelere adeta imanı vardı. Onların her dediğine itibar edilirdi. 'Gazete yazıyor' demek, 'Resmen ilan olunur' demek gibi mühim bir sözdü" (Hisar, 1996: 31) şeklinde tarif edilen gazete, sosyal yaşamda son derece etkili bir haberleşme ve enformasyon aracıdır. Anlatılma biçimine bakılacak olursa *Fahim Bey ve Biz* romanı daha çok hatırat şeklinde, geriye dönük hatırlamalarla ilerlemektedir. Fahim Bey, romanda anlatılana göre doğumundan itibaren sıra dışı olaylara maruz kalmıştır. Arkadaşları ona, "bu ismi de nerden buldun, a birader! Arabide böyle kelime yoktur ki! Durup dururken sen bize isminle yanlış yaptırmış oluyorsun! Oldu mu ya?" (Hisar, 1996, s. 30) diye laf atarlar. Hatta Süleyman Nazif, "Ben mazurum, ismi yanlış olan bir adamla doğru dürüst görüşmem" (Hisar, 1996, s. 30) diyerek Fahim Bey'le tanışmayı reddetmiş. Bu noktadan sonra Fahim Bey'in hayatında acayip halleri ortaya çıkmaya başlar. Anlatıcının Tercüme Kalemindeki arkadaşı, Fahim Bey'in nasıl çalıştığını, "Cümleleri o kadar olduğu gibi tercüme eder ki, hatta kısa veya uzun, boylarını bile değiştirmez, hatta bir virgül kaçırmaz (...) fakat kör değneğini bellemiş gibi hep tercüme eder, durur. Bütün hayatında mütercim kalacak! O Fahim Bey değil, mütercim Bey" (Hisar, 1996, s. 49-50) sözleriyle anlatır. Fahim Bey, işin künhüne varmayarak yüzeyde kalan, yüzeyde çoğalan veya genişlemeye çalışan, 'arada kalmış' bir tiptir. O yüzden olan biteni aktarmaktan ya da tekrarlamaktan öte orijinal bir tavır ya da fikir ortaya koyamaz. Zaten bu yüzden Mehmet Kaplan, Fahim Bey'de 'müflis bir zihniyet' görmüştür.

'Onu en evvel hemen çocuk, sonra genç, sonra orta yaşlı gözlerimle görmüştüm' diyen anlatıcının hafızası, *Fahim Bey ve Biz* romanının kurgusal merkezini oluşturmaktadır. Hatta anlatıcının başlangıçta orta yaşlarını sürmekte olan karakterlerle birlikte büyüüp olgunlaşması dolayısıyla eser, oluşum romanlarını (buildings roman) anımsatır. "Bir başka açıdansa bu romanlar kuşak romanı karakteri taşımaktadır" (Konyalı, 2015, s. 199. Hisar'ın romanında yazarın sesini ve hatta yer yer -otobiyografik olarak yazarın varlığına dayanan- hafızasını taşıyan bir 'kağıt

varlık' olarak konuşan anlatıcı, 'kurulmuş bir eski saat gibi' tıkr tıkr işleyen Fahim Bey'in her saatini, dakikasını, saniyesini kayıt altına almaya çalışır. Öz bilincini bir arşive, bir kütüphaneye çevirir. Romanda geriye dönüşler, eşyalar, isimler, mekanlar, bu kütüphanenin raflarını doldururlar. Dolayısıyla metin, çeşitli parçalardan oluşmuş hatıraların arasında salınıp duran bir zihnin, geçmişini kazıyan bir bilincin arayışlarından, yolculuklarından meydana gelir. Bu arayışlar sonucunda geçmiş ve şimdiki zaman arasında sınırlar aşılır, çerçeveler silinir, hatıralar yeniden üretilir. Bu hatıraların bazılarında anlatıcı hatırlayan değil tanık konumunda bulunabilir. Nitekim Fahim Bey, onun babasının arkadaşıdır ve anlatıcı Fahim Bey'le ilgili pek çok hikâyeyi, "babam, sakın, rahat ve yavaş, sevdiği şeyleri söylerken adeti olduğu veçhile, yani gözlerini aç aça, bana Fahim Beyin hikayelerini anlatıyordu. Ben, içimde büsbütün başka bir dünyaya ait hesaplar ve temayüller varken, güya sırf bu duyduklarıma ait bir merak ve tecessüs sükûtuyla, onun bana anlattıklarını dinliyordum" (Hisar, 1996, s. 12) sözleriyle ifade ettiği gibi babasından duymuştur.

Fahim Bey, ironik ve absürt bir karakterdir. Okulu bitirdikten sonra İstanbul'da oldukça büyük bir konak kiralar. Hariciye'ye girmeye çalıştığı bahanesiyle Babiali'ye gidip gelmek yalanı sayesinde babasından para almaya devam eder. Bu geniş konağın pek çok odası boş, eşyasız, atıl durur. Kocaman evin odalarında gezinen Fahim Bey'in "her sabah saatlerle keman meşkederek yanık birtakım havalar" (Hisar, 1996: 13) çaldığı söylenir. Elbiseleri çeşit çeşittir. Anlatıcı bu renkli elbiselerin hatırasında büyük bir yer kapladığından bahseder:

"Esvapları, yüzünün kehribar sarısına yaraşan sarımtırak renklerin birindeydi. Üstünde daima saz rengi, hardal rengi, bal rengi, kaz sarısı, deve tüyü, kavun içi, kestane, krem, bej turuncu, samani, nohudi renklerde veya bunları andıran bir renkte bir esvabı, pelerini, pardösüsü, yahut paltosu vardı. Onu senelerle o kadar hep bu birbirlerine yaklaşan renklere bürünmüş gördüm ki, bunların hulâsasından hâsıl olma bir nevi silik ve sarımtırak renk hatırımda onun adeta hüviyetinin, vücudunun, teninin sanki mevsimlere göre ancak biraz açılıp koyulaşan tüylerinin rengi gibi kalmış" (Hisar, 1996, s. 69).

Belki de bu elbiseleri giyip çıkarırken Fahim Bey 'hüviyetini' de giyip çıkarmakta, kendi absürt ve ironik arayışları arasında varoluşsal bir kaygı duymakta, bu kaygı neticesinde de olmadık çarelere başvurmaktadır. Fahim Bey'in kıyafetleri, Türkiye'nin modernleşme macerasında giyip çıkardığı toplumsal, kültürel, tarihsel, siyasal ve ideolojik elbiselerin bir alegorisi olarak da okunabilir. Çünkü "İyi bir terzinin bize giydirdiği esvaplar yalnız vücudumuza geçmiş ve onun şeklini tadil etmiş sayılamaz. Onlar elbette maneviyatımıza da geçer ve tabiatımıza, ahlakımıza da tesirleri olması tabiidir" (Hisar, 1996, s. 22). Fahim Bey özellikle Londra'da diktirdiği

elbiselerle bir Anglo-Saxon hafızası kazanmışa benzer. Aslında her yeni giysi onun kişiliğinde bir paradoksa yol açmakta, hafızasına bir çıkmaz daha eklemektedir. Genel olarak hem toplumda hem de bireyde görünen bu çıkmazlar, çalkantılar, girdaba veya kargaşaya dönen anlamlar ve değerler dünyasında hafıza karışmaya başlar. Bozulan, dağılan, bulanıklaşan hafızada en yakın tarih bile hatırlanamayacak hale gelir. Şimdiki zamanın iktidarı, toplumu her düzeyde tahakküm altında tutar. “Tarihi vak'alar bile, ilk anlarda ebedi zannolunan kıymetlerini zaman ile büsbütün kaybeder. Ve her şey karışmağa başlar” (Hisar, 1996, s. 103). Anlatıcı bu karışıklığa isimleri ve tarihleri örnek verir. Öyle ki şimdiki zamanda yaşamaya alışmış toplumda zamanla ‘Birinci Meşrutiyet, Tanzimat devriyle ve İkinci Meşrutiyet birincisiyle karıştırılır.’ Fahim Bey, Sultan Aziz’in hal’ olunmasını, 1897 Yunan muharebesini, İtalyan ve Balkan savaşlarını, Birinci Dünya Savaşını ve İstikbal Harbini yaşadıkça tarihten koptuğunu hisseder. Tarih demek hafıza demektir. Aslında toplum tarih duyarlılığını kaybettiğçe hatırlamaya karşı duyarlılığını da yitirmeye başlamıştır. Bu ortamda “Abdülhak'ı Abdullah sanırlar. Ahmet değil Mehmed diye iddia ederler. Halbuki onun ismi Mahmud'dur. Hasan'ı Hüseyin'le karıştırırlar. Edhem Pertev Paşa'yı Pertev Paşa ile Mahmud Celaleddin Beyi, Mahmud Celaleddin Paşa ile Tahsin Nahid Beyi Haşim Nahid Beyle, Hacı Adil Beyi Abdurrahman Adil Beyle karıştırırlar” (Hisar, 1996, s. 104). Bu karışıklık toplumda derin bir hafıza sorunu yarattığı gibi bu sorundan malul bir kuşağın da yaratılmasına yol açmıştır:

“Yeni yetişen gençler, ihtiyarların sözlerini bugünkü hayat ile alakası olmayan bir tarih kitabını okur gibi, mazi hakkında malumat edinmek bakımından dinlerler. Yeni nesiller artık başka modalarla giyinirler (ötekiler unutulmuştu), başka gazeteler okurlar (ötekiler kapanmıştır), başka üstadlar duyarlar (ötekiler ölmüştür), başka kitaplara inanırlar (ötekiler anlaşılmaz olmuştur), başka ışıklarla aydınlanırlar (ötekiler sönmüştür), ve bütün bunlarla, en tabii bir tarzda, başka türlü hisseder, düşünür ve söylerler. Her yeni nesil maziye vaki olmamış, hayatı kendisiyle başlamış telakki eder ve kendisinden evvelki nesilleri ikiye, üçe ayırmış olan kanlı mücadelelerden onun kitaplarında yanlış veya güzel, ancak bir iki cümle kalır” (Hisar, 1996, s. 104).

Burada vurgulanan amnezi nedeniyle yaşanan zaman bulanıklaşmıştır. Zamanı algılayan öznenin zihni de aynı durumdadır. “Hisar, öznel, bireysel bir zaman kavramına göre yazar” (Belge, 1998, s. 356). Bu zaman tahkimi aynı zamanda metne hakim olan hafıza biçimini de belirlemiştir.

Abdülhak Şinasi'nin romanında kendi hatıraları arasında kaybolan, kişisel yaşantıları kargaşa içinde sürüklenen Fahim Bey'in çeşitli sıfatlarla, vasıflarla anıldığı, tanımlandığı ve tarif edildiği görülmektedir. Bu durum Fahim Bey'in sabit bir karaktere, belirli bir kimliğe sahip olamayışının, kişiliğinin zamana, yere, duruma göre

kolayca değişebildiğinin bir göstergesidir. Mesela anlatıcının babasına göre ‘O, dünyanın en iyi kalpli adamlarından biridir.’ Devrin sohbet meclislerinde daima engin bilgisini göstererek entelektüel olarak hep üstünlük sağladığı için ‘her şeyi bilen bir ‘hezarfen’ şöhreti’ kazanmıştır. Bazen de takıntıları, hastalıkları, tezatları dolayısıyla ‘kendine mahsus bir hayal âleminde yaşayan bir manyak, bir ‘mythomane’ olmuş gibi görünür. Onun bu çeşit çeşit hallerini duymaktan, dinlemekten, görmekten, hatırlamaktan büyük bir haz duyan anlatıcı, Fahim Bey’i daima mazur görmeye devam ederek sorar:

“Ey kendisini gören herkesin türlü türlü bulduğu, başka başka bildiği Fahim Bey! Siz de, o dermansız halinizle, kendinizi bu tahlil edilmez kör, sağır, dilsiz ve hep kendi kafalarına göre giden kuvvetlerin masum bir esiri ve kurbanı olarak duymuş değil miydiniz? (...) Siz acaba kendiniz hakkında söylenenleri duymuş, tartmış ve düşünmüş müydünüz? Acaba kendiniz hakkında siz ne teşhis koymuş ve son olarak ne hüküm vermişsiniz?” (Hisar, 1996, s. 129).

Fahim Bey, anlatıcının ya da onun babasının tanıklığıyla anlatıldığı için bütün eylemlerinin esas nedenini kendi ağzından duymak mümkün olmaz. O sessizce çağın ironisini temsil etmekle görevlidir. Tercihlerinde bir bilinç, sebep, sağduyu aramak gerekmez.

Sonuç olarak Abdülhak Şinasi’nin *Fahim Bey ve Biz* romanında Fahim Bey’in yaşantılarından anlatıcının bilincine kadar uzanan otobiyografik bir hatırlama biçiminin kullanıldığını söylemek mümkündür. Bu hatırlama, çoğunlukla Fahim Bey’in gençliğinden yetişkinliğine kadar süren bir dönemde yaşadıklarının sunumundan oluşur. Ayrıca anlatıcının kendi çocukluğundan yetişkinliğine kadar gördüklerini, duyduklarını, yaşadıklarını anlatması da hafızanın otobiyografik işleviyle ilgilidir. Fahim Bey bu romanın ironi ve absürt arasındaki merkez kişisidir. İroni, modern Türk toplumunun bir kişilik kazanamayan, yakın geçmişini hatırlayamayan, kültürel veya tarihsel bir düzen oturtamayan, fikir ve kültürde bir gelenek oluşturamayan ve daima şimdiki zamanın geçici parçaları içinde yaşayan öznelerine yönelir. Absürt ise Fahim Bey’in çeşitli huylarında, eylemlerinde, davranışlarında ve fikirlerinde ortaya çıkar. Bütün bunlar bir hafıza krizinin bireyi ve toplumu nereye sürükleyeceğinin örtük bir anlatısını oluşturmaktadır.

Peyami Safa’nın kişisel/otobiyografik bir hafızayı merkeze aldığı *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* adlı eseri, ayağındaki bir hastalıktan dolayı ıstıraplar çeken sekiz yaşındaki bir çocuğun trajik yaşamını, bilincinin dış dünyayla travmatik bir şekilde çarpışmasından doğan bunalımı, akranları ve ailesi arasında kendini hep öteki ve

daima yalnız hisseden çocuğun dünyaya bakışını, fiziksel hastalığın etkisindeki travmatik öznenin hafızasında iz bırakan patolojik dilemmaları anlatan bir romandır. Romandaki olay, durum ve bilgilerin sunumunda anlatıcı olan çocuğun merkeze alınması, kişisel ve otobiyografik bilincin daha ön planda olmasını gerektirmiştir. Bu otobiyografik bilince özgü çağrışımlar, geçmişe dönüşler, tekrarlar, hoşnutsuzluklar, örtmeler, susmalar, uzam ve çerçeveler, nitelikleri ve davranışsal göstergeleri doğrultusunda bir hafıza etkinliğinin parçasıdırlar. Böylece *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* romanını kişisel ve otobiyografik hafızaya dayanan bir roman kabul etmek mümkündür. Metinde yer alan eşyalar, mekânlar, kişiler, dil ve anlatım tekniği, zaman, romanda anlatılan hasta çocuğun hafızasına etki eden/yansıyan mekânizmaları oluşturmaktadır. Her mekânizma, çocuğun öz bilincini, geçmişini, şimdiki zamandaki düşünsel ve eylemsel tasarımlarını tetikler ya da etkiler.

Her şeyden önce *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* romanında kendini öteki, yalnız, yabancı gibi duyan çocuğun bedenine, anatomisine kaçınılmaz bir şekilde yapışmış olan ‘hastalık’ kavramının hafızayla yakın bir ilişkisi vardır. Hastalığı, algılarını, aklını, tercihlerini, benliğini kabuk gibi saran bir çerçeve oluşturur. Bu kabuğun dışına çıkamaz. Duyuları, izlenimleri ve deneyimleri hastalığının zorunlu etkisi altındadır. Mekânı bile maruz kaldığı psikopatolojik duyularla deneyimler. Çocuk, sıkıntılarının kaynağı konumundaki hastaneyi şöyle betimler:

“Karanlık dehliz. Kapalı kapıların mustatil buzlu camlarından gelen soğuk ısıltıların buğusu, yüksek ve çıplak duvarlara vurarak donuyor (...) Dehlizin sonlarında, görünmeden açılan bir kapının gıcirtısı. Muşambalara sürtünen bir ayak sesi. Köpüklenerek uçan ve uzaklarda kaybolan bir beyaz gömlek ve iyot, eter, yağ, ifrazat ve saire kokularından mürekkep terkibi tamamıyla anlaşılmayan bir hastane kokusu” (Safa, 2021, s. 7).

Görüldüğü gibi mekân algısı, duyuusal deneyimlerle örtüşmektedir. Çocuk, hastaneyi duyuusal bir hatırlama biçimiyle algılamaktadır.

Problematik bir kahramanın çelişkilerini, yaşamını, dünyasını merkeze alan Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* romanında, toplumsal pratiklerin hızla modernleştiği 20. yüzyılda, kent bilincinin ve kentli tipinin ortaya çıktığı bir dönemde, bireyin zaman ve ortamla ilişkili olmasına karşın büyük oranda kendi yaşamından kaynaklanan travmaları, gündelik gerçekleriyle yüzleşme çabası, yaşama tutunma kaygısı anlatılmaktadır. Bu kaygı romanda, “Tutamak sorunu dedim. Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaylardaki tutamaklar gibi” (Atılgan, 2012, s. 148) sözleriyle tarif

edilir. Başkahraman C., kendi kimliğini, yerini, amacını bulmaya çalışan, sürekli bocalayan, çelişkiler ve doyumsuzluklar içinde sürüklenen, en çok da psikopatolojik acı ve travmalarını iyileştirecek bir ‘kurtuluş imkanı’ arayan varlıklı, bohem, ‘aylak’ bir karakterdir. “Bütün değerlerini yitirmiş, dayanacak bir şey arıyor” dur (Atılğan, 2012, s. 152). Eugene Ionesco’nun *Yalnız Adam* romanındaki zengin, aylak anlatıcı gibi paralı, özgür, tasasız ama iç dünyası bölük pörçük, travmatik bir adamdır. Yalnızdır, sürgündür, aylaktır ve paralıdır. Sevdiği kadınlardan Güler’e, “Zengin değilim ben. Paralıyım” (Atılğan, 2012, s. 81) deyip ona kendi bohemini hatırlatır. Romanda tam adı verilmeyen C. adlı başkahramanın çağrışımlarla, geçmişe gidişlerle, tekrarlarla, rüyalarla organize edilen kişisel hafızası metnin ana konusunu destekleyen, metni inşa eden ana unsurlardan biridir. Metinde, başkahramana ait otobiyografik hafızanın sorunlu ve hastalıklı yönleri, modernitenin gerçekliği ve anlamı ‘aşındırıcı’ paradigmatlarıyla ve varoluşçu felsefeye uygun bir anlatımla ele alınır. C.’nin içine doğduğu toplumsal, siyasal ve kültürel krizlerin bilinçdışı etkisiyle de bir hafıza sorunuyla karşı karşıya olduğu açıktır. Bu hafıza sorunu, geçmişi absürt bir şekilde patolojik bir şimdiye dönüştürürken geleneği, gelenekten beslenen toplumsal ve psikolojik anlaşmaları askıya alan bir varoluşçuluk felsefesinden de güç almaktadır. Bilinç ve kimlik düzeyinde bunaltı, yabancılaşma, bireyselleşme, saçma kavramlarının eşlik ettiği ve Avrupa’da Frankfurt Okulu ile özellikle Max Horkheimer tarafından eleştirilen akıl tutulması veya Paul Ricoeur’ün ‘yaralı’ veya ‘hasta’ hafıza ile tarif ettiği unutma, *Aylak Adam* romanındaki varoluşçuluk felsefesinin ana parçalarından biridir.

Gerek Avrupa orijinli varoluşçuluk felsefesi gerekse bir ‘aydın’ boheminden kaynaklansın, *Aylak Adam* romanı Türkiye’nin 1950’lere gelinceye değin derin çalkantılar görülen politik ve toplumsal hafızasından izler taşımaktadır. Başkahraman etrafında imlenen din, dil, vatan tasavvurlarının özünde, bu özle bir kimlik kazanmış olan kolektif bilinçdışında meydana gelen kopmalar, parçalanmalar, ani kırılmalar, gerçekliğin, yaşamın, sanatın, normların ve hatta tarihsel duyarlığın yozlaştığı bir ortamdan beslenmektedir. İşte bu ortamda, varoluşçuluğun ve modernitenin iç içe geçtiği *Aylak Adam* romanının başkahramanı C., açık ve makul bir isimle çağrılmak imkanından bile mahrum kalmıştır. Özneleşmiş, tarihsel ve geleneksel kimliğinden soyutlanarak ‘yerli’ kültürel kodları aşınmış ve giderek erimiş bir karakterin yok saydığı ‘geçmiş’i, kişiliğini ve kişisel tarihini oluşturan gerçekliği anımsatan bir adı da

olamaz. Dolayısıyla o, bir yandan toplumsal aidiyetler ve değerler bağlamında kentli kimliğin maziden kopuşunu, dolayısıyla unutuşu temsil etmekte, öbür yandan da babasını ve teyzesini içeren travmatik anılarla, şimdiki zamandaki eylemlerini yapılandıran bölünmüş hatıralarla canlanmak imkânı bulan çocukluğunu sürdürmektedir. Bu yüzden de roman C.'nin geçmişe gidişlerini, zihnindeki tekrarları, unutkanlıkları, saplantıları ve hafızanın çeşitli görünme biçimlerini sıklıkla kullanır.

Modernist bir paradigmayla ve örtük bir eleştiriyle kişisel ya da otobiyografik hafızanın bireyin kendine yönelmesi, en azından C. için travmatik sonuçlara sebep olur. Çünkü C., çocukluğundan beri unutmadığı ve çoğunlukla da bastırılmış olduğu hoşnutsuzluklarına, tatminsizliklerine ek olarak bir kimlik sorunuyla da baş etmek zorundadır. Varoluşçu edebiyatın temel metinlerinden sayılabilecek Franz Kafka'nın Dava romanındaki Josef K. gibi C. de korku, yalnızlık, bunaltı içinde, -özellikle bilinçdışında- bunlardan kurtulamaz bir haldedir. İnsani değerlerin yıkıma uğradığı, korku ve şiddet egemenliğindeki 20. yüzyılda C., tıpkı Albert Camus'nun altını çizdiği gibi kurtuluşu ya da arınmayı absürtte bulur. Absürdü, Avrupalı roman ve öykü kahramanları kadar şiar edinmez ama onun eşiğinden de, paradokslarından da uzaklaşmaz. Hareketlerindeki tutarsızlık roman boyunca devam eder. Anlama ve değerlere ilgisizliği de herhangi bir kesintiye uğramaz. Bir uyurgezerlik ya da kabullenişle kendi kişisel konforunu merkeze alan özgür bir yaşantı inşa eder; fakat yaşamın her elementi hafıza figürleriyle kurulduğundan toplumsal yaşamı idame ettiren politik yapıdan da uzaklaşamaz. Hatta kendisi de bu politik yapının hatırlatıcısı işlevini görür hale gelir. C.'nin absürt ve aylak yaşamı, özgürlükleri ve gerçekliği denetim altında tutan egemen iktidarın ya da ideolojik ve politik yapının varlığına edilgenlikle ve kayıtsızlıkla karşı çıkışı işaret ederken 20. yüzyılda bireysel ve toplumsal kimliklerin nasıl soğukkanlılıkla parçalanabildiğini haber verir.

Yusuf Atılgan, “Kış”, “İlkyaz”, “Yaz”, “Güz” olmak üzere dört bölümden oluşan romanın başlangıcında Baki'den alıntılacağı bir epigraf kullanmıştır. Yazarın atıfta bulunduğu Baki'nin ‘Mufassal kıssa başlarsın garip efsane söylersin’ dizesi, bir değişimin/dönüşümün varlığını işaret etmektedir. Geçmişle şimdi arasında kurulan bu denklemde insanın ‘mufassal kıssa’ ile başlayıp ‘büyük anlatı’lara dayanan ayrıntılı yaşam öyküsü 20. yüzyılda ‘garip efsane’ söylediği umutsuz bir eşiğe gelmiştir. Nitekim Baki'nin söz konusu ‘söylersin’ redifli gazelinde duyulan yalnızlık,

yabancılık, kayıtsızlık, ümitsizlik duyguları, *Aylak Adam* romanındaki duygu durumlarıyla da örtüşmektedir.³⁶

Romanın merkezi figürü C., etrafında olan bitene ilgisiz, çevresinde yaşananlara karşı umursamaz tavrını her durumda sürdüren, saçmanın sınırlarında, yalnızlığın ve korkunun uçlarında bir adamdır. Şehir, onun birincil yaşam alanı olsa da burası hem yabancı hem de tanıdık insanlarla dolu olduğundan bir tutarsızlıklar yumağıdır. “Çevreme ilgiyle baktım. Erkekler yeni tıraş olmuşlar, kadınlar yeni boyanmışlardı. Yüzleri tasasızdı. Caminin dirseğindeki bacakları kesik dilenci, soğuktan morarmış, çorapsız gazeteci çocuk bile öyleydiler. Sanki onu tanıyormuşum, görsem bilecekmişim gibi bakıyordum geçenlere” (Atılğan, 2012, s. 9) diyen anlatıcı, insanları ‘tanımak’ konusunda zorlanır. Tanımak, hafızanın önemli bir parçasıdır. Hatırlamakla örtüşen, hatırlamaktan doğan bir zihinsel pratiktir ve C., çoğu zaman bu pratikleri gerçekleştirecek imkandan mahrumdur. Roman, İstanbul’un Nişantaşı, Maçka, Karaköy, Yüksekaldırım, Tünel, Tepebaşı, Taksim, Galata, Beşiktaş, Fındıklı gibi semt ve ilçelerinde geçer. Yalnızca üçüncü bölüm yazlıkta, pansiyonda C. ile Ayşe’nin karşılaşmalarını anlatır. Genel olarak şehir, C.’nin hafıza mekânıdır. Hatırlama eyleminin esas merkezidir. Ancak aynı şehir, geçmişin gittikçe azalan o sağaltıcı hatıraları ile özne arasında engeller yaratmaktadır. C., şehrin sokaklarını özelleştirerek, sokaklarda hikâyeler arayarak, bulmak istediği hikâyeleri bizzat yaratarak yabancılaşmış şehri bir hafıza mekânına dönüştürmeye çalışır. Kendi kişisel hatıralarını bu sokaklara yükler. Mesela bir garson, ona dayak yediği sokağı, dayak yediği terzileri anımsatır. Aslan Yatağı Sokağı, Sıra Serviler Caddesi gibi sokak ve cadde levhaları onun kişisel duygularını yansıtır. Bu yüzden sokak adlarına ayrı bir önem verir. Bu durumu şöyle açıklar:

“bir sokak levhasında 'İki Öksüzler Sokağı' adını okuduğum zaman kendi kendimi bir işe atadım. Şehrin sokak adlarını toplayacak, bunlar üstüne düşünecektim (...) Şimdi yine aylakım. (Ayakkaplarına bakıyordu. Kimse konuşmadı.) İçinizde 'İki Öksüzler Sokağı'ndan geçen olmuştur belki ama bilmezsiniz. Çoğu iki katlı, yeni ya da yeni görünen evler. Şarlo'nun 'Easy Street' dediği sokaklardan. Ben 'Eli Paketliler' sokağı diyorum” (Atılğan, 2012, s. 14).

36 Baki söz konusu gazelinde, “teselli”, “dert”, “abes”, “yaban”, “garip” gibi sözcüklere vurgu yapar. “Koyup tesbîh-i mercânı seni kim dinler ey vâ’iz/ Mufasssal kıssa başlarsın garîb efsâne söylersin” beytinde yalnızlıktan yakınma hali vardır. “Teselli virmez ey dil derdün ol cânâne söylersin/ Açılmaz saña gûyâ gonca-i handâne söylersin” beytinde ve diğer mısralarda Mecnun, gül-bülbül, aşk gibi klişe mazmunlar kullanılsa da gazeldeki yalnızlık halinin, yabancılığın ve abesin dile getirilişi, 20. yüzyılı son derece etkileyen varoluşçulara göre insanın dünyaya sürgün edilmiş olmasının çaresizliğini çağırıştırır. Böylece Yusuf Atılğan, bu gazelle *Aylak Adam* gibi özünde yabancılaşma izleğine dayanan modernist romanı arasında metinler arası bir ilişki kurmuştur.

Kendi adını pek düşünmeyen C., sokakların adlarını önemser. Kendini mekânda yaşatmanın bir sonucu olarak sokaklarla hatırlamaya, çocukluğunu ve aşklarını sokaklarla korumaya uğraştığını fark etmez. “Ne sıkıcı işleri var insanların” (Atılgan, 2012, s. 19) deyip geçtiği kalabalıkları neredeyse hiç tanımaz. Onunla ilgili olmayan insanlara ve mekânlara karşı son derece kayıtsızdır. Kalabalıklar da ‘modernite’nin yarattığı somurtkan ve ilgisiz insanlar da yabancılaşmıştır. C.’nin kayıtsızlığı ve bohemliği altında yatan eski bir hatıra, çocukluk yıllarında yaşadığı kritik olaylar otobiyografik hafızasının ana kaynağı, kurgusal olarak romanın da temel çatışmasıdır. C., henüz bebekken annesini kaybettikten sonra teyzesinin yanında büyümüştür. Teyzesi ile babası arasındaki, babasıyla evdeki hizmetçiler arasındaki cinsel yakınlaşmalar, çocukluğunun ana travmasını oluşturmaktadır. Babasının bu huyları yüzünden pedagojik olarak sarsılmış çocukluğundan itibaren dünyaya karşı bir duyarsızlık başlamıştır. Bu durum romanda şöyle anlatılır:

“Babasına benzemekten korkuyordu. Çocukluğunda, eski evde sık sık hizmetçi değişirdi. Bazı geceler kesiliveren bağırmlar, fısıltılar, somya gıcırıltıları duyardı. Bir gün mutfakta babasını görmüştü: Kopacak gibi gergin, sırtı kamburlaşmış, arkadan kadının kalçalarına sarılmış. Elindeki bardak düşünce doğruluvermişlerdi. Korkunçtular. Babası yürümüş onu tokatlamıştı. On yaşındaydı. Kadınlığı, erkekliği biliyordu. Eskiden beri, belki teyzesi yüzünden, hep iğrenirdi babasından” (Atılgan, 2012, s. 12).

Pasajda olay ve aksiyon olarak yalnızca karakterin hatıralarından bir kesit sunulmaktadır ama C., geçmişten devraldığı olumsuz duyguları pekiştirecek birçok duruma şahit olmuştur. Teyzesiyle babasını yakınlaştıran yakaladığı sahneleri asla unutmamıştır. Bireysel dünyasını yıkıma uğratan, bilincini sarsan, kişiliğinde şok etkisi yaratan teyze ve baba ilişkisi, roman boyunca iç konuşmalarla, tasvirlerle, laf arasında, yolculuk sırasında tekrar edilir. Başkahramanın çocukluğuna ait hoşnutsuz olayları obsesif bir şekilde tekrarlaması, bastırma ya da unutmayı imkansız kılmaktadır. Hatırlama eyleminin imkansız özerkliği, öznenin bedeninde de oraya çıkar. Geçmişinden kaçmak istemediği, bastırılan hatıraların gün yüzüne çıkmaya çalıştığı anlarda C., sık sık kulağını kaşır. Bazen de ayakları feci derecede üşür.

Kulak, metindeki önemli hafıza figürlerinden biri olup stresin psikosomatik tezahürüdür. Beden bu anlarda geçmişin stresiyle yüklenir. Ortaya çıkan psikolojik gerilim, özneyi refleksif davranışlara zorlar. Romanda C.’nin kulak hakkındaki düşünceleri, karşısındaki avukatla konuşurken şöyle tarif edilir:

“İnsan kafasında en çirkin yerin kulaklar olduğunu sık sık düşünürdü. Hele arkadan bakıldı mı nasıl gülünçtüler! Anladık, kişi duysun diye vardılar. Ama bir başka biçimleri olamaz mıydı? Nasıl? Bilmiyordu. En iyisi kişinin kulaksız yaratılmasıydı. O zaman belki yüzünün derisiyle duyardı, ya da böcekler gibi kıllarıyla... Demek bu adamın kulakları da

çift görevliydi: Hem işliyor, hem de işittiği sözden hoşlandığını belirtbiliyordu. Kulağını kaşdı” (Atılğan, 2012, s. 92).

Duygusal tepkimelerin davranışlarla ortaya çıktığı anlarda özne, çağrışımların başladığını duymakta, ‘geçmiş zaman etkisi’ni hissetmektedir. Nitekim C., bu etkiyi hem çevrede hem bedeninde hem de mekânlarda sık sık duyar. Hatta *Aylak Adam*, bütünüyle ‘geçmiş zaman etkisi’nin otobiyografik anlatısı olarak düşünülebilir. Şimdi’ye değil geçmiş’e bağ(ım)lı bir gündelik hayat inşa eden C., kentin sürekli değişen şimdi’siyle öz yaşam öyküsü arasında istemsiz bir yakınlık kurar. Unutma mekânizması için mekânın hafızasını kullanır. Kendini değil sokakları hatırlamak ister. Sokaklara adeta çocuk gibi sığınır. Kendi çocukluğunu ise sevdiği kadınlarda yaşatmaya çalışır. Freud’un Ödip kompleksinde açıkladığı gibi anne ve oğul arasındaki gerilimi, babadan uzaklaşma fenomenini adeta içselleştirmiştir. Annesine duyacağı cinsel ve duygusal ilgiyi teyzesine yönelttiğinden olsa gerek âşık olduğu Güler ve Ayşe gibi kadınlarda teyzesinin özelliklerini arar. Bir yandan babasını dışlamayı sürdürmekte, bir yandan da geçmişinin takıntılarından dolayı fetişe dönüşen libidosunun nesnesini arzulamaktadır. Bu arzusunu Güler ve Ayşe ile tatmin etmeye çalışması, çocukluğunu aşamayışından ileri gelir. Hem çocukluğun hem de cinselliğin tekrarı, yetişkin öznenin erotik bir hassasiyet edinmesine yol açmıştır. Bu yüzden ona ‘cinsel kimliği’ni yadırgatan, onda erotik çağrışımlar uyandıran her durum, kişisel hafızasının bir parçasını harekete geçirir. Mesela tramvayda hiç tanımadığı yabancı, ‘katıksız dişi’ bir kadının bacağına onun dizine bastırması, doğrudan bir anımsamaya sebep olur. Zihninde aniden bir hatıra uyanır. Metinde, “İçinde çoktandır uyuyan hayvan uyanmış, nafakasını istiyor. Başına kan yürüdü. Nasıl doyuracak onu, parayla kadın eti mi alacak? Hatırladı” (Atılğan, 2012, s. 30) sözleriyle tarif edilen hatırlama, C.’nin çıplaklığına ve cinselliğine dair deneyimini canlandırır. Lisede, arkadaşı Feyyaz’la bir Pazar günü geneleve giden C., korkulu ve çekingen bir halde oradaki kadınlardan biriyle birlikte olmuştur. Hayatının en yeni ve en heyecanlı cinsel deneyiminden sonra yetişkinliğinde karşılaştığı kadınlarda bu deneyimi hatırlar. Metinde, “Önünde arkası dönük yatan kadının oturmaktan kızarmış butları vardı. Küçücük kabarıntılar, sivilceler... Kocaman kalçanın belin kıvrıntısına birden inışı... Dışarda rastladıkça kafasında soyduğu kadınların gerçeği demek buydu” (Atılğan, 2012, s. 31) cümlelerinden anlaşıldığı gibi onda tamamen kişisel bir geçmişe dayanan cinsel dürtü, yeni karşılaştığı her kadında ortaya çıkmaya devam edecektir.

Romanda çocukluğunun çağrışımlarına sıkça kapılan C., annesini sadece teyzesinin anlattığı kadar tanımıştır. Annesi zihninde, söylemlerin ve betimlemelerin oluşturduğu uzak bir imgeden öte olmadığı için daha çok teyzesine bağlandığı düşünülebilir. Annesinin güzel, mavi gözlerini sıkça vurgulayan teyzesi, C.'nin bellek figürlerini inşa eden önemli bir etkidir. Teyzesine dair anıların, çocukluğunun içinde geçtiği Alemdar'daki iki katlı tahta evi, babası ölünce satan C. için ev, 'istenmeyen baba' imgesiyle iç içe geçmiştir. Babayla arasındaki sorunlu ilişkiye bu evde maruz kalmıştır. Romanda, Ayşe'e içini döktüğü bir anda C., "Kadın bacaklarının bende uyandırdığı korkuyu ancak o zaman anlarsın. Bende gördüğün her şey babamla başlar" (Atılğan, 2012, s. 120) diyerek baba sendromundan kaynaklanan travmatik geçmişinin, otobiyografik hafızasının bir dökümünü yapar. Teyzesinden, çocukluğundan ve en çok da babasından, babasının onda bıraktığı psikolojik izlerden söz eder. Babasını, "Babamda korkunç bir kadın düşkünlüğü vardı. Onun gibi olmama kararını, bu iğrençlikleri gördükçe vermiş olacağım. Salt onun rahatını kaçırmak için üstlerine giderdim. Tokatlardı beni. Nasıl istiyordum bu dayakları bilsen! Onlar beni 'babayı sevmeme' azabından kurtarıyordu" (Atılğan, 2012, s. 121) sözleriyle anlatır. Teyzesi ve babası arasındaki cinsel olaylara da değinir. Romanın kişisel hafızayı inşa eden travmatik hatırası, Zehra teyzesiyle babası arasındaki cinsel yakınlaşmaya C.'nin tanık olmasıdır. Nitekim bu sahne, roman boyunca parçalar, çağrışımlar halinde tekrar edilir. Otobiyografik hafızanın dökümünü yapan C., bu hatırasını şöyle anlatır:

"İlkokulu bitirdiğim yaz, bir gün odada dergi okurken kapı çalındı. Açılıp kapanınca babamın sesini duydum. '- Hizmetçi nerde?' Teyzem, '- Dışarı çıktı,' dedi. '- Ya çocuk?' '- Ortalıkta yok. O da çıkmış olacak.' Sonra bir sessizlik... Eğilip aralık kapıdan baktım. Babam bir koluyla teyzemin etekliğini kaldırıp sarmış, öteki eliyle çıplak bacaklarını okşuyordu. '- Zehra, şu bacakların yok mu?' dedi. Çevrem kararır gibi oldu. Fırladım. Üstlerine atıldığımda bacaklar hala çıplaktılar. '- Bırak onu, bırak!' diye bağırdım... Elini ısırdım. 'Uyy anam!' dedi. Dişlerim acıdı. Birden sol kulağıma yapıştı. Pis, yakıcı bir acı duydum. Teyzem, 'Ah, ne yaptın?' diyordu. 'Kulağı yırtıldı! Alçak, kulağı yırttın onun! Kulağı yırtıldı.' Ağlıyordu. Sonra düştüm. Kafamdaki ses durmadan, 'Kulağı yırtıldı,' diyordu. Kulağı yırtıldı, kulağı yırtıldı, kulağı yırtıldı" (Atılğan, 2012, s. 122).

Bu pasajda sahnelenen hatıra onun bedeninde, bastırılmış duyguları ifade eden bazı klikler oluşturmuştur. Çıplak kadın bacakları, mavi göz, kulak, sol şakak, adeta bedenin geçmiş zamana açılan hatırlama merkezlerine dönüşür. C.'nin "Hiç kimse erkek yaratılmanın azabını benim kadar çekmemiştir" (Atılğan, 2012, s. 123) sözü, bedeninde tekrar eden geçmiş acıları ifade eder. Güler'de, Ayşe'de, birlikte olduğu hayat kadınlarında C., beden çağrışımlarını arar. Bedenin özellikle bacak, göz, kulak gibi parçaları üzerinden geçmişi onarmaya, yeniden kurmaya çalışır. Mesela birlikte

olduğu bir hayat kadınının, ‘ona çevirdiği şaşımş gözlerdeki o büyük yağmalardan arda kalmış nemli pırıltıyı görür görmez’ büyük bir coşkuyla iştahı kabarır. “Bu gözler Zehra teyzesinin gözleri”dir (Atılğan, 2012, s. 139). Onun kucağına yatıp teyzesinin kokusunu hatırlamayı arzular. Bu arzunun imkânsızlığı yüzünden tam o esnada sol şakası ağrımaya başlar. Hatta “İştahsızlığı hep sol şakağının ağrıdığı günlere rastlıyor”dur (Atılğan, 2012, s. 143). Bu ağrı bazen saatlerce kesilmez. Ağrı ve bedensel çağrışımlar sürekli yinelenir. Başka kadınlarda, başka biçimlerde yeniden ortaya çıkar. Tekrar ve çağrışım, *Aylak Adam*’da işlenen kişisel hafızanın görünme biçimlerinin merkezinde yer alır. Kadın imgeleri tekrar eder. Mekânlar, sokaklar, tramvaylar tekrar eder. Özellikle metinde C.’nin ilk aşk macerasında yer alan Güler’i sürekli eski evlerinin olduğu sokağa doğru yürütme çabaları, Güler’le bu sokakta tanışma ve konuşma ısrarı, sürekli bazı sokaklarda yürüme, bazı yollardan geçme inadı, hafıza ilişkin bir takıntıya işaret eder. “Günlerin adı, sürelerince yaşanan olayların değerine göre değişebilir. Bugün, şimdilik ‘paltosunu ilk çıkardığı gün’dü, sonra ‘Güler’i ilk gördüğü gün’ olacaktı”r (Atılğan, 2012, s. 47). Nitekim çeşitli tasarımlara, çekincelere rağmen C. ile Güler’in ilk konuşması, C.’nin dayanamayıp ona “Neden bu sokaktan geçmiyorsunuz?” (Atılğan, 2012, s. 59) diye sormasıyla başlar. ‘Ne olursa olsun onunla ilk konuşması bu sokakta’ olacaktır. Yine C.’nin kadınlarla birlikte olurken onların bacaklarına ayrı bir önem vermesi, geçmişe yönelik cinsel takıntılarından ileri gelmektedir.

Metnin önemli bir parçasını, kurmacanın tamamlayıcı bir bölümü oluşturan Ayşe’nin günlüğü, *Aylak Adam* romanının çözümleyici bir diğer parçasıdır. Burada C.’nin aylaklığına iyice vurgu yapılarak onun iç dünyası aydınlatılır. Onun modern, kentli, seküler özgürlüğüyle Ayşe’nin işsiz güçsüzleri sevmeyen babası ve C.’nin mesleğini soran annesinin tavırlarındaki geleneksel düşünce arasındaki tezat ve çelişki belirginleşir. Bu tezat, birey ve toplum ayrımından, eski yeni arasındaki epistemik kopukluktan doğar. Ayşe’nin tanıştıkları ve ilk kez öpüştükleri zamanı anlattığı defterine tarih koyduktan sonra yazıların altına ‘bir horozun vakitsiz ötüşü’ demesi kişisel zamana, hatıralara, otobiyografik öyküsüne gönderme yapar. C.’nin aylak bilinci, geleneksel düşünce çizgisinde ortaya çıkan ‘birey’ciliğin, Ayşe’nin kişisel beklentilerinde aradığı ideal sevgilinin, aynı zamanda C.’nin çocukluk travmalarına eklemlenen psikolojik hoşnutsuzlukların toplamıdır. C., Ayşe’yi de kendi gibi şimdi’de yaşayan, geçmişten ve geleneksel kodlardan yalıtılmış modern bir özneye

dönüştürmek ister. Ayşe'nin günlüğündeki, “Bırak anneni babanı şimdi, dedi elimi tutup, sen kimi kimsesi yok bir kızsın” (Atılğan, 2013, s. 28) ifadeleri, C.'nin Ayşe'de görmek istediği ‘dönüşüm’ün bir ifadesidir. Ancak C.'nin kendisini gerçekleştirmek için aradığı ‘ideal anne’nin, Ayşe’de tezahür etmediği görülür. Özne bilmediği, tanımadığı, kendi içinde türlü biçimlerle kurguladığı anneyi haz nesnelerinde ararken üst üste başarısız olur, yine yalnızlığına sığınır. Aylaklığı biraz da yalnızlığında, hatıralarının baskısıyla karşılaşacağı için kalabalıklara koşmak isteğinden ileri gelmektedir. *Aylak Adam* romanında C.'nin bütünleşeceği, ideal benliğini kurgulayacağı, bağlanacağı, kendilik kaygısından kurtulacağı kadın B. olur. Ancak o B.’yi bir türlü tanıyamaz, onunla karşılaşamaz. B.’nin imkansızlığı, bir anlamda var olmanın imkansızlığına dönüşür. B.’nin ondan uzak yaşantısından parçalar, biraz da C.’nin hiç sahip olmadığı ama hayatı boyunca sahip olmak istediği annesinin hatırasıdır. Bu hatıralarda C. ile annesi kavuşmuş, yani B. ile C. kavuşmuş, benlikleri bütünleşmiş, bağlanmış. C. bu imkansızlığın fantezisini içten içe duyduğu için B.’yi tanımasa da kendisinde eksik olanın neden B.’de mevcut olduğunu sezer. Romanın sonunda bu sezginin gerçeğe dönüştüğü bir kapanış sahnesi vardır. C., hiç beklemediği bir anda B.’yi mavi yağmurluğuyla otobüse binerken görür. Koşmaya başlar ama yetişemez. Onun yetişmeye çalıştığı B.’nin kendisi midir, yoksa hatırlamak istediği ‘iyileştirici’ hatıraların imkansızlığı mıdır? B.’yi hiç tanımayan C., belli ki varlığını bütünleştireceğini sezdiği ‘öteki’yle karşılaşmasında aşktan ziyade varoluşsal bir haz duymuştur. Hatıralarının, geçmişinin imkânsız hazlarını bu varoluşta varsaymıştır. “Sustu. Konuşmak gereksizdi. Bundan sonra kimseye ondan söz etmeyecekti. Biliyordu; anlamazlardı” (Atılğan, 2012, s. 155) diyen C. için anlaşılabilir olan B.’ye ilgisi değildir. Kimsenin anlayamayacağını varsaydığı esas şey, otobiyografik hafızasını oluşturan travmalar, takıntılar, korkular, yalnızlıklar, üzüntüler, kederler gibi canını yakan acılarıdır.

Haldun Taner’in, “On İkiye Bir Var” öyküsünde ironik ve sembolik bir dille örtük bir modernite eleştirisi yapılmakla beraber modern bireyde tahakküm kuran ‘zaman’ olgusu üzerinde durulmaktadır. İçgüdüsel biçimde saatin kaç olduğunu, kaç olacağını, dakikaları, saatleri ve saniyeleri bilebilen, hatasız söyleyen, saati hiç kaçırmayan, unutmayan anlatıcı ile saatler arasındaki ilişki o dokuz yaşlarındayken başlamıştır. Ancak büyüdükçe, zamanla arasındaki esrarengiz ilişkiyi devam ettirdikçe zaman ve eşya, eşya ve özne arasındaki ontolojik ilişkinin hafızayı kuran, hatırlamayı

mümkün kılan, modern bireyin gündelik hayatını sürdüren nitelikleri daha da belirginleşir. Ona göre “Kendimizi saatlerin tıktağına vererek zamanın, dolayısıyla yaşamının şuuruna varabilmenin en iyi yolu, saatler ortasında yaşamaktır” (Taner, 1994, s. 19). Unutmanın imkânsızlığını kavramaya başladıkça saatlerden ve dolayısıyla zamanın bilincine varmaktan kaçamayacağını hissettiğinde, anlatıcının korku ve kaygıları başlar. Bu kaygıların altında modern bireyin toplumsal alandaki ‘zamanın farkında’ olmak zorunluluğunun varoluşsal eleştirisi yatmaktadır. Öyküde anlatıcının sürekli zamanı hatırlaması, uyanır uyanmaz saatleri düşünmesi, geçen süreyi hesaplaması, zamanı unutamayışı, şehirleşen toplum düzenine uymak zorunda kalan modern bireyin huzursuzluğunu yansıtır. Bu huzursuzluk şöyle tasvir edilir:

“Başım dönüyor, kulaklarım uğulduyordu. İçimi, tarifsiz bir korku kapladı. O güne kadar benden gizli içimde işlemiş durmuş bir saatin tik taklarını, ilk defa o anda duyar gibi oluyordum. Bu tik tak, kalbimin atışı temposunda olsa şaşmayacağım. Ama değil. Acele işleyen bir cep saatininkine de benzemiyor. Çok ağır, daha tok... Tıpkı, ağırbaşlı bir pandül gibi... Önce, bir kabus geçiriyordum sandım. Kalkıp elimi, yüzümü yıkadım. O tempo, hala kulaklarımda zonklayıp duruyor” (Taner, 1994, s. 10).

Zamanı idrak etmekten kaçamayan öznenin zonklayan kulakları, kabusları, kaygıları, gündelik yaşamındaki dengeyi bozar. Bir süre sonra bu ironik ya da olağanüstü durumun ‘delilik’le bağlantısı ortaya çıkar. Anlatıcı, ‘delilik başlangıcı’ sandığı hastalıklı durumu için müracaat ettiği doktorlardan hiçbir cevap alamaz. Hiçbir kapıdan umduğu tedavi için bir akıl veren çıkmaz. Kendisiyle baş başa kalır. Özne ve zaman arasındaki kaçınılmazlığın insana, insan üzerinden mekâna ve nesneye nüfuz edişi, modern çağda birey ve toplum tezatlığının, gelenek ve şimdi tezatlığının, eski-yeni, geçmiş-şimdi çatışmalarının eleştirisi için ironik göstergeler yaratmaktadır. Kendi varlığına dayatılan zamanın göstergesi olan saatler, birey kendi bilincini inşa edemediği, hafızasını, aklını, geçmişini, kimliğini sürdüremediği için kaygı ve korku veren nesnelere dönüşür. Doktorların anlatımına göre durumunu tahlil eden anlatıcı, “Normal üstü bir duyma hassam olduğu için şuuraltım, bu pandülün temposunu adeta bir plak gibi zaptedip kendisine sindirmiş. Şimdi ben, o yokken bile onu duyar gibi oluyor, bir yankısı gibi onun temposunu idame ettiriyordum. Hasılı, onunla denk işleyen canlı bir saat olup çıkmışım” (Taner, 1994, s. 11) sözleriyle kendi patolojisini, travmasını, bunalımını teşhis etmeye, varsa hastalığına bir tanı koymaya çalışır. Aslında onun hastalığa benzettiği, birkaç kez delilikle bağdaştırdığı, kaygı ve korku verici saat saplantısının temelinde bir ‘hafıza sorunu’ yer almaktadır. Haldun Taner, Samuel Beckett’in zamanın kısırdöngüsünde sıkışıp kalmış, yönünü ve vaktini kaybetmiş, amacı ve varlığı yaşamın belirsiz bir boşluğunda sürüklenen insanları

anlattığı *Godot'yu Beklerken* (1952) oyunuyla benzer şekilde, saatin içinde varlığı sıkışık kalmış bir öznenin bunalımını tasvir etmektedir. Bu bunalım da şehirleşme ve modernleşmeyle mekânîk bir zaman algısına mahkum olan anlatıcının saplantıya sürüklenmesine yol açmıştır. Onun saplantısı kişisel hafızasıdır. Sürekli kendine yönelen, kendinden saatlere akan, saatlerle bilinci arasında yer değiştiren, geçmiş ya da gelecekte çok bütünüyle ‘şimdi’ye odaklanan hafıza, gündelik yaşamı kuşatmıştır. Anlatıcının çocukluk dönemlerinde bir oyun, bir yetenek olarak gördüğü saatleri doğru bilme becerisi giderek bir hastalığa dönüşmüştür. Gündelik yaşamı kuşatan ‘şimdi’, onun yegane hafızasıdır ama içgüdülerinin mecbur bıraktığı hafızadan kaçmak da ister. Yavaş yavaş bu kaçma isteği artar. Tanı ve teşhis için doktorlara kadar başvurulur. Bu doktorlardan biriyle macerasını anlatıcı şöyle aktarır:

“Bir keresinde bir atletizm maçında sekiz yüz metre derecesini daha kronometrörler ilan etmeden bilişim, o zamanki gazetelere bile geçti. Hatta bunun üzerine, zamanın en tanınmış ruh doktorlarından biri, beni arayıp buldu. Birtakım sualler sordu. Saat tahminleri yaptırdı. Sonra doktorlar cemiyetinde, hakkımda bir tebliğ yayınlandı. Hiç unutmam, rapor: ‘Süjede aşırı derecede gelişmiş bir samia hassası ve altıncı his derecesinde bir zaman hafızası müşahade edildi’ diye başlıyordu” (Taner, 1994, s. 11).

Taner’in bu pasajda kavramsallaştırdığı ‘zaman hafızası’, modern toplumda yaşadığı zamanın çok daha farkında olan bireyin otobiyografik belleğini temsil etmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısında Proust’un ‘istem dışı bellek’ ile tasvir ettiği birey ve hafıza arasındaki doğal zorunluluk, ondan ‘unutmak’ yeteneğini almaya başlayınca öznenin varoluşsal kaygıları daha da artmıştır. Öznenin kaygıları kimliği, kişiliği ve varoluşsal özüne ilişkindir. Bunları kaybedeceğine dair bir beklenti duyar. Beklentileri onu yaşama tutunmaya iter. Yaşamak ise baştanbaşa bir hatırlama etkinliğidir. Bu anlamda birey için istem dışı hafıza ile içgüdüsel bağlarla tetiklenen ‘zaman hafızası’ aynı metotlarla çalışan iki kaynaktır. Birey bu ikisinden de uzaklaşamaz. Aidiyetlerinden biri, belki de en temeli zamandır. Zamanı hatırlamak, saatleri hissetmek, hafızanın modern toplumu ‘şimdi’ye mecbur eden ontolojik bir oyundur. Nitekim öyküdeki anlatıcı da saatlerle ilişkisini oyun oynar gibi sürdürür. Bundan zevk almıyor değildir. Ancak zevk, varoluşsal sancıya mağlup olur. Öyküdeki patolojik özne, “Ama zihnimi, benliğimi, şuuraltımı hassas bir anten gibi, alabildiğine zaman kavramına böylesine açık ve uyanık tutmak acaba bir gün, radyomun akümülatörünü yormayacak mı” (Taner, 1994, s. 13) diye sorar. Doktorlar bile ona artık zamanı, saatleri, süreyi unutmasını önerirler. Unutmak, iyileşmenin ilk adımıdır ama bir türlü beceremez. İçinde, saatlerden çok daha başka, kendisinin ‘tempo’ dediği bir ritim bulunur ki bunu yok etmek mümkün değildir. “Haydi hiç saate bakmadık, saatle

ilişğimizi kestik diyelim, içimdeki bu tempodan nasıl kurtulmalı? Her an bu tempoyu duymamı, her şeyde ona uyan veya uymayan tempolar aramamı kim, nasıl önleyecek” (Taner, 1994, s. 13) gibi soruların sayısı gittikçe çoğalır. İfadelerinde saatleri unutmak istediğı açıktır. Taner’in bu saatleri bir türlü unutamayan kahramanı, dünya edebiyatında Borges’in 1942’de yazdığı “Bellek Funes” isimli öyküsünü çağırıştırır. Bu öyküde bir ‘unutamama hastalığı’na yakalanan İreneo Funes adındaki gencin hatırlamak duyduğu acı ve bunaltıdan uzaklaşmak için yaptıkları, her şeyi biriktiren hafızasının işkencesinden ancak ölümle kurtuluşu anlatılmaktadır. İki öyküden anlaşıldığı kadarıyla nasıl ki hatırlamak, yaşamak için elzem, varoluşsal ve metafizik bir zorunluka, unutmak da böyledir. Bir zorunluluktur. Öte yandan Taner’in öyküsündeki anlatıcı kahraman terzinin kendi söküğünü dikmesi gibi kendi tedavisini unutmak ihtiyacına bağlamaz. Sorunun kaynağını aramaya başlayınca meseleyi soyaçekim ve saat tutkusuyla çözümlemeye çalışır. Bu niyetle kendi soyunda saate merak salmış, saatle ilgilenmiş birilerini arar:

“soyumda muhakkak zamanla, saatle fazla uğraşmış bir insan, ne bileyim ben, bir saatçi, bir muvakkit bulunmalı. Yoksa doktorun dediğı gibi, bütün suçu odamdaki duvar saatine yüklemek, bana biraz tek taraflı bir izah gibi geliyor. Odamdaki saat, atalarımın kalma bir duvar saatidir. Tam karşımda, dedemin bir hattı ile büyükbabamın üniformalı resmi arasında, sanki onlardan bir şeymiş gibi durur. Dünyaya ilk geldiğimde kulağımın ilk aldığı ses, onun tik tak’ları olmuş. Çocukluğumun, sade çocukluğumun mu ya, gençliğimin de gecesini gündüzünü o saatin tik tak’ları noktaladı. İçimdeki pandülün tik tak’lar da tıptıptına tam onun pandülünün temposunda. Öyle ağır, öyle tok” (Taner, 1994, s. 11).

Anlaşıldığı üzere anlatıcının saatlerle tanışıklığı çocukluğuna dayanmaktadır. Odasında, dedelerinden kalma bir saat, adeta onun bilinçaltına işlemiş ve nesnel varlığıyla bütünleşmiştir. “Bu pandül temposu öylesine sinmiş ki benliğime, sokakta yürürken adımlarımı bile bu tempoya göre atıyorum” (Taner, 1994, s. 14) diyen anlatıcı akrep ve yelkovan gibi yalnızca ‘süre’ kadar yaşayan bir hafıza taşır. Modern birey de böyledir. Yalnızca zamanın geçiciliğine bağlı değişken, yalıtılmış, soyutlanmış bir tempoyla yaşamaktadır. Öykünün anlatıcısı saatin bir kısıröngüyle çalıştığını ve sürekli bir ‘şimdi’ içinde sıkışıp kaldığını hisseder. Kendini de bu sıkışıklığın kurbanı görür. Düzendan bıkar. Monotonluktan ve kısıröngüden yorulur ama yine dinlenmek için o tempoya koşar. Sözelimi bir ‘metronom tıktağı’ sezdiği için kurallı, düzenli, hesaplı Batı müziğine tutkundur. Hafızanın toplumsal, kültürel, ideolojik, estetik, tarihsel, mekânsal, geleneksel katmanları ‘metronom tıktağı’ şeklindeki bir hafızada bulunmaz. Modernite bu tarz bir hatırlama biçimindense ‘şimdi’de yaşayan bir hafızayı tercih eder. Çünkü bu hafızanın zaman ve mekân algısı

parçalanmıştır. Zamana ve süreye bütünsel bakamaz. Eklektik göremez. Tarihsel bağlamı yakalayamaz. Nitekim ‘on ikiye bir var’ ile işaret edilen saat de parçalanmış zaman akışını temsil etmektedir. Burada yarım saat ya da bir saat, hiç olmazsa çeyrek saat sürelerinden ise zamanı dakikalara, hayatı saniyelere indirgeyen parçalı bir bakış vardır.

Öyküde saatlere dair geniş teknik bilgi verilir. Modernizmin hıza dayanan süre algısını eleştiren öyküde, saatler de eleştirel bir alegori yarattıkları için, her teknik bilgi bir ironi oluşturur. İroni ile modernitenin zaman algısı hicvedilmekte, bir yandan da saat ve insan arasındaki fiziki benzerliğin felsefi derinliğine dair çıkarımlar yapılmaktadır. Saatle ilgili bu tarz açıklamalardan bir tanesi şöyledir:

“Saatin kalitesi, kurgu mekânizmasında, yani zembereğindedir. Zemberek saatin değil, hayatın da özü, temeli. Bir bakıma, hepimiz kurulu birer saat değil miyiz? Yaşama bir kurulma ve çözülme, bir dolma ve boşalmadan başka ne? Yaşlılıkta ölen, kurgusu biten; gençlikte ölen, zembereği bozulan... Eğitim, kültür bile az çok bir kurgu mekânizmasına benzetilemez mi? Kurarlar bizi, kurulduğumuz gibi konuşur hareket ederiz. Kimi hata alaturka saat ayarı üzerine işler. Kimi Greenwinch ayandır, kimi San Francisco... Bazımız ileri gider, kimimiz geri kalırız. Memleket saat, yahut standart ayarından ileri gidecek olursak, kanun denilen muvakkitbaşı tutar bizi geri alır. Daha kafası kızarsa, büsbütün durdurur. Geri kalacak olursak... ileri alır diyecektim ama, geri kalana pek aldırma. Yurdumuz, Yenicami duvarındaki ezani saat ayarı ile işleyen nice alaturka saatlerle dolu” (Taner, 1994, s. 15).

Bu pasajdaki söyleme göre insan saatler gibi çalışmakta, yaşamakta, hareket etmektedir. Hemen hemen aynı korelasyonun Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanında da yapıldığı akla gelmelidir. Romanın başkarakteri Hayri İrdal’ın ‘saat doktoru’ olarak gördüğü ustası, saatçi Muvakkit Nuri Efendi ona, “Kendimizi saatlerin tıktağına vererek. Zamanın, dolayısıyla yaşamının şuuru varabilmenin en iyi yolu, saatler ortasında yaşamaktır” (Tanpınar, 2018, s. 19) demiştir. Bu sözle saat ve insan arasındaki ontolojik ilişkinin, varlığın zamanla olan zorunlu ilişkisine benzer şekilde kaim olduğunu vurgulamıştır. Aynı ilişkiyi Haldun Taner de “On İkiye Bir Var” öyküsünde anlatısallaştırmaktadır. Bu öyküde de saatlere tutkusu gittikçe patolojik bir hal alan bir karakterin trajik ve ironik durumu tasvir edilmektedir. Sabah akşam saatlerle meşgul, kendi içinde bir saat varmış gibi ansızın saati söyleyen bu adam, başlarda bir anlam bulmak için irdelediği saatlerin tahakkümünden dolayı gittikçe bir bunalımın da eşiğine gelmiştir. “Sonunda ya sapıtacağım. Yahut da aradığıma erişeceğim: Zamanın şuuru varıp, hayata doyacağım. Yaşadığımı, herkesten kuvvetli anlayacağım. Ölüm korkusundan, kurgusu bitmek, zembereği bozulmak kaygusundan kurtulacağım” (Taner, 1994, s. 21) diye yakınan adam, saplantı nevrozuna benzer bir takıntıyla çevresindeki ve gündelik

yaşamını inşa eden mekânlardaki saatleri düşünerek vakitlerini geçirmeye başlar. Her saatin karakteri, aynı insanlarda olduğu gibi birbirinden farklıdır. Birbirinden farklı davranış kalıpları ve yaşama pratikleri vardır. İnsanın geçmiş, şimdi ve gelecek arasında salınıp durması gibi saatler de var oluş için bir ölçüt kabul edilebilen zamanın etkisiyle varlıklarını sürdürürler. Saatlerin zamanla bütünleşen ontolojik yapıları, insanın zamana muhtaçlığına işaret eder. Her mekân zamana tâbidir. Hiçbir nesne zamansallıktan kaçamaz. Denebilir ki zaman, hafızanın, aklın, insanlığın, toplumların en mutlak ve en evrensel ölçütüdür. Öyküde, saatlerin ontolojik ve felsefi bir alegoriyle tasvir edilmesinden ötürü onlara bir kimlik de çizilmektedir. Mesela başkahramanın odasında duvar saati, diğerlerinden tamamen ayrılır. Bu saatin karakteristik özelliğini kendisi şöyle anlatır:

“Mesela odamdaki duvar saatini alalım. Ben onun huzurunda mambo çalamam, bir kıza sarılamam. Cemekânlarının altından büyük peder bakıyormuş gibi gelir bana. Bu saat, odaya, radyo İtri'den, Dede Efendi'den bir şey çalarken daha bir yaraşır, kendini o zaman daha bir evinde hisseder. Halinde, vuruşunda, işleyişinde bizlere karşı, bir küçümseme sezerim. Kim bilir, derim; zamanında ne ağırbaşlı, ne efendice, ne olgun ve dolgun saatler vurmuştur da şimdi bizim bu havai, bu fasafiso, bu çocukça ve budalaca saatlerimizi vurmaktan sıkılıyordur. Bu saat konuşsa, muhakkak ağdalı, terkipli bir divan edebiyatı Türkçesi konuşacaktır” (Taner, 1994, s. 15-16).

Burada tarif edilen saat adeta insan gibi toplumsal ve tarihsel bir karaktere sahiptir. Bu kimlik ona şahsiyet de kazandırır. Öyküde, başkahramanın hayatındaki çeşitli saatlerin kimlikleri ve davranışları da betimlenmektedir. Bunlar başlı başına alegorik bir hafıza göstergesini oluştururlar. Çünkü özne zamanla hatırlar. Zamanla hareket eder. Zamana ve saate bakarak yaşamını idame eder. Hafıza zamanı inşa etmez, zaman, hafızayı mümkün kılar. Bu mümkün kılışla nesneler ve insanlar rutin hayatlarını sürdürmeyi başarırlar. Öyküde başkahraman, büyükannesinin çeyizine ait, misafir salonundaki fanus içinde duran konsol saatin, aynı sahibi gibi hanım hanımcık duracağını düşünür. Son dönemin politikacıları, Topkapı Müzesinde gördüğü, ‘istenince nihavend, istenince acemaşiran makamında çalan çalgılı eski saatlere’ benzettir. Çalıştığı dairede şefin üzerinde duran, elektrikli olduğu için sessizce çalışan duvar saati, aynı şef gibi sinsi sinsi ilerlemektedir. Bunlar Taner’in modern çağın kamusal ve siyasal yapılarını eleştirmek³⁷ için kullandığı örneklerdir. Ona göre

37 Haldun Taner için bir “Sanatçı milleti, yazar milleti, bu onur unutkanlıklarına ve yutturmacılarına karşı insanlığın en büyük panzehiridir. Geçmişte ya da bugün, yapılan, yapılagelmekte olan kaypaklıkları hatırlatarak, yansıtarak, vurgulayarak toplumsal işlevini yerine getirir. Sanatçılar toplumun acımasız, ödün vermeyen belleği olmalıdırlar” (Taner, 1987, s. 137). Bu öyküde yaptığı ironik eleştirilerin arkasında yazarın modern çağa ve modern toplumun erezyona uğramış, çökmüş, anlamsızlaşmış normlarına getirdiği eleştiriler ıskalanmamalıdır.

müzisyenlerin saati ise doğal olarak bir metronom gibi tıkır tıkır işlemek zorundadır. “Hele orkestra şefleri... Bir Toscanini, bir Karayan, bir Furtwangler, şahıslaşmış, mükemmelliğin doruğuna ermiş en hassas birer metronom” (Taner, 1994, s. 16) sayılırlar. Karakterdeki bu merak git gide artar. Kendini de bir saate benzetmeye başladıkça korkuya ve paniğe kapılır. Zaman karşısında bir acizlik duyar. “Son zamanlarda içimde, kurgusunun bitmekte olduğunu sezen bir saat çaresizliği var. Belki de kuruntu. Belki de kurgum bitmeden zembereğim bozulacak. Zamanı durdurmak, yavaşlatmak o akıbeti kabil olduğu kadar geriye atmak merakı herhalde buradan geliyor” (Taner, 1994, s. 17) diye yakındığı günlerde, saat koleksiyonu yapmaya karar verir. Zamana hükmetme isteği, belki de modernitenin hafızayı iğdiş eden, istem dışı belleğin infialine sebep olan hız tutkusunu kontrol etme arzusundan kaynaklanıyor olabilir. Modernite, göstergeler ve paradigmalara zamanı değil zamanın algılanışını değiştirmiştir. Zamanı izafi olması dolayısıyla mekânîk hayatın telaşında eriten kent yaşamı, insanın içgüdüleriyle, biyolojik yapısıyla, tabiatla bağıyla takip ettiği zaman hissine zarar vermiş, zihnindeki zaman dengesini bozmuştur. Artık insan, hafızasına, hislerine, deneyimlerine değil mekânîk saatlerin, mekânîk yaşamın, mekânîk düzenin yasalarına uymak zorunda kalmıştır. Nitekim öykünün kahramanı da bu zorunluluğun baskısını duymakta, her seferinde daha da telaşa kapılıp kaygılanmaktadır. Endişelerini şöyle tarif eder:

“Ama zaman daha geçmeden, henüz geçerken, onun geçişini adeta gözle görür gibi şuurlu ve uyanık bir şekilde hissedebildiğimiz gün, öyle geliyor ki bana, bizden habersiz geçmiş zamanın bizde yaratabileceği bütün acı sürprizleri ortadan kaldırmış olacağız (...) An an'ı kovalıyor, an'lar sonsuzlukta eliyor. Çarşamba perşembeyi, perşembe cumayı sürüklüyor. Kasım, aralık oldu, aralık ocak, ocak şubat olacak. Şubat da mart. Ve biz, karanlığın içinde şu vapur gibi zamanı yara yara ilerliyoruz. Nereye? Bir zamansızlık ülkesine doğru” (Taner, 1994, s. 17-18).

Modern birey bu pasajda vurgulandığı gibi zamanla arasındaki uyumu çoktan yitirdiği için tarihsel kesitleri, toplumsal olayları, durumları, kişisel belleğine açılan hafıza göstergelerini okuyabilecek, anımsayabilecek, yönetebilecek, düzenleyebilecek imkanlardan da mahrum kalmıştır. Bunun sebebi yalnızca zamana dayanan ontolojik veya varoluşsal bir zorunluluktan ileri gelmez. 20. yüzyılda sosyal yaşamın kuralları değişmiştir. Toplumsal pratikler dönüşmüştür. Kent kültürü insanlığı ilk kez hiç olmadığı kadar hızlı bir ivmeyle kuşatmıştır. Bu ivme karşısında çıkmazda kalan insan bir çıkış kapısına ihtiyaç duyacaktır. Öykünün kahramanı da saat takıntısını aşmak için bir çare arar. “Bir odanın kapısını, pencerelerini sımsıkı kapayın. Sırtüstü yatıp gözlerinizi kara bir bezle bağlayın. Kafanızdaki bütün fikirleri kovarak, bütün

dikkatiniz saatin tiktağında, zamanın geçişini düşünün. Yaşadığınızı düşünün. Bir vapur olduğunuzu, zamanı yara yara ilerlediğinizi, hayatın saniye saniye yanınızdan kayıp gittiğini” (Taner, 1994, s. 19) dese de sorununu çözemez. Doktorlara da inancı kalmamıştır. Bir noktadan sonra saatleri duymamaya başlar. “Ne derlerse desinler, ben artık durmuş bir saatim. Hem kim bilir, belki de en doğru saati asıl şimdi gösteriyorum” (Taner, 1994, s. 22) diyen kahraman modernitenin hız tutkusuna karşı en iyi çarenin durmak olduğunu keşfeder. Hafıza için de çare aynıdır. Hatırlamak, çağrışımları dinlemek, izlemek, tanımak, belli bir düzene ve durağanlığa bağlıdır. Hafıza da uyumsuzluğu, düzensizliği, telaşı, stresi gördüğünde negatif bir tavır alır.

Sonuç olarak Haldun Taner’in alegorik öyküsü “On İkiye Bir Var”ın kişisel hafızaya dayanan bir hikâye anlattığını söylemek mümkündür. Bu hikâye, Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanındaki Hayri İrdal’da, Samuel Beckett’in *Godot’yu Beklerken* piyesinde olduğu gibi patolojik ve travmatik bir hatırlama biçimi ortaya koyar. Modernite karşısında ‘kendilik kaygısı’ını aşmaya çalışan, var olmak isteyen özne ile saat arasında alegorik bir benzerlik kurar. Saat belki hafıza, mekân, insan, zaman eksenindeki varoluşsal ve ontolojik ilişkiyi çözümleyebilmek için en ideal eşya sayılabilir.

Mehmet Eroğlu’nun travmatik bir hatırlamayla 68 Kuşağının devrimci geçmişini konu ettiği ve “Unutmayanlar İçin” ithafıyla başlayan *Adını Unutan Adam* romanında hafızaya ideolojik bir işlev yüklediği söylenebilir. İdeolojik ve otobiyografik bir kodlamayla geçmişe dönen anlatıcı, roman boyunca eskiden verdiği kişisel kararları sorgular. Hayat yolculuğunu, kritik seçimlerini düşünerek hatıralarıyla şimdiki zaman arasındaki duvarları kırmaya ve unutmaya çalıştığı -iktidar ve benlik bilincinin ötelediği ya da baskıladığı- hatıraları dizginlemenin yollarını arar. Bu arayışın temel eylemi bir hafıza kazısı olmakla beraber ana hedefi, bilincin hala maruz kaldığı eski travmatik anıyı hatırlamak hatta o anıyı şimdiki zamanda var olan algı düzeyinde yeniden -bu kez psikolojik bir hasar vermeyecek şekilde- yaratmaktır. Eroğlu, 1989’da Milliyet gazetesinde Ayça Atikoğlu’yla yaptığı bir söyleşide romanını, ‘Adını Unutan Adam belleğini yitirmemiş 1968 kuşağı için kısa ve içten bir ağıttır’ sözleriyle tanımlamıştır. Çünkü roman, kısaca 68 Kuşağına aidiyet duyan üç gencin trajik hikâyesini anlatır. Bu açıdan bir neslin ideallerini, hayallerini, kişiliklerini, duygularını da tasvir eder. Dünyayı bir ülkü, bir romantizm aynasından gören bu kuşak şöyle betimlenir:

“Bu nesil düşlerinin peşine takılarak buradan yüzlerce kilometre ötedeki bir çöle, kendini nazlı bir sevgili gibi saklayan devrimi bulmaya gitti. Orada üşüdü, korktu ama düş görmekten vazgeçmedi. Sonra bir gece, yirmi dört kilometre yürüdü ve ölümle yüz yüze geldi ve ölümle yüzleşti (...) Biz... Biz, size komik ve anlamsız gelse de dünyaya aşık; biz insanın biyolojik bir varlıktan öte, soyut kavramlara karşı özel sorumluluğu olan bir varlık olduğuna inanıyorduk” (Eroğlu, 2018, s. 109).

Bu inancı taşıyan üç gençten biri, aynı zamanda metnin anlatıcısı olan Tarık’tır. Anlatıcı suçluluk, pişmanlık, yas ve keder duygularından kaçınmak için bir sağaltım biçimi olarak geçmişe yönelirken çoğu zaman şimdiki zamanda var olmadığı, hala geçmiş olay ve duyguların kendi çevresinde, bilincinde, hafızasında sürmekte olduğu hissinden bir türlü kurtulamaz. Bu da bir travmaya ya da saplantıya yol açtığından geçmişin yaraları her yeniden hatırlamayla yeniden acı verici çağrışımlara sebep olur. Hasan Bülent Kahraman, bu romanla ilgili 1989 yılında iki yazmıştır. *Hürriyet Gösteri*’deki “Mehmet Eroğlu ve Cehennemin Gerçeği” yazısında *Adını Unutan Adam*’ı Fredric Jameson üzerinden, ideolojik ve politik tarih bağlamında okuyan Kahraman, “Sınayanlar... Sınanalar... ve Sınav” başlıklı bir başka yazısında romanı kuşaklar arasında bir hesaplaşma olarak değerlendirmiştir (Yürek, 2009, s. 193). Ona göre unutulmayan bir kuşağın devrimci romantizminden izler taşıyan anlatının burjuvaya karşı bir tavır alıştan güç aldığı söylenebilir. Kahraman, bu yazısında Eroğlu’nun romanını bir hesaplaşma ya da yargılama bağlamında değerlendirmektedir.

Adının Unutan Adam, devrime ve özgürlük, dostluk, bağımsızlık gibi insani değerlere bağlı Tarık isimli genç bir adamı merkeze almaktadır. Ali ve adı verilmeyen bir arkadaşıyla beraber bu üç kişinin İsrail’e karşı mücadele veren Filistinli bir gruba katılması, onların hayatında, idealleri ve devrimci ödevleri için en büyük aksiyondur. Tarık, Ali ve diğer arkadaşının mücadele ve direniş sırasında İsrailli askerlerce yakalanması, romanın kırılma noktası sayılabilir. Tarık, yakalandıkları sürece kadar olan biteni on sekiz yıl sonra bile hiç unutmaz. 68 Kuşağının üç temsilcisi, Filistin topraklarında inanç, aidiyet, ideoloji, insaniyet bağlamında kişisel sınavlarını vermiş fakat o direnişten yalnızca Tarık öldürülmeden sağ çıkabilmiştir. Tarık yıllar öncesine ait bu hatırayı zihninde sürekli tekrarlar. Çünkü İsrailli askerler tarafından takip edildikleri sırada önce Ali’nin öldürülmesinden kendini sorumlu tutmaktadır. Ali’den sonra romanda adı verilmeyen arkadaşı onun kaçması için masum bir hile yaparak kendini Tarık için feda etmiştir. Olaylardan başlamadan önce ise üç arkadaş aralarında bir akit yapmışlardır. Buna göre askerler tarafından yakalanırlarsa adlarını söylemeyeceklerdir. Hatta Ali öldükten sonra diğer arkadaşı, Tarık’la aralarında

hangisinin kaçacaklarına dair kura çekmenin daha adil olduğunu söylemiş, sakladığı taşın hangi cebinde olduğunu bulursa kaçmayı kabul etmeye razı etmiştir. Kurayı Tarık kazanınca istemeden de olsa kaçır, arkadaşşı ölür. Tarık bir süre kaçtıktan sonra yakalanıp uzun süre psikolojik ve fizyolojik işkencelere maruz bırakılır. Bu işkencelere dair hatıralarını anlattığı kız arkadaşşı ona inanmadığını söyleyince, “Neden? Yoksa siz de mi Göçmen Bürosu'ndansınız? İsraililer bana inanmazlar” (Eroğlu, 2018, s. 14) deyiverir. Yahudilere karşı ideolojik, politik bir tavır takındığı açıktır. Ancak işkenceyle ilgili anıları, daha çok kişisel bir travmanın izlerini taşırlar. İşkence süresince ağır baskılar altında kalmıştır. Konuşması, arkadaşlarının adını vermesi istenmiştir. Tarık, işte bu süreçte ‘adını unutan adam’a dönüşmüştür. Unutmayı, hafızasını örtmeyi, anılarını bastırmayı, bilincini gölgelemeyi, hatırlama engellerini istendik bir eyleme çevirmiştir. Yaşadığı işkencelerden sonra adını, kimliğini, arkadaşlarının öldüğü gece olan biteni unuttuğuna kendini inandırmayı başaran Tarık, müebbet hapse çaptırıldıktan bir buçuk yıl sonra, bir esir takası sırasında İsraili bir pilota karşılık salıverilen otuz kişiden biri olur. Asıl benliğini yitirmek isteyecek kadar büyük bir suçlulukla bilincini parçalara böler. Artık o, “Biraz Ali, biraz Tarık, biraz da adını dar, karanlık hücrelerde yitirmiş, otuz üç bölünmüş bir insan”dır (Eroğlu, 2018, s. 129). İstanbul’a dönüp, adı geçmeyen arkadaşşıyla ortak bir aşk duydukları Gönül’le evlenir.

Tarık savaştan dönen askerlerin ölümle gölgelenmiş anılarından sıyrılamayıp huzurlu bir gelecek tasavvur etmekte zorlanmaları gibi bir hafıza bozukluğu yaşamasının yanında, inandığı devrim ve özgürlük mücadelesinin gereğini yapmayı fedakârlıktan kaçtığına inanarak suçluluk hissetmekte, bu suçluluktan kurtulamamaktadır. Tarık’ın adını unutmaya politik bir eylem, bir kefarete biçimi, bir arınma imkanı olarak bakmasının altında yatan temel sebep işte bu suçluluktur. Onun travmatik geçmişini bastırmasına yol açan bazı olaylar, romandaki otobiyografik hafızanın anahtarı sayılır. 1. Devrimci mücadelenin yenilgisi. 2. Adı geçmeyen arkadaşşının her iki cebine de taş koyarak onun kazanması sağladığını fark etmeyip onu ölüme terk etmesi. 3. Kurtulduktan sonra evlendiği Gönül’ün aslında onu değil hayatını feda eden arkadaşşını sevdiğini hissetmesi. Bu üç kırılma noktası, Tarık’ın kişisel hafızasını inşa eden en temel trajedileri oluşturur. Tarık bu üç gerçeklik karşısında hayatta kalma gücünü unutuşta bulmuş, unutuşla beraber hatta kendisini

alkole vermiş, geçmişi tarihin karanlıklarına gömerek 1969'da yaşadığı o acı günleri on sekiz yıl boyunca arkasında bırakmıştır.

Adını Unutan Adam romanının başkahramanı Tarık, 1987'de Kuşadası'nda tanıştığı bir kız arkadaşı sayesinde kendini unuttuğuna inandığı hatıralarının kilidini kırarak geçmişe dair donuk anıları parçalamaya başlar. Artık özne kaygı-korku içindeki bilincinin kabuğunu kırmaktadır. Metin, bir hafıza kazısı biçiminde tamamen geçmişe yönelen anlatıcının hatıralarını merkeze alır. Anlatıcı yıllardır kaçtığı geçmişinin peşine düşer. Çünkü geçmiş yok olup gitmemiş, kaybolmamış, hafızasından silinmemiştir. Geçmişin tamamen gizlenmesi, yok edilmesi, parçalanması, silinmesi de psikolojik olarak mümkün değildir. Freud'un 'mutlak bellek' mitinden hareketle denebilir ki tasarımların, arzuların, izlenimlerin unutulması ancak bir hoşnutsuzluk karşısında bilincin 'bastırma' mekânizmasına kullanması anlamına gelir. Kaza, şok, travma gibi beklenmedik olaylardan sonra bilincin korunma dürtüsüyle bastırdığı anılar, belirli yöntem ve süreçlerden sonra geri gelebilir. Adını Unutan Adam, bu geri çağırmayı travmasından on sekiz yıl sonra denemiş, o gün dikkat etmediğini fark ettiği detayları dahi belirgin bir biçimde hatırlayabilmiştir. Özne, bu süreçte hatırlamayı psikolojik ve bilinçdışı çerçevelerle, otobiyografik bir çabayla denemekte olsa da toplumsal benlik, kimlik, ideoloji gibi aidiyetleri dolayısıyla politik bir çerçevenin sınırları içerisinde de anımsadığı kabul edilebilir. Tarık, geçmişe psikopolitik bir bağlamda yönelir. 68 Kuşağının dünyayı değiştirmek/iyileştirmek ülküsünün mağlup olan trajedisini de hatırlamaktadır. Ancak roman, başkahramanın kişisel hafızasındaki kazılarını merkeze aldığından bu psikopolitik yapı, duygusal hafızaya yönelmiştir. Duygusal hafıza ile kişisel hafıza iç içe geçtiği için Tarık'ın pişmanlık, suçluluk, üzüntü, keder, acı gibi duyguları ideallerinin ve düşüncelerinin bir adım önündedir.

Roman, yapı itibarıyla de daha en başta hatıralarla başlamaktadır. Romanda şimdiki zamanda anlatmakta olan ve -geçmişini yeniden kurgulayan- hatıralarla anlatılan benlik, iç içe iki perspektif oluşturur. Şimdiki zamanda var olan yazar anlatıcı, zihnen takılıp kaldığı hatıranın canlı çağrışımlarıyla yaşamaktadır. Deniz kenarındaki bir partide, 'başımı kafatasımın içinde buharlaşan alkole teslim ederek' dediği bir ruh haliyle oradaki bir kızla sohbete dalan, alkolün de etkisiyle bedeni gevşeyen anlatıcı, hoşlandığı kıza romanın da ilk cümleleri olan şu anısını anlatır: "Gökyüzünde başıboş bir aydınlatma fişegi, sağ tarafımda omzunu KAŞIYIP duran Ali, solumda ise gecenin

soğuğu vardı. Tarık!.. Hatırlıyorum; o, birkaç metre ötede yüzükoyun yatmış, tepenin eteklerinde İbranice çığlıklar atarak koşuşan askerleri gözetliyordu. İçkiyi işte ilk kez orada, burnumu gıdıklayan çöl bitkilerinin kokusunu duyduğunda düşünmeye başladım ve...” (Eroğlu, 2018, s. 9) Taşıdığı duygusal yüklerden dolayı konuşmasını bitiremez. Aslında on dört yıldır her yaz, Ağustos’ta bir parti düzenleyen yazar anlatıcı, sadece kadınları davet ettiği ev partisini yalnızca kişisel travmasını oluşturan geçmişini anmak için düzenlemektedir. Adını Unutan Adam, Tarık’ın geçmişle şimdi arasında salınan hatıralarından oluştuğu için metin geçmiş ve şimdinin hikâyesi arasında gidip gelir. Ağustos’ta içkili bir partide eğlenirken ansızın karşılaştığı bir kızın da etkisiyle geçmişe, bütün yaşamını değiştiren o acı güne, Yahudilerle mücadele ettiği Kasım soğuğuna geri döner. “Kasım’ın soğuğunda, milyarlarca yıldızın altında işaret fişeklerini, askerleri, saatlerdir sürüp giden kovalamacayı unutup (...) o güne kadar içtiğim bütün içkileri, tatlarını hatırlamaya” (Eroğlu, 2018, s. 7) diyen anlatıcının bilinci geçmişini yeniden inşa etmeye girişir. Bu anımsama girişimi yanlış ya da kusurlu bile olsa, hatasız ve tamamen gerçeğe sadık bile görünse geçmişin yeniden kurulması, yeniden inşası anlamına gelmektedir. Ölüdeniz’e doğru yürüdükleri o gün, silahlanmış, Şeria Irmağı’nın batısında Filistin özgürlük savaşçısı Ebu Halid’le buluşmuşlardır. Aydınlatma fişeklerinin gökyüzünü doldurduğu bir geceyi yıllar sonra anlatırken Tarık hatırasının duygusal yüklerini de yeniden yaşar. “Perde burada açılıyor” (Eroğlu, 2018, s. 32) sözüyle geçmişin perdelerini aralamaya koyulur. Filistin-İsrail arasındaki savaşta, Ebu Halid’le buluşan üç arkadaş, diğerlerinin yanına varırlar. Oradaki insanlar, “Ebu-Halid’in yanındaki Gazzeli genç fedaileri düşünüyorum. Çoğu daha yirminci baharlarını bile yaşamamıştı; bir kadına ilk kez dokunmanın büyüsünü ya da hayal kırıklığını henüz tatmamışlardı” (Eroğlu, 2018, s. 52) diye tarif edilir. Ebu Halid ve Gazzeli fedailerle üç devrimci arkadaş arasındaki ideolojik fark önemlidir. Tarık, Müslüman değildir. Mümin de değildir. Hatta masum insanların öldürülmesi karşısında anlatıcı, Tanrıyı sorumlu bile tutmaktadır. “Unutma, Tanrı ne İsa’yı çarmıha gerilmekten, ne de Muhammed’i taşlanmaktan kurtardı” (Eroğlu, 2018, s. 52) sözlerinde bu tavır açıktır. Öznenin geçmiş ve şimdi arasındaki psikopolitik kimliği, inanç bakımından aynı çizginin üzerindedir. Direniş esnasındaki inanç biçimini on sekiz yıl sonra da koruduğu görülmektedir.

Anlatıcının geçmişini temel olarak Filistin-İsrail savaşındaki Gazzeli direnişçilerle geçirdikleri gece oluşturmaktadır. Bu direnişçilerin temsilcisi rolündeki

Ebu Halid, onlara kılavuzluk eder. Mehmet Eroğlu, Ebu Halid ile direnişten söz ettiği bir yerde, romana dipnot düşmüştür. Bu notta, “21 Mart 1968’te İsrail zırhlı birlikleri, hava desteği eşliğinde Ürdün’de bir köy olan Karameh’teki El Fetih üssünü imha etmek için geniş bir saldırı başlattılar. Ancak on iki saat sonra ağır kayıplar vererek geri çekildiler. Bu olay Filistin direnişinde İsrail’e karşı ilk önemli karşı koymadır” (Eroğlu, 2018, s. 53) bilgisi verilir. Yazar böylece kurmaca ve gerçek tarih arasında da bağlantı kurar. Romandaki çatışma, siyasi ve tarihsel fonda, gerçek hayatta verilen mücadelenin bir benzeridir. Kurmaca dünyada anlatıcının hafızası bu mücadelelerle parçalanmış bir haldedir. Bazı hatıraları silik, bazıları belirgin görüntülerden oluştuğu için romanda Ebu Halid’e dair anılar, silahlı çarpışmalar, kesik kesik, bölüntülerle verilir. Eroğlu’nun notuna göre mücadelenin en önemli noktası olan ‘karşı koyma’ esnasında, üç arkadaş bir aradadır. Romana adını veren akit, Ebu Halit vurulduktan hemen sonra gerçekleşir:

“Tarık, ‘Daha bitmedi,’ diyerek devam ediyor: ‘Eğer olur da aramızdan biri canlı olarak ellerine geçerse kesinlikle adını söylemeyecek. Anlaşıldı, değil mi? Ne olursa olsun adını söylemeyecek. Adımızı unutacağız (...) Ali başını kaldırıyor. Gözlerinin dibinde saklamaya çalıştığı bir suçlunun bakışı var. Tarık tekrarlıyor: ‘Unutmayın, şu andan itibaren adımızı unuttuk biz (...) Adım! İlk öğrendiğim, yüzümden daha belirleyici olan, beni başkalarından farklı kılan o sihirli sözcük, elveda; seni unutuyorum’” (Eroğlu, 2018, s. 59).

Öznenin travmatik bilincinin öyküsü bu pasajda geçen tarihsel anda kilitlenir. Arkadaşlarıyla arasındaki yeminin kutsallığı karşısındaki suçluluğu giderek büyümüş, işkencelerden de sonra, yıllar geçtikçe derinleşmiştir. 1969’dan dört yıl sonra iyileşmiş için gittiği psikoloğa da adını unuttuğunu söyler. Anlatıcı adını unuttuğunu söylerken aslında geçmişini hatırlamak istemediğini vurgulamaktadır. Geçmişten kaçtığını, korktuğunu, kendine öfkelenildiğini doğrudan itiraf edemez. Görüştüğü birçok psikiyatrist onun ‘perde anıları’na, yani çocukluğuna inmeye çalışmış, psikopolitik travmasını akıllarına bile getirmemişlerdir. Anlatıcı, bu psikiyatristlerle, “ilki, altımı ne zamana kadar ıslattığımı, ikincisi anneme aşık olup olmadığımı, üçüncüsü ise çocukluğumu merak ediyordu” (Eroğlu, 2018, s. 60) diyerek alay eder. Ördüğü kalın ve derin duvar karşısında psikiyatrinin göstermelik teknikleri bir işe yaramayacaktır. Gerçek, politik olması dolayısıyla da gizli kalmalıdır. O yüzden bilinçteki bastırma, psikopolitik bir korkuyla kuşatılmış durumdadır. Anlatıcı, “Bu hikâye unutulmaların hikâyesi (...) Adım yok. Adımı az önce aşağıdaki düzlükte unuttum (...) İlle de bir ad istiyorsan, bu hikâyeyi anlatan adam diye hatırla beni” (Eroğlu, 2018, s. 71-73) diye seslendiği kızın da kendi adını unutmasını ister. Ona yıllar önce tanıdığı bir kızın adıyla, Petra diye seslenir. Yeni bir hafıza, yeni bir isimle ya da isimsizlikle

mümkündür. Petra, Ebu Halid ve Gazzeli fedailerle buluşup aydınlatma fişekleri altında Yahudi askerlerle savaştıkları günlerden kalma bir hayalet dönüşmüştür. Petra, Ali'nin ölürken bile sayıkladığı sevgilisinin de adıdır. Tarık, Sin-Bet, yani Gümrük Bürosundan özel bir sorgulama birimi tarafından sorguya tutulurken de hayallerinde gezinir. Bir öteki ben, alt bilinç, muhayyel bir kahramandır. Dolayısıyla Petra ismini, bir sevgili olarak değil tıpkı Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanındaki Orluc gibi muhayyel bir figür olarak değerlendirmek gerekir. *Adını Unutan Adam*'da Petra, Tarık'ın Kuşadası'nda tanıştığı kıza dönüşür. Romanın sonunda ise bir ölüm meleğine bürünecektir.

Temel olarak üç arkadaşın 'ideolojik bir romantizm' ile çıktıkları macera, *Adını Unutan Adam* romanının çekirdek öyküsünü oluşturmaktadır. Bu arkadaşlardan Tarık'ın hatırlamaları, anlatının kişisel hafızayı oluşturan yapısını temsil eder. Onun bilinci, geçmişle şimdi arasında salınmaktadır. Geçmişte arkadaşlarıyla silahlı bir eyleme katılıp yakalanan, iki arkadaşının yanında tek sağ kurtulan Tarık'ın resmi suçunu bir İsraili yetkili şöyle özetler: “Önce size neyle suçlandığınızı özetleyeyim. Terörizm ve cinayet. 17 Kasım'ı 18'e bağlayan gece Filistinli bir grup canıyla birlikte bir kibutzda üç masum İsrailiyi ağır yaraladınız ve maddi hasara yol açtınız. Sonra sizi izleyen askerlerden üçünü öldürdünüz. Bu suçların cezası bu ülkede müebbet haptistir” (Eroğlu, 2018, s. 74). Tarık bu cezaya rağmen arkadaşlarının ismini, kendi adı da dâhil, vermez. İşkencede bütün dişleri sökülür ve ağır eziyet görür ama konuşmaz. Unutma konusundaki başarılı ve istikrarlı çabasından dolayı İsraili yetkililer onu özel bir deney grubuna dâhil ederler. Unutma, romanın bu bölümlerinde doğrudan psikiyatrik süreçleriyle betimlenir. İnsanın isterse ‘mutlak bir unutuş’a erişebileceğini gören yetkililer, kendilerini şöyle tanıtır: “Bizler bir üniversitenin psikiyatri bölümünde görevliyiz. Bu bölüm zaman zaman Savunma Bakanlığı'yla ortak araştırmalar yapar (...) Çok uzun süren bir sorgulamada çok iyi bildiğiniz bir şeyi söylememe başarısı gösterdiniz (...) Eğer beyninizdeki o kilidin sırrını çözebilirsek, gerektiğinde bu sistemi İsrail Göçmen Bürosu elemanları da kullanabilir” (Eroğlu, 2018, s. 132). Ancak onların bütün çabalarına rağmen Tarık hatırlamayı ısrarla reddeder. Bilincine ket vurur. Adını ve geçmişini kendi içinde bilmediği bir metotlar bastırmayı başarır. Bu başarısı onun yıllarca geçmişe dönük bir kimlik oluşturmaya, nefret, öfke, pişmanlık içinde kederli bir yaşam kurmasına, kendi varlığının amacını reddetmesine, dünyaya ve kendine karşı büyük bir inkâra

sürüklenmesine yol açmıştır. Kişisel hafızası artık paramparçadır. Duygusal çöküntülerden, buhranlardan, yaralardan oluşan geçmişi, Tarık'ın bütünlüklü bir benlik kurmasına engel olmuştur. Özne, kendilik kaygısını yok sayarak yaşamına devam etmiştir. Her şeyden sonra yeryüzünde “Korkunun, pişmanlığın, hüznün ve alkolün karışımı garip bir melez” (Eroğlu, 2018, s. 139) olarak dolaşır. Romanın başından sonuna tekrar eden ‘adını unutan’ ya da olayları ve geçmişi ‘unutan’ ifadesinin, metnin tamamına bakıldığında, boşa çıktığı da söylenebilir. Çünkü Tarık'ın eylemleri ve düşünceleri göz önüne alındığında, özne geçmişi veya adını unutmamıştır. Aslında her şeyi, aradan yıllar geçse dahi canlı bir şekilde hatırlar. Yani unutmak, tamamlan(a)mamıştır. Oysa metnin hatırlama-unutma arasındaki temel çatışmasının nesnesi olan özne unutmayı başarmak istemektedir, başaramaz. Otobiyografik hafıza, ona aşamadığı engelleri yok sayarak ortadan kaldırmasının mümkün olmadığını hatırlatırken çeşitli görüntüler, hayaller, hatıralar gibi bilinçli ve bilinçdışı süreçler kullanmıştır. Sonuç olarak *Adını Unutan Adam*, bir anlamda hiçbir şeyi unutmayan adamın hikâyesini anlatır.

Feyyaz Kayacan'ın *Bir Deli Değilin Defterleri* (1987) kitabında yer alan “Lütfiye Abla'nın Unutkanlıkları” öyküsünde ise hafıza bir hatırlama biçimi olarak değil bir bellek yitimi şeklinde ele alınmaktadır. Öyküde unutkanlığıyla bilinen ve hafızanın davranışlarda tutarsızlıkla belirginlik kazanan patolojik bulgularını gösteren Lütfiye Abla yaşlandıkça daha fazla unutmaya başlayan, yoğun demans (bunama) ve Alzheimer belirtileri gösteren bir kadındır. Olay öyküsünden ziyade bir durum anlatısı olan öykü, sürekli bir şeyleri unutan kadınla onu İngiltere'den ziyarete gelmiş Fikret arasındaki diyaloglarla ilerler. Sınırlı bir olay örgüsüne sahip öykü, form olarak iki söylem düzeyinde gelişir. İlki diyaloglardan oluşan Fikret ve Lütfiye arasındaki sohbetten, ikincisi tanrısal anlatıcının açıklayıcı, tanıtıcı ve en çok da ‘hatırlatıcı’ ifadelerinden oluşur. Öykünün otobiyografik bir yönü de bulunmaktadır. Anlatıcının Fikret'in yaşam öyküsünü dair verdiği bilgilerle Feyyaz Kayacan'ın biyografisi oldukça benzerdir.³⁸ Dolayısıyla Fikret'in kişisel hafızası ile gerçek yazar Kayacan'ın

38 Feyyaz Kayacan'ın biyografisiyle öyküde anlatılan Fikret'in özellikleri, Selçuk Çınar'ın hazırladığı Feyyaz Kayacan biyografisi üzerinden daha detaylı karşılaştırılabilir. “Kayacan, ilk ve ortaöğrenimini İstanbul'da Saint Joseph Fransız Lisesi'nde tamamlamıştır. 1938 yılında, üniversite eğitimi için Fransa'ya gitmiştir. Paris'te École Libre des Sciences Üniversitesi (Siyasal Bilgiler Fakültesi)'nde bir yıl kadar eğitim görmüş; İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla 1939 yılında İngiltere'ye geçerek Londra'da Durham Üniversitesi'nde iktisat eğitimi almıştır” (Çınar, 2013, s. 15-16). Bu gibi bilgiler üzerinden metnin otobiyografik yapısı daha detaylı çözümlenebilir.

otobiyografik hafızaları arasında metin dışı gerçekliğe uzanan bir bağ söz konusudur. Öyküde diyaloglar arasında açıklamalarda bulunan, öykünün iki merkezi karakterini tanıtan, onların geçmişleri hakkında bilgiler veren anlatıcı, Fikret'in hayat hikâyesi şu pasajla özetlemiştir:

“Fikret Gürkan kimdi; uğraşı neydi; nerelerde çalıştı; neler yaptı türünden beylik soruları, şu kısa yanıtlarla en ivedi yoldan atlatalım. Fikret Gürkan Sen Jozefli. Paris'e gidip Sosyalizm tarihi okumuş. İkinci Dünya Savaşı patladığında İngiltere'ye geçmiş. Neden? Çünkü Almanların Fransa'yı ele geçireceklerini, bağırغان çizmeleriyle Paris'e gireceklerini bir tarih kitabında okumuşçasına biliyordu. Ne yapmıştı İngiltere'de? Hiç yapmaması gereken birşeyi: İktisat Fakültesine girmişti, Durham Üniversitesinin. Pişmanlıklar içinde bitirmiş ve başarılı son sınıf öğrencileri için düzenlenen törende Fakülte dekânının elinden diplomasını alırken, ekonomi biliminin yanına bir daha yaklaşmamaya karar vermişti. Oracıkta unutmuştu bütün okuduklarını. Ve yerden göğe rahatlamıştı. Sonra radyoculuk, muhabirlik, çevirmenlik yapmış, evlenmiş ve çocukları olmuştu” (Kayacan, 1993, s. 292).

Feyyaz Kayacan'ın yaşam öyküsüyle birebir örtüşen bu pasajda tanıtılan Fikret, çocukluğundan tanıdığı ve küçükken 'Serçe Abla' diye çağırdığı Lütfiye Abla'nın yanına, İstanbul Mühürdar'daki evine ziyarete gider. Zaman olarak öykü, bu ziyaretten bir gün sonrasını anlatmaktadır. Seksen üç yaşındaki Lütfiye'nin Mühürdar'dan denize bakan küçük apartman dairesindeki yalnızlığı, bir gün yurt dışından ziyaretine gelen Fikret'le bozulmuştur. Evdeki savruk, dağınık, düzensiz eşyalardan bile rahatça anlaşılabilirdiği gibi evde tek başına kalan kadının 'bunama'yla tarif edilebilecek bir unutkanlığı, bir hafıza bulanıklığı söz konusudur. Lütfiye hiçbir şeyi hatırlamıyor ya da her şeyi bütünüyle unutuyor değildir. Hatıralarının ve günlük hayatta kullandığı nesnelerin yarattığı çağrışımların düzensizliği karşısında 'çarpık' ya da 'bulanık' bir hatırlama biçimi vardır. Fikret'in söylediklerini ya da çağrıştırdıklarını hatırlar ama eksik ya da yanlış bilgilerin çağrışımlarından kurtulamaz. Fikret, ona yanlış hatırladığı bilgilerin doğrusunu söylemesine rağmen doğru hatıralar kadının zihninde kalmaz. Geçmiş, şimdi'nin bilgisini görmezden gelerek sevdiği, istediği, özlediği şekilde 'yeniden kurma'yla dile getirir. Fikret'in hiçbir şey söylemesine, neyi hatırlayıp neyi özlediğini sormasına bile gerek olmaksızın Lütfiye'nin sürekli 'geçmişe gitmek isteyen bilinci' nostaljik olduğu kadar patolojik bir hâl almıştır. Şimdi'nin içinde duraklamak istemez ve maziye dönünce şimdi'yi tamamen kaybeder. Onun unutkanlıklarının kaynağını, somut olaylar ve bilinçaltı tepkiler etrafında çözümleyecek dört maddeye bağlamak mümkündür. 1. Demans veya Unutkanlık. 2. Yalnızlık. 3. Kimlik ve Dil. 4. Aşk ve Evlilik.

Öyküde anlatılan Lütfiye Ablanın hatırlamaları baştan sonra yanlış değildir. Doğru da değildir tabii, yalnızca hatalıdır. Yani Lütfiye kısmen kusursuz bir hatırlama başarısı gösterebilmektedir. Lütfiye Ablanın hafıza yanlışlarını şöyle sıralamak mümkündür:

Tablo 3. Lütfiye Ablanın Hafıza Yanlışları.

Hatırlama Bozukluğu		
	Yanlış	Doğru
1	Fikret bir hafta önce gelmiştir.	Bir gün önce.
2	Fikret vapurla gelmiştir.	Uçakla.
3	Esat ağabeyin pul koleksiyonu vardır.	Taş plak koleksiyonu.
4	Fikret'i Yeşilköy'de Esat ağabey karşılamıştır.	Esat ağabey 30 yıl önce ölmüştür.
5	Esat ağabeyin çocukları vardır.	Esat ağabey hiç evlenmemiş ve çocuk yapmamıştır.
6	Amerika'yı Marco Polo icat etmiştir.	Amerika'ya adını veren Amerigo Vespucci'dir.
Tanıma Bozukluğu		
	Yanlış	Doğru
1	Tenis kortlarında çekilmiş eski resimde Lütfiye yoktur.	Fotoğrafta Lütfiye de vardır.
2	Evinin odası kendisine yabancısıdır.	Evin odası kendisine aittir.
3	Misafirlere ikram ettikten sonra kahve fincanlarını Lütfiye yıkamıştır.	O gün hiçbir misafir gelmemiş ve kahve içmemiştir.
4	Onat Kutlar, on atın bir şeyi kutladığını anlatır.	Onat Kutlar ünlü bir öykücüdür.
5	Yağmur dindikten sonra eski aşkı Enis, Lütfiye Abla'ya seslenir.	Lütfiye Ablaya seslenen Fikret'tir.

Buradan da anlaşılacağı gibi seksen üç yaşındaki ihtiyar kadının hatırlamalarında pek çok yanlış göze çarpmaktadır. Üstelik bu yanlışlardan bazılarını inatla dile getirmeyi sürdürür. Mesela eskiden sefir olan Esat ağabeyinin hala hayatta olduğunu düşünerek gündelik planları arasında sürekli onun adını zikreder. Birkaç kere Fikret'in düzeltilmesi de duruma çare olmaz. Bundan yola çıkarak Lütfiye Ablanın kısa süreli hafızasında ciddi problemlerin, nöropsikolojik sorunların olduğunu söylemek mümkündür. Öte yandan yaşına ve hatırlama yanlışlarına rağmen beyninin duyuusal motor işlevleri ise doğru biçimde çalışmaktadır.

Feyyaz Kayacan'ın bu öyküde Lütfiye Ablayı bir hastalığın teşhisi için örnek bir tipoloji olarak çizmediği açıktır. Yani tıbbi olarak bu kadının demans, Alzheimer gibi nörolojik hastalıkların semptomlarını gösterdiğini söylemek kesin olarak mümkün değildir. Lütfiye Abla daha çok yaşlılığın kazandırdığı unutkanlık refleksiyle 'geçmiş zaman etkisi'nden sıyrılmak isteyen bir kadındır. Şimdiye bağlanmak ister. Ölümden ve unutulmaktan korkar. Kaderin acı bir tecellisi olarak yalnız ve ölümle baş başa kalmış olması, öykünün ironik ve trajik derinliğini oluşturmaktadır. Fikret, eskiden 'Serçe abla' diye çağırdığı kadının şimdiki halini, "Lütfiye ablada unutkanlık, bunaklık perdesi işte böyle arasına yırtılıyor, kadın duygulu, anlamlı, sağlam bir kafa ile konuşabiliyordu. Ama onun hemen ardından da saçmalamalar yumurtlamaktan geri kalmıyordu. Saçmalamıyordu gerçekte. İçine örülen bambaşka bir evrenden sesleniyordu" (Kayacan, 1993, s. 296) diyerek anlatır. Aslında onun modern dünyaya uyum sağladıkça maziyle bir hesaplaşmaya giren, bireysel ve toplumsal cinsiyet rollerinde pişmanlıklar yaşamış, bazı kederlerden ve acılardan sıyrılmayı bir türlü başaramamış, nostaljik bir saplantı içindeki naif benliğini modernite ve yaşlılık arasındaki negatif korelasyon ile açıklamak mümkün olabilir. Modernizm ve geçmiş arasında kalan zihni, Lütfiye Ablanın bir Türkçe hassasiyeti geliştirmesine de yol açmıştır. Mesela Fikret'in 'Hem Batı, hem de Türk bestecilerinin önemli yapıtları' sözüne şiddetle karşı çıkar. Bu karşı çıkışta ideolojik değil toplumsal ve tarihsel bir tavır vardır. Lütfiye Abla kendisini hala Osmanlı'ya ait hissediyor görünmektedir. Osmanlı ile Cumhuriyet'in kökleri yakın geçmişteki imparatorluk çağlarına dayanan entelektüel bir sentezi sayılır. "Aman Fikret ne biçim konuşuyorsun. Yapıt ne demek, içeren ne demek? Yapıt 'sapıt'a benzeyen bir laf. İçeren sözünde de iş yok. Şişeler filan geliyor aklıma duyunca onu" (Kayacan, 1993, s. 290) diye tepki gösteren Lütfiye Abla, Cumhuriyet'ten sonra üretilmiş 'yapıt' sözcüğünü sevmez. Öyküde bu sözcük bir kez daha geçtiğinde yazar özellikle vurgu yapar. Kadının bazı referanslarla bilinçli bir tavrı olduğunun altını çizer. Benzer bir tavrı, 'hikâye' ve 'öykü' sözcüklerinde de gösteren Lütfiye Abla'nın genel kullanımda pek kullanılmayan eski sözcükleri kullanması da dikkat çekicidir. İntişar, cer mühendisi, tekallüs, elîm, namütenahi, tahayyül gibi sözcükler bunlara örnek verilebilir. "Bilirsin ablacığım, benim şişelerle sarmaşdolaşlığımı" (Kayacan, 1993, s. 290) diyerek gerçek yazarın otobiyografik hafızasına bağlanır. Anlatıcı, kadının dil hassasiyetine özellikle vurgu yapmak için hikâye ile öykü kelimeleri arasındaki zihinsel ayrımı Onat Kutlar üzerinden verir. "Öykücü dese ablasının kızacağını bildiği için, Fikret, hikâyeci sözcüğünü kullandı"

(Kayacan, 1993, s. 293) ifadesi geleneksel ve modern dil anlayışı arasındaki tezatlığın Lütfiye Ablanın zihninde hala devam ettiğini göstermektedir. Zaten kadın, Onat Kutlar'ın ismini de pek beğenmemiştir. Hatta ona, Muhteşem Kadri. Muhlis Haşim, Adnan Sipahi gibi Osmanlı Türkçesi geçmişe dayanan adlar önerir.

Ablasının tam aksine, kardeşi Fikret'in modern, Batılı, ilerlemeci, aydın, öz Türkçe yanlısı bir görüşe sahip olduğu kolayca anlaşılmaktadır. Mühürdar'daki apartman dairesinde bulunan pek çok eski eşyanın varlığından bile rahatsız olan Fikret için “Lütfiye abla, yaşlı ve pas tutmuş bir oyuncak gibi ayak sürterekten durmadan dolaş”maya (Kayacan, 1993, s. 292) devam etmektedir. Salonun duvarlarını kaplayan deve resimleri de Fikret'te öfke uyandıran eşyalar arasındadır. Bu duvarları süsleyen tablolar arasında, develi manzaralar, yüklü yüksüz develer, deve kervanları, ayakta duran develer oldukça iticidir. Burada ablasının unutkanlığına karşın Fikret'in modern hafızası karşı karşıya gelir. Ablası için bu resimler oldukça teskin edici ve güzeldir. Fikret negatif bir anlamlar yüklediği ‘us irkiltici bir sanat galerisinden’ çıkma bu deve resimlerini çocukluğun hatırlamaktadır. Bu hatıranın sevimsizliğine ise şöyle değinir:

“Lütfiye ablanın bakışları, bir duvarı baştan başa kaplayan kalın, yaldızlı çerçeveler içindeki küçüklü büyüklü tablolara daldı. Osmanlı imparatorluğu devrinin tükenmeye dönük günlerinde Arabistan'da yüksekçene işlerle görevlendirilmiş olan dedesinden kalma yapıtlardı bunlar (...) Eskiden çocukluğunda ‘bu yapıtlar’ köşkün odalarına dağıtılmıştı. Bu resimleri bir arada görünce Fikret'in içi zifiri karardı. Salon diye geçinen apartman odacığında Fikret'in avaz avaz canı sıkıldı” (Kayacan, 1993, s. 295).

Fikret her ne kadar canı sıkılsa, mutsuz olsa, ablasına karşı da çıksa bu tavrını dile getirmeyerek ablasına saygı göstermiştir. Ablası kendi zihninde sürdürdüğü geçmiş zamanı hala yaşıyor görünmektedir. Dil bakımından eskiye bağlı gibi görünse de Lütfiye Abla, Türkiye'de tenise başlayan ilk kadınlardan biridir. Tenis raketini ve tenis günlerinden kalma albümü hala evde tutar. Bu eşyalar onda nostaljik bir duygu uyandırarak sığınacak bir hatıra kırıntısını temsil ederler. Yalnızlık kalmak istemeyen kadının bu teselliye ihtiyaç duyduğu açıktır. Bazı eşyaları özellikle biriktirmiş, teselli için bir köşeye yerleştirmiştir. Öyküde bu eşyalardan bazıları şöyle tasvir edilir:

“Camekânlı balkoncuğa açılan kapıdan dışarı baktı. Balkon, ehramlar gibi yükselen boş plastik yoğurt kartonu yığınlarıyla, boş pasta kutularıyla, boş kavanozlar ve deterjan paketleriyle, yumak yumak sicimler, poşetler, dikkatle katlanmış kese kağıtları, kullanılmamış tarih dışı takvimlerle dolup taşan, çok bakımlı bir kalıntı ve süprüntü mezarlığını andırıyordu. Bir bakıma da yazılmamış bir günlüğü” (Kayacan, 1993, s. 293).

Gerçekten de evdeki bazı eşyalar, yazılmamış bir günlüğü, zihinde dolaşıp duran hatıraları çağrıştırmaktadır. Öznenin eşyalarla kurduğu bu psikolojik ve nostaljik ilişkinin bir çeşit terapi etkisi sağladığı yadsınamaz. Ancak tam tersi,

şimdi'ye ayak uyduramamış, geçmişe takılı kalmış, şimdiki zamanı görmezden gelen, geçmişin paradigmalarına göre anakronik biçimde bugününü inşa etmek isteyen modern bir bireyin patolojisi de söz konusudur. Dolayısıyla Lütfiye Abla'nın unutkanlıkları, biraz da bu eşyalar arasında yaşıyor olmaktan ileri gelebilir. Mühürdar'daki evi geçmişin çağrışımlarıyla ve telkinleriyle dolu eşyalarla kuşatılmış haldedir. Onun bu bariyeri aşıp şimdiki zamana alışmaya çalışması beklenirken öyküde eşyalara daha çok bağlandığı görülür. Bağlandığı bu eşyalardan bazıları da şunlardır:

“Lütfiye abla gene salonda tur atmaya başladı. Bir ara, üstü işlemeli bir bezle örtülü bir sepetin önünde durdu. Sepet, balkoncuğun bir başka türüsü. O da geçmiş günlerin gölgeleriyle, yankılarıyla dolu. Kırık yelpazeler, fırketeler, şiş boyunda topuzlu iğneler, kuruyup çatlamış kokulu sabunlar, kolyeler, küpeler, düğmeler ve sessiz bir zarfın içinde toplanmış eski sessiz film yıldızlarının fotoğrafları: Pola Negri, Ricardo Cortez, Gloria Swanson, Rudolf Valentino, Ramon Novaro, Lillian Gish, John Barrymore, Sezu Hayakawa ... Novaro'nun resmi üstünde rujlu kadın dudaklarının izleri” (Kayacan, 1993, s. 294).

Bunlar birer hafıza göstergesi olabilirler ama şimdiki zamana hükmetmeleri, onu kuşatmaları, şimdi'de yaşayan bilinci engellemeleri nedeniyle bir hafıza hapishanesinin duvarlarına da dönüşmüş sayılırlar.

Kayacan'ın öyküsünde unutkanlıktan mustarip Lütfiye Abla'nın geçmişe karşı pişmanlıkları, bastırıldığı, örttüğü bazı gerçekler, diyaloglar arasında gün yüzüne çıkar. Unutkanlıklarının dört kaynağını tekrar özetlersek, ilki, yaşlılıkla ilgilidir. İkincisi yalnız kalmak, yalnız bırakılmak konusundaki korkusunun etkilerinden oluşur. Üçüncüsü dil ve eşyalarla belirginleşen kimlik ve gelenek hassasiyetidir. Sonuncusu ise toplumsal cinsiyet bağlamında aşk ve evlilik konusundaki pişmanlığıdır. Hayatı boyunca sevdiği adama kavuşamamış, bir erkek çocuk sahibi olamamıştır. Tam olarak söylenmese de evlilik yapmadığı anlaşılmaktadır. O vefalı bir evlat olmanın sorumluluğuyla babasına bakmış, babası yatalak olduğunda bile onun yanından hiç ayrılmamış, ölene kadar yanında kalmıştır. Yani kadın kimliğini arzuladığı gibi deneyimleyemediği görülür. Bunun pişmanlığı da bilinçaltında bir iz bırakmış olmalıdır. Lütfiye Abla söz arasında geçmişi hatırlayarak âşık olduğu Enis isimli bir adam tarafından reddedilişini şöyle anlatır:

“Göl kamışı misali, için için sallanırdı çalarken. Ne güzel birlikte çalışırdık Wieniawsky'ye Tchaikovsky, Dvorak ve Kreisler'e... Ufak tefek şeylerdi bunlar. Ama içim erirdi Enis'i dinlerken. Gözlerimin içinde dize gelirdim ona her bakışımla... Şimdi içimde göller dolusu kamışlar salınıyor. Gölün dibinde dize gelmişim... ENİS, ENİS, ENİS, bir kere olsun, gözlerini gezdirmedindi üstümde... Sen bir gün allahısmarladığa geldin ve bir daha görünmedin bana... Tek o gün, elin elime değdiydi. Kemanı da o gün

biraktım. Herkes, herkesler evlendiler. Bir ben ortalarda kaldım. Kaderim senle beraber uzaklaştı. Unutulmuş bir ürperti gibi yaşıyorum” (Kayacan, 1993, s. 298).

Pasajda da görüldüğü gibi yaşlı kadının başarısız aşkları da zihninde bir hayalet biçiminde yaşamaya devam etmektedir. Lütfiye Ablanın unutkanlıkları hem kendi yaşamına hem de Türkiye’nin toplumsal dönüşümüne dairdir. Her halükarda bu unutkanlıkların bir acıdan, pişmanlıktan, üzüntüden, kederden güç aldığı, unutkanlığın bu negatif duygularla derinleştiği söylenebilir. Lütfiye Ablanın etrafını kuşatan, gündelik yaşamını çevreleyen eski eşyaların, eski hatıraları çağrıştırmaları dolayısıyla bir hapishane işlevi gördükleri de düşünülebilir. Bu eşyalar yüzünden geçmişle arasındaki nostalji zincirini koparamayan kadının, geçmişin izlenimleri yüzünden şimdiki zamanda süren modern hayata ayak uydurma konusunda ciddi zorluklar yaşadığı bir gerçektir.

Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanında protagonist Turgut Özben ve Selim Işık aracılığıyla epik ve romanslarda ya da geleneksel hikâye formunda kutsal olan gösterişli mevkiini kaybetmiş insanın ontolojik şaşkınlığı, hatırlamalar, unutmalar veya hatırlayamamalarla, bir hafıza sorunu şeklinde ele alınmaktadır. Romanda felsefe kaynaklarının da etkisiyle modern anlatı geleneğinde özne ya da birey olarak tanımlanan ‘kentli’ kahramanın kendi kimliğini ‘arayışı’ anlatılırken bir yandan da Türkiye’de ‘kendini arayan’ bir neslin kaygıları, korkuları, idealleri, hatıraları hikâye edilmektedir. “Atay’ın tutunamayanları burjuva düzeninin kurallarına, değer yargılarına, beğenisine, yaşam biçimine ayak uyduramayan, topluma yabancılaşmış yalnız insanlardır. Yazar küçük burjuva aydınlarını silkelemek için onların kültür değerleriyle, ideolojik tutumlarıyla, yaşamda bağlandıkları konvansiyonlarla alay eder, ama bununla yetinmez” (Moran, 2001, s. 262). Onların sanat anlayışlarına da saldırmak, aydınların ikiyüzlü zihniyetlerini reddetmek ister. Böylece ‘tutunan’ların kolay anlamayacağı, bütün kalıpların dışına çıkan bir roman kurgular. *Tutunamayanlar*’la ‘onların roman konvansiyonlarını da yıkmaya çalışır’.

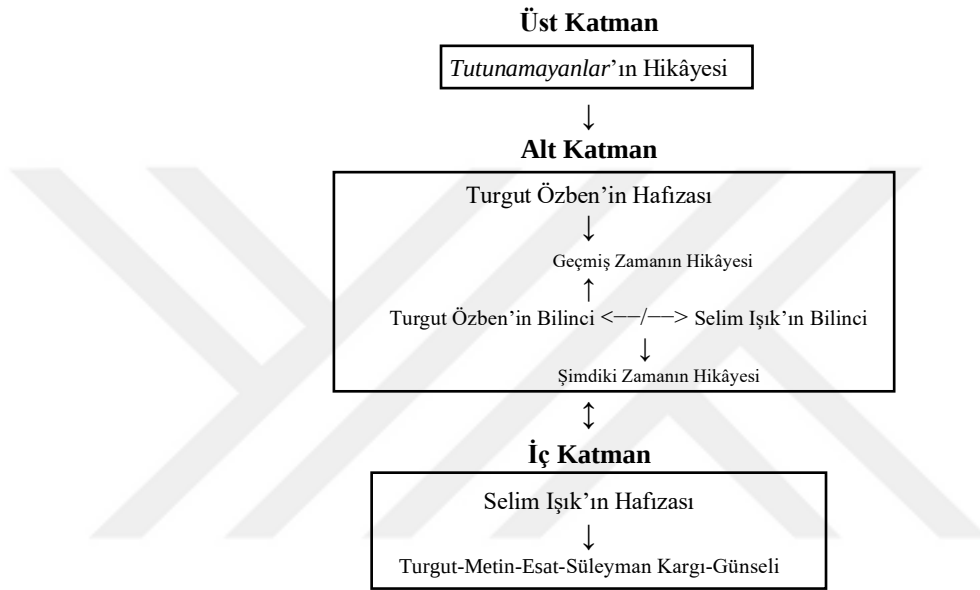
Tutunamayanlar, bir kuşağın toplumu, aidiyetleri, mekânı, nesneyi, duyguları, dili; bireylerin kimliklerini oluşturan ama reformlar ve bazı kültürel revizyonlar gerektiren felsefeyi, sanatı, bilimi ve kültürü taşımak, yeniden kurmak, anlamak, anlatmak için verdikleri varoluşsal mücadelenin kritiğini yapan eleştirel bir niteliğe sahiptir. Yapı itibarıyla sürekli akmakta olan, melezleşen, yapılıp bozularak kendine dönen ve anlatı tekniği bakımından çoğunlukla bilinç akışıyla sunulan karakterlerin

yaşamlarında ‘buharlaşan’, ‘akışkanlaşan’ ve böylece bilinçaltına itilen varoluşsal kaygılar, kahramanların dünyayı algılayış tarzını da belirleyen bir tür ‘otobiyografik hafıza’ etrafında kurgulanmıştır. Bu hafıza, teorik olarak kendine yönelen bir bilinç tarafından oluşturulmuş, pratikte Selim Işık ve Turgut Özben arasında ayrı ayrı nitelikler, işlevler, nesneler meydana getirmiş, onların kendi kimliklerini ve kendi hatıralarını arayan gündelik çabalarıyla iç içe geçmiştir.

Yapı itibarıyla *Tutunamayanlar* romanı Selim Işık ve Turgut Özben ile diğer karakterlerin tanıtıldığı, ana fikirlerin yer aldığı dört bölümden oluşmaktadır. Bunun yanında kitabın ana hikâyesini tamamlayan ve esere üstkurmaca bir nitelik kazandıran ek bölümleri de vardır. Turgut Özben’in *Tutunamayanlar* romanın yayımlanması için tuttuğu notlarla ilgili düşüncelerini ve Selim Işık etrafında olgunlaşan varoluşsal yorumlarını içeren “Turgut Özben’in Mektubu”, ayrıca romanın oluşum sürecini ve Turgut’un notlarının yayımlanma hikâyesini anlatan “Sonun Başlangıcı” ve “Yayımlayıcının Açıklaması” başlıklı bölümler de metne dâhildir. Böylelikle dört bölümü ana hikâyeyi temsil ederken diğer üç bölüm kitabın hikâyesini anlatmaktadır. Dünya edebiyatında Nabokov’un *Lolita*, Marquez’in *Kırmızı Pazartesi*, Ernesto Sabato’nun *Tünel* romanlarında olduğu gibi hikâye anlatmaya olayların sonundan başlayan *Tutunamayanlar*’ın yayımlanmasına dair açıklamalar “Sonun Başlangıcı” bölümünde verilir. Buna göre Ankara’da Turgut Özben adlı genç bir mühendisin bir anda ortadan kaybolmasıyla çeşitli gazetelerde haber yapılmıştır. Turgut’un trende karşılaştığı bir gazeteci Turgut’un kaybolmasından üç yıl kadar sonra yurt dışı gezisinden dönmüş, masasının çekmecesinde gazeteciye yazılmış bir mektup ve el yazısıyla bir sürü not içeren büyük bir paket bulmuştur. Bu notlar aslında romanın da parçalarıdır. Turgut, kitabı yayımlarken pakete eklediği mektubu en sona koymasını rica eder. Bunun gibi notların yayım sürecinde başka istekleri de vardır. Gazeteci, okura ya da izleyiciye hitaben bunlara elinden geldiğince uymaya çalıştığını belirtir. “Yayımlayıcının Açıklaması”, gazetecinin eseri teslim ettiği yayıncının kitap hakkında verdiği bilgilerden ibarettir. Buradaki açıklamada en çok öne çıkan nokta, romandaki zaman ve mekân bilgisinin, karakterlerin, toplumla ve çağla ‘uyumsuzluğu’dur. Hatta bu konuda kendini savunan bir tavırla yayınevini korumaya çalışır. Roman hakkında, “kitabın yayımlanmasını uygun bulmakla birlikte, romandaki kişilerin ülkemiz insanlarıyla bir benzerliği olmadığını düşündüğümüzün de bilinmesini isteriz. Belki, bir masal havası içinde kişiliklerini daha iyi bulmuş olacak bu kahramanların

toplumsal yapımıza uymadığı bir gerçektir” (Atay, 2018: 22) şeklinde bir yargıda bulunan yayıncının ifadesi hem romanın ‘eleştirel’ bir tariftir hem de metnin ‘üstkurgusal’ havası için bir tamamlayıcıdır. Ama asıl etkisi, Selim Işık’ın bütün söylemine sinmiş ironiyi, kurumsal ve kurgusal düzeyde de göstermektir. Bu açıklamadan sonra romanın ana gövdesini oluşturan dört bölüm başlar. *Tutunamayanlar*’ın kurmaca yapısını ve kahramanların ‘otobiyografik hafıza’yı kullanma biçimlerini şu şekilde göstermek mümkündür:

Şekil 9. *Tutunamayanlar*’ın Kurmaca Yapısında Hafızanın Görünümü



Romandaki olaylar Turgut Özben’in arkadaşı Selim Işık’ın intihar ettikten sonra arkasında bıraktığı mektup etrafında gelişir. Turgut, Selim’in intiharından sonra hızla dönüşmeye, değişmeye, yabancılaşmaya başlar. Romanın alt katmanında, bu yabancılaşmanın iki kutbu, Turgut Özben’in bilinci ile Selim Işık’ın bilinci arasında gidip gelen hikâyeler, durumlar, olaylar, geçmiş zaman anlatısı biçiminde yer alır. Selim Işık’ın ölmeden önce yazdığı yazılar, notlar, belgeler, evraklar, günlükler, *Tutunamayanlar* romanının iç katmanını oluşturmaktadır. Bunlar romanın varsayımlarını, tartışmalarını, tezlerini, eleştirilerini, çözümlemelerini kapsar. Metnin alt katmanını oluşturan Turgut Özben’in Selim’in yakın çevresindeki insanlarla görüşerek onu araştırma hikâyesi, iç katmanı meydana getiren Selim Işık’ın kendini tanıma ve dünyayı anlama hikâyesi birleşerek eserin üst katmanını, yani *Tutunamayanlar* romanını oluşturmuştur. Metinde otobiyografik hafızanın bu katmanlar doğrultusunda iki kolda ilerlediği söylenebilir. Turgut Özben’in hafızası ve Selim Işık’ın hafızası iç içe geçmiş de olsalar iki ayrı söyleme, paradigmaya, kişiliğe, bilince, duyuşa, varlığa karşılık gelirler.

Otobiyografik hafızanın ortaya çıkması için kişinin, bireyin, öznenin varlığının, geçmişinin, bilincinin anlatılması, hikâye edilmesi, çağrıştırılması veya sunulması gerekmektedir. Böylelikle otobiyografik anlatıların örtük ya da doğrudan bir tarihsellik taşıdıkları, tarihselliğin bu metinlerde öznenin ya da bireyin lehine manipüle edildiği, geçmişin özne merkezli olarak yeniden kurulduğu söylenebilir. Bu saptama, otobiyografik metinlerin hemen hepsinde kavramsal ve teorik bir değişmez ilkedir. *Tutunamayanlar* romanında Selim Işık ve Turgut Özben arasındaki ontolojik, varoluşsal ve siyasal söylemlerin arkasında bu değişmez ilke yattığı için romanda sunulan düşünsel ve politik yorumların tamamı tarihsellik, hatırlama, hatırlatma ya da unutma kavramlarına dayanırlar. Romanda Selim, “Bütün bu adamların biyografileri yanlışlarla dolu (...) Tarihi Türk, Roma ve Fransız kahramanlarıyla büyük matematikçi ve fizikçilerin hayat hikâyeleri tarzında yazacağız” (Atay, 2018, s. 52) diyerek en başta tarihi yeniden kurgulamaya, tarihsellik niteliği gösteren tüm edebi metinlerle ‘oyun’lar oynayarak alay etmeye yönelmiştir. En başta da “Benim bütün işim oyundu, bunu biliyorsun Turgut. Hayatım, ciddiye alınmasını istediğim bir oyundu. Sen evlendin ve oyunu bozdun” (Atay, 2018, s. 31) dediği Turgut’un tercüme-i halini yazmaya koyulur. Selim Işık için varoluş bir oyundur. Dünya, dil, yazı ve kitaplar oyunlarla kurulmuştur. Özellikle 20. yüzyıl toplumları geleneksel anlamlarla inşa ettikleri gerçekliğin tüm ciddiyetini kaybetmişlerdir. Bu yüzden Selim, Turgut’un biyografisini ironi ve alayla adeta komik bir anlatıya dönüştürür. Onun geçmişini, geçmiş’e duyduğu hınç, öfke ve bunaltı sebebiyle, kendi hatıralarına ve çocukluğuna duyduğu hoşnutsuzluktan dolayı dil oyunları ve ironiyle dolu bir tarih kitabına benzetir:

“Eski Mukaddes Roma-Aksaray İmparatorluğunun kurucularından, kadim Osmanlı müverrihlerine göre Turgut Bey, Avrupalı müsteşriklerle göre namı diğer Dragut’un hayatını yazacağım bilinen ve bilinmeyen taraflarıyla (...) Bundan yirmi beş yıl kadar evveldi. Aksaray’ın Horozuçmaz Mahallesi Lâlegül Sokağı Hane No. 54, Cilt No. 22, Sahife No. 669’da, iki katlı ahşap bir evde, medeni hali bekâr, cinsiyeti erkek, dini İslam bir çocuk dünyaya geldi. Babası tütün rejisi muhasipliğinden, on sekiz yıl dört ay yirmi iki gün sonra emekliye ayrılacak olan Hüsnü Bey, annesi de ev kadını Mürüvvet Hanım’dı (...) İşte, baba tarafından pek talihli sayılmayan Birinci Dragut, aslen İstanbul vilayetinin Aksaray kazasına bağlı olup tarihe geçen ismini ilk defa bu yarı münevver babanın, kulağına okuduğu ezanla duydu. Hüsnü Bey pek dindar sayılmazdı. Turgut’un kulağına ezanı fısıldarken de gene, Kadim Yunan gibi, bilmediği bir düzenin ezberciliğini yapıyordu. Doğu ve Batı kültürünün sembolleri, onun kafasında, bütün ürkütücü yönleriyle, birbirlerine karışmadan durabiliyordu. Turgut Efendi, yani istikbalin bu meşhur şahsiyeti, işte böylece ilk külürünü Şarki İslamın tesiriyle almış oluyordu. Turgut’un, yıllar sonra, edebiyat dersiyle başlayan divan edebiyatı hayranlığının köklerini, kulağına okunan bu Arapça sözlerde aramak gerekir. Fakat, o anda babası, nasıl ne dediğini bilmeden konuşmuşsa, Dragut Özben de ne dediğini bilmeden, bir Şarki Medeniyet hayranlığı tutturmuştur yıllarca” (Atay, 2018, s. 53-56).

Selim Işık'ın düşüncelerinde, yorumlarında, yazılarında, Turgut'un Selim'in odasında bulduğu çeşitli evraklarda bulunan ortak özelliklerden en önemlisi, Şark, Garp, Batı, Doğu, Türk, Müslüman, modern, aydın, entelektüel gibi Türkiye'nin yakın tarihinin en tartışmalı kavramlarını, bu sözcüklerin analizlerini, bu kavramların çözümlemelerini içermeleridir. Ne de olsa bireyin tarihi, dilin, sözcüklerin, terim ve kavramların da tarihidir. Selim Işık kendini, kendi dilinde, kendi toplumunda, kendi kültürünün entelektüel coğrafyasında inşa etmiş olduğundan bir yorum, saptama, eleştiri yaparken bu coğrafyada iz bırakmış tüm eserlere, yazarlara göndermeler yapar. “Edebiyatçılar, Ahd-i Atık'ten beri gök kubbenin altında hiçbir şeyin değişmediğini bildikleri halde nasıl yazmaya devam ediyorlarsa” (Atay, 2018, s. 68) o da aynı prensiplerle coğrafyanın gerçeklerini, tarihin hakikatlerini, yaşamını, kendi idrakine göre yeniden yazacaktır.

Romanda Süleyman Kargı yazmış gibi görünen fakat aslında Selim tarafından yazılmış olan Şarkılar bölümü, otobiyografik hafızanın anlatımında, geçmişin yeniden kurgulanmasında kilit parçalarından biridir. “Dün, Bugün, Yarın” üst başlığını taşıyan şarkı dizeleri, Türk şiirinin parodisi olduğu gibi Türkiye'nin yakın tarihinin de hicvidir. Ayrıca Selim Işık'ın biyografisinin kendi ağzından kritiklerini de içerir. Selim, kendi hikâyesini 20. yüzyılda yaşamaya mecbur kalmış tutunamayanların hikâyesiyle birleştirir. Günlüğüne “Çocukluğumu hatırlıyorum: yaşamadığım çocukluğumu” (Atay, 2018, s. 635) yazan, ‘Her hatıram utanç verici’ demekten çekinmeyen Selim'in hikâyesi, Turgut'un, Selim ve Turgut gibi bütün tutunamayanların, kendi deyimiyle ‘anormal’lerin ve Cumhuriyet’le birlikte Kemalist rejim ilkelerine göre dönüşme sancıları geçiren Türkiye'nin hikâyesidir. “Şarkılar ve onu zaman zaman groteske varan bir anlatım tutumuyla çözümleme iddiasındaki açıklamalar, bir bakıma Selim ve Selim gibi olan Türk aydınının neden topluma yabancılaştığını, kendisini gerçekleştirmesini engelleyen toplumdan veya sistemden kaynaklanan sorunların neler olduğunu çok karmaşık bir yapı içinde verir” (Apaydın, 2007, s. 53). Bu karmaşık yapının temel niteliği bilince, bilincin sunumuna, bilinçaltının parçalı anlatımına dayanıyor olmasıdır. Bilinç, hafızayı düzenleyen, yöneten/ yöneltten, durduran, başlatan temel merkezdir. O yüzden metnin alt katmanında, Turgut Özben'in şimdiki zaman ve geçmiş zaman arasında gidip gelen hatırlamaları, hatırlatmaları, çağrışımları, bilinç akışıyla verilir. Burada Turgut'un travmatik hafızasını doğrudan gösterme, sunma, açıklama kaygısı dikkat çeker.

Turgut, geçmişini Selim Işık'ın onun bilinçaltında iz bırakan hatıralarıyla örür. Selim Işık'ı anımsadığı zamanlarda kendi kişiliğindeki, hayat amacındaki, gündelik ya da felsefi gerçeklerindeki eksik parçaları tamamlamaya çabalar. Böylece her hatırlama bir öğrenmeye dönüşür. Nitekim 20. yüzyılda dünya, Cumhuriyet sonrasında Türkiye, Türkiye'nin kurulmasından sonra birey bir çıkmaza girdiği, tıkanıp, kaosa sürüklendiği, anlamını yitirdiği için hatırlamalar ve öğrenmeler de anlamsızlaşmış, saçmalaşmış, gülünçleşmiştir. *Tutunamayanlar* romanı işte bu saçmalığın, absürdün, gülünçlüğü tarihini anlatır.

Süleyman Kargı'da kalan notlar arasında bulunan Şarkılar, Türk solunun, Türkiye'nin, Selim'in ve ona benzeyen modern bireyin trajik ve patolojik gerçeklerini yansıtır. Selim bu şarkılarda kendini siyasal, kültürel, toplumsal, tarihsel bir özne olarak kaybedenlerden biri kabul eder:

“Siz de benim gibi,
Günleri
Sevgiyle isteyerek
Değil de, takvimden yaprak koparır gibi gerçek
Bir sıkıntı ve nefretle yaşadınızsa, Ankara güneşi sizin de
Uyuşturmuşsa beyninizi, Ata'nın izinde
Gitmekten başka bir kavramı olmayan
Cumhuriyet çocuğu olarak yayan,
Pis pis gezdinizse (o sıralarda adı Opera Meydanı olan)
Hergele Meydanı'nda, bu sarı ve tozlu alan
İğrendirmediyse sizi,
Bir taşra çocuğu sıfatıyla özlemeyi bilmiyorsanız denizi,
Kaybettiniz (benim gibi)” (Atay, 2018, s. 124)

Kaybettiğini düşündüğü için de kendisi gibi tutunamayanların tarihini yazmayı düşünen Selim Işık, Tutunamayanların destanı dediği, aslında Türk aydınlarının tarihini temsil eden bir metin oluşturmuştur. Bu metin, baştan sona ironi, hiciv ve mizahla doludur. Yalnız Şarkılar değil tüm roman böyledir. “Oğuz Atay'ın ironisi Tutunamayanlar'da Türk aydınının varoluş sorunlarını açığa çıkarmak için kullanılmıştır. Tutunamayanlar'da hiciv, Selim ve Turgut figürlerinden yola çıkılarak Türk aydınının kendisini gerçekleştirmesini engelleyen, bireyleşmesine ket vuran olgulara yöneltilmiştir” (Apaydın, 2007, s. 67). Türk aydınının, Türk toplumunun kendini gerçekleştirme çabası, trajiktir. Modern bireyin varoluşu trajik ve travmatik bir hale gelmiş, 20. yüzyılda yaşanan küresel krizlerle modern özne, yıkıma uğramıştır. Selim, Beşinci Şarkı'da bu yıkımı anlatır:

“Tutunamayanların destanıdır bu şarkı,
Dostum Süleyman Kargı.
Eller boşta kalıyor, tutunamıyorlar toprağa
Anlatamıyorlar anlatılamayanı.
Anlatmak gerek: Düşman sarmış her yanı

Oysa, mesela Selim Işık
Anlatmadan anlaşılmaya âşık.
Böyle adama
(Darılma ama)
Yaklaşmaz hiçbir güzellik,
Doğduğu günden beri kalbinde bir delik,
Almak için bütün sızıları içine.
Her zaman utanmıştır başkaları yerine.
Elim varmıyor yazmaya, inmeyelim derine.
Taş devri, Sabri devri, Nihat devri, Tunç devri
Âşık oldu -söyleyemez- utanç devri” (Atay, 2018, s. 133).

Utanç devri, Selim Işık’ın varoluşsal bunaltılar yaşadığı, insana ve dünyaya inancını kaybettiği, karamsar ve kötümser hatıralarının özünü temsil eder. Nitekim Turgut Özben de Selim’i araştırmaya başlar başlamaz bu karamsarlıktan nasibini alacaktır. Bir sabah yatağında, karısı Nermin’e bakarken, “Hayat, düşünceleri tutan bir hapishanedir. İnsan, can sıkıcı bir saç demetidir, ben de akılsız bir robotum” (Atay, 2018, s. 32) diyen Turgut da bir tutunamayandır. Yakın arkadaşı Selim’in öğretilerini tıpkı İsa’nın sözlerini kaydeden havarilerden biri gibi benimser. İsa peygamber gibi Selim de hakikatin peşindedir. Tutunamayanlar için kendi hayatını feda etmiştir. Aslına bakılacak olursa İsa, Berna Moran’a göre ‘tutunamayanların arketipi’ sayılır. “O da içinde yaşadığı toplumun paralı, egemen sınıfına ve din adamlarına, onların değer yargılarına ters düşmüş, horlanmıştır. Başarılı zengin insanların değil çocuksu kalmış, saf, yoksul insanların yanında almıştır yerini. Kendini misyonuna adanmış, inanmış bir adamdır o” (Moran, 2001, s. 282). Bu yüzden Turgut onun unutulmasına izin vermek istemez, “bütünüyle unutulmak gibi acıklı bir oyuna kimsenin yüreği dayanamıyor”dur (Atay, 2018, s. 719). Kendisi de unutulmak istemez. Romanın sonlarında İsa’nın havarilerinden biri gibi istasyon istasyon gezdiği anlaşılır. Oğuz Atay romanın buna benzer bölümlerinde kutsal metinlerle sıkı bağlar kurmakta, bireyin yıkıma uğrayışını karakterler üzerinden anlatırken dini anlatıların oluşturduğu hafızadan da yararlanmaktadır. Nitekim dini anlatılar, kutsal kitaplar, tarihler, ansiklopediler, sözlükler, yasalar, bütün söylemler yapı ve biçim itibarıyla kurmacadırlar. Selim, “Tarih bir tahriften ibarettir. Tarih, geçmişten geleceğe uzanan ve bugün gördüğümüz bir rüyadır. Bütün rüyalar gibi tarih de yorumlanabilir; ama görülürken değil” (Atay, 2018, s. 231) diyerek tarihin yaşamla uyumsuzluğuna vurgu yapar. En azından *Tutunamayanlar* romanı, bütün metinleri ve söylemleri kurmaca kabul eden bir paradigma etrafında kurgulanmıştır. Buna göre bireyler bu kurmacanın ortasında amaçlarını, hafızalarını, amaçlarını kaybetmek üzeredirler. Hakikati bulmaya ihtiyaç duymaktadırlar. Bu ortamda siyasal ve politik öznenin yozlaşmış bir

tarih bilgisine maruz kalarak manipölasyona uğradığı görülür. Romanda Şarkılar'dan sonra gelen Süleyman Kargı'nın Açıklamaları bölümünde, bu manipölasyonun siyasal, tarihsel, kültürel boyutlarıyla çözümlemeleri yer alır. Bu bölümde, Şarkılar'daki temel amaçlar şöyle açıklar:

“Tarih, işine gelmeyen bütün belgeleri, Selim ve Selim gibilerden gizlemişti. Tutarlı bir tarih felsefesinin zorunlu olduğu endişesi, birçok gerçeğin, bile bile bir yana bırakılması sonucunu doğurmuştu. Başka türlü olamazdı. Selim'i, geçmişten ve gelecekte ayırmaya kimsenin hakkı yoktu. Bunun hesabı sorulmalıydı, sorulacaktı. Dün, bugün ve yarın, onun yaşantısıyla birleşmeliydi. Dünü, bugünü, yarını yalnızlığının dışında yaşamalıydı Selim. Şarkıların ortak adı böylece çıktı ortaya. Dün, gerçekten ne olmuştu? Bugün ve yarını hazırlayan dünü, bütün çıplaklığıyla ortaya çıkartmak gerekiyordu” (Atay, 2018, s. 136).

Bu pasajda yakın tarihi merkeze alan bir hesaplaşma kaygısı göze çarpmaktadır. Bireyin hafıza çıkmazı, tarihiyle yapacağı hesaplaşmayla bir çözüm imkânı bulacaktır. Romana göre Türk toplumu kendi tarihsel, toplumsal, siyasal, ideolojik geçmişiyle henüz hesaplaşmamış, kendi söylemlerini sınamamış, kendi kimliğini inşa edememiş, kendi toplumunu tanıyamamış, kültürü, dili, kimliği ve gelenekleriyle bile kolektif benliğini korumayı başaramamıştır. Özellikle aydınlar, bu yıkımın mimarları sayılırlar. Türk aydını, görevini yerine getirememiştir. Romanda Selim Işık, Garip Yaratıklar Ansiklopedisiyle sözde aydınların yanında bile absürt görünen tutunamayanları anlatırken “Toplum Düzenini Toptan Değiştirme Kurulu”nda yer alan Orkan Talmug, Salgan Saçak, Durman Elger, Yılgin Mete, Gökçin Karma, Kutbay Çalık, Düzen Silik gibi karakterle, bazı siyasal fraksiyonlarla, ideolojik tezlerle alay etmiştir. Sözelimi Orkan ve Salgan'ın başladığı ve onlardan sonra gelen takipçileri tarafından sürekli yazılan, eklerle çoğaltılan *İlhmihal* adlı bir eserde, “Yeni Düzen”in ilkeleri anlatılmaktadır. ‘Bidayette cemiyet vardı. Cemiyet, ne halkedilmişti, ne de halkedilmemişti’, ‘Cemiyetin müessisleri, yedi esas müeyyidenin yedi meş’alesi, kur’unu vüstaşı, mütemadiyen münevver ve mütenekkiren peygamber, Ulu Orkan, Ulu Durman, Ulu Salgan, Ulu Gökçin, Ulu Yılgin, Ulu Kutbay ve Ulu Düzen idi’ gibi maddelerle Kemalizm merkezli doktrinlerin çıkmazları vurgulanmıştır. Selim Işık bu yolla ideolojik doktrinlerin anlamsızlıklarını, sahteliklerini, gülünçlüklerini anlatmaya çalışır. Esas çıkmaza giren bireyin gerçekleriyle, varoluşlarıyla, değerleriyle, beklentileriyle kimsenin ilgilenmediği bir toplumda Selim, gittikçe yalnızlaşmış, yabancılaşmış, ötekileşmiş, sonunda da bir tutunamayan, yani *disconnectus erectus* olup çıkmıştır. Selim, Garip Yaratıklar Ansiklopedisi’nde bu yarattığı, “Tutunamayan (*disconnectus erectus*): Beceriksiz ve korkak bir hayvandır. İnsan boyunda olanları bile vardır. İlk bakışta, dış

görünüşiyle, insana benzer” (Atay, 2018, s. 149-151) sözleriyle başlayan bir madde başıyla tarif eder.

Tutunamayanlar her ne kadar alt katmanda Turgut Özben’in hikâyesini, Türk toplumunun siyasal, tarihsel, kültürel, ideolojik dönüşümünü anlatsa da temel olarak Selim Işık’ın travmatik bir çocukluğa dayanan geçmişini merkeze alır. Çocukluk, 20. yüzyıl Türkiye’si bir yana onun kişisel geçmişindeki esas trajediyi oluşturur. Romanında sonunda yer alan günlüğünde Selim’in çocukluğuna dair duygu ve düşüncelerine yer verilmiştir. Burada Selim, kendi kişisel tarihini şu sözlerle anlatır:

“Beni kötü yetiştirdiler. Annem de, babam da bana gerekli eğitimi vermediler. Yaşamak için demek istiyorum. Bana yaşamasını öğretmediler. Daha doğrusu, bana her şeyin öğrenilerek yaşanacağını öğretiler. Yaşanırken öğrenileceğini öğretmediler. Ben de kolayca razı oldum bana öğretilen bu yanlışlara. İnsan, kendi bulmuş doğru yolu. Ben bulamazdım. Bana, başkalarına gösterdikleri basmakalıp yolları öğretiler. Başka türlü bir itinayla tutmalıydılar beni. Daha fazla değil, farklı. Normal bir insan olmaya zorladılar, bana boş yere vakit kaybettirdiler. Olmayınca da, anormal dediler. Ben de kendimi anlamadım: bütün hayatım boyunca normal bir adam olmaya çalıştım. Arkadaşlarla geneleve gittim, müstehcen romanlar okudum ve sokakta genç kızların peşinden gittim. Hiçbirinde tutarlılık gösteremedim. Bunun üzerine anormal olduğuma karar verdiler. Onlara biraz olsun benzeyebildiğim ölçüde kendimi mutlu sayıyordum. Kendimi onlardan ayırmasını beceremedim” (Atay, 2018, s. 612).

Bu satırlarda görüldüğü gibi Selim’in uyumsuzluklarının derin kaynaklarından biri, Türkiye’nin yakın tarihinde yaşanan sosyal travmaların pek çoğuna maruz kalmış çocukluğudur. Aynı şekilde Turgut Özben’in de çocukluğun da benzer travmalara maruz kaldığı görülmektedir. Zaten romanda otobiyografik hafızanın Selim ve Turgut’la temsil edilen iki katman etrafında inşa edildiği açıktır. Mesela Turgut da kendini şöyle anlatır:

“Ben okul hayatımda güzel bir sınıf, zevkli bir okul binası, iç açıcı bir bahçe görmedim. Kirden kararmış, dayanan dirseklerle cilalanmış eski sıralar; sıraların üstüne, geçen yılların Süleymanları, Necdetleri, Aykutları, zaman geçtikçe öztürkçeleşen isimlerini, adlarını çakıyla kazımışlar. Duvarlarda, her yeni müdürün yeni zevksizliğini gösteren renkli badanalar üstüste: son müdür Behçet Beyin sidik sarısı badanasının altında yer yer eski müdür Muhterem Beyin türbe yeşili ve merhum Sami Beyin çingene pembesi renkleri sırtıyor. Kara tahtanın karalığı, sözde kalmış” (Atay, 2018, s. 78).

Turgut’un okulu, çocukluğunu, arkadaşlarını olumsuz, hoşnutsuz, yozlaşmış görüntü ve tasvirlerle hatırlaması, kamusal hafızanın bireylerdeki trajik etkilerini gözler önüne serer. Selim toplumundan, çevresinden, özellikle üniversite okurken karşılaştığı ve/veya çatıştığı iktidar aygıtlarından dolayı uzaklaşmıştır. Bu iktidar, toplumun her alanına nüfuz etmiştir. Selim de Turgut da çocukluklarını kamusal tahakküm ve siyasal hegemonya olmadan hatırlayamazlar. Hatta romanda geçmişe yönelik anlatıların neredeyse tamamı otobiyografik işlevlerinin yanında politik bir niteliğe sahiptirler. Selim Işık, birey ve toplum arasında geçmişe dayanan bu politik

ilişkiyi “Ne Yapmalı” başlıklı yazısında ele alır. Kendine, “Ne yapmalı? Bugüne kadar sürdürdüğüm gibi, çevremdeki kişilerin davranış ve tutumlarını bilinçsiz bir aldırmazlıkla benimseyerek bu renksiz, kokusuz varlıkla yetinmeli mi; yoksa, başkalarından farklı olan, başkalarının istediğinden çok farklı, köklü bir eylem isteyen gerçek bir insan gibi bu miskin varlığı kökten değiştirmeli mi?” (Atay, 2018, s. 93) diye sorar. Bu soru onu varoluşsal bir çıkmaza, bilincinin travmatik katmanlarına, en sonunda da intihara kadar sürükleyecektir. Çünkü ‘bilinçsizliği’ ve vurdumduymazlığı vicdanı kabul etmez. Zaten Turgut Özben de benzer bir sıkıntı ve huzursuzlukla Selim’in peşine gitmeye karar vermiştir. Yani Turgut, bilinçsizliği reddederek dünyaya karşı bir tavır alan ve kendi toplumunun tartışmalı gerçeklerine yönelen tutunamayanlarda görülmeyen bir özelliktir. Bilinçten yoksun birey, özne değil, anti-öznedir. Anti-özne kalıpsız, akışkan, kimliksiz, tarihsizdir. Özne, kendini bildikçe, kendi gerçeklerinin künhüne vardıkça şekil alır, katılaşıp ve acı çekebilir bir erişkinliğe gelir. Romanda, “sen onları bilmezsin çok dayanıksızdır onlar kimler Selim tutunamayanlar size de söyledi mi elbette neden söylemesin bilemezsin Günseli derdi yaşamak her gün girilen bir imtihan olursa buna kimse dayanamaz başını okşardım zavallı sevgilim derdim üzülme üzülürdü Acıma Bankası kuruyorum derdi her ıstıraba bir kura numarası tutunamayanlara öncelik tanınır” (Atay, 2018, s. 473) ifadeleri, acı çekebilir öznenin varlığını işaret eder. Selim, onlar için Acıma Bankası kurmayı düşünür.

Selim’in kendisi ve çevresinin acılarının biricik kaynağı yaşam öyküleridir. Pişmanlıklar, acılar, küskünlükler, yalnızlıklar, Türkiye’nin travmatik gerçekleriyle birleşerek çocukluklarından itibaren onları birçok imkandan mahrum bırakmış, umutlarını ellerinden almıştır. Bu ortamda Selim Işık’ın kendi dünyasına kapanması kaçınılmaz olur. Kendi dünyasının en büyük hatırlatıcıları ise Turgut Özben, Süleyman Kargı gibi arkadaşları ve Günseli’dir. Romanın sonunda yer verilen günlük de onun için bir arınma imkanı meydana getirmiştir. Selim günlüğüne, “Yazdıklarına bir baktım ki durmadan kendimi anlatmışım. Kimseye okumadığım isabet oldu (...) Ben de inşallah öldüğüm gün, babam gibi unutulurum” (Atay, 2018, s. 671) diye yazar. İçinde yaşayamadığı bir yığın ukde kalmıştır. Selim sancılı, korkulu, kaygılı düşüncelerinden uzaklaşıp sevilme ihtiyacıyla Günseli’ye açıldığı zamanlarda kişisel hafızasını zorlayan bütün engelleri, hoşnutsuzlukları, bunaltıları paylaşmıştır. Günseli ile arasında geçen bu diyaloglar, konuşmalar, Turgut Özben tarafından ortaya çıkarılır. Romanda Günseli’nin Selim Işık’la kendisi arasında yaşananları anlattığı bölüm

tamamen bilinçakışı bir anlatım tarzıyla verilir. Bunun sebebi hafızanın bilinçle iç içe geçerek yazı aracılığıyla doğrudan sergilenmesidir. Bilinç, hafızayla aynı ortamı paylaşarak harekete geçer. Tutunamayanlar'da otobiyografik hafızanın en fazla görüldüğü bölüm, Günseli'nin anlatımından oluşan bilinçakışı kısımdır. Sözgelimi şu parçada Selim'in iç dünyasına dair önemli ipuçlarına yer verilmiştir:

“oysa ben neler istiyorum neler istiyorsun canım insanların üstüne dünyanın bütün yıldırımlarını yağdırsam da sevmek özlenmek istiyorum bütün gürültümün çocukça olduğunu aslında sevgiden ilgiden geldiğini anlamalarını öyle sanmalarını istiyorum peki diyorlar neden yapalım bütün bunları neden öyle sanalım kimsin sen diyorlar reisicumhurbaşkanı mısın evet reisicumhurbaşkanıyım evet aslında bütün temel atma törenlerine bütün açılışlara resmî geçitlere şenliklere resmî kabullere ziyafetlere balolara düğünlere kokteyl partilere anma törenlerine beni çağırmanız kaç para eder sizin reisicumhurbaşkanlarınız benim yanımda hangisi benim kadar yürekten katılır sevincinize heyecanınıza adamın işi başından aşkın bir de sizinle mi uğraşacak birçoklarına da gelmez gelse de baştan savma bir konuşmayla hayal kırıklığına uğratar sizi özene bezene hazırladığınız yiyeceklerinizin üstüne elinin parmağının ucuyla şöyle bir dokunur bütün endişeleriniz boşa gider yemekler kalır hiçbirinizin doğru dürüst elini sıkmaz törenin düzenlenmesinde emeği geçenler şöyle bir uzaktan görür onu oysa beni çağırırsanız bilseniz ne memnun kalırdınız her birinizle ayrı ayrı meşgul olurdum ne kadar beğenerek ne kadar çok yerdim yemeklerinizden sevinçten şaşkına dönerdiniz yazık Günseli böyle bir insan bu kadar yakınımızda yaşadı bütün benliğini bu kadar açıkça ortaya koydu hayır koymadı haksızlık etti anlatmalıydı” (Atay, 2018, s. 529).

Bu pasajda Selim'in yaşadığı toplumun içinde nasıl yalnızlaştığı, ayrıştığı gözler önüne serilmektedir. Mesela Turgut Özben, Selim Işık'ın içinde debelendiği yalnızlığa karşı koyacak kadar güçlü bir karakter olarak çizilmez. Zaten Selim Işık kadar derinliğe ve zihinsel dayanıklılığa sahip olmadığı için Selim'i araştırırken öğrendiği gerçekler, karşılaştığı insanlardan dinlediği karamsarlık dolu anekdotlar, Selim'in notlarında gördüğü varoluşsal bunalımlar yüzünden ikinci bir sese, benliğe, kişiliğe ihtiyaç duymuş ve bilinçaltı, Olric'i yaratmıştır. Olric, Turgut'un çıkmaza sürüklendiğini hissettiği zamanlarında onunla konuşur. Ona yoldaşlık yaparak yalnızlığını hafifletir. Berna Moran, Olric'in Shakespeare ve Nabokov gibi yazarların eserlerinde görülen bir 'uşak' tiplemesinin benzeri olduğunu söyler. Çünkü “Atay, Turgut karakterini çizerken yalnız İsa ile değil, edebiyat tarihinde başka kişilerle de bağlar kurar onun arasında. Aslında Turgut biraz İsa, biraz Hamlet, biraz da Don Kişot'dur” (Moran, 2001, s. 289). Moran, Olric ve Turgut arasındaki efendi-köle diyalektiğini olumsuz bağlamda yorumlamaz. Bu görüşünü, “Tutunamayanlar'daki Olric de Turgut'un öteki ben'ini temsil ediyor ama kötü yönünü değil kuşkusuz” (Moran, 2001, s. 286) sözleriyle açıklar. Gerçekten de Olric, bağışlayıcı, sevgi dolu, affedici bir sesle hitap eder. Turgut'a 'efendimiz' seslenişinin altında hep bir koruma içgüdüğü sezilir. Aralarında öfke, nefret, şiddet yoktur. Birbirlerini incitmek istemeyen tavırlarında çekingen bir hal hep vardır. Turgut, otobiyografik hafızasını biraz da Olric

üzerinden kullanır. Kendini Olric'in sesiyle yargılar, çözümler, tartışır. Gündelik hayatını düzenlerken ve romanın da gidişatını değiştirecek olayların eşliğinde Olric'le istişare eder. Şu pasaj, aralarındaki diyalogun bir örneği sayılabilir:

“Bu rapor değil, bu bildiğiniz kelimelerle yazılmış bir araştırma değil. Yaşayan, nefes alan, ıstırap çeken, haykıran bir belge bu. Bu belgeyi okumayacağız Olric. Bu belgeyi, bu raporu yaşayacağız, anlıyor musun Olric? Anlamak istemiyorum efendimiz. Hayır anlamalısın. Nasıl anlamazsın Olric? Bizim dışımızda belge falan yok Olric. Bu belge biziz Olric. Ben, Turgut Özben, elle tutulur tek belgeyim ben. Yüzüme baktıkça okumalısınız beni. Aranızda durmadan dolaşacak elden ele gezecek canlı bir delil. Kendimi çerçevelere sokup gazetelerde ilan edeceğim. Duvarlara yapıştıracağım Turgut Özben'i” (Atay, 2018, s. 544).

Görüldüğü üzere Turgut Özben'in kendilik iddiası, kişisel varoluşu için en yakın tanıklığı Olric yapar. Böylece Turgut var olduğunun bilincine güvenli bir ortamda varır.

Sonuç olarak *Tutunamayanlar* romanında Turgut Özben'in yazdığı notlardan oluşan kurmaca metnin hikâyesi üst katmanı oluşturmakta, Turgut Özben'in şimdiki ve geçmiş zaman arasında gidip gelen hafızası alt katmanda anlatılmakta, romanın en problematik kahramanı olan Selim Işık'ın hafızası ise iç katmanı meydana getirmektedir. Bu üç katmanın her biri, ayrı ayrı otobiyografik bir hatırlama eylemine dayanır. Öncelikle romanın kurmaca hikâyesi, gerçek yazar Oğuz Atay'ın kişisel yaşamından somut izler taşır. Bu yönüyle eser tarihsel bir özelliğe de sahiptir. Öte yandan Turgut Özben ve Selim Işık'ın kendi yaşamlarının bilincinde olarak kendilerini merkeze alıp yine kendi hikâyelerini anlatmaları, otobiyografik bir yapıda tasarlanmıştır.

Rasim Özdenören'in *Hastalar ve Işıklar* kitabında yer alan “Ricat” öyküsünde ise geçmişinden ‘güvenle’ sıyrılamamış, şimdiki zamanla uyuşamamış, hatıraları aracılığıyla travmatik bir şimdiki zaman kuran, mekanlarda kendini ve kendinde geçmişine ait mekanları arayan bir özne vardır. Özdenören, genel olarak öykülerinde toplumsal yaşamdaki dönüşümleri, bireyin çözülüşünü, ondaki parçalanmayı anlatırken de çoğunlukla hafızayı, zamanı, bilinci merkeze almıştır. Ona göre “modern çağın metalaşan kişileri, yaşamın kutsal işleyişini acımasızca yok ederken, yarattığı nesnel dünyanın bir parçası olarak da kendi kökensel yazgısını yok eder” (Şahin, 2014, s. 32). Bu yüzden Özdenören bireyin dağılışını, çözülüşünü, yıkılışını anlatırken öykülerinde 20. yüzyılın toplumsal ve varoluşsal krizlerini de işlemiştir. Nitekim “Ricat” öyküsünde ortaya çıkan otobiyografik hafızanın, kişisel hatırlamaların kriz biçiminde anlatıldığı görülür. Bu kriz öznenin şimdiki zamanla uyuşmadığı, kendine yabancılaştığı yerde başlar ve varoluşsal sorgulamalarla devam eder.

Kendilik kaygısı, benlik imgesi ve ‘birey’, varoluşsal felsefenin temel kavramlarıdır. Öznenin kendisiyle hesaplaştığı, modern dünyayla karşılaştığı anlatılarda öteki, yabancılaşma, yersiz-yurtsuzluk ve ‘hız’ gibi olgular dolayısıyla bireyselliğin varoluşsal bir soruna dönüştüğü söylenebilir. “Ricat” öyküsü bu sorunun işlendiği bir metindir. Burada her ne olursa olsun bireyin kendi yaşamına devam etme zorunluluğu söz konusudur. Öyküdeki özne, var olmak için hatırlama eylemine başvurur. Böylelikle hatırlama öznel bilinci inşa eden izlenimlerin, duyguların, bütün bir yaşantının kaynağına açılır. Özne hatıralarına, çocukluğuna, mikrokozmosuna, ‘sonsuz yuva’ya kavuşmak arzusuyla döner. ‘Sonsuz yuva’ sınırları, derinliği, büyüklüğü belirsiz bir hafıza mekanı da olsa onu tarif etmek için en ideal sözcük ‘ev’dir. “Ricat” öyküsünde çocukluğunu mekanlarda, eşyalarda, çevrede arayan ‘yetişkin’ özne aslında kendi yuvasını aramaktadır. Öykü, hem geçmişe hem de geçmişin sirayet ettiği somut mekanlara ‘geri çekilen’ öznenin ‘benliğini’ ya da ‘kendiliğini’ arayışı anlatılmaktadır. Bu arayış elbette en çok çevreye yönelmiştir. Nitekim Bachelard’a göre hafıza söz konusu olduğunda mekan her şeydir:

“Geçmişin tiyatrosu olan hafızamızın dekoru, kişileri baskın rollerinde tutar. İnsan bazen kendini zaman içinde tanıdığını sanır, oysa tanıdığını sandığı şey varlığın, geçip gitmek istemeyen varlığın, geçmişte bile yitip zamanın peşine düşse, orada da zamanın akışını ‘durdurmak’ isteyen varlığın istikrar bulduğu mekânlara saplanıp kalmasıdır yalnızca. Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân buna yarar. (Bachelard, 2014, s. 37-38).

Mekanın gözenekleri, sunumu, tasviri, tasarımı, anlatımı, aynı zamanda bir hafıza metni ortaya koyacaktır. “Ricat” öyküsünde yer alan mekanlardan özellikle ev, kişisel belleğin mikrokozmosu sayılır. Tarihselliği ve toplumsallığı mutlak bir kesinlikle aşar. Her şeyden çok kişisel bir evren, bir habitat ve yuvadır. Özne çocukluğunu geçirdiği sokaklara ve mikrokozmosu olan eve dönerken bir ata binmektedir. Nitekim öyküde, anlatıcının at üzerinde dayısının evinden geçişi anlatılmaktadır. At, onu hem bir hafıza mekanı olan eve hem de geçmişe götüren spritüel ve anti-modern bir araçtır. Anlatıcıyı dayısı, evin kapısında karşılar. Dayı, tanıdık bir simadır. Geçmişin gölgesi, onun toplumsal, kültürel, mekânsal, tarihsel ve kültürel gölgesiyle iç içedir. Anlatıcıyı eve çağıran dayısı, onu insan olmaya davet eden bir remiz de taşır. Öyküdeki özne, şimdiki zamanla hesaplaşmak, uzlaşmak, uyuşmak yerine kendi kişisel tarihinin remizlerine sığınmaya çalışarak özünü, ruhunu, bilincini ve bunların saf, ideal hallerini yeniden üretmek istemektedir. Bu çabası, onu nostaljinin eşğine sürükler. Şimdiki zamanda geçmişin imgelerini üreten öznenin modern bilinci mekanda belirir:

“Nerde benim sokaklarım? Kunduralarımı çarptığım taşlar? Sol baş köşesinde yüzlerini kurtlar yemiş, süngerleşmiş kalın bir mertek, oradan bel veren evin ahşap duvarına destek olsun diye dayatılmış. (Yoktu bunlar eskiden). Ve sokağım. Hangi bir yanından baksam benim değil, benim çocukluğumun değil. Koşsam bu sokak, o değil. Yıllardan sonra, yorgun geçen bir yolculukla, içli davetlerle beni bekleyen evime dönüyorum” (Özdenören, 2013, s. 13).

Burada çocukluğunun geçtiği sokaklara dönen öznenin ‘anlatan benliği’ konuşmaktadır. Oysa çocukluğu onun geçmiş zamana ait benliğidir. Yani özne, şimdiki zamandan imkansız bir özerkliğe sahip çocukluğuna bakarak kendi içinde bir ‘öteki’ konumunda konuşur. Bu öteki, çocukluğundan, sokaklardan, evden, geçmişin izlenimlerini taşıyan eşyalardan zorunlu olarak kopmuştur. Çevreyi, “Buralar ne kadar geniş, ne kadar gökyüzlüydü! Küçülmüşler küçülmüşler, avuç içi kadar” (Özdenören, 2013, s. 14) diye tarif eden anlatıcı, bir çeşit yabancılaşmanın travmalarını da taşır. Mekana, eşyaya, çevreye, kendine bakışı bunaltıya, çatışmaya, bir tür özyıkıma kadar uzar. “İçimde zavallı bir çarpışma” (Özdenören, 2013, s. 15) ifadesi otobiyografik bilinçteki varoluşsal mücadelenin dışavurumudur. Bu mücadelenin bireyde bıraktığı yaraları, hasarları, yükleri ancak çocukluğunun gölgesini taşıyan ‘ev’ sağaltabilecektir. O yüzden de öyküdeki kahraman eve dönmeye çalışır. Eve, öz benliğine ulaştığında ise geçmişteki halinin, görüntüsünün, varlığının bir imgesini bulur. “Heykelimi dikmişler de yıllardır hep bu noktada durmuş, yorgun argın, budalaca bir bekleyişle burdayım, hep aynı biçimde yıllardır burda bekliyorum, durmuşum” (Özdenören, 2013, s. 14) sözleri, öznenin kendi ötekisiyle karşılaştığı anı betimlemektedir. Burada hafızanın otobiyografik işlevi söz konusudur. Kişinin kendini görmesi, zamanın bölünmesi, kendiliğin parçalanması, tarihselliğin aşılması anlamlarına gelmektedir. “Ricat” öyküsünde tanıma/tanınma eylemleri de hafıza göstergeleri sayılır. Bu eylemler hatırlamayla doğrudan ilişkilidir. Geçmişine nostaljik bir özlem duyan özne, geçmişini hatırlar fakat geçmişte bulunduğu mekanları, insanları, çevreleri tanıyamaz. Onun hafıza krizi, şimdiki zamanı oluşturan yapıları tanıyamamasıdır. “Yollarda bir yabancı insanlar. Şapkaları gözlerinin üstünde, gözleri Yusuf kuyusu, ürkek, çekingen, yağmurdan kaçır halleriyle yanımdan.. yanımdan ve bakmadan yıkıla yıkıla gidiyorlar” (Özdenören, 2013, s. 14) ifadeleri, ötekinin kendiyle değil toplumla da uyumsuzluğunu ifade etmektedir. Bu ‘uyumsuzluk’ geçmişin algılanmasında bazı çatışmalar doğurmaktadır. Birey, gittikçe kalabalıklaşan, çoğalan, büyüyen kentlerde, kalabalıklarda ve çevrelerde ‘öteki’ni tanıyamaz hale geldikçe ve kendi geçmişiyle arasına mesafeler koymaya başladıkça hafıza da bir çıkmaza girecektir. “Ricat” öyküsü bu çıkmazdaki bireyi merkeze alır.

Modern birey yaşamını, kimliğini, çevresini, metafizik varlığını bile bir mekan algısıyla kurmaktadır. Dolayısıyla ötekine karşı yabancılaşmanın yanında mekana karşı yabancılaşma da bireyin bunaltısına sebep olur. “Ricat” öyküsünde çocukluğunu mekanlarda arayan kahramanın, “Büsbütün bozulacağımdan, yıkılacağımdan korkuyorum. Bu yıkılmaya hazır ev, bu kova, arılar, örümcekli köşeler ne uyandırıyor içimde?” (Özdenören, 2013, s. 14) ya da “Artık benim değil bu bahçe, ev. Ben kimim? Onlar nedir benim için?” (Özdenören, 2013, s. 15) gibi sorularla kendini sorguladığı görülür. Burada betimlenen ‘bahçe’ aynı zamanda bir bellek metaforudur³⁹ ve anıları depolayan hafızayı ifade etmektedir. Bahçeyle kurulan aidiyet ilişkisi çözüldüğünde bireyin hafızayla bağları da çözülmüş olur. Özne, geçmişle bağı çözüldüğünde hem hafızasını yeniden oluşturmak hem de var olmak isteğiyle eve dönmeye çalışmaktadır. Ev bir semboldür. Evin yıkımı, onun öz yıkımının remzidir. Geçmişin yıkımı, çocukluğun yıkımı, yuvanın yıkımı, ailenin yıkımı ya da bütün bunların hafızadaki imgeleri evin varlığına bağlıdır. Ev, şekliyle, işleviyle, anlamıyla ve derinliğiyle bilinçaltına uzanan sonsuz bir kanaldır. “İnsanın doğduğu evde düşsel olarak oturması, bu evde anılarla oturmasından daha fazla bir şeydir; yitip gitmiş o evde düşünüyorduk gibi oturmaktır. Çocukların kurduğu düşlerde ne ayrıcalıklı bir derinlik vardır! Yalnızlıklarını ele geçirmiş, gerçekten ele geçirmiş çocuk mutludur! (Bachelard, 2014, s. 47). Öyleyse “Ricat” öyküsündeki öznenin çocukluğunun geçtiği evi onun mutluluk ütopyası olarak okumak da mümkündür. Evden kopuş acının,

³⁹ Douwe Draaisma, bellek metaforlarının gündelik dildeki kullanımlarını çeşitli örnekler üzerinden inceler. Bu kullanımlar tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak sürekli bir değişim göstermiştir: “Platon’un balmumu tabletlerinden günümüzün bilgisayarlarına kadar, bellekle ilgili dilde metaforlardan geçilmez (...) Bu listede saklama amacı taşıyan çok çeşitli yer ve araç ismi yer alıyor: Arşiv ve kütüphane gibi bilgi saklama yerlerinin; şarap mahzeni ve ardiye gibi malların saklandığı yerlerin; güvercinlik ve kuşhane gibi hayvan barınaklarının; mücevher kutusu ve para kasası gibi değerli eşyaların saklandığı yerlerin; deri cüzdan ve ortaçağda sarrafların kullandığı *sacculi* gibi, paraların muhafaza edildiği nesnelerin isimleri. Diğer metaforlar doğadan türetilmiş: Ormanlar, çayırlar ve labirentler. Belleğin gizli doğası, mağara, yeraltı odası, maden ocağı, denizin derinlikleri gibi metaforlarla ifade edilmiş. Bu imge dağarcığına binalar da dahildir: Saraylar, manastırlar, tiyatro binaları. Bellek mıknaşı, bal peteğine, fosfor cevherine, yel çengine ve dokuma tezgahına benzetilmiş” (Draaisma, 2014, s. 19-20). Bu pasajda örneklediği şekilde belleği ifade eden imgelerin dönüşümü, yeni hafıza teorilerine zemin hazırlamıştır. Bellek metaforlarının çokluğu ise genel olarak hafızanın *omnia in omnibus* niteliğiyle ilgilidir. Buna göre ‘her şey her şeyin içinde’ bulunabilir. “Ricat” öyküsünde geçen ‘bahçe’ sözcüğü de benzer şekilde içinde bir yığın şey barındırması dolayısıyla hafızaya gönderme yapmaktadır. Mesela Ahmet Muhip Dıranas’ın “Olvido” şiirinde de aynı bellek metaforu kullanılmıştır. Şiirde geçen, “Hayrattır bu akşamüstüler daima/ Gün saltanatıyla gitti mi bir defa/ Yalnızlığımızla doldurup her yeri/ Bir renk çılgılığı içinde bahçemizden/ Bir el çıkarmaya başlar bohçamızdan” (Dıranas, 2015, s. 40) dizelerinde, ‘bahçe’, ‘bohçe’ sözcükleri ile istemli ya da istemsiz de olsa hatırlama eylemi betimlenir. Öyleyse hem bu şiirde hem de Özdenören’in “Ricat” öyküsünde bahçe sözcüğü, kişisel hafızayı işret etmektedir. Çünkü bilinç düzeyinde belirli süreçlerden oluşan her hatırlama, kişisel veya otobiyografiktir. Bahçe sözcüğü ile ifade edilen hafıza da bireysel yaşantılardan oluşan hatırlamaları ifade eder.

kederin, kaygı ve korkunun, eve dönüş ise mutluluğunun, hazzın veya ideal yaşamın temsilidir. Öyküde geçmişten, yuvasından, çocukluğundan kopan özne, “Ben bir yerlerdeyim, hep bir yerlerden bir yerlereyim” (Özdenören, 2013, s. 15) derken mekan algısının da parçalandığını tebliğ eder.

Öyleyse bireyin varlığını çıkmaza sürükleyen hafıza krizinin üç temel niteliği şöyle sıralanabilir:

1. Özne kendi geçmişinden koparak kendinin ötekisi konumuna sıkışmanın acısını duymaktadır.
2. Özne yığınlar halindeki kalabalıkları tanı(ya)madığı için topluma yabancılaşmıştır.
3. Özne hafızanın taşıyıcısı durumundaki mekânlara yabancılaştığı için yersiz-yurtsuz kalmıştır.

Bütün bu niteliklerin yalnız bir hafıza krizini değil 20. yüzyıla uyum sağlayamayan modern toplumlarda bireyin kimlik bunalımlarını da yansıttığı pekâlâ söylenebilir. “Ricât” öyküsünde sorunsallaştırılan birey kendi kişisel tarihini yitirdiğinde gittikçe köksüzleşmiş, kimliksizleşmiş ve sonsuz bir krizin eşiğine gelmiştir. Bu eşikte kimlik ortadan kalkar. Bir yersiz-yurtsuzluk başlar. Öyküde “bir kuyularda yeniden yola koyuldum. Yürüdüğüm tünellerde neyi beklediğimi bilmeyerek, nereye varacağımı bilmeyerek” (Özdenören, 2013, s. 15) diyen kahramanın arayışı durmadan devam eder.

Hasan Ali Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz* romanı, zaman-mekân-özne arasındaki epistemolojik ilişkiyi bilinç düzeyinde çözümleyen postmodernist bir anlatıdır. Postmodernizmin çok seslilik, çoğulculuk, metinlerarasılık, üstkurmaca vd. özellikleri kullanılan bu anlatının alt katmanlarında çeşitli felsefî söylemler yer alır. Bu felsefî söylemlerin ana iskeletini zamana, insana, mekâna ontolojik ve varoluşsal bakış oluşturur. Harapartlı Nafi adlı kurmaca bir bilgeden ‘Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlat; sormazsan biliyorum...’ epigrafiyla⁴⁰ başlayan *Bin Hüzünlü Haz*’daki

40 Harapartlı Nafi’ye ait olarak gösterilen kurmaca atfin orijinal kaynak versiyonlarında düşünce-zaman diyalektiği göze çarpar. Harapartlı Nafi’nin paradoksunun, kaynağını Augustinus’un Tanrı inancını incelediği ve zaman kavramını tartıştığı *İtirafı*’ndan aldığı söylenebilir. Augustinus’un ünlü, “Peki o halde zaman ne? Hiç kimse bana sormazsa biliyorum da, biri sorup da ona açıklama yapmam gerektiğinde bilmiyorum” (Augustinus, 2010, s. 374) sözü, bir çelişkiye dayanıyor da olsa öznenin zamanı anlamaya dair ontolojik bir sorgulama içerir. Benzer şekilde Augustinus’un bu paradoksun yola çıkan Nermi Uygur da bu ontolojik ilişkilendirmeyi özne ve dil arasında yapmıştır. Uygur, anadile dair

örtük felsefi yapı, metnin estetik, edebi, retorik iletisini de bütünüyle kapsar. Romanda kişilikleri belirsizleştirilen kahramanlara ait kurmaca bilincin katmanları, ister istemez çağrışım, zihinde arama, hatırlama, tanıma, unutma gibi klasik hafıza eylemlerine bağlı olarak şekillenmektedir. Böylece “Doğudan batıya, masallardan çağdaş romanlara anlatı metinlerinde gezintiye çıkan bir karakterin çağın kaotik ortamında kayboluşunun anlatıldığı Bin Hüzünlü Haz romanı arayış izleği merkezinde kurgulanır” (Uyar, 2021, s. 62). Romandaki akronik ya da doğrusal olmayan zaman, bu arayışın kendisi gibi belirsizdir. Zaman, metnin olay ve sahnelerinde görünmeyen ama yapısal ve izleksel olarak anlatının asli unsuru sayılan Alaattin karakterinin parçalı, örtük, değişken, devinimli varlığıyla eşdeğerdir. Alaattin ise tam olarak bir başkahraman sayılmaz. Nitekim postmodern anlatının özünde başkahramanın yitimi söz konusudur. “O, modern şehrin bölük pörçük insanıdır. Bu haliyle şiddetin, simülasyonun, terk ediliş ve kayboluşların eleştirisi gibi görünen roman, bir taraftan da ‘kahramansız’ roman kurmak gibi biçimsel bir arayışın ürünü” (Narlı, 2012, s. 227) sayılabilir. Alaattin’in hafızası, anlatıcının belleğiyle bütünleşerek postmodern okurun bir izdüşümüne dönüşür. Artık metin, okuru ve yazarın oyun alanı olarak salt kendisini teklif eder. Romanda da okur, metnin kendi kendini inşa edişine tanıklık eder. Bu süreçte Tatar kızının hikâyesi, Kırk Haramiler, Şehrazat, Don Kişot, Kırmızı Başlıklı Kız, Hansel ve Gratel gibi anlatılara yapılan atıflar, metnin büyümlü atmosferinin metinlerarası parçalarıdır. Böylece okur, tarafsız bir özne olarak kendini estetik, retorik, ontolojik bir varlık alanında bulur. Bu alanda yaratıcılığını ve entelektüel birikimini kullanarak ‘anlatı ormanı’na katılmak zorunda kalacaktır. Postmodern anlatıların, metni ön plana çıkaran bu niteliğini Yıldız Ecevit de vurgulamıştır. Yıldız Ecevit, hem postmodern öykülerin temel işlevlerini hem de Bin Hüzünlü Haz romanındaki parçalı, muhayyel kurguyu şu sözlerle tarif eder:

“Metin sürekli düşler ve öyküler üreten bir bilinç gibidir. Düş ve öykü üretme, canlı bir roman kişisi izlenimi veren metnin yaşam belirtisidir; onun devinmesi, soluk alıp vermesi demektir; varoluşunun kanıtıdır. Özde, Alaaddin isimli kim olduğu belirsiz birini arayan bir Ben-anlatıcının öyküsünü içerir metin. Bir öyküden çok, öykü-eskizidir bu. Bu iskelet-öykü; metni üstkurmacada giydiren, ete kemiğe büründüren küçük öykülerin üzerine iliştilendiği bir kurgu ögesidir yalnızca. Bu öykü ve düş seli; ardı arkası kesilmeden birbirinin içinde üreyen, yaşama olanağı bulduğu her yeri bir sarmaşık gibi saran, zaman-

eleştirel bir denemesinde Augustinus’un zaman teoremine ‘dil’ kavramını yerleştirir. “Dil nedir peki? Kimse bana sormayınca, biliyorum. Birine açıklamaya kalkınca da, bilmiyorum” (Uygur, 1994, s. 11). Paradoksal bir söylem gibi görünen bu ifade, belki de diğeri gibi anlamsızlık eşliğinin yapı söküme uğratılarak aşılması ve daha yaratıcı bir düşüncenin üretilebilmesi için retorik bir imkân olarak görülmelidir.

uzam boyutunun her yanından fıskıran, her renge ve kalıba giren fantastik/grotesk bir canlı gibidir” (Ecevit, 2001, s. 186).

Ecevit’in altını çizdiği üzere Toptaş’ın anlatısının esas özelliği metnin salt kendi adına var olma pratiğini denemesidir. Metin böylece bir çağrışımlar yumağına, imgeler karnavalına, hikâyeler toplamına dönüşürken hafızanın karşılıklı, yan yana, iç içe örüntüsüne hitap eder. Bu örüntüde yazar-metin-okur olmak üzere üç sac ayağı, üç hafıza kaynağı vardır. Ben anlatıcının bilinci, zamanla yerini metne ya da yazara bırakarak zaman-mekân arasındaki algı üstü boşlukta, düşüncenin zihnin çeşitli katmanlarında dolanması gibi dolaşmaktadır.

Modern kentin uydusu rolündeki televizyon, ekranı toplumsal bir gerçekliğin hatırasına dönüştüren en temel eşyadır. Ekran, modernitenin kentle belirginleşen akışkan bilincidir. Anlatının öznesi, kötülükle, suçla kaplı dünyanın tezahürünü ekranda seyreder. Kendi benliğinden unutmak istediği toplumsal bir parçayı da aslında örtük olarak orada görür. Bu görüntünün televizyondaki yansımaları şöyle tarif eder:

“Evinde uyurken boğazlanmış yaşlı ve zengin kadınların, ktır ktır kesilip banyo küvetinin içinde parçalara ayrılmış genç sevgililerin, mahalle kahvesinde oturup sakın sakın çayını yudumlarken ağzını şapırdattı diye gövdesi bir şarjör dolusu kurşunla kalbura çevrilmiş mahzun bakışlı işçilerin, namus uğruna köylerde ipe çekilen her biri birbirinden körpe kızların, lağım çukurlarına atılan kart prenseslerin, ya da alacak verecek tartışması yüzünden on-on beş yerinden bıçak darbesi yemiş halim selim adamlarla polis panzerlerinin altında ezilen göstericilerin cesetleri peş peşe ekrandan geçerken, birazcık da olsa suçtan arınmışlığımla unutup rahatlıyorum çünkü” (Toptaş, 2015, s. 12).

Alaattin olup bitenleri seyrederken onun ‘kentli’ gerçekliğinin televizyonun profan telkinlerine karıştığı söylenebilir. Bu telkinler Alaattin’in ontolojik varlığındaki çatışmanın bir parçasıdır. Hem kişisel hem de politik/kamusal benliği kentle bütünleşen, kendi gerçekliğine yabancılaştırmanın eşiğindeki, topyekun ontolojik bir eşikteki öznenin ‘akışkan modernite’ içinde bir şaşkınlık yaşadığı aşıkardır. Var olmanın değil var olamamanın, hatırlamanın değil hızla unutmanın, görmenin değil bir çeşit toplumsal körlüğün sebep olduğu şaşkınlık kentte yaşamakta olan bireylerin çoğunda olduğu gibi Alaattin’de de mevcut olduğu için *Bin Hüzünlü Haz* romanındaki temel kriz, Alaattin’in bilinç ve hafıza düzeyinde var olma sorunudur. Bu sorun öz olarak varoluşsal bir bağlamda fakat postmodernist bir biçim ve söylemle anlatılır. Özne, bir çeşit var olma kaygısıyla, umutsuzluğun eşiğinde dolaşmasına rağmen onun ciddiyetinden de uzaktır. Søren Kierkegaard’ın ‘ölümcül hastalık’ olarak tarif ettiği umutsuzluğu Alaattin’de görmek pek mümkün olmasa da bu umutsuzluğun metinde bir oyun biçiminde kurgulandığı söylenebilir. Postmodernist dönemde bireyin artık kent ve iktidar tarafından politik ve ekonomik araçlarla sindirildiği bir gerçektir. Bu

politik ve ekonomik araçlar, toplum içinde hafıza figürlerinin önlenemez ve kontrol edilemez bir hızla artmasına sebep olmuştur. Artık hatırlanması, tanınması, unutulması gereken sonsuz gösterge vardır. Teknoloji ister istemez bir göstergeler imparatorluğu inşa eden, manipülatif, simülatif, nev-age paradigmlar yaratır. Hafıza, bireysel kontrolden bile çıkmanın eşiğine gelir. Bütün bunlardan sonra özne, “olanca yenilmişliğiyle koltuğuna oturup ekrandaki kanlı cinayet görüntülerini seyreden, etrafı beyaz duvarlarla çevrili, sümsük bir Alaaddin’e dönüş”me (Toptaş, 2015, s. 13) tehlikesiyle karşı karşıya gelir. Romanda da esas olarak bu tehlikeyle karşılaşmış Alaattin’in kuralları, kaideleri, normları paramparça olmuş dünyayı reddederek ortadan kayboluşunun hikâyesi anlatılmaktadır. Ortadan kayboluşu, varlık ve zamanın yitip gittiği masalsi bir maceranın da başlangıcı olur. Bu masalsi hava, “Bir bakıma, zaman zaman üstünde oldu böylece. Zaman zaman altında oldu. Zaman zaman yanında. Zaman zaman önünde. Zaman zaman sonunda. Zaman zaman peşinde. Zaman zaman içinde” (Toptaş, 2015, s. 71) sözleriyle de vurgulanır. Çünkü modern dünyada özne, büyü bozulmuş, alt üst olmuş, korku ve kaos içindeki entropik dünyanın anomalisinden kaçarak doğaya, masallara, mitlere, efsanelere sığınmak, dünyaya eski büyüünü kazandırmak, böylece ait olduğu tarihe, kimliğe, inanca, kutsallığa, doğaya geri dönerek yaşamını anlamlandırmak istemekte, kendini adeta yapı söküme uğratmakta, varlığının çözülüşüyle postmodern ve çoksesli bir anlam panayırına karışmaktadır. Nitekim Alaattin’in başına da tam olarak bu durum gelir. Alaattin, “İşte o zaman ben, çeşitli suçların işlendiği göz kamaştırıcı bir dünyadan başka bir dünyaya sessiz sedasız göçmüş gibi oluyorum” dedikten sonra, “Hayatın akıl almaz derecede oyuna dönüştüğü, hayallerin sınırı aşp aşp gerçeklere karıştığı, yerini göğünü ne idüğü belirsiz kırıltılarla uzun kuyruklu, güzel güzel yalanların doldurduğu ve her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünyaya” göçtüğünü hisseder (Toptaş, 2015, s. 19). Varlığının hikâyelere karışması, roman boyunca sürece düşsel bir yolculuğun da başlangıcı olur. Bu yolculuk, aslında Alaattin’in kişisel hafızası üzerinden inşa edilmiş postmodern bir oyun olarak nitelendirilebilir. Yazar, anlatıcı, Alaattin, okur, bu oyuna kendi otobiyografik hafızalarını kullanarak katılmaktadır. Merkezde ise tabii Alaattin, Alaattin’in hafızası, geçmişi, sesi, varlığı yer alır.

Bin Hüzünlü Haz, olay örgüsüne bakılacak olursa düşsel bir yolculuk anlatısıdır. Yapı olarak dokuz bölüme ayrılan romanın ilk bölümünde Alaaddin’in iç

sesiyle konuşmaları anlatılır. Daha sonraki bölümlerde kahraman bakış açısının kullanıldığı eserde anlatıcı, bazen bağımsız bir kahraman bazen de yazar kimliğiyle ortaya çıkar. Anlatıcı şehrin dehlizlerine, caddelerine, ara sokaklarına karışıp ona bir ses halinde ulaşan Alaattin'in kayıp varlığının peşine düşerek ondan bir haber bekler. Bu bekleyişi romanda şöyle tarif edilmektedir:

“Arada bir sesini duyuyor ve şehrin içinde bir yerlerde olduğunu biliyorum ama, çoktan beri yüzünü göremiyordum onun. Önceleri, belki kaldırımlara taşan televizyon kabini, çelik kasa, buzdolabı, masa, vestiyer ve koltuk takımı gibi şapşal suratlı eşyaların, etrafı teneke levhalarla çevrili arsalardan yükselen paslı hurda yığınlarının, sinek vızıltılarının gölgesinde unutulmuş çöp bidonlarının, gelip geçen otomobillerin, şehrin değişik yerlerine doğru uğultuyla akan insanların, dev apartmanların ve parkları tıklım tıklım dolduran çocuk kıpırtılarıyla bu kıpırtıların en kırılgan noktalarında gezinip duran seyyar satıcıların arasında yolunu yitirmiş de, bana, dünyaya ve kendisine şimdilik yalnızca sesiyle ulaşabiliyordu diye sabırla bekliyordum” (Toptaş, 2015, s. 21).

Burada insan, artık felsefi bir özne, bir anlam parçacığı, bir imge kırıntısı, bir görüntü, bir hayal, bir alımlama nesnesine dönüşmüş durumdadır. Anlatıcı bir ötekidir. Öteki olarak esas özneyi alımlar alımlamasına ama ona ulaşamaz. Nesneye imajının bölünmesi gibi bir kesintiyle Alaattin, kendi varlığından soyutlanmış durumdadır. Dolayısıyla onun otobiyografik hafızası yalnızca izler, imgeler, uzayda gezinmekte olan sonsuz noktalar etrafında kurulabilir. Bu noktalar sayısız olduğu için görüntüler de sonsuzdur. Alaattin her yerde görünebilir. Her yerde bir hatıra bırakmış olabilir. Ortadan kaybolmuş da olsa Alaattin'in unutulması, bellekten silinmesi mümkün değildir. Sonsuz ihtimallerin imkansızlığıyla anlatıcı, okur ve Alaattin ‘bazen iki kardeş, bazen iki düşman, bazen de sevgileri sevişmelere sığmayan iki çılgın sevgili gibi’ diyalektik bir anlam örüntüsü kurarlar. “Yazar-anlatıcının, anlatıda hikâyeye, dolayısıyla metnin kendisine dönüşen Alaaddin’le olan ilişkisi, üstkurmacanın alegoriye çağrı çıkaran düzleminde, yazma edimi sırasında yazarın metniyle olan ilişkisine dönüşür” (Ecevit, 2001, s. 188). Bu diyalektik, metne postmodern bir hava kattığı kadar mitik ve mistik bir atmosfer de katar. Anlatıcı, “gözlerimi yollara dikip sürekli Alaaddin’in geleceği ânın güzelliğini hayal ediyordum” (Toptaş, 2015, s. 22) diye sayıklasa da bir türlü muradına erememektedir. Şehri oluşturan mitik ve mekânsal hafızanın kazısına o zaman başlamaya karar verir. Şimdiki zamandan geçmişe ya da tam tersi, doğrusal olmayan bir hafıza araştırmasına, bir tanıklık incelemesine kalkışır. O andan itibaren Alaattin'in hatırasının peşinde, şu pasajdakine benzer bir akış başlar:

“Kıpırtılar, sesler ve yelkenli gemiler gibi gözüken şimdiki zamanın yüzünde küçük küçük, yara izine benzeyen pencereler açılıyordu yani ve anımsamak istenmeyen bir geçmiş, bu pencerelerin gerisinde, alaycı bir sesle küstahça uğuldamaya başlıyordu. O böyle gemileri, umutları ve haykırırları yutan fırtınalı bir deniz gibi uğuldayıp yeri göğü zorlarken, küllenmeye bırakılan hikâyeler de kendilerini anlattırmak istercesine başka

başka yaralara sığıyorlardı sanki; çeşitli noktalara dağılıyorlar, birbirlerinde yankılanıyorlar, sonra da şimdiki zamana ait ne varsa peşlerine takıp geçmişin türküsünü çağıra çağıra, hızla tayfaların belleğindeki kavga ânına doğru akıyorlardı” (Toptaş, 2015, s. 30).

Metin holozonik bir yapıda ve çeşitli hikâye parçaları arasındaki akışla ilerlemeye başladıkça, mekânlar ve özellikle şehir ön plana çıkar. Alaattin’in geride bıraktığı iz, şehrin sokaklarına, insanlarına, ışıklarına karışmış durumdadır. Ben anlatıcının epik yolculuğunun ilk uğrağı şehir olur. Yolculuğunun şehirle başlayıp Asip Dağı’nın tepesindeki türbeye kadar devam eden sürecinde, mekânların birer hafıza göstergelerine dönüştüğü görülür. Bu göstergeler arasından şehrin tasviri, anlatıda şöyle verilir:

“(…) pencerelerin birinden gözüme ilişiveren çatı ucu, televizyon anteni, baca ya da minare gibi şeyleri öteki pencerelerde gördüklerimle birleştirerek, belleğimde bir şehir yaratmaya çalışıyordum. Tamamı, ancak aynı kişi tarafından bütün pencerelerden aynı anda bakıldığında görülebilen, parçalanmış bir şehirdi tabii bu. Parçalarının her biri bir yana savrulmuş, kuzeyi güneyine, güneyi doğusuna karışmış ve batısı da, öteki yönlerin içinde kar gibi eriyip rüzgâr gibi kaybolmuş bir şehirdi” (Toptaş, 2015, s. 38)

Görüldüğü gibi şehir yalnızca modern bir mekân olarak tasvir edilmez. Daha ontolojik işlevlerle betimlenir. Adeta anlatıcı kahramanın da hafızasını oluşturur. Geçmişini, şimdisini ve geleceğini içinde barındıran zamansal bir yumak olarak şehrin çeşitli mekânları da birer kahramana dönüşmüş durumdadır. Bu yüzden anlatıcı ‘tıpkı Alaaddin gibi doğruca o serserileri, ayyaşları ve üçkâğıtçıları bulabileceği’, özellikle şehrin Batı yakasına düşen yerlere gider. Alaaddin’in yerini karşılaştığı bir garsona sorar. Garson Alaaddin’in yerini tarif ederken garson kılığında evsiz bir serseri olduğu anlaşılır. Adam, aradığı kişiyi MOTEL ROM denen yerde bulacağını söyler. Buranın yöneticisi, ‘aynalara yansıya yansıya tıpkı eski çağların ağırlığını omuzlarında taşıyan bir büyücü edasıyla’ ona bazı düşsel cevaplar verir. Yönetici kadın verdiği her cevapla Shakespeare’in piyeslerindeki gelecekte haber veren, büyülü sözler fısıldayan, kahramana yol gösteren cadılara benzemektedir. Bu kadın, anlatıcıya Alaattin’in bir serap olduğunu söyler. Yani o, bir hayaldir. Hayal bir zihnin ürünüdür. Zihin topyekun bir hafızadır. O halde anlatıcının aradığı yer, bulmak, tanımak, tanınmak, sahip olmak istediği, geçmiş ve şimdi arasında salınıp duran, gerçek bir hafızadır. Bu hafıza, özne ona doğru koşarken kendini yeniden inşa eder. Yıkıma uğrayan özneyi yeniden kurar. Parçacıklara bölünmüştür ama parçalardaki bütündür. Hikâyelerin, masalların, efsanelerin kaynağıdır. Yani biraz da sözlü bir hafızanın varlığı akla gelmelidir. Cadı, bu tarz bir hafızayı herkes gibi anlatıcının da aramakta olduğundan söz etmiştir. Anlatıcı cadının sözlerini, “herkes gibi benim de serap gördüğümü söyledi. Ona göre,

ruhumda uğuldayıp duran boşluğu doldurabilmek, giderek dipsiz bir boğuntu kuyusuna dönüşen şu lanet olası hayatın ağırlığına katlanabilmek, ya da içimde açılan çeşitli yaraları onarabilmek için, belki de farkına bile varmadan ben yaratmışım bu serabı (Toptaş, 2015, s. 51) diyerek açıklar. Öyle ki aslında Alaattin kendisidir. Bir hayaldir. “Alaaddin, pekâlâ hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz şekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurulmamış bambaşka bir hayatın adı” (Toptaş, 2015, s. 52) da olabilir. “Benim belleğim bu sokaklardan oluşur evlat” diyen otelci kadın, “Belleğimi yoklamam için sokaklara çıkıp adım adım dolaşmam gerekir. Ama bunu pekâlâ sen de yapabilirsin, öyle değil mi?” (Toptaş, 2015, s. 54) diyerek anlatıcıyı şehre yönlendirir. Şehir bir hafıza mekânı olarak canlı bir varlıktır. “Alaaddin’in hikâyesini arayan cılız bir hikâye şeklinde, geçip geçip gidiyordum. İşte böyle kaç hafta, kaç yıl, ya da kaç koca yüzyıl dolaştım bilmiyorum. Ama şimdi size, şehrin ve zamanın o noktasında avare avare gezip dolaşırken, sonunda herkesin yüzünde Alaaddin’in yüzünden bir parça görmeye başladığımı söyleyebilirim” (Toptaş, 2015, s. 60) diye anlatıcı, hafızayı bulmak isterken unutuşun eşiğinde dolaştığını fark etmez. Çünkü bulunduğu yer paramparça olmuş, dağılmış, delinmiş bir zihin dünyasını temsil etmektedir. Bu zihinle dünyaya kim baksa, öznenin dağılmışlığını görür. Elbette bu dağılmışlığın bir de kolektif ve ontolojik yönü vardır. Hatta felsefi ya da tasavvufi bir değerlendirmeye Alaattin’i ve şehri, sokakları ve anlatıcıyı, okuru ve anlatıyı kuşatan ortak, kutsal bir hafızadan da söz edilebilir. Mevlana’nın ‘fihi ma fih’ deyişindeki gibi her şeyin Tanrının varlığıyla mukayyet olduğu sonsuz bir hafızadan sızan hikâyeler, insanlığın da hikâyesini oluşturmaktadır. Dolayısıyla “Alaaddin ne yapıp edip un ufak parçalanmıştı da, kimse kendisini bulamasın ve bilemesin diye, tıpkı güzellik ya da çirkinlik gibi bütün insanların varlığına biraz biraz dağılmıştır” (Toptaş, 2015, s. 61) diyen anlatıcının ontolojik arayışlarında da kutsal bir hafızaya atıf vardır. Bu hafızanın iradesi, varlığın idamesini mümkün kılarak insanın iradesini ve idesini yaratır. Bu ide serpilerek imgeye, imge öyküye, öykü efsaneye dönüşür.

Alaattin ortadan kaybolunca, anlatıcının varlığı ortaya çıkarak romanın ikinci bölümünden sonuna kadar sürecektir bir yolculuğa başlar. Anlatıcının varlığı, Alaattin’in yokluğuyla özdeşleşir. Romanda, “tıpkı Alaaddin gibi kendimi gene şehrin karanlığında, o mezbelelik yerlerde dolaşırken buluyordum” (Toptaş, 2015, s. 64) diyen anlatıcı, kendi zihninde de bir yolculuğa çıkmıştır. Bu noktada romanda

birbiriyle bağlantılı ya da bağımsız birkaç yolculuk birden sürmektedir. 1. Alaattin'in yolculuğu. 2. Anlatıcı kahramanın yolculuğu. 3. Okurun yolculuğu. Bu üçüncüsü, metnin postmodern yapısının da temelini oluşturmaktadır. Ancak ana hikâyeye, anlatıcı kahramanın yolculuğu üzerinden ilerler. Metinde, 'şehirdeki Alaaddin'in parçalarını da toplayıp tek tek belleği'ni inşa eden, kendi zihnini yapılandıran, Alaattin'in yapı söküme uğramış kurmaca varlığında rasyonel varlığını bulan anlatıcı, yolculuğunu "zaman zaman şehrin taş döşeli sokaklarında dolaşıyorum diye kendi belleğimde dolaşıyordum" (Toptaş, 2015, s. 63) sözleriyle tarif eder. Yolculuğunda şehrin taş döşeli sokaklarını geride bırakarak Asip Dağı'nın gölgesine varır. Asip Dağı kurmaca bir mekândır. Ancak aşkın bir yapı olarak özneyi tarihin derinliklerine, hikâyelerin beşiğine götüren büyümlü bir anlamı vardır. Anlatıcı kahramana göre insanlar, "tarihî bir şeyle karşılaştıklarında biraz da o şeyin görüntüsünde biriken zamanın deliliklerine bakarlar, biraz da o şeyin karanlıkta kalan ilk anına doğru zihinsel bir yolculuğa çıkarlar ve elbette ister istemez çıkılan bu zorlu yolculuk sırasında hem giderek ayaklarının altından kayan şimdiyi, hem de kaim uğultular taşıyan sonsuz olabilirliklerle dolu belirsiz bir geçmişi aynı anda, iç içe yaşamakta"dırlar (Toptaş, 2015, s. 76). Dolayısıyla kendisi de şimdiyi ve geçmişi aynı uzamda yaşamaktadır. Öyleyse mekânın salt içte yaşamakta olan sonsuz bir hafıza taşıdığı, bu hafızanın hikâyelerle geçmişten geleceğe taşındığı, yaratmadaki büyümlü dünyaya mekânlar arasından sızdığı da söylenebilir.

Sonuç olarak *Bin Hüzünlü Haz* romanında, "Kendi varlığından yayılan müziğin sonsuzluğuna kapılmış bir masal yılanı gibi sürekli kıvranıp duran Alaaddin'in hikâyesi" (Toptaş, 2015, s. 138) anlatılmaktadır. Ancak ortada girift, iç içe, çerçeveli bir anlatı vardır. Postmodernist edebiyatın özelliklerini taşıyan metnin temeli, merkezsiz bir söylem geliştirmeye dayanır. Artık, "Anlatıcının içinde yaşadığı metin de aslında, diğer anlatıların oluşturduğu bir metindir. Anlatılar, canlı organizmalar gibi birbirini doğurarak var olurlar" (Narlı, 2012, s. 228). *Bin Hüzünlü Haz* romanında da hikâyeler, masallar, mekânlar, insanlar birbirlerine karışarak büyük bir metnin parçalarını oluştururlar. Dolayısıyla bu anlatının çoksesli bir hafıza kazısına yaslandığı söylenebilir. Metnin postmodern niteliği dolayısıyla yazarın belleği de metne dâhil olur. Roland Barthes'ın tabiriyle 'kâğıt varlık' olarak kurmaca yazarın metne dâhil olması, anlatıya bir boyut daha ekler. Bu boyutta okur, *Bin Hüzünlü Haz* romanını

oluşturan paragrafların yazılma deneyime katılır. Yazar, bu deneyimi okura şöyle tarif etmektedir:

“Sonra, bakarsınız, yeni yeni kendi soluğuna kavuşan anlatının hızı anlatacaklarımın önüne geçti diye, kafanızda oluşan sorularla birlikte sizi o mahşerî kalabalığın yanı başında bırakıp ansızın geriye döner ve bu yolculuk boyunca olup bitenleri yeniden anlatmaya başlarım. Hiç kuşkusuz, duruşlarında kalp atışlarımızın ritmini taşıyan, kelime dediğimiz şu zavallı işaretlerin arasına zamanı hapsedip iyice yavaşlatmak için yaparım bunu. Bir de, oldum olası ayrıntılarda gizlenen ve asla birbirlerinden ayrılmayan hayatı, Tanrı’yı ve hikâyeyi bulmak için belki; onlarla, ancak ayrıntıların kesinliğiyle elde edilebilen uzak bir belirsizlikte çeşit çeşit, baş döndürücü oyunlar oynamak ve bu oyunlarla çocuklaşıp zaman zaman saflığı yakalamak için” (Toptaş, 2015, s. 77).

Burada oyunlar oynamak için kurmaca bir dünya yarattığını söyleyen kurmaca yazarın benliği ortaya çıkmıştır. Metnin pek çok yerinde, kurmaca yazarın buna benzer ifadelerine, açıklamalarına, yorumlarına rastlamak mümkündür.

4.2. Türk Roman ve Öyküsünde Hafızanın Görünme Biçimleri

4.2.1. Hafızayı Kuran Şahıslar Kadrosu

Edebi metinlerin konuyu, temayı, metnin ana düşüncesini ya da temel çatışmalarını belirleyen, söylemin kuruluşunu, metnin ya da yazarın niyetini gerçekleştiren, olay akışının gelişimini ve sonuçlanmasını sağlayan en önemli unsuru şahıslardır. Başkahraman, yan karakterler, anlatıcı-karakterler gibi karakterizasyon şemasıyla her kurgusal metnin bir ya da birkaç kahraman etrafında inşa edildiğini söylemek mümkündür. Kahramanlar, yazarın dünyaya bakış açısının, kültürel, entelektüel, ideolojik, toplumsal ve ahlaki aidiyetlerinin bir yansıması olduğundan dolayı her yazarın eserlerinde ortaya çıkan şahıslar kadrosu, birbirinden farklı olabilir. Kişiler, bakış açıları ve anlatıcılar, metnin, yazarın veya okurun hafızasını kuran, kurmaca metnin düzenlediği hatırlama biçimlerini etkileyen, değiştiren, dönüştüren anlatı unsurları arasında yer alır. Edebi eserlerin pek çoğunda hatırlama, karakterlerin kurmaca dünyayı deneyimleme tercihleriyle tamamlanır ya da karakterler üzerinden zamanda geriye veya ileriye gidişlerle gerçekleştirilir.

Türk roman ve öyküsünde hafızayı kuran unsurlardan biri olan şahıslar kadrosu, anlatının merkezinde yer almaktadır. Bu karakterlerin dönemin kültürel, toplumsal, tarihsel, dini, ahlaki, ideolojik ve politik zihniyetini taşıdıkları, yansıttıkları, tartıştıkları ya da savundukları bir gerçektir. Dolayısıyla çoğu zaman metin dışı gerçekliği temsil eden yazarın bilincini, hafızasını, sesini temsil ederler. Sözelimi Türk edebiyatında Ahmet Mithat Efendi’nin Ahmet Metin ve Şirzat karakterleri gibi

pek çok kahraman, anlatıda merkezi bir rol oynar ve yazarın kurmak istediği hafıza türünün işlevsel kalmasını sağlar. Bu bağlamda Türk roman ve öyküsünde metinde ortaya çıkan hafızayı ve hatırlama biçimlerini mümkün kılan, çeşitli niteliklerle tasarlanan hatırlamaların temel zihniyetini taşıyan, aynı zamanda kurgunun merkezini oluşturan kişiler arasında, Tarık Buğra'nın İstanbullu Hoca, Hüseyin Rahmi'nin Avnussalah, Yaşar Kemal'in İnce Memed, Ömer Seyfettin'in Primo, Hüseyin Nihal Atsız'ın Selim Pusat, Hekimoğlu İsmail'in Mineli Abdullah, Alev Alatlının Günay Rodoplu, Halide Edib'in Rabia, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hayri İrdal ve Halit Ayarcı, Yusuf Atılgan'ın C., Oğuz Atay'ın Turgut Özben ve Selim Işık isimli kahramanları sayılabilir. Bu kahramanlar aracılığıyla hafızanın çeşitli çerçeveler ve işlevlerle anlatısallaştığı, tahkiye edildiği, kurgulandığı söylenebilir.

Her ne kadar kurmaca da olsa edebi eserdeki kahraman yazarın bilincini taşımakta, yanıstmakta, eserin içinde bulunduğu toplumsal, tarihsel, siyasal ve politik şartlarla diyalog kurmaktadır. Bu diyalog, çoğunlukla şimdiki zaman ve geçmiş arasında zamansal bir çizgi üzerinde yer alır. Bir edebi eserdeki şahısların yaşantıları, duygu ve düşünceleri, giyim kuşamları, konuşma ve davranış biçimleri ise doğrudan hafızayı temsil edebilir ya da dolaylı olarak bir hatırlama eylemini mümkün kılabilir. Bu bağlamda Türk roman ve öyküsünde anlatıda ortaya çıkan hafıza türlerinin bazı karakterler etrafında inşa edildiğini söylemek gerekir. Bu karakterler metne sinen hafıza biçiminin asıl nedeni değilse de temel anlamı olarak görülebilir. Yani hafızayı kuran şahıslar kadrosu üzerinden edebi eserin teması, konusu, anlatım tarzı belirlenir. Öyleyse çalışmamıza konu olan Türk roman ve öykülerinde hafızayı kuran, düzenleyen, tasarlayan şahısları bir tabloyla gösterebiliriz.

Tablo 4. Hafızayı Kuran Şahıslar Kadrosu

	Yazar, Eser Adı	Kahraman	Hafıza Türü
1.	Ahmet Mithat Efendi, <i>Ahmet Metin ve Şirzad.</i>	Şirzad-ı Selçuki	Tarihsel Hafıza
2.	Ahmet Mithat Efendi, <i>Letaif-i Rivayat</i>	Şems Hikmet Bey, Selimcan, Sihri Efendi, Ziba.	Toplumsal Hafıza
3.	Halit Ziya, <i>Mai ve Siyah.</i>	Ahmet Celal	Otobiyografik Hafıza
4.	Hüseyin Rahmi Gürpınar, <i>Utanmaz Adam.</i>	Avnussalah	Toplumsal Hafıza
5.	Ömer Seyfettin, <i>Primo Türk Çocuğu.</i>	Primo	İdeolojik ve Kültürel Hafıza

6.	Refik Halit Karay, <i>Memleket Hikâyeleri.</i>	Yatık Emine, Agah Bey, Hacı Mustafa, Vehbi Efendi, Sarı Bal, Servet Efendi, Kös Ömer, Hüsmen Hoca, İlistir Nuri, Şakir Efendi, Teselyalı Bekir, Hasip Efendi, Suphi, Asım, Feridun, Hayrullah Efendi, Ayşe, Nebile	Mekânsal Hafıza
7.	Halide Edib Adivar, <i>Sinekli Bakkal.</i>	Rabia	Mekânsal Hafıza
8.	Sait Faik, <i>Semaver.</i>	Ali	Toplumsal Hafıza
9.	Memduh Şevket Esendal, “El Malının Tasası”, <i>Mendil Altında.</i>	Cemal, Arif, Binbaşı Şevki Bey.	Toplumsal Hafıza
10.	Peyami Safa, <i>Dokuzuncu Hariciye Koşuşu.</i>	Hasta çocuk.	Otobiyografik Hafıza
11.	Sâmiha Ayverdi, <i>İbrahim Efendi Konağı.</i>	İbrahim Efendi, Halet Hanım, Cemal Bey, Yusuf Bey, Teranedil Kalfa, Şayeste Kalfa, Şevkiye Hanım, Neveser Kalfa,	Mekânsal Hafıza
12.	Fahri Celal, <i>Kedinin Kerameti.</i>	Asım Bey, Niyazi Bey	Toplumsal Hafıza
13.	Mahmut Yesari, <i>Çulluk.</i>	Murat	Toplumsal Hafıza
14.	Yakup Kadri Karaosmanoğlu, <i>Panorama.</i>	Mansurzâde Hüseyin Efendi, Neşet Sabit, Halil Ramiz, Namık Ahmet, Tahincızade Hacı Emin Efendi, Ahmet Nazmi, Cahit Halit	Tarihsel Hafıza
15.	Abdülhak Şinasi Hisar, <i>Fahim Bey ve Biz.</i>	Yazar-anlatıcı, Fahim Bey	Otobiyografik Hafıza
16.	Sabahattin Ali, <i>İçimizdeki Şeytan.</i>	Ömer, Nihat	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
17.	Ahmet Hamdi Tanpınar, <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü.</i>	Halit Ayaracı, Hayri İrdal	Mekânsal Hafıza
18.	Nahit Sırrı Örik, <i>Sultan Hamid Düşerken.</i>	Mehmet Şahabettin Paşa, Nimet, Şefik	Tarihsel Hafıza
19.	Hüseyin Nihal Atsız, <i>Ruh Adam.</i>	Selim Pusat	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
20.	Mehmet Eroğlu, <i>Adımı Unutan Adam.</i>	Tarık, Ali	Otobiyografik Hafıza
21.	Yusuf Atılgan, <i>Aylak Adam.</i>	C., B.	Otobiyografik Hafıza
22.	Yaşar Kemal, <i>İnce Memed 1-4.</i>	İnce Memed	Toplumsal Hafıza

23.	Tarık Buğra, <i>Küçük Ağa</i> .	İstanbul Hoca (Küçük Ağa), Çerkez Ethem, Çolak Salih	Tarihsel Hafıza
24.	Füruzan, “Münip Bey’in Günlüğü”, <i>Parasız Yatılı</i> .	Münip Bey	Toplumsal Hafıza
25.	Ferit Edgü, <i>Hakkâri’de Bir Mevsim</i> .	Yazar-anlatıcı	Mekânsal Hafıza
26.	Oğuz Atay, <i>Tutunamayanlar</i> .	Turgut Özben, Selim Işık.	Otobiyografik Hafıza
27.	Haldun Taner, <i>On İkiye Bir Var</i> .	Yazar-anlatıcı	Otobiyografik Hafıza
28.	Leyla Erbil, <i>Karanlığın Günü</i> .	Neslihan	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
29.	Hekimoğlu İsmail, <i>Minyeli Abdullah</i> .	Minyeli Abdullah	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
30.	Hasan Ali Toptaş, <i>Bin Hüzünlü Haz</i> .	Alaattin	Otobiyografik Hafıza
31.	Feyyaz Kayacan, “Lütfiye Abla’nın Unutkanlıkları”, <i>Bir Deli Değilin Defterleri</i> .	Lütfiye Abla	Otobiyografik Hafıza
32.	Orhan Pamuk, <i>Masumiyet Müzesi</i> .	Kemal	Mekânsal Hafıza
33.	Rasim Özdenören, “Ricat”, <i>Hastalar ve Işıklar</i> .	Ben Anlatıcı	Otobiyografik Hafıza
34.	Alev Alath, <i>Viva La Muerte / Yaşasın Ölüm</i> .	Günay Rodoplu	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
35.	Latife Tekin, <i>Unutma Bahçesi</i> .	Ferah	Toplumsal Hafıza
36.	İhsan Oktay Anar, <i>Amat</i> .	Yazar-anlatıcı, Dişavol Paşa, Süleyman Reis, Abuzer Reis, Ali Paşa.	Tarihsel Hafıza

Bu tabloya göre kurmaca metnin temsil ettiği hafıza türünün belirli kahramanlar merkeze alınarak tasarlandıkları anlaşılmaktadır. Bu kahramanlar eserdeki temayı, konuyu, olay örgüsünü şekillendirdikleri gibi anlatının tarihsel, toplumsal, kültürel ve politik tezlerini de dile getirmek için kurgulanmışlardır.

4.2.2. Hafızayı Kuran Mekânlar

Hafızanın, zamanın, geçmişe ait bilgi ve birikimlerin, duyuş ve düşünüş biçimlerinin birey ve toplumlar için genellikle belirli mekânlar üzerinde anlam kazandıkları, bilinci, zihni, kimliği, geçmişi oluşturan aidiyetlerin yapılar, çevreler, ev,

şehir, köy, kasaba, hastane, mağaza, dükkan gibi mekânlar aracılığıyla var oldukları, benimsedikleri ve sonraki kuşaklara aktarıldıkları görülmektedir. Dilin, anlamın, iletişimin uzamsal boyutları, duygu, düşünce, gelenek ve hafızanın mekânsal niteliği bakımından toplumu izleyen, çözümleyen, hikâye eden roman ve öykülerde de mekânın bazı önemli işlevleri vardır. Dolayısıyla edebi eserlerde hafızanın, hatırlama biçimlerinin, geçmiş deneyimlerin, hatıraların ve hatta unutmaların, hafıza bozukluklarının mekân üzerinden anlatıldığı, kahramanların kaçınılmaz biçimde mekânla var oldukları, zamanın mekâna sızarak aktığı, metnin söylem ve anlamlarının mekân üzerinden inşa edildiği bir gerçektir. Bu bağlamda Gaston Bachelard, mekânın hayal gücü, kimlik, hafıza, dil, sanat, toplum ve birey üzerindeki etkilerini daha ontolojik ve fenomenolojik bir perspektifle çözümleyerek mekânların örtük işlevlerini, her mekânın bireydeki ‘ev özlemi’nin, ev idealinin yansımaları, görüntüleri, parçaları, gölgeleri olduğunu ileri sürerek incelemiştir. Ona göre mekânlar, kimliği ve benliği değil hafızayı da kurarlar. Bu görüşlerini *Mekânın Poetikasi* adlı eserinde şöyle özetler:

“gerçekten ikamet edilen her mekân, kendinde ev kavramının özünü barındırır (...) barınan varlık, barınağının sınırlarını, en bitip tükenmez diyalektik içinde duyulur hale getirir. Evi gerçekliği ve sanallığı içinde, düşünceleri ve hülyalarıyla yaşar. Bundan böyle tüm barınaklar, tüm sığınaklar, tüm odalar birbiriyle uyumlu düşçülük [onirisme] değerleri kazanır. Ev artık sunduğu pozitiflik içinde ‘yaşanmayacaktır’, evin sağladığı rahatlıklar yalnızca yaşanan anda bulunmayacaktır. Gerçek refahların bir geçmişi olur. Hülyalar sayesinde, bütün bir geçmiş yeni evde yaşamaya koyulur” (Bachelard, 2014, s. 359).

Bu pasajda, bütün bir geçmiş yaşamın mekânlarda yeniden üretimi söz konusudur. Yeniden üretilen, anlatılan, kurgulanan mekânlar fark edilmeksizin benliğin örtük, kapalı, sembolik, imgesel nitelik ve işlevlerini temsil edebilmektedir. Çünkü mekân, bireylerin doğumdan ölüme hayatlarının her aşamasında etkindir. Belirleyicidir. Düzenleyicidir. Bachelard, mekânın yaşam boyu birey ve toplum üzerindeki etkisini hafıza üzerinden okumakta, sanatı, edebiyatı içkin şekilde mekânın ve hafızanın sunumunda bir araç olarak düşünmektedir. Mekân, hafıza ve hayal gücü arasındaki ilişkiyi şu pasajla anlatır:

“Çocukluk ülkesine, tıpkı hatırlanamaz olan gibi hareketsiz duran o ülkeye gideriz. Saplantılar yaşarız, mutluluk saplantıları. Kuru(n)maya dair anıları yeniden yaşayarak kendimizi avuturuz. Kapalı bir şeyin, sahip oldukları hayal değerine dokunmadan anıları muhafaza etmesi gerekir. Dış dünyanın anılan, eve özgü anılarla asla aynı tınıya sahip olmayacaktır. Evle ilgili anıları hatırlarken, bu anılara hülya değerleri katarız: asla gerçek bir tarihçi değilizdir, şair bir yanımız vardır hep, heyecanımız da yalnızca yitik bir şiiri dışavurur belki de. Böylece eve dair hayallere, hafızayla hayalin dayanışmasını bozmamaya özen göstererek yaklaşırsak, bizi derinliğinden kuşku duyulmayacak derecede heyecanlandıran bir hayalin tüm psikolojik esnekliğini hissettirmeyi de

umabiliriz. Evin mekânının poetik temeline, belki de anılardan çok, şiirle dokunuruz” (Bachelard, 2014, s. 36).

Öyleyse roman ve öykülerde de hafızayı kuran mekânların bazı poetik, estetik işlevler yüklendiği, çeşitli toplumsal, tarihsel işaretler taşıdıkları, temsil ettikleri anlamlarla anlatının hayati bir parçasını oluşturdıkları söylenebilir.

Türk roman ve öyküsünde mekân, Tanzimat devrinden itibaren toplumsal, tarihsel, kültürel, siyasi ve ideolojik yapılarıdaki dönüşümü işaret eden çeşitli söylemlerle kurgulanmıştır. Mesela Refik Halid Karay’ın *Memleket Hikâyeleri*’nde Anadolu gerçekliğinin çeşitli şehirler, köyler, kasabalar, evler üzerinden anlatıldığı görülür. Halide Edib’in *Sinekli Bakkal* romanında mahalle kavramı ön plandadır. O mahalleyi var eden adetler, ritüeller, kabuller, duyuş ve düşünüş biçimleri toplumsal zihniyeti ve toplumsal kimliği de yaratır. Mekân ve kimlik ilişkisini özellikle eşyalar, gündelik rutinler, adetler üzerinden hikâye eden Samiha Ayverdi’nin *İbrahim Efendi Konağı* adlı eseri adeta bir müze roman sayılır. Okur, romanda anlatılan evleri, konakları, köşkleri, sokak ve caddeleri, mahalleleri, devrin insanların kullandığı, giydiği, taşıdığı eşyaları izlerken geçmiş zamanda bir yolculuğa çıkar. Geçmiş zamanın bir müze gibi korunması, mekânın poetik anlamını aşarak tarihselleşmesi, zamansallaşması, hafızalaşması söz konusudur. Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı ise mekânın simgesel, ironik bir tarzla yorumlanmasıdır. Ancak romanın ayırt edici özelliği zamanı, hafızayı, insanı sentezleyen bir eşya olarak saati merkezi alması, saat üzerinden toplumsal ve politik eleştiriler üretmesi, aynı zamanda felsefi ve ontolojik analizler yapmasıdır. Romanda saatçilik zanaatıyla meşgul Muvakkit Nuri Efendi’nin “Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır... Bu da gösterir ki, zaman ve mekân, insanla mevcuttur!” (Tanpınar, 2008, s. 33) ifadesi, eserin felsefi ve ontolojik söylemini özetler.

1950’ye kadar Türk edebiyatında ‘birey’ kavramının, birey merkezli roman ve öykülerin görünmediği ya da bireyin sorunsallaşarak bir çıkmaza girmiş hallerinin edebiyatın temel konularından biri olmadığı söylenebilir. 1950’lerden sonra ise bireyin varoluşsal kaygıları, toplumla ayrışması, aidiyet ve kimlik sorunları edebi eserlerde ağırlık kazanmaya başlar. Roman ve öykülerde betimlenen, hafızayı ve zamanı temsil eden mekânlar, bireyin hikâyesi anlatılırken yeni işlevler kazanmışlardır. Söz gelimi Ferit Edgü’nün *Hakkari’de Bir Mevsim Romanı*’nda Hakkari şehrinin daha politize, siyasal, ideolojik bir perspektifle, Cumhuriyet öncesi tezli romanları ya da Türk

edebiyatındaki aydın romanlarını anımsatır şekilde işlendiği, sunulduğu, anlatıldığı görülmektedir. Elbette bu anlatının merkezinde, bireyin kendi içinde çözemediği çıkmazları mekân üzerinden edindiği yeni deneyimlerle dönüştürmesi yer alır. Mekân, bireyin ruh halini, dilini, duyuş ve düşünüş biçimini değiştirir, düzenler, yeniden üretir. 1980 sonrası Türk edebiyatında ise mekân, postmodern anlatım özellikleri kazanarak ya travmatik, ontolojik problemlerle ya toplumsal ve politik bağlamlarla ya da çok sesli, oyunsu bir şekilde kullanılır. Orhan Pamuk’un Samiha Ayverdi’nin *İbrahim Efendi Konağı*’na benzer şekilde bir müze roman özelliği gösteren *Masumiyet Müzesi* romanında eşya ve mekânların nevrotik, travmatik, psikolojik süreçlerle, çerçevelerle kurgulandığı, anlatıldığı söylenebilir. Sevdği kadına takıntılarını eşyalara, çeşitli mekânlara yansıtan, takıntıları, saplantıları, patolojik aşkı sebebiyle benliğini, dünyasını değiştiren bir kahramanı merkeze alan eserdeki tüm hatırlamalar, hafıza nesneleri, geçmiş ve şimdiki zaman, mekân üzerinden kurulmaktadır. Özellikle sevdiği kadını çağrıştıracak, onun kullandığı ya da onunla bir şekilde bağlantılı eşyaların sergilendiği Masumiyet Müzesi isimli müze, İstanbul’un yakın tarihini belgelediği gibi otobiyografik hafızayı inşa eden deneyimleri, hatıraları, geçmişi de temsil etmektedir.

Örnek eserler üzerinden hafızanın, hatırlama ve unutma biçimlerinin, geçmişin, bilinç ve benliğin kaçınılmaz olarak mekânla, mekân üzerinden, mekân etrafında kurgulandığı pekâlâ söylenebilir. Seçilen Türk roman ve öykülerinde hafızayı kuran mekanları, yazar ve eseri ile metinde kullanılan hafıza türü doğrultusunda aşağıdaki tabloda gösterildiği şekilde kategorize edebiliriz.

Tablo 5. Hafızayı Kuran Mekânlar

	Yazar-Eser Adı	Mekân	Hafıza Türü
1.	Ahmet Mithat Efendi, <i>Ahmet Metin ve Şirzad</i> .	Akdeniz, Anadolu, İtalya, Sicilya, İstanbul.	Tarihsel Hafıza
2.	Ahmet Mithat Efendi, “Çingene”, <i>Letaif-i Rivayat</i> .	Kâğıthane	Toplumsal Hafıza
3.	Hüseyin Rahmi Gürpınar, <i>Utanmaz Adam</i> .	İstanbul.	Toplumsal Hafıza
4.	Halit Ziya Uşaklıgil, <i>Mai ve Siyah</i> .	İstanbul, Mirat-ı Şuun Matbaası	Otobiyografik Hafıza
5.	Ömer Seyfettin, <i>Primo Türk Çocuğu</i> .	Selanik, İstanbul	İdeolojik ve Kültürel Hafıza

6.	Refik Halit Karay, <i>Memleket Hikâyeleri</i> .	Orta Anadolu	Mekânsal Hafıza
7.	Halide Edib Adıvar, <i>Sinekli Bakkal</i> .	İmam'ın Evi, Sinekli Bakkal Sokağı, Bakkaliye, Selim Paşa Konağı.	Mekânsal Hafıza
8.	Sait Faik, “Semaver”, <i>Semaver</i> .	İstanbul, ev, fabrika	Toplumsal Hafıza
9.	Peyami Safa, <i>Dokuzuncu Hariciye Koğuşu</i> .	Erenköy, Köşk, Hastane	Otobiyografik Hafıza
10.	Sâmiha Ayverdi, <i>İbrahim Efendi Konağı</i> .	Konak, köşk, yalı, ev.	Mekânsal Hafıza
11.	Fahri Celal, “Kına Gecesi”, <i>Kedinin Kerameti</i> .	Ev	Toplumsal Hafıza
12.	Mahmut Yesari, <i>Çulluk</i> .	İstanbul, Fabrika	Toplumsal Hafıza
13.	Yakup Kadri Karaosmanoğlu, <i>Panorama</i> .	Orta Anadolu, Ankara, İstanbul	Tarihsel Hafıza
14.	Memduh Şevket Esendal, “El Malının Tasası”, <i>Mendil Altında</i> .	İstanbul, Hurşit Efendi'nin Kahvesi	Toplumsal Hafıza
15.	Abdülhak Şinasi Hisar, <i>Fahim Bey ve Biz</i> .	Ev, Arslan Hanı, İstanbul.	Otobiyografik Hafıza
16.	Sabahattin Ali, <i>İçimizdeki Şeytan</i> .	Kadıköy, Beyazıt, Şehzadebaşı, İstanbul.	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
17.	Ahmet Hamdi Tanpınar, <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i> .	Abdüsselam Bey'in konağı, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Şehzadebaşındaki Kahve, İspirtizma Cemiyeti, Muvakkit Nuri Efendinin Dükkanı, Aristidi Efendinin Eczanesi, İstanbul.	Mekânsal Hafıza
18.	Nahit Sırrı Örik, <i>Sultan Hamid Düşerken</i> .	Köşk, konak, saray, Mehmet Şahabettin Paşa'nın Yalısı, Rumeli Hisarı, İstanbul.	Tarihsel Hafıza
19.	Hüseyin Nihal Atsız, <i>Ruh Adam</i> .	Ev, Kız Lisesi,	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
20.	Mehmet Eroğlu, <i>Adını Unutan Adam</i> .	Kuşadası, İstanbul, Ortadoğu.	Otobiyografik Hafıza
21.	Yusuf Atılgan, <i>Aylak Adam</i> .	İstanbul	Otobiyografik Hafıza
22.	Rasim Özdenören, “Ricât”, <i>Hastalar ve Işıklar</i> .	Ev, sokak.	Otobiyografik Hafıza
23.	Yaşar Kemal, <i>İnce Memed 1-4</i> .	Çukurova	Toplumsal Hafıza
24.	Tarık Buğra, <i>Küçük Ağa</i> .	Akşehir, Anadolu.	Tarihsel Hafıza

25.	Füruzan, “Münip Bey’in Günlüğü”, <i>Parasız Yatılı</i> .	Muş	Toplumsal Hafıza
26.	Ferit Edgü, <i>Hakkâri’de Bir Mevsim</i> .	Hakkari	Mekânsal Hafıza
27.	Oğuz Atay, <i>Tutunamayanlar</i> .	İstanbul, Ankara.	Otobiyografik Hafıza
28.	Haldun Taner, “On İkiye Bir Var”, <i>On İkiye Bir Var</i> .	İstanbul, ev, sokak.	Otobiyografik Hafıza
29.	Leyla Erbil, <i>Karanlığın Günü</i> .	İstanbul, hastane	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
30.	Hekimoğlu İsmail, <i>Minyeli Abdullah</i> .	Mısır, Kahire	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
31.	Hasan Ali Toptaş, <i>Bin Hüzünlü Haz</i> .	Motel ROM, Asip Dağı, Sokaklar.	Otobiyografik Hafıza
32.	Feyyaz Kayacan, “Lütfiye Abı’nın Unutkanlıkları”, <i>Bir Deli Değilin Defterleri</i> .	Ev	Otobiyografik Hafıza
33.	Orhan Pamuk, <i>Masumiyet Müzesi</i> .	İstanbul	Mekânsal Hafıza
34.	Alev Alatlı, <i>Viva La Muerte / Yaşasın Ölüm</i> .	İstanbul	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
35.	Latife Tekin, <i>Unutma Bahçesi</i> .	Unutma Bahçesi	Toplumsal Hafıza
36.	İhsan Oktay Anar, <i>Amat</i> .	Konstantiniye, Galata, Gemi (Amat)	Tarihsel Hafıza

Bu tabloda adı geçen yerler, anlatının merkezinde yer alan hafıza mekanlarını sembolize eder. Roman ve öykülerde tercih edilen hafıza türü elbette yalnız bu mekanlarla inşa edilmez ancak söz konusu mekanlar, kurmacadaki hatırlama tercihlerine doğrudan katkıda bulunurlar.

4.2.3. Hafızayı Kuran Anlatım Teknikleri

Kurmaca eserlerin ayrılmaz birer parçaları olan anlatım teknikleri olay, durum ve çatışmaların biçimini ve yapısını belirleyip metin, yazar ve okur arasındaki ‘estetik mesafe’yi düzenlemeye yararlar. Roman ve öykülerde karakterlerin, mekânların, nesnelerin, olay örgüsünün anlatımı, betimi, sunumu söz ve anlatımın kurgusuna dayandığı için bir edebi eserde hafıza, hatırlama, unutma var ise bu olguların metinde ortaya çıkışı da kurgu evrenindeki anlatım tekniklerinin kullanım tercihlerine bağlı olur. Yazılı kültürün temel malzemesi olan ‘metin’ler dini, kutsal, tarihsel, siyasi anıt,

tablet ve yazılarda bile modern edebiyatta ‘teknik’ olarak görülen anlatım araçlarıyla kurulmuşlardır. Bunlar arasında geriye dönüş tekniği en arkaik olanıdır. Geriye dönüş tekniği metnin, okurun, yazarın hafızasını geçmişe yönelterek hem söylemin gerçekliğini ayarlayan hem de varoluşun mutlak ölçülerinden biri olan zaman algısını düzenleyen metinsel bir araçtır. Bu bakımdan Türk roman ve öyküsünde de hafızanın en çok geriye dönüş tekniği kullanılarak görüldüğü söylenebilir. Böylece geçmiş zamana ait anlatımın okurun şimdiki zamanı’nda ve metin dışı gerçekliğin fiziki kuralları altında deneyimi söz konusudur.

Kurmaca eserlerde yazarların yararlandığı diğer anlatım tekniklerinden bilinç akışı, metinlerarasılık, diyalog, monolog, tasvir, iç çözümleme, ironi gibi araçlar da metinde hatırlamanın ya da hatırlanmanın, unutmanın ya da unutkanlığın ortaya çıkmasına yol açarlar.

Türk roman ve öyküsünde karakterlerin derinliğini yaratmak, olay örgüsünü uzatmak, metnin ana çatışmalarını pekiştirmek, estetik olarak anlatının gerçekçiliğini sağlamlaştırmak için yazarların en sık kullandığı anlatım tekniği geriye dönüştür. Geriye dönüş tekniği, Gerard Genette’e göre zamansal sıçramalar (anakroni) yapılmak suretiyle bir ‘ilk anlatı’ oluşturmaya yarar. Geçmiş zamanın hikâyesi artık ikincil bir anlatıdır çünkü “Her anakroni (...) bir anlatsal sözdiziminde, içine girdiği -üzerine eklendiği- anlatı bakımından zamansal olarak ikinci, ilkinе bağılı bir anlatı oluşturur” (Genette, 2020, s. 38). Anlatıcının geçmişe dönmesi, hikâyenin yarıda kesilerek olay örgüsünün geçmiş zamanda devam etmesi yazarın kurmaca tercihleri, karakterlerin sunumu, ana izleğin düzeni bakımından birçok amaç taşıyabilir.

Geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı eserler arasında Ahmet Mithat Efendi’nin *Ahmet Metin ve Şirzat*, Yakup Kadri’nin *Panorama*, Samiha Ayverdi’nin *İbrahim Efendi’nin Konağı*, Halide Edib Adıvar’ın *Sinekli Bakkal*, Hüseyin Nihal Atsız’ın *Ruh Adam*, Yaşar Kemal’in *İnce Memed*, Leyla Erbil’in *Karanlığın Günü*, Mehmet Eroğlu’nun *Adını Unutan Adam* adlı romanlarında oldukça yoğun kullanılmıştır. Hatta Ahmet Mithat, Samiha Ayverdi, Hüseyin Nihal Atsız ve Mehmet Eroğlu’nun romanları yapı itibarıyla geçmişin yeniden kurulmasından, toplumsal hafızanın travmatik baskısından, geçmiş ve şimdi arasında gidip gelen zamansal atlamalarla tasarlanmış hafıza anlatılarından meydana gelirler. Romanlarda, öykülerde olduğundan daha fazla geriye dönüş tekniği kullanılması hacim ve yapı bakımından romanların daha geniş bir yazı alanına sahip olmasıyla açıklanabilir. Sonuç olarak

Türk roman ve öyküsünde hafızayı kuran anlatım tekniklerini, eserler üzerinden şöyle tablolastırmak mümkündür.

Tablo 6. Hafızayı Kuran Anlatım Teknikleri

	Yazar-Eser Adı	Anlatım Teknikleri	Hafıza Türü
1.	Ahmet Mithat Efendi, <i>Ahmet Metin ve Şirzad</i> .	Geriye dönüş, metinlerarasılık.	Tarihsel Hafıza
2.	Ahmet Mithat Efendi, “Çingene”, <i>Letaif-i Rivayat</i> .	Gösterme, diyalog, tasvir.	Toplumsal Hafıza
3.	Hüseyin Rahmi Gürpınar, <i>Utanmaz Adam</i> .	Gösterme, diyalog, tasvir.	Toplumsal Hafıza
4.	Halit Ziya Uşaklıgil, <i>Mai ve Siyah</i> .	Monolog, bilinçakışı, iç çözümleme.	Otobiyografik Hafıza
5.	Ömer Seyfettin, <i>Primo Türk Çocuğu</i> .	Monolog, diyalog, iç çözümleme.	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
6.	Refik Halit Karay, <i>Memleket Hikâyeleri</i> .	Gösterme, diyalog, tasvir.	Mekânsal Hafıza
7.	Halide Edib Adivar, <i>Sinekli Bakkal</i> .	Monolog, diyalog, iç çözümleme, geriye dönüş.	Mekânsal Hafıza
8.	Sait Faik, “Semaver”, <i>Semaver</i> .	Gösterme, diyalog, tasvir.	Toplumsal Hafıza
9.	Peyami Safa, <i>Dokuzuncu Hariciye Koğuğu</i> .	Monolog, diyalog, iç çözümleme, geriye dönüş.	Otobiyografik Hafıza
10.	Sâmiha Ayverdi, <i>İbrahim Efendi Konağı</i> .	Monolog, diyalog, iç çözümleme, geriye dönüş, tasvir.	Mekânsal Hafıza
11.	Fahri Celal, “Kına Gecesi”, <i>Kedinin Kerameti</i> .	Gösterme, diyalog, tasvir.	Toplumsal Hafıza
12.	Mahmut Yesari, <i>Çulluk</i> .	Gösterme, diyalog, tasvir, geriye dönüş.	Toplumsal Hafıza
13.	Yakup Kadri Karaosmanoğlu, <i>Panorama</i> .	Gösterme, diyalog, tasvir, geriye dönüş, metinlerarasılık.	Tarihsel Hafıza
14.	Memduh Şevket Esendal, “El Malının Tasası”, <i>Mendil Altında</i> .	Gösterme, diyalog, tasvir.	Toplumsal Hafıza
15.	Abdülhak Şinasi Hisar, <i>Fahim Bey ve Biz</i> .	Gösterme, diyalog, iç çözümleme, tasvir, geriye dönüş, metinlerarasılık.	Otobiyografik Hafıza
16.	Sabahattin Ali, <i>İçimizdeki Şeytan</i> .	Gösterme, diyalog, iç çözümleme, tasvir, geriye dönüş, metinlerarasılık.	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
17.	Ahmet Hamdi Tanpınar, <i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i> .	İroni, gösterme, diyalog, iç çözümleme, tasvir, geriye dönüş, metinlerarasılık.	Mekânsal Hafıza

18.	Nahit Sırrı Örik, <i>Sultan Hamid Düşerken.</i>	Monolog, diyalog, iç çözümleme, tasvir, geriye dönüş.	Tarihsel Hafıza
19.	Hüseyin Nihal Atsız, <i>Ruh Adam.</i>	Bilinç akışı, monolog, diyalog, iç çözümleme, geriye dönüş, metinlerarasılık.	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
20.	Mehmet Eroğlu, <i>Adını Unutan Adam.</i>	Monolog, diyalog, iç çözümleme, geriye dönüş.	Otobiyografik Hafıza
21.	Yusuf Atılgan, <i>Aylak Adam.</i>	Bilinç akışı, monolog, diyalog, iç çözümleme, geriye dönüş, metinlerarasılık.	Otobiyografik Hafıza
22.	Rasim Özdenören, “Ricât”, <i>Hastalar ve Işıklar.</i>	Bilinç akışı, monolog, iç çözümleme.	Otobiyografik Hafıza
23.	Yaşar Kemal, <i>İnce Memed 1-4.</i>	Bilinç akışı, monolog, diyalog, tasvir, iç çözümleme, istitrat, geriye dönüş.	Toplumsal Hafıza
24.	Tanık Buğra, <i>Küçük Ağa.</i>	Bilinç akışı, monolog, diyalog, tasvir, iç çözümleme, geriye dönüş.	Tarihsel Hafıza
25.	Füruzan, “Münip Bey’in Günlüğü”, <i>Parasız Yatılı.</i>	Günlük, diyalog, gösterme, monolog.	Toplumsal Hafıza
26.	Ferit Edgü, <i>Hakkârî’de Bir Mevsim.</i>	İroni, monolog, iç çözümleme, tasvir, geriye dönüş, metinlerarasılık.	Mekânsal Hafıza
27.	Oğuz Atay, <i>Tutunamayanlar.</i>	Üstkurmaca, montaj, pastiş, parodi, ironi, monolog, iç çözümleme, tasvir, geriye dönüş, metinlerarasılık.	Otobiyografik Hafıza
28.	Haldun Taner, <i>On İkiye Bir Var.</i>	Bilinç akışı, monolog, diyalog, iç çözümleme, geriye dönüş.	Otobiyografik Hafıza
29.	Leyla Erbil, <i>Karanlığın Günü.</i>	Bilinç akışı, monolog, diyalog, iç çözümleme, geriye dönüş, metinlerarasılık.	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
30.	Hekimoğlu İsmail, <i>Minyeli Abdullah.</i>	Monolog, diyalog, iç çözümleme, geriye dönüş.	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
31.	Hasan Ali Toptaş, <i>Bin Hüzünlü Haz.</i>	İroni, monolog, iç çözümleme, tasvir, geriye dönüş, metinlerarasılık.	Otobiyografik Hafıza
32.	Feyyaz Kayacan, “Lütfiye Abla’nın Unutkanlıkları”, <i>Bir Deli Değilin Defterleri.</i>	Gösterme, diyalog, tasvir.	Otobiyografik Hafıza
33.	Orhan Pamuk, <i>Masumiyet Müzesi.</i>	Bilinç akışı, monolog, diyalog, iç çözümleme, geriye dönüş, metinlerarasılık.	Mekânsal Hafıza

34.	Alev Alatl, <i>Viva La Muerte / Yaşasın Ölüm.</i>	İroni, gösterme, diyalog, iç çözümleme, tasvir, geriye dönüş, metinlerarasılık.	İdeolojik ve Kültürel Hafıza
35.	Latife Tekin, <i>Unutma Bahçesi.</i>	Monolog, diyalog, iç çözümleme, tasvir, geriye dönüş, metinlerarasılık.	Toplumsal Hafıza
36.	İhsan Oktay Anar, <i>Amat.</i>	İroni, gösterme, diyalog, iç çözümleme, tasvir, geriye dönüş, metinlerarasılık.	Tarihsel Hafıza

Adı geçen eserlerde tespit edilen anlatım teknikleriyle eserde kullanılan hafıza türünü inşa eden kurmaca yapılar bir bütünlük teşkil ederler. Anlatım tekniği, eserde hafızanın görünümünü ve aktarımını sağlar. Okur ve metin arasındaki diyalogu kurar. Göstergelerin tasarımı, hafızayı kuran şahısların, mekânların, dilin düzenlenmesi de anlatım teknikleri aracılığıyla mümkündür. Ancak tek başına teknik, bir eserde hafızanın görünme biçimlerini çözümleyebilmek için yeterli değildir. Yukarıdaki tabloda, belirlenen eserlerdeki anlatım tekniklerinin hafızayla ilişkisine ve hatırlama eylemine etkisine göre bir genelleme yapılmıştır.

5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

Türk roman ve öyküsünde hafıza türlerinin, geçmiş algısının ve hatırlama biçimlerinin araştırıldığı bu çalışmada incelenen eserlerden elde edilen bulgular neticesinde bazı genel sonuçlara ulaşılmıştır. Buna göre edebi eserler, hangi çerçevede olursa olsun hafıza kavramı ile iç içedirler. Kurmaca metinler, hafızanın doğal bir temsili olabileceği gibi geçmişin çeşitli düzeylerde, amaçlarda, biçim ve işlevlerde yeniden üretildiği yazılı arşivler olarak da görülebilirler. Kimi roman ve öyküler doğal bir hafızayı temsil ederek yalnızca anlatıldıkları devrin, toplumun, normların, zamanın yansımalarından, hikâyesinden, sunumundan ibarettir. Kimi roman ve öyküler ise hatırlamayı, hafızayı, benliğin bir parçası, dünyayı algılayış biçiminin nedeni, kimliğin, varoluşun ya da ontolojik çıkmazların özü olarak ele almaktadır. Tanzimat devri, Meşrutiyet devri ve Cumhuriyet'in erken yıllarında roman ve öykülerin neredeyse tamamında doğal ve kronolojik bir hafıza söz konusudur. Bu dönemlerdeki eserlerde hatırlama kaygısının, unutma korkusunun, hafıza bozukluğunun görülmemesi söz konusu duruma bağlıdır. Bu devredeki metinlerde daha çok toplumun yaşayan kişilerinin, mekânlarının, geleneklerinin, çatışma ve problemlerinin gündelik manzaralarda ortaya çıkan, anlatıldıkları dönemin ruhunu taşıyan hikâyeleri anlatılır. 1923-1950 arasında yayımlanan romanlarda ve öykülerde modern Batı dünyasının kurum ve kültürüyle ilişkili olarak değişmeye başlayan toplumsal hayat ve birey görünmeye başlar. Kentleşme, yabancılaşma, hız ve modernite sorunlarının hafızayla bütünleşik şekilde ele alındığı bu dönem metinlerinde birey ve toplum arasındaki ayrışmanın keskinleştiği görülür. 1950-1980 arası roman ve öykülerde ise kimlik, ideoloji, benlik, birey ve toplum ilişkileri bağlamında Avrupa felsefelerinin, ideolojilerinin kaynaklık ettiği bilinçsel düzelemle kültürel geleneksel düzlemin çok sert çatıştığı entelektüel bir dil ve tavır gelişmeye başlar. Edebiyat ve hafıza arasındaki ilişkinin gittikçe travmatikleşmesi, patolojik ve ontolojik bir soruna dönüşmesi, hafızanın geçmişle hesaplaşmada sorunlu bir araç özelliği kazanması bu süreçle

yakından ilgilidir. Ekonomi, siyaset, kültür bağlamında postmodern küreselleşmenin izlerinin düşmeye başladığı 1980 sonrası Türk roman ve öyküsünde ise hafıza, genellikle kurmacanın büyüğü gerçekçi, ironik, metinlerarası, üstkurmaca teknikleri için gerçeklikle bağı tartışmalı sayılabilecek kurgusal bir araca dönüşür. Bu dönemdeki eserlerde hafıza, birey ve toplum için zaruri önemini kaybetmiştir denebilir. Unutkanlık meşrulaşmış, iyice ayrışan bireysel ve toplumsal benlikler parçalı bir zaman algısını, parçalı bir hatırlama biçimini benimser hale gelmiştir. Tanzimat döneminden iki binli yıllara kadar kısaca değindiğimiz bu süreçlerin, Türk roman ve öyküsünde hafızanın görünme biçimlerini oluşturduğunu; hatırlama biçimlerini süreçlere etki eden siyasal, ideolojik ve kültürel durumlara göre farklılaştırdığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Çalışmamızda hafıza ve hatırlama biçimleri bağlamında oluşturmaya çalıştığımız kategoiler de esasen bu gelişme ve değişmelere dayanır.

Türk edebiyatında tarih, zaman, hafıza arasındaki ilişkinin kurgudaki işlevi, tarihin hafızaya dönüşümü, geçmiş zaman anlatılarının hikâye edilişi, tarihsel kişiler, nesneler ve mekânlar üzerinden geçmişin sosyal, siyasal, ideolojik ve kültürel çerçevelerle canlandırılması, Tanzimat döneminden itibaren yoğun olarak roman türündeki edebi eserlerde görülmüştür. Cumhuriyet devri ve 1950 sonrası Türk edebiyatında da roman, hafızanın hikâye edilişi bağlamında daha detaylı, derinlikli, kapsamlı bir tür olarak çeşitli hatırlama biçimlerinin sık görüldüğü bir tür olarak karşımıza çıkar. Ahmet Mithat Efendi'nin *Ahmet Metin ve Şirzat*, Nahit Sırrı Örik'in *Sultan Hamit Düşerken*, Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Panorama* ve İhsan Oktay Anar'ın *Amat* romanlarında tarihsel bir hatırlama biçiminin kurgunun merkezinde yer aldığı söylenebilir.

Ahmet Mithat bu tarz bir hatırlama biçimiyle Selçuklular ve Osmanlı Devleti arasındaki altı yüz yıllık bir tarihi geri çağırır ve şimdiki zamanla geçmiş arasında kopmaz bir ilişki kurar. Nahid Sırrı Örik, *Sultan Hamit Düşerken* romanında II. Abdülhamit, Said Paşa gibi birçok tarihi karaktere yer vermiştir. İttihat ve Terakki Cemiyeti ve Devlet-i Aliyye arasındaki ideolojik ve politik çıkmazları romancı gözüyle yorumlayan yazar devletin, toplumun, gelenek ve aidiyetlerin tarihsel krizlerle nasıl dönüştüğünü, değiştiğini, bozulduğunu anlatmaya çalışmıştır. Tarık Buğra'nın da *Küçük Ağa* romanında Nahit Sırrı Örik gibi tarihsel olayları, karakterleri bir romacı gözüyle, bazı detayları büyüterek, bazı detayları küçük göstererek hikâye ettiği,

yorumladığı, geçmiş zamana dair tarihsel bilgiyi kurmaca dünyada yeniden üretmeye çalıştığı söylenebilir. Milli Mücadele dönemi romanlarından biri olan bu eserde 1919 sonrası Kuva-yı Milliye hareketlerinin hangi ideolojik, sosyal ve askeri dönüşümlerle başladığı, Anadolu'nun özellikle Konya gibi çeşitli şehir ve bölgelerinde organize olmaya çalışan Türk halkının hangi engeller ile karşılaştığı, Rumlar ve Türkler arasındaki kopuşun trajik sonuçları gibi konular anlatılırken tarihsel bir hafızanın inşası, tarihin yeniden hatırlanması ve yeniden üretimi söz konusudur. Yakup Kadri'nin *Panorama* romanı da benzer şekilde geçmişin yeniden hatırlanması yoluyla ve bu defa Türkiye'nin tarihsel dönemeçlerinde değişimin mutlak bir parçası olan halkın, aydınların, devlet adamlarının çıkmazdaki durumlarını çözümleyerek tarihsel olayları ele almıştır. Kurtuluş Savaşı sonrası Cumhuriyet ilke ve aidiyetlerinin toplumdaki yansımalarını, Mustafa Kemal Atatürk'ün başlattığı devrim ve modernleşme düsturunun halk ve aydınlar nezdindeki anlamını, Cumhuriyet ideolojisinin toplumsal uygulamalarını ele alan roman, genel olarak 1923-1950 arası yılların politik ve ideolojik değerlendirilmesinden oluşmuş, böylece tarihsel olay ve durumlar 'zımni yazar' tarafından, Yakup Kadri'nin tezleri ve eleştirileri etrafında ve kurmaca bir ortamda yeniden yorumlanmıştır. İhsan Oktay'ın *Amat* romanında ise tarihselliğin o güne kadar modern Türk romanından ayrı olarak postmodern bir yapıda kurulduğu söylenebilir. Romanın olay örgüsünün merkez zamanı on yedinci yüzyıl, çevresi Osmanlı toplu mekanı İstanbul'dur. Romanda metinlerarasılık ve ironi tekniklerinin baskın olduğu çok sesli ve oyunsu bir tarihsellik, parçalı bir zaman algısı ve mekan inşa edilir. *Amat*, burada incelenen diğer eserler gibi tarihsel bir roman olmamakla birlikte geçmiş zamanların anlatılarını içermesi, kurmaca ve gerçekliğin iç içe geçtiği tarihi kişiler ve mekânlar yaratması, özellikle dil düzeyinde geçmiş devirlerin üslubunu ve anlatımını taklit etmesi bakımından güçlü bir hafıza metni özelliği taşımaktadır.

İncelediğimiz romanlarda toplumsal hafızasında da en az tarihsel hafıza kadar yer aldığı görülmektedir. Kolektif hafıza olarak da nitelenen bu hafıza türü kitlesel ve çoğul benlikleri, kimlikleri, duyuş ve düşünüş biçimlerini ifade eden felsefi ve sosyolojik bir kavramdır. Türk edebiyatında Tanzimat döneminde ilk örnekleri verilen romanda ve daha sonra kendine özgü bir tür özelliği kazanacak hikâyede hafıza, hatırlama, unutma gibi olguların uzun yıllar sorunsallaşmadığı söylenebilir. Meşrutiyet döneminde ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında da bu sorunsallaşma dikkat

çেকেcek oranda görölmez. Dolayısıyla bu yıllarda yayımlanan roman ve hikayelerde hafıza bir kriz, bir çıkmaz, bir hesaplaşma göstergesi olmaktan; kullanılmadığı, hatırlama figürlerinin, hafıza nesnelerinin, geçmiş zaman tasvirlerinin anlatımından ve sunumundan çok tarihi bir bilgiyi, durumu daha çok kültürel veya ideolojik bir değeri temsil eder şekilde görünür. Toplumsal hafızada kopmalar, bozulmalar, kırılmalar, kesintileri, yıkımlar daha sonraki roman ve hikayelerde görölecektir.

Toplumsal hafızanın çeşitli işlevlerle ve merkezi bir problem olarak göröndüğü eserler bağlamında yapılan literatür taramasında Ahmet Mithat Efendi'nin “Çingeneler”, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Utanmaz Adam*, Fahri Celal'in *Kedinin Kerameti*, Mahmut Yesari'nin *Çulluk*, Memduh Şevket Esendal'ın *Mendil Altında*, Sait Faik'in *Semaver*, Yaşar Kemal'in *İnce Memed*, Füzruzan'ın *Parasız Yatılı* ve Latife Tekin'in *Unutma Bahçesi* adlı roman ve öyküleri incelenmiştir. Bu incelemelerin sonucunda toplumsal hafızanın toplumsal bir zaman deneyimi olduğı anlaşılmıştır. Bir aradalık, kimlik ve aidiyetler, gelenekler, adetler, eşya ve mekânlar, ritüeller, toplumsal hafızanın doğal parçalarıdır. Yazarlar bu hafıza parçalarını hatırlama yoluyla vermek zorunda değildirlir.

Ahmet Mithat Efendi'nin “Çingeneler” anlatısında, Çingeneler'in folklorik, kültürel, kolektif duyuş ve düşünüşleri ana konudur. Yazar hatırlamaya çok az yer verir. Bu metindeki hafızayı doğrudan hikâyenin, Çingeneler'in kendisi oluşturur. Çünkü hatırlama kaygısı, korkusu, engeli, niyeti, sorunu Türk edebiyatında henüz tam anlamıyla oluşmamıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın olgunluk dönemi eserlerinden kabul edilen *Utanmaz Adam* romanında, çağdaşı olan romanlardan farklı olarak toplumsal hafızanın, kolektif kimlik ve toplumsal aidiyetler bağlamında eleştirel bir analizi yapılır. Bu eserde ‘birey’ özelliğı gösteren ve her türlü toplumsal geleneğı reddeden protest bir adamın sosyal yapılar, sınıflar, kimlikler arasında kurnazlıklarla, hilelerle, suç ve kötölüklerle yükseliş anlatılmaktadır. Gürpınar, bilinçsiz, hafızasız, kimliksiz, ahlaksız bir toplumda zekasını ve aklını kendi çıkarları için ustalıkla kullanabilecek ‘utanmaz’ birinin geleneklere, aidiyetlere, inançlara karşı çıkmasına rağmen nasıl statü kazandığının, bu toplumda nasıl kabul gördüğünün ve sınıf atladığının ironik ve eleştirel bir çözümlemesini yapmaktadır. Fahri Celal'in *Kedinin Kerameti* kitabında bulunan “Kına Gecesi” öyküsü ise adetlerin gerçekçi bir dille anlatımından, sunumundan, hikâye edilişinden ibarettir. Kına gecesi vesilesiyle bir araya gelen erkeklerin eğlentisinde söylenen şarkılar, çalınan sazlar, takdimler,

konuşmalar, yiyecek ve içecekler, bir rütelin canlı temsilini oluştururlar. Öyküde hatırlama mevzubahis değildir çünkü anlatılanlar doğrudan bir hafıza resmi meydana getirirler. Mahmut Yesari'nin *Çulluk* romanı basit bir aşk hikâyesi etrafında kurulmuş gibi görünüyorsa da Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında işçi ve fabrika gerçekliğine yer veren ilk eserler arasında yer alır. Toplumsal cinsiyet bağlamında bir erkek ve kadının çalışma hayatındaki rollerinin de irdelendiği romanda fabrika, bireyleri kolektif kimliklerle sunan ve bir arada yaşama, bir arada çalışma ilkelerini çerçeveleyen toplumsal bir mekândır. Burada bireyselliğe yer yoktur. Fabrika, kentleşmenin de bir parçası olduğundan artık köy, kasaba, taşra gerçekliği ya da adetler, gelenekler, inançlar, alışkanlıklar, ritüeller değil modern hayatın sorunları, modern yaşamda kadın erkek ilişkileri, modernitenin tahrip ettiği bireysel kimlikler, bu mekân etrafında hikâye edilmektedir. Sait Faik'in fabrika ve işçi temaları etrafında kurgulanan "Semaver" öyküsünde de bireysel kimlik, duygu, düşünüş, aidiyet söz konusudur. Öykünün gerçekçi üslubu, anlatımı, mekânları, toplumcu gerçekçi/sosyalist bir bağlamda değil bireyin kimliğini inşa eden toplumsal nesnelerin imgesi bağlamında hatırlama biçimleri etrafında kurulmuştur. Bu hatırlama çocukluk ve aile anılarına yönelmekle birlikte ortak yaşantıların bireysel ve kolektif benlikleri yapılandıran duygu ve düşüncelerden oluşur. Sait Faik semaveri bir hafıza nesnesi olarak belirlemiş ve öyküyü bu nesne etrafında oluşan çağrışımların anlamları etrafında geliştirmiştir. Öyküleri baştan sonra geleneksel ve toplumsal yaşantının, sokakların, mahallelerin, 'küçük insan'ların hikâyesinden oluşan Memduh Şevket Esendal, roman ve öyküleriyle Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi doğal bir hafıza inşa ederek kolektif yaşamın canlı manzaralarını anlatır. Onun *Mendil Altında* kitabında bulunan "El Malının Tasası" gibi birçok öyküsü yaşayan mekânların, insanların, gerçekçi, sıcak, yalın, sosyal ve kültürel dokuların olduğu gibi korunduğu bir atmosferle betimlenmesinden oluşur. Söz konusu öyküde diyaloglar fazladır. Diyaloglar metne sinematografik ve dramatik bir ton katar. Esendal, metin aracılığıyla toplumsal bir hatırayı ve bu hatıranın paydaşları olan sokaktaki, dükkanlardaki insanları adeta yeniden canlandırır. Yaşar Kemal'in *İnce Memed* romanında ise hafızayı kuran efsanevi ve destani kahramanların toplumsal ritüeller, gelenekler, inanç ve aidiyetler, kimlikler üzerindeki etkisi ortaya konulmakta, coğrafyanın, mekânların, doğanın inşa ettiği toplumsal bilincin eleştirel ve pastoral bir anlatısı kurulmaktadır. *İnce Memed* romanında doğanın tahrip edilmemiş kutsallığına, Çukurova bölgesindeki yerel ve folklorik kültüre, taşranın katı geleneklerine, köy ve kasaba gerçekliğine,

halk-devlet ayrışmasına yönelik derinlikli çözümlemeler de bulunur. Özellikle Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet devrimlerinden sonra başıboş görünen topraklara, arazilere, köylere, kasabalara, evlere, konaklara çöken, çöreklenen, Mustafa Kemal Atatürk'ün adını ve iradesini bir istismar aracı olarak kullanıp askerleri, devlet adamlarını, bürokrasiyi kendi lehine çalıştıran beylerin, ağaların, efendilerin anlatıldığı romanda halkın trajedisi, dramı, çaresizliği anlatılırken Türkiye'nin yakın tarihinin de eleştirel bir değerlendirilmesi yapılır. Yaşar Kemal, İnce Memed karakterini merkeze yerleştirse de dört ciltlik romanda esas hafızayı doğa, inançlar, gelenekler, kültürel aidiyetler ve ritüeller oluşturmaktadır ve eser, toplumsal hafızanın destansı mücadeleler ve efsanevi şahsiyetler üzerinden nasıl inşa edildiğini anlamak bakımından önemlidir.

Tanzimat, Meşrutiyet ve erken Cumhuriyet dönemi roman ve öykülerinde hafıza, gündelik hayatın yansıtılması, aktarımı, nesneler, mekânlar, olaylar, gelenekler aracılığıyla kayda alınması amacıyla kurguda önemli bir rol oynar. 1950'lere kadar toplumsal hafızanın, toplumsal hatırlama biçimlerinin, bir aradalık kültürünün egemen olduğu, resmedildiği, hikâye edildiği metinlerde 'birey'in ortaya çıkması bir eşik sayılır. Böylece modernitenin kentleşme, küreselleşme, çok kültürlülük, yalnızlık, bunaltı gibi araçları devreye girer. Edebi eserlerde bireyin ortaya çıkışı ve hikâyenin merkezine yerleşmesiyle birlikte hafızanın bir çıkmaz, kriz anlamı yüklenerek sorunsallaştığı görülmektedir. Bireyin modernitenin sorunlarına da maruz kalarak 20. yüzyılda gittikçe bozulan toplumsal ilişkilerden kopması, var oluşunu, gündelik hayatını, kendine ait zamanını düzenlemekteki problemleri, Yusuf Atılgan'ın, Abdülhak Şinasi Hisar'ın, Oğuz Atay'ın, Füruzan'ın, Latife Tekin'in eserlerinde merkezi bir rol oynar. Özellikle Füruzan'ın *Parasız Yatılı* kitabındaki "Münip Bey'in Günlüğü" adındaki öyküsü, 'toplumsal zaman'ın alımlanması ve bireyin toplumla ayrışmasının anlatısı olmakla birlikte aynı zamanda bürokrasinin eleştirisi. Günlük biçiminde kurgulanan öyküde Muş'ta bir devlet dairesinde çalışan memurun resmi hafızayla 'uyuşamayan' benliği, varoluşsal ve ontolojik sorunları ironik bir dille anlatılır. Türk edebiyatında 'tutunamayan' karakterlere benzer şekilde bu öykünün anlatıcısı da çevresine alışmakta zorluklar yaşar. En önemli sorunu ise zamanı daha derinden duyması, anlaması, takip etme kaygısıdır. Bu kaygı, modernizmin hıza, akışkanlığa, dinamizme, üretkenliğe, kapitalist üretim ilişkilerine gönderme yaparak takvimi, sosyal ve siyasi bir metafora dönüştürmüştür. Haldun

Taner'in "On İkiye Bir Var", Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz*, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı öykü ve romanlarında zaman, saat, takvim, siyasi, politik bağlamları içeren eleştirel yorumların bir simgesi olarak kullanılmıştır. Toplumun değişimi, dönüşümü, toplumsallığın yıkımı, çelişkileri, krizleri bu simge etrafında anlatılır. Ancak 1980 sonrası Türk edebiyatında bu simgenin anlamını, işlevini, işlerliğini yitirdiği söylenebilir. Çünkü postmodernizmle birlikte roman ve öykülerde hafıza probleminin ortadan kalktığı, silikleştiği, çok sesli, metinlerarası bir oyun kurmak amacıyla giderek araçsallaştığı ve hatta fantastikleştiği görülmektedir. Unutkanlık, hafıza bulanıklığı, hatırlama bozuklukları, modernitenin toplumsallığı aşındıran, askıya alan, erozyona uğratan krizlerinin kabullenildiği gibi gündelik hayatın bir gerçekliği olarak kabul edilmiştir. Latife Tekin, *Unutma Bahçesi* romanında bu konuya değinir. 1980 sonrası artık bir yük olmaya başlayan, bastırılan, görmezden gelinen geçmiş zamanın bireylerde açtığı yaralar, bu romanda mistik ve metafizik ritüeller eşliğinde tedavi edilmektedir. Postmodern toplum hafızayı yeniden üretmeye, hatıralar oluşturmaya ve bu hatıralarla yaşamaya çalışmaz. Hatıraları parçalanmıştır. Hafızası bulanıklaşmıştır. Modernitenin uydurduğu statü ve kimlikler altında geçmişinden, geleneklerinden, aidiyetlerinden, tarihinden kopan, koparılan bireylerin savrulması, hafızadan mahrum kalmanın eziyetini çekmeleri, özellikle 2000'li yıllarda roman ve öykülerin ana konularını oluşturmuştur. Latife Tekin, söz konusu romanında unutma eyleminini bireysel ve toplumsal travmalardan kurtulmak için yegane araç olarak sunmakta ve doğanın iyileştirici gücünden yararlanarak insanın hafızasında taşıdığı yüklerinden kurtulabileceği modern bir terapi mekânında yaşananları anlatmaktadır.

Türk roman ve öyküsünde toplumsal hafızanın yanında bazı hatırlama biçimlerinin ideolojik ve kültürel çerçevelerle kurulduğu söylenebilir. Bu tür eserlerde yazarın düşünsel tezleri, tarihsel, siyasi ve politik yorumları, Türkiye'nin yakın tarihine dair çıkarımlar, sosyal ve toplumsal dönüşümün ideolojik kökleri, ulusal ve politik kimlikler ön planda ya da merkezde yer alır. Osmanlı'nın son yıllarından ve Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren tartışılabilen İslamcılık, Türkçülük, Osmanlıcılık, Batıcılık gibi ideolojiler, bu tarz eserlerin kaçınılmaz bir parçasını oluştururlar. Ömer Seyfettin'in "Primo Türk Çocuğu", Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan*, Hüseyin Nihal Atsız'ın *Ruh Adam*, Leyla Erbil'in *Karanlığın Günü*, Hekimoğlu İsmail'in *Minyeli Abdullah*, Alev Alatlının *Viva La Muerte! Yaşasın*

Ölüm! adlı roman ve öyküleri ideolojik ve kültürel bir hafıza ile kurgulanmıştır. Tazimat devri düşünce akımları, değişerek, dönüşerek, yeniden üretilerek 1923 sonrası Türk roman ve öyküsünde de işlenmeye devam etmiş, en sonunda Alev Alatlı küreselleşen, modernleşen Türkiye’de ideolojilerin öldüğü, toplumun küreselleştiği 1950 sonrası sosyal ve siyasi ortamın derinlikli bir tasvirini ve eleştirel analizini yapmıştır. Alatlı’ya gelinceye değin ideolojilerin toplumu dönüştürücü paradigmaları, idealleri, figürleri, ilke ve manifestoları geçerliklerini korur. Roman ve öykülerde bu yönleriyle anlatılırlar. Leyla Erbil’in *Karanlığın Günü* ile Alev Alatlı’nın *Viva La Muerte! Yaşasın Ölüm!* romanlarında ise ideallerin söndüğü, amaçların yitirildiği, hedeften şaşıldığı bir ortamda Türkiye’de aydınların ve ideolojilerin trajik durumu, kültürel hafızanın yitimi, kentli bireylerin çıkmazları hikâye edilmektedir.

Edebi eserlerde ortaya çıkan hatırlama biçimlerinden biri de mekânı ön planda tutar. Bu tür eserlerde mekânlar, zamanı ve hafızayı katılaştırırlar. Geçmiş, toplum tarafından inşa edilen mekânlar aracılığıyla üretilir. Ritüeller, inanışlar, gelenekler, kimlikler, aidiyetler, alışkanlıklar ve gündelik hayat, mekânlar sayesinde yaşar. Türk roman ve öyküsünde belirli bir mekânı merkeze alan, olayları, çatışmaları, izlekleri bu mekân üzerinden anlatan bütün eserlerde mekânsal bir hafızanın varlığından söz edilebilir. Ancak 1875-2000 arasında bazı eserlerde mekân aracılığıyla hatırlamanın daha baskın, daha katmanlı ve derinlikli olduğu görülmektedir. Refik Halid Karay’ın *Memleket Hikâyeleri*, Halide Edib Adıvar’ın *Sinekli Bakkal*, Samiha Ayverdi’nin *İbrahim Efendi Konağı*, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi*, Ferit Edgü’nün *Hakkari’de Bir Mevsim* adlı roman ve öyküleri mekân ve hafıza arasında güçlü bir ilişki kuran eserler arasında sayılabilirler.

Refik Halid ve Halide Edib’in eserleri somut gerçekliğin, reel hayatın sunumu dolayısıyla doğrudan ve doğal bir hafıza olma özelliği taşırlar. Özellikle *Memleket Hikâyeleri* Anadolu’nun çeşitli uzamlarla ironik ve eleştirel bir haritasını çıkarır. Oysa Samiha Ayverdi’nin eseri geçmişle bir hesaplaşma romanıdır. Eserini adeta bir müze roman biçiminde kurgulayan yazar sanki geçmiş zamanlarda bir hafıza kazısına çıkar. Roman baştan sona hatıraların analizinden, sunumundan, tasvirinden, çözümlenmesinden meydana gelmiştir. Eserde yalnız geçmişin kültürel ve toplumsal birikimiyle değil modern Türkiye tarihinin siyasi, politik ve ideolojik gerçekleriyle de bir hesaplaşma söz konusudur. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın romanında da benzer bir hesaplaşma vardır. Ancak Tanpınar, Ayverdi’nin aksine geçmiş ve şimdiki zamanla

hesaplaşırken daha ironik, daha örtük, daha alaycı bir üslup ve anlatım tercih etmiştir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı uydurma bir mekân üzerinden anlatılır. Saat, kitap, para, tabut gibi travmatik eşyaların birer hafıza nesnesi olarak sunulduğu, sembolleştirildiği eserde mekânlar, hafıza ve zamanı yüklenmişlerdir. Mekânlarda çıkan arızalar, krizler, eksiklikler, aslında şimdiki zamanın sorunlu hafızasında ortaya çıkmaktadır. Birey, toplumdan yalıtıldığı, kimliksizleştiği, aidiyetlerinden ve geleneklerinden koptuğu için gerçeğin tüm ciddiyetini ve anlamını kaybeder. Toplumsal zamana tutunamaz. Bu tutunamama halini Ferit Edgü, *Hakkari’de Bir Mevsim* romanında işlemiştir. Batı paradigmalarıyla yetişmiş ve yerli kimliğine yabancılaşmış ya da yerli bilinci parçalanmış bir kahramanı, aydın ve entelektüel bilinci taşranın merkezine yerleştiren yazar, mekânın bireyi dönüştürücü etkisini anlattığı romanında, mekân ve hafıza arasındaki toplumsal ilişkinin gelişimini odağa almaktadır. Hakkari’de yaşadıkça yerli insanın diline, rutinine, kabullerine, kodlarına alışan bu entelektüel bilinç, Türk aydınlarında görülen paradigma çıkmazının da tipik bir temsilcisidir.

1980 sonrası Türk edebiyatında gittikçe travmatikleşen hafızanın kimi eserlerde nevrozlara yol açtığı, bireyleri hastalık derecesinde çıkmaza sürüklediği görölmektedir. Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* romanında bu tür bir çıkmaz anlatılmaktadır. Nesne fetişizmini, obsesyonlarını, travmalarını, nevrozlarını, kişilik sorunlarını duygularının, mantığının, düşüncelerinin, gündelik yaşamının önüne geçiren bir kişinin patolojik maceralarını bir yasak aşk üzerinden anlatan romanda, nesneler ve mekânlar aracılığıyla adeta bir hafıza arşivi oluşturulur. Eserini bir müze roman biçiminde kurgulayan Pamuk, nesnelerin, mekânların hafızayı nasıl inşa ettiğini İstanbul’u merkeze alarak anlatmıştır.

Türk roman ve öyküsünde yer verilen hafıza türlerinden bir diğeri de otobiyografik hafızadır. Ben merkezli anlatımlara, benliğin inşasına, kişisel anılara ve yaşantılara, deneyimlere, davranışlara, duygulanış ve düşünüş biçimlerine dayanan bu hafıza türü toplumsal değil şahsidir. Bireyin var oluşunu temin ettiği gibi fiziki, psikolojik ve ontolojik olarak hayatını idame etmesine de olanak tanır. Otobiyografik hafıza olmaksızın bir yaşamın sürdürölmesi de mümkün değildir. Karakterlerin hal tercümeleri, çocukluk ve yetişkinlik anıları, kısaca biyografileri, otobiyografik hafızayı merkeze alan roman ve öykülerde yoğun olarak kullanılır. Türk edebiyatında Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah*, Abdülhak şinasi Hisar’ın *Fahim Bey ve Biz*, Peyami

Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*, Haldun Taner'in "On İkiye Bir Var", Feyyaz Kayacan'ın "Lütfiye Abla'nın Unutkanlıkları", Mehmet Eroğlu'nun *Adını Unutan Adam*, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*, Rasim Özdenören'in "Ricat", Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* adlı roman ve öykülerinde otobiyografik bir hafızanın görüldüğü söylenebilir. Bu eserlerde kahramanların travmatik deneyimleri, nevrozları, aile sorunları, çocukluk anıları, onların yetişkinlik dönemlerini, dünya algılarını, kararlarını, eylemlerini belirlemektedir. Çocukluk ve kişisel deneyimler otobiyografik hafızanın kullanıldığı eserlerde ön planda yer alır. Ancak roman ve öyküler yalnız bunlar üzerine kurulu olmak zorunda da değildir. Toplumsal yapıdan, gelenekten, alışkanlıklardan, ritüellerden kopan kahramanların kendi benliklerine sığındığı, içlerine kapandığı ya da gittikçe travmatik bir duruma girdikleri roman ve öyküler, neredeyse tamamen 'birey'in ortaya çıktığı modern dönemleri kapsamaktadır. Birey ortaya çıkıp roman ve öykülerde merkezi bir yer aldıkça, otobiyografik hafızanın ele alınışı, sunumu, çözümlenmesi gittikçe derinleşir. *Mai ve Siyah*'ta henüz bireyin çıkmazı travmatikleşmemiş, romantik bir düzeyde işlenmiştir. Oysa Abdülhak Şinasi ve Yusuf Atılgan'dan itibaren patolojik bir otobiyografik hafıza ortaya çıkar. Feyyaz Kayacan'ın öyküsünde bu patoloji, bilişsel bir hastalık olarak hikâye edilmişken Rasim Özdenören'in hikâyesinde varoluşsal ve felsefi bir düzlemde anlatılmıştır. Mehmet Eroğlu'nun siyasi ve ideolojik tezlerle kurulmuş romanında da yine patolojik bir hafıza vardır ve anılar, bireyin kişisel deneyimlerinde yaşadığı travmalar sonucu bozulmuş durumdadır. Oğuz Atay'da otobiyografik hafızanın Türkiye'nin yakın tarihiyle hesaplaşmalar da içeren kültürel, toplumsal, ideolojik ve politik anlatımı söz konusudur. Atay bu anlatımı moderniteyle ve küreselleşmenin toplumsal düzeni dönüştürücü paradigmatlarıyla dalga geçerek ironik bir dille kurgularken Hasan Ali Toptaş, bireyin varoluşunu masalsı, fantastik, büyümlü gerçekçi bir hatırlama biçimini kullanarak hikâye eder. 1980 sonrası oynasulaşan, çok sesli ve çok biçimli bir anlatının kurgusu için araçsallaşan hafıza, Toptaş'ın romanında yer alan kahramanın masalsı yolculuğunda ona kendini hatırlatan, kişisel deneyimlerini içeren, benliğini temsil eden fakat aynı zamanda da benliğini silen, hatırasını silikleştiren bir vasıtaadır. Gerçekliğin ve anlamın sürekli ertelendiği ve anlatının anlatmaktan ibaret kaldığı bu roman, modernite sonrası paramparça olan hatırlama biçimlerinin, parçalı kimliklerin her söylemle yeniden üretildiği postmodern bir anlatı ortaya koyar.

Genel olarak Türk roman ve öyküsünde hafıza türlerinin ve hatırlama biçimlerinin incelendiği bu çalışmada edebiyat ve hafıza arasında güçlü bir ilişki olduğu anlaşılmıştır. Söz konusu ilişkinin sosyal, siyasal, tarihsel, felsefi, dini, psikolojik boyutlarıyla çözümlendiği bu araştırmada belirlenen eserler metin merkezli bir bakış açısıyla incelenmiş, bulgular birincil kaynaklar üzerinden kategorize edilmiştir. Sonuç olarak hafıza, diğer edebi türlerden daha baskın şekilde roman ve öykülerde ortaya çıkan, yazarların tezlerini, metnin söylemlerini belirleyen, kurmaca dünyadaki mekânları, eşyaları, gelenekleri ve değerler sistemini temsil eden, metinlerin örtük mesajlarını, siyasal ve politik çerçevelerini yüklenen, edebi dilin ve estetik anlatımın anlaşılabilirliğini da düzenleyen retorik bir araç olarak kabul edilebilir.

5.2. Öneriler

Edebiyat ve hafıza arasındaki estetik, psikolojik, toplumsal, tarihsel, mekânsal, felsefi, kültürel, estetik ve retorik ilişkinin araştırıldığı bu çalışmada Türk roman ve öyküsü üzerindeki incelemeler neticesinde, hatırlama konulu akademik ve bilimsel çalışmaların çeşitlendirilmesi, derinleştirilmesi, genişletilmesi bağlamlarında literatüre katkı sağlayacak bazı önerilerde bulunulabilir. Böylelikle bu çalışmanın sonuçları kapsamında elde edilen veriler, sosyal bilimlerde yapılacak yeni çalışmaların, yeni proje ve projeksiyonların, çeşitli interdisipliner ve karşılaştırmalı analizlerin gerçekleştirilmesi konusunda araştırmacılara kolaylık sağlayacaktır.

Hafıza konulu araştırmaların literatürde çoğunlukla felsefe, tarih, din, sosyoloji, psikoloji, antropoloji, siyasetbilim, tıp ve psikiyatri alanlarında yoğunlaştığı görülmüştür. Oysa edebiyat, sosyal, siyasi, fenni bilimlerle teması sonucu elde ettiği argümanlardan yararlanması, bu alanların bilgi birikimini kurgu ve anlatım tercihlerinde kullanması, sosyal bilimlerin pek çok alanında tasarlanan araştırmalarda çeşitli veriler, materyaller, ipuçları sağlaması bakımından önemli bir kaynaktır. Ahmet Mithat Efendi'nin, Halit Ziya Uşaklıgil'in, Ömer Seyfettin'in, Tarık Buğra'nın, Samiha Ayverdi'nin, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Sait Faik'in roman ve öyküleri tarih, coğrafya, siyasetbilim, felsefe, sosyoloji gibi alanlara veri sunabilir. Sosyal bir olay niteliğindeki bu edebi eserlerle hafızanın çok yönlü, çok biçimli, çok sesli yapısı, işlevi, görünme biçimleri hakkında daha kapsamlı ve derinlikli bulgular elde edilebilir. 20. yüzyılın çıkmazlarını, sosyal ve siyasi krizlerini, akademik, felsefi, sanatsal,

bilimsel ve kültürel olgu ve kavramlarını açıklamada kilit terimlerden biri olan hafızanın Türk roman ve öyküsünde görünme biçimlerini araştıran bu çalışma, 1875-2000 yılları arasındaki eserleri merkeze almaktadır. Bu tarih aralığı eser ve yazarları tekil olarak ve döneme ait ikincil, üçüncül kaynaklar üzerinden daha spesifik referanslarla çözümlemeyi zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla hafıza ve edebiyat bağlamında yapılacak yeni çalışmalarda, Ahmet Mithat, Tarık Buğra, Sabahattin Ali, Alev Alatlı, Oğuz Atay, Orhan Pamuk, Latife Tekin gibi yazarların bütün eserleriyle incelenmesine ihtiyaç vardır. Bu yazarların ve eserlerinin hafıza fenomenlerinin görünümü, hafıza figürlerinin ve nesnelerinin, hatırlama biçimlerinin, unutma pratiklerinin niteliği bağlamlarında incelenmesi, bir de örnek eserlerin gerektirdiği sosyal, siyasal, felsefi, toplumsal ve tarihi kaynaklar dikkate alınarak ayrı ayrı incelenmesi literatüre ciddi katkılar sağlayacaktır. Böylelikle hafızanın herhangi bir edebiyat eserindeki kurmaca anlamını aşan özellikleri ve işlevleri daha rahat anlaşılabilir hatta hafıza ve hatırlama biçimlerinin analizi, sosyal ve siyasal olayların, felsefi ve tarihsel durumların analizine de katkı sağlayacaktır.

Roman ve öyküler merkezinde yapılan bu hafıza ve hatırlama incelemesi şiir, hatıra, mektup, ansiklopedi, antoloji, süreli yayın, deneme, eleştiri, fıkra, piyes gibi türler merkezinde de çalışma yapılması gereğini işaret edecektir. Bu doğrultuda birkaç metot denenebilir. 1875-2000 yıllarını kapsayan geniş bir zaman aralığında roman ve öykülerin incelendiği bu çalışmaya alternatif olarak yalnızca Tanzimat dönemi edebi eserlerinde hafızanın işlev ve nitelikleri araştırılabilir. Hatta bu bağlamda belirlenecek konu dâhilinde çalışma, yalnız bir veya birkaç edebi türle de sınırlandırılabilir. Tanzimat dönemi Türk edebiyatı, Tanzimat devrinin sosyal ve siyasal değişimlerini, ideolojik, kültürel, toplumsal duyuş ve düşünüş biçimlerini, dilini ve üslubunu, anlatma geleneğini, geleneksel, metafizik, dini aidiyetlerini de şüphesiz içermektedir. Dolayısıyla tarihin bu kesitinde yapılacak edebiyat-hafıza araştırmaları aynı zamanda bir sosyoloji, tarih, felsefe, bir antropoloji ve kültür araştırması hüveyi kazanabilir. Tanzimat devri, Servet-i Fünun devri, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatları hafıza kavramı merkeze alınarak, kendi dönemlerinin zihniyetini de içeren yorumlar neticesinde daha derinlikli ve kapsamlı araştırmalara açık durumdadır.

19. yüzyıldan Cumhuriyet devrine kadar Türk edebiyatında hafızanın sorunsallaşmadığı fakat edebi eserler aracılığıyla ve yazılı metinler sayesinde kayıt altına alındığı görülür. Böyle olduğu için de Türk ve Osmanlı tarihinin geçmişini,

kimliğini, geçmiş devirlerin adet ve yaşayışını, duyuş ve düşünüş biçimlerini metinlerde bulmak mümkündür. Özellikle roman ve öykülerde bu tarz kültürel, toplumsal, folklorik, antropolojik veriler oldukça fazladır. Bu verilerin işlenmesi, yeni çalışmalarda düzenlenmesi, kategorize edilmesi, Türk toplumunun kuşaklar arasındaki bağının ulusal ve uluslararası değerler bağlamında sürdürülebilmesini de mümkün kılabilir. Örneğin Samiha Ayverdi'nin *İbrahim Efendi Konağı* bu bağlamda geniş bir bilgi arşivi sunmaktadır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın, Memduh Şevket Esenal'ın roman ve hikâyeleri bütünüyle incelendiğinde Türkiye'nin sosyolojik, ideolojik, folklorik dönüşümünün canlı bir resmi elde edilir. Bu resim, bilimsel yöntem, ölçüt ve kaynaklarla çözümlendiğinde birey ve toplumların varlıklarının arka planını oluşturan geçmişin, geçmişin iz ve etkilerini kendinde saklayan hafızanın, onları kendi özelinde harekete geçiren hatırlamanın işlev ve anlamları etkili bir şekilde görünür hale gelecektir. Bu görölme, bugünkü bireysel, toplumsal ve kültürel hayat için son derece önemlidir. Bu resim akademik ve bilimsel yöntemlerle, ölçütlerle, kaynaklarla çözümlendiğinde birey ve toplumların varlıklarını idare eden, temin eden, organize eden en temel ve işlevsel gerçek olan hafızanın sürdürülebilirliği konusunda birçok araç ve imkân yaratılmasına katkı sağlayabilir. Çünkü 20. yüzyıl toplumlarının modernite, küreselleşme ve dijitalleşme aşamalarında görülen en büyük tehlikelerden birinin hafıza krizleri olduğu birçok uzman ve düşünür tarafından dile getirilmiştir. Savaşlar, ideolojik ve siyasi çalkantılar, askeri ve politik krizler, toplumsal, kültürel, ahlaki ve dini dönüşümler yaşayan toplumun kodlarını izleyen, analiz eden, aktaran, anlatan modern Türk roman ve öyküsü, 20. yüzyılda kökleşen fakat çözülemeyen ve 21. yüzyılda da bir kriz olarak devam eden hatırlama biçimlerine kurmaca yapı içerisinde mutlaka yer vermişlerdir. Daha önce tematik, ideolojik bağlamlar içerisinde ikincil planda görünen hafızanın bütünlüklü ve derinlikli yorumlarla çözümlenmesi 2000'li yıllardan itibaren yapılan çalışmalarda görünmeye başlanmış, edebi eserler de artık sosyal bilimlerin ortak bir veri kaynağı sayılmıştır.

Edebiyat araştırmalarında roman, öykü gibi edebi türlerin çerçeve adı olarak kullanılan ama aslında bir kurguyu barındıran bütün metinleri de kapsayan 'anlatı' kavramı, hafıza araştırmalarında yapılacak yeni çalışmalarda bir başlangıç noktası olabilir. Çünkü roman ve öykü kadar/gibi olmasa da reklam cümleleri, dizi ve sinema senaryoları ve hatta resim, müzik, heykel, dans gibi sanatların sözel varlıkları da bir anlatıyı içerirler. Bu anlatıların arka planında da hatırlama, hatıra, geçmiş ve şimdiki

zaman yaşantısı, tarihsellik, uzamsallık, ritüeller, kolektif kodlar, toplumsal gelenekler, mitler, inanışlar yer alır. Edebiyat ve hafıza ilişkisinin çözümlendiğı bu çalışma daha genişletilir ve derinleştirilirse, kültür ve sanatın çeşitli alanlarında görülen anlatıların doğası, yapısı, anlam ve nitelikleri hakkında özgün araştırmalar yapılabilir. Böylece kimliğin, geçmişin, dilin, kültür ve aidiyetlerin taşıyıcısı olan hafızanın sürdürülebilirliğı bilimsel ve akademik imkânlar ve katkılar dâhilinde korunabilir.

Türk roman ve öyküsünde hafızanın görünme biçimlerini ele alan bu araştırmada ağırlıklı olarak hafızanın hatırlama, çağrışım, hatırlanma ve geçmişin yeniden üretimi mekânizmalarına değinilmektedir. Oysa Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* gibi romanında, Mehmet Eroğlu'nun, Oğuz Atay'ın, Orhan Pamuk'un, Yusuf Atılgan'ın, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde görüldüğü gibi hafızanın bir de unutma fonksiyonu vardır. Unutma, hafıza bozukluğı, amnezi, hafıza bulanıklığı, obsesyon, demans, parapraksi, alzheimer gibi konular da hafızayla ilişkilidir. 1923-1950 arası daha çok ideolojik ve politik bağlamlarda bir hesaplama aracı olarak görülen hafızanın 1950 sonrası gittikçe daha derin bir krizi temsil ettiğı, varoluşsal ve ontolojik bağlamda bozulmayı, bireysel ve toplumsal bilinçteki çıkmazları işaret ettiğı söylenebilir. Özellikle 1980'li yıllardan 2000'e kadar Türk edebiyatında unutma ve hafıza sorunları büyük bir yer kaplamaktadır. Küreselleşmenin, kapitalistleşmenin, modernitenin, kentleşmenin hızlı ve uç boyutlarla yaşandığı Türk toplumunun hikâyesini anlatan roman ve öykülerin unutma ve hafıza bozukluğı bağlamında çalışılması edebiyat ve hafıza araştırmalarına önemli katkılar sağlayacaktır. 21. yüzyıl toplumları, yerel kimliğin sürdürülebilirliğı, dijital, sanal ve AI dönüşüme maruz kalan bilincin insani niteliklerini yitirmesi, kültürel kimliklerin bozulması, doğallığın tahribi, gündelik ve edebi dilin güçsüzleşmesi, anlatıların bilimsel, akademik, eleştirel ölçütlerden koparak anonimleşmesi, siyasallaşması, popülistleşmesi, hatıraların, geçmişe ait maddi ve yazılı kaynakların yitirilmesi gibi çok çeşitli sorunlarla ve tehlikelerle karşılaşmaktadır. Türk toplumunda da burada sıralanan bazı tehlikeler 2000'li yıllardan sonra ciddi boyutlara ulaşmıştır. Nitekim bu çalışmada çözümelenen Alev Alatl, Oğuz Atay gibi yazarların eserlerinde de doğrudan modern Türk toplumunun yakın tarihindeki hafıza sorunları konu edilmektedir. Dolayısıyla edebiyat araştırmalarında toplumu yakından izleyen, çözümleyen, tasvir eden edebi eserlerin unutma ve hafıza bağlamlarında

araştırılmasının, anlatı ve eleştiri teorileri üzerinden incelenmesinin sosyal bilimlere büyük katkıları olacaktır.

Hafızanın temel özelliklerinden biri de uzamsallığı yaratması, hatıraları, geçmiş yaşantıları, bütünüyle zamanı mekânlar üzerinden inşa etmesi, anlatması, aktarması, toplumların ortak kodlarını mekân aracılığıyla yaşatmasıdır. Varlığın, oluşun, oluşumun esas mekânın, dünyanın öznel deneyimine dayandığından hafızanın bir anlatı olarak resimlerin, heykellerin, türkülerin, şarkıların üzerinden okunması mümkün olduğu gibi mimarının ana malzemesi olan evler, binalar, sokaklar, caddeler, mahalleler, dükkanlar, çarşılar üzerinden okunması da mümkündür. Roman ve öyküler bu bağlamda bir hafıza arşivi taşırlar. Eski mekânların, yıkılmış evlerin, unutulmuş sokakların tespiti, imarı, inşası için roman ve öyküler en az hatıra, mektup, ansiklopedi, gezi yazısı, sözlük, deneme, fıkra, tiyatro gibi türlerin olduğu kadar bir başvuru kaynağıdır.

Ulaşılan bu öneriler bağlamında yapılacak her bir akademik ve bilimsel çalışmanın, edebiyat araştırmalarında ve bütün sosyal bilimler çalışmalarında önemli katkılar sağlayacağını düşünüyoruz.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, S. F. (2009). *Bütün eserleri*. İstanbul: YKY.
- Abraham, M. (2001). *İnsan olmanın psikolojisi*. İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- Adivar, H. E. (2013). *Sinekli bakkal*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ahmet Mithat Efendi (2013). *Ahmet Metin ve Şirzat* (Haz: F. Gökçek ve Ö. Nemutlu). İstanbul: TDK
- Ahmet Mithat Efendi (2017). *Letaif-i rivayat* (Haz: F. Gökçek ve S. Çağın). İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Akalın, L. S. (1980). *Edebiyat terimleri sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Akdeniz, E. (2020). *İbn Sînâ'nın hafıza teorisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Akpınar, S. (2002). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarının yapı ve muhteva bakımından incelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2015). *Anlatma esasına bağlı edebi metinlerin tahlili teori ve uygulama*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınevi.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Ankara: Öteki Matbaası.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Akyüz, K. (2013). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Alatlı, A. (2020). *Viva la muerte! yaşasın ölüm!*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Alıcı, Y. (2018). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın roman ve öykülerinde bedensel ve ruhsal hastalıklar üzerine bir inceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Erzurum Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Anar, İ. O. (2018). *Amat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Apaydın, M. (2007). Oğuz Atay'ın tutunamayanlar adlı romanında mizah ve hiciv öğeler, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16 (1), 45-68.

- Argunşah, H. (1990). *Türk edebiyatında tarihi roman (Türk tarihiyle ilgili)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aristoteles (1995). *Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles (2017). *Poetika*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arslan, A. (1983). İbni Haldun ve tarih. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 1 (1), 9-30
- Arslan, F. (2012). “On ikiye bir var” ve “karşılıklı” öykülerinde zaman / bellek tercihleri. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 5 (8), 12-17.
- Aslan, H. (2008). *Halit Ziya Uşaklıgil’in hikâyelerinin tematik incelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Assman, J. (2003). *Kültürel bellek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Assman, J. (2015). *Kültürel bellek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atay, O. (2018). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ateş, N. (2014). *Refik Halit Karay’ın romanlarının yapısal ve tematik incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atılgan, Y. (2012). *Aylak Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atilla, A. (2010). Latife Tekin’in unutma bahçesi romanında unutma-bellek-kimlik bağlantısı. *Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7 (1), 19-28.
- Atsız, H. N. (2021). *Ruh adam*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Augustinus (2010). *İtirafılar*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Avcu, İ. (2019). Bellek, travma ve edebiyat. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (63), 627-646.
- Aydemir, Ş. S. (1975). *Tek Adam 3. Cilt 1922-1938*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Aytaç, G. (1999). *Çağdaş Türk romanları üzerine incelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Aytaç, G. (1999). *Genel edebiyat bilimi*. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Aytaç, G. (2003). *Genel edebiyat bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Aytaç, G. (2003). *Karşılaştırmalı edebiyat bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Ayverdi, S. (2021). *İbrahim Efendi konağı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Babacan Bursalı, M. (2018). *Sanatta hafızanın biçimleri*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Babanzade Ahmed Naim (2017). *Felsefe dersleri*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın poetikası*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bacon, F. (2012). *Novum organum tabiatın yorumu ve insan âlemi hakkında özlü sözler*. İstanbul: Say Yayınları.

- Bağdatlı Vural, N. (2011). *78 Kuşağı'nın toplumsal belleği ve tecrübesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnaval'dan romana*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Balık, M. (2005). *Nazlı Eray'ın öykülerinde düş, düşlem ve gerçeklik*. Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü..
- Banarlı, N. S.(1983). *Resimli Türk edebiyatı tarihi*. Cilt II, İstanbul: MEB Yayınları.
- Barthes, R. (1988). *Anlatıların yapısal çözümlemesine giriş*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Baydar, M. (1954). *Ahmet Mithat Efendi: hayatı, sanatı, eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Bedlek, E. Y. (2017). Küçük Asya'dan Yunanistan'a: tarih, bellek ve göç. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 3 (2), 9-24.
- Belge, M. (1998). Fahim bey ve biz. *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). *Son bakışta aşk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve bellek*. Ankara: Dost Yayınları.
- Berkes, N. (1997). *Unutulan yıllar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berkes, N. (2008). *Türkiye'de çağdaşlaşma*. İstanbul: YKY.
- Beyatlı, Y. K. (1984). *Edebiyata dair*. Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.
- Beyatlı, Y. K. (2017). *Edebiyata dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Bilgegil, M. K. (1989). *Edebiyat bilgi ve teorileri*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Bilgin, N. (2013). *Tarih ve kolektif bellek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bingöl, N. (1944). Yakup Kadri'nin beş romanında Fransız realist ve naturalistlerinin tesirleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 3 (1), 9-32.
- Biricik, İ. (2016). “Çanakkale mahşeri” ve “sarıkamış/beyaz hüznün” romanlarında türklerin kimliksel bellek mekânları. *Türkiyat Mecmuası*, 26 (2), 95-111.
- Bourneur, R. ve Quellet, R. (1989). *Roman dünyası ve incelemesi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Boyer, P. ve Wertsch, J. V. (2015). *Zihinde ve kültürde bellek*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Boz, M. (2019). Anımsama, unutuş ve bellek: Andrey Tarkovsky'nin nostalgia'sı üzerine bir inceleme. *sinecine*. 10 (2). 263-289.
- Bozkurt, A. (2015). *Unutma zamanı yazı, bellek ve eleştiri*. İstanbul: İnkilap Yayınları.
- Budak, A. (2008). *Batılılaşma ve Türk edebiyatı*. İstanbul: Bilge Yayıncılık.
- Buğra, T. (2008). *Firavun imanı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buğra, T. (2021). *Küçük ağa*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Bulut, Y. (2014). *Tarık Buğra'nın romancılığı*. Yayınlanmamış Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Sosyal Bilimler Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Büyükyılmaz, Y. (2020). *İbnü'l-Esîr (555-630/1161-1233): hayatı, eserleri ve tarihçiliği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Carl Gustav, J. (1998). *Analitik psikolojinin temel ilkeleri*. İstanbul: Cem Yayınevi
- Carl Gustav, J. (2006). *Analitik psikoloji*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Carlson, J. C. ve Filloux, J.C. (2000). *Eleştiri kuramları*. İstanbul: Multilingual.
- Carr, E. H. (2011). *Tarih nedir?*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cebe, G. (2015). Bir adanın hikâyesini anlatmak: Yaşar Kemal'de tarih, bellek ve doğa. *ERDEM Dergisi*, (68), 5-22.
- Celan, P. (1994). *Haşhaş ve bellek*. İstanbul: Broy Yayınları.
- Cevdet Kudret (1970). *Türk edebiyatında hikaye ve roman 1859-1959*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Cevizci, A. (2002). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınevi.
- Cicero (1964). *Ad C. Herennium De Katione Dicendi* (Rhetorica Ad Herennium) (Çev: H. Caplan). London: William Heinemann Ltd Cambridge Massachusetts Harvard University Press.
- Collingwood, R. G. (2015). *Tarih tasarımı*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar nasıl anımsar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Connerton, P. (2012). *Modernite nasıl unutturur*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Corbin, H. (2013). *İslam felsefesi tarihi cilt 1 başlangıçtan İbni Rüşt'ün ölümüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cuşa, H. (2013). Murathan Mungan'ın seçtikleriyle bir Dersim hikâyesi'nde kolektif bellek: Dersim. *Tunceli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2 (3), 89-98.
- Çağbayır, Y. (2007). *Ötüken Türkçe sözlük Orhun yazıtlarından günümüze*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Çalışkan, D. (2014). *Pınar Kür'ün öyküleri üzerine bir inceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Çavdar, O. (2017). Mekân ve kolektif bellek: Sivas katliamı ve Madımak oteli. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 4 (1), 237-257.
- Çelepi, M. S. (2016). Kültürel bellek çerçevesinde Ahmed Yesevî ile anlam bulan âlim-devlet bütünleşmesi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (25), 181-198.
- Çelik, Y. (2009). Tarih-edebiyat ilişkisi bağlamında bir devrin eleştirel panoraması: Abdülhamit düşerken. *Turkish Studies*, 4 (1), 295-318.
- Çetin, N. (2015). *Roman çözümleme yöntemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Çınar, S. (2013). *Feyyaz Kayacan'ın öykücülüğü üzerine bir inceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yozgat: Bozok Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çonoğlu, S. (2015). *Hikâye ve romanlarında Ahmet Mithat Efendi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Dağ, P. (2017). Çöplüğün generali romanında karşıütopyayı kuran öğeler: kolektif bellek yitimi ve unut(tur)ma. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 9 (18), 75-88.
- Daşdemir, İ. T. (2006). *Demir Özlü'nün hikâyeciliği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dayıoğlu, G. (1986). *Geride kalanlar*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Demir, Y. (2002). *İlk dönem Türk hikâyelerinde anlatıcılar tipolojisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Demir, Y. (2002). *Zaman zaman içinde/roman roman içinde: müşahadat*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Demirci, F. (2006). Kadro hareketi ve kadrocular. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (15), 35-54.
- Dere, M. (2019). *Kemal Tahir'in romanlarında ve hikâyelerinde yapı-tema*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Descartes (2020). *Ruhun tutkuları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2010). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lugat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dıranas, A. M. (2015). *Şiirler*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Dino, G. (1954). *Tanzimat'tan sonra edebiyatta gerçekçiliğe doğru*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Dino, G. (1978). *Türk romanının doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Dirican, S. (2011). *Hikmet Erhan Bener'in hayatı ve romanları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Dizdaroğlu, H. (1952). *Namık Kemal: hayatı, sanatı, eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Doğan, M. C. (2012). Medd ü cezrin bıraktığı ağır mimari ya da unutmakla hatırlamak geriliminde yahya kemal şiiri. *Turkish Studies*, (7) 1, 903-913.
- Doğan, Ş. (1993). Otobiyografi ve anı korelasyonunda anlatıcı ve protagonist özdeşliği üzerine. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10 (1), 105-114.
- Doyuran, L. (2018). *Tarih içerikli televizyon dizileri ve belgeselleri üzerinden kolektif belleğin inşası*. Cinius Yayınları.
- Draaisma, D. (2014). *Bellek metaforları - zihinle ilgili fikirlerin tarihi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Draaisma, D. (2016). *Sıla hasreti fabrikası - bellek yaşlılıkta nasıl işler*. İstanbul: YKY.

- Draaisma, D. (2018). *Bellek metaforları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Duruel Erkilic, S. (2014). *Türk sinemasında tarih ve bellek*. Ankara: De Ki Yayınları.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat kuramı: bir giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ecevit, Y. (1996). *Orhan Pamuk'u okumak*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (1987). *Anlatı ormanlarında altı gezinti*. İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2001). *Açık yapıt*. İstanbul: Can Yayınları.
- Edgü, F. (2006). *Hakkâri'de bir mevsim*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin özellikleri*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Eliot, T. S. (1983). *Edebiyat üzerine düşünceler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Eliot, T. S. (1990). *Edebiyat üzerine düşünceler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Enginün, İ. (2006). *Yeni Türk edebiyatı tanzimat'tan cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erbil, L. (2020). *Karanlığın günü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erdoğan, A. (2019). *Peyami Safa'nın "matmazel noraliya'nın koltuğu" romanının tematik açıdan incelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Beykent Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erkman Akerson, F. (2008). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Erkman Akerson, F. (2010). *Edebiyat ve kuramlar*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Eroğlu, M. (2018). *Adını unutan adam*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ertan, T. F. (1993). Kadro hareketine genel bir bakış. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 9 (27), 549-558.
- Esen, N. (2006). *Modern Türk edebiyatı üzerine okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Esen, N. ve Köroğlu, E. (2006). *Ahmet Mithat üzerine eleştirel yazılar*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Esendal, M. Ş. (1983). *Mendil altında*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Esendal, M. Ş. (1983). *Mendil altında*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Eskin, M. Ş. (2017). *Cumhuriyet Türkiye'sinde (1923-1950) ulusal kimlik ve hafıza inşası bağlamında edebiyat faaliyetleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ever, M. (2016). *Vedat Türkali'nin romanları ve romancılığı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Evin, A. Ö. (2004). *Türk romanının kökenleri ve gelişimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Eyrek, A. (2020). *Ekran bellek kültür endüstrisinde bellek yitimi*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Fahri Celal (2017). *Kedinin kerameti*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fahri Celal (2017). *Kedinin kerameti*. İstanbul: YKY.
- Finn, R. P. (2003). *Türk romanı (ilk dönem 1872- 1900)*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Forster, E. M. (1985). *Roman sanatı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Forster, E. M. (2001). *Roman sanatı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Füruzan (2009). *Toplu öyküler*. İstanbul: YKY.
- Genette, G. (2020). *Anlatının söylemi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Georg Wilhelm, H. (2012). *Estetik güzel sanat üzerine dersler cilt 1*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Girard, R. (2001). *Romantik yalan ve romansal hakikat*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Goldman, L. (2005). *Roman sosyolojisi*. İstanbul: Birleşik Yayınları.
- Gökçek, F. (2006). *Osmanlı kapısında büyümek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gökçek, F. (2017). *Küllerinden doğan anka: Ahmet Mithat Efendi üzerine yazılar*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Göktürk, A. (1988). *Okuma uğraşı*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Gülgöz, S. ve Berivan, E. (2018). *Hayatı hatırlamak: otobiyografik belleğe bilimsel yaklaşımlar*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Gümüş, S. (1991). *Roman kitabı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Gürbilek, N. (2004). *Kör ayna, kayıp şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürpınar, H. R. (2022). *Utanmaz adam* (Haz. E. Gürsoy Naskali ve N. Uçan Eke). Ankara: TDK Yayınları.
- Halbwach, M. (2018). *Kolektif bellek*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Hegel, G. W. F. (2006). *Tarih felsefesi*. İstanbul: İdea Yayınları.
- Hekimoğlu İsmail (2002). *Minyeli Abdullah*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Heredot (2012). *Tarih*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hisar, A. Ş. (1996). *Fahim bey ve biz*. Ankara: Bağlam Yayınları.
- Hisar, A. Ş. (1996). *Fahim bey ve biz*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Hobsbawm, E. J. (2014). *İlkel asiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hökelekli, H. (1994). Duyu. *TDVİA*, 10, 8-12.
- Hume, D. (1976). *İnsanın anlamı yetisi üzerine bir soruşturma*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Husserl, E. (2015). *İçsel zamanın fenomenolojisi*. İstanbul: Avesta Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Ingram, J. (2017). *Belleğin tükenişi*. Ankara: Tübitak Yayınları.

- İssı, A. C. (2002). *Fahri Celâl Göktulga hayatı, sanatı, eserleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İlhan, E. M. (2016). *Yazılı kültür bağlamında hatırlama ve kültürel bellek: örnek bir okuma olarak ahmet hamdi tanpınar*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Türk Halkbilimi Bilim Dalı.
- İlhan, M. E. (2015). Gelenek ve hatırlama: belleğin kültürel olarak yeniden inşası üzerine bir tartışma. *Turkish Studies*, (10) 8, 1395-1408.
- İlhan, M. E. (2018). *Kültürel bellek - sözlü kültürden yazılı kültüre hatırlama / halkbilimsel bir yaklaşım denemesi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- İnceoğlu, Y. G. ve Çomak, N. A. (2009). *Metin çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jameson, F. (1992). *Postmodernizm*. İstanbul: YKY.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik psikoloji*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Kabbani, N. (2021). *Ben Beyrut*. Ankara: Hece Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (1963). Tarih ilmi ve bizde tarihçilik. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi*, 13 (17-18), 1-16.
- Kandel, E. R. (2019). *Belleğin peşinde yeni bir zihin biliminin doğuşu*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kaplan, M. (1978). Fahim bey ve biz. *Edebiyatımızın içinden*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1999). *Türk edebiyatı üzerine araştırmalar 1-11*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2008). Saatleri ayarlama enstitüsü. *Bir Gül Bu Karanlıklarda* (Haz: A. Uçman ve H. İnci). İstanbul: 3F Yayınevi.
- Karaaslan, F. (2019). *Toplumsal hafıza hatırlamanın ve unutmanın sosyolojisi*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Karabela Şermet, S. (2007). *Fakir Baykurt hayatı ve romanları üzerine bir inceleme*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Karaca, A. (2006). Amat'ın dinsel ve felsefi teması. *Hürriyet Gösteri Dergisi*, (280), 32-35.
- Karail, D. D. (2017). *Belleğin yazınsal bir anlatımı olarak Umberto Eco'nun kraliçe Ioana'nın gizemli alevi romanı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı.
- Karakoçan, M. (2007). *Cemil Kavukçu'nun hikâyelerinde yapı ve tema incelemesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1969). *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2020). *Panorama 1-2*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik edebiyat terimleri sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- Karay, R. H. (2022). *Memleket hikâyeleri*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Kavcar, C. (1985). *Batılulaşma açısından servet-i fûnûn romanı*. Ankara: AKM Yayınları.
- Kaya, M. (2004). *Türk romanında destan etkisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kayacan, F. (1993). *Bütün öyküler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kayalar, F. (2017). *Zülfü Livaneli'nin "serenad" ve tanja dückers'in "himmelskörper" adlı tarihsel romanlarında toplumsal bellek*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Kayalar, F. (2019). Tanja Dückers'in "himmelskörper" adlı tarihsel romanında toplumsal bellek. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22 (42), 301-316.
- Kazancakis, N. (1973). *İspanya yaşasın ölüm*. İstanbul: Tel Yayınları.
- Kefeli, E (2002). *Anlatım tekniği olarak mektup*. Kitabevi, İstanbul.
- Kefeli, E. (2006). Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde edebiyat coğrafyası: acaib-i alem. *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Efendi Üzerine Eleştirel Yazılar*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Kefeli, E. (2009). Coğrafya merkezli okuma. *Turkish Studies*, 4 (1), 423-433.
- Kızıltan, M. (1993). *Fatma Aliye hanım yaşamı- sanatı- yapıtları ve nisvan- ı islam*. Mutlu Yayınları, İstanbul.
- Kindi (2015). *Felsefi risaleler*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Kişmir, G. (2019). Almanya'da II. dünya savaşı sonrası yaşanan bellek patlamasına tarihî bakış. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (41), 49-62.
- Kişmir, G. (2019). *II. dünya savaşı sonrası Alman edebiyatında bellek yansımaları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Kongar, E. (2004). *Toplumsal değişme kuramları ve Türkiye gerçeği*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Konyalı, B. Ş. (2015). *Edebî anlatılarda mekânın poetikası: Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanları bağlamında karşılaştırmalı bir analiz*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Köktürk, M. (2017). *Zaman üzerine*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Kundera, M. (2002). *Roman sanatı*. Can Yayınevi, İstanbul.
- Küpçük, S. (2013). *Modern Türk şiirinde bellek arayışı*. İstanbul: Granada Yayınları.
- Le Breton, D. (2010). *Acının antropolojisi*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Lewis, B. (1970). *Modern Türkiye'nin doğuşu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Lock, J. (2000). *İnsanın anlama yetisi üzerine bir deneme*. İstanbul: Say Yayınları.

- Lucaks, G. (1985). *Roman kuramı*. İstanbul: Say Yayınları.
- Lukacs, G. (2010). *Tarihsel roman*. Ankara: Epos Yayınları.
- Mahmut Yesari (2019). *Çulluk*, İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Mardin, Ş. (1992). *Din ve ideoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (1992). *Türk modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mengi, N. (2009). *Selim İleri'nin romancılığı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Miyasoğlu, M. (1998). *Roman düşüncesi ve Türk romanı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Moran, B. (1991). *Türk romanına eleştirel bir bakış ı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mutluay, R. (1970). *100 soruda XIX. yüzyıl Türk edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Mutluay, R. (1973). *100 soruda çağdaş Türk edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Naci, F. (1990). *100 soruda Türkiye'de roman ve toplumsal değişme*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- Naci, F. (1992). *Roman ve yaşam*. İstanbul: Can Yayınevi.
- Naci, F. (2007). *Yüz yılın yüz Türk romanı*. İstanbul: Can Yayınevi.
- Narlı, M. (2010). Geride kalanlar'da dış göç olgusu. *Gülten Dayıoğlu ve Yazını Ulusal Sempozyumu*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Narlı, M. (2012). *Roman ne anlatır*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Narlı, M. (2014). 'Zaman Kaybolmaz' Mekânlaşarak Yaşamak. *Türk Dili*, (747), 77-80.
- Narlı, M. (2014). *Şiir ve mekân*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Narlı, M. (2019). *Edebiyat ve delilik*. İstanbul: İz Yayınları.
- Narlı, M. ve Uslu Kaya, B. (2024). *Romanlar ve babalar*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Neyzi, L. (1999). *İstanbulda hatırlamak ve unutmak birey bellek ve aidiyet*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Neyzi, L. (2010). *Birbirimizle konuşmak: Türkiye ve Ermenistan'da kişisel bellek anlatıları*. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Neyzi, L. (2014). *Nasıl hatırlıyoruz? Türkiye'de bellek çalışmaları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza mekânları*. Ankara: Dost Yayınları.
- Odacı, S. (2015). Kültürel bellek aktarıcısı olarak postmodern yazar ya da metinlerarasılıkla yeniden kurulan geçmiş: Buket Uzuner ve su romanı örneği. *Türkbilig*, 15 (30), 129-136.
- Okay, O. (1991). *Batı medeniyeti karşısında Ahmet Mithat Efendi*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Okay, O. (1997). Hatırat. *TDVİA*, 16, 445-449.
- Okay, O. (1998). *Sanat ve edebiyat yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Okay, O. (2005). *Batıllaşma devri Türk edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Oktay, M. (2008). *Aka Gündüz'ün hayatı, sanatı ve eserleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
- Olney, J. (1993). Memory and the Narrative Imperative: St. Augustine and Samuel Beckett. *New Literary History*, 24 (4), 857-880.
- Ong, W. (1995). *Sözlü ve yazılı kültür, sözün teknolojileşmesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ordu, F. (2013). *Toplumsal bir bellek olarak Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın İstanbul'u*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Öksüz Güneş, E. (2016). Mahmut Yesari'nin romanlarında isim - içerik ilişkisi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 5 (1), 280-293.
- Ömer Seyfettin (2015). *Bütün hikâyeleri*. İstanbul: YKY.
- Önder, A. (2018). Bir ada hikâyesi'nde tarih ve bellek. *Turkish Studies*, (13) 20, 591-605.
- Önertoy, O. (1995). *Halit Ziya Uşaklıgil romancılığı ve romanımızdaki yeri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Örgen, E. (2002). *Samet Ağaoğlu'nun hatıraları*. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, (12), 203-214.
- Örik, N. S. (2020). *Sultan Hamid düşerken*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Özakpınar, Y. (2018). *Hafıza*. Ankara: Ötüken Neşriyat.
- Özbek, Y. (2005). *Postmodernizm ve alımlama estetiği*. Konya: Çizgi Yayınevi.
- Özdemir, E. (1994). *Yazınsal türler*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Özdenören, R. (2013). *Hastalar ve ışıklar*. İstanbul: İz Yayınları.
- Özer, M. Y. (2014). *Demir Özlü'nün romanları üzerine bir inceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Özgen, A. (2011). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın öykülerinde konu/tema ve yapı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ardahan: Ardahan Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Özger, M. (2010). *12 eylül romanlarında bellek, özne ve iktidar kavramlarının incelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Muğla: Muğla Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Özkan, A. (2019). *Didier Daeninckx'in kara romanlarında bellek kavramı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı.
- Özkuk, G. (2014). *Türk romanında mahalle algısı (Ahmet Mithat Efendi, Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Halide Edip Adıvar)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyoloji Anabilim Dalı.
- Özlem, D. (2010). *Tarih felsefesi*. İstanbul: Notos Kitap.
- Özlem, D. (2011). *Hermeneutik ve şiir*. İstanbul: Notos Kitap.

- Özön, M. N. (1985). *Türkçede roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Öztürk, Y. (2015). *Sermet Muhtar Alus'un eserlerinde istanbul mekân - kimlik – hafıza*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Fatih Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pamuk, O. (2008). *Masumiyet müzesi*. İstanbul: YKY.
- Parla, J. (1993). *Babalar ve oğullar: tanzimat romanının epistemolojik temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2000). *Donkişottan bugüne roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pazarcı, N. G. (2018). *Kültürel belleğe yolculuk*. Ankara: Epos Yayınları.
- Perin, C. (1946). *Tanzimat edebiyatında Fransız tesiri*. İstanbul: İÜ Yayınları.
- Pérouse, J.F. (2011). *İstanbul 'la yüzleşme denemeleri - çeperler, hareketlilik ve kentsel bellek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Peyami Safa (2021). *Dokuzuncu hariciye koğuşu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Piaget, J. (1999). *Yapısalcılık*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Platon (2013). *Menon*. İstanbul: Say Yayınları.
- Platon (2017). *Phaidros*. İstanbul: Say Yayınları.
- Platon (2018). *Theaitetos*. İstanbul: Say Yayınları.
- Quiroga, R. Q. (2017). *Borges ve bellek*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Ranciere, J. (2011). *Suskun söz*. İstanbul: Monokl Yayınları.
- Randall, W. L. (2014). *Bizi "biz" yapan hikâyeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Reis, B. (2017). Gazâlî'ye göre bir bilgi kaynağı olarak marifet. *Dergiabant*, 5 (9), 1-40.
- Reyhanoğulları, G. (2013). Toprak ana romanında otobiyografik bellek'in sunumu ve hatıraların duygusal aritmetiği. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 5 (10), 183-200.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, tarih, unutuş*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ricouer, P. (2009). *Zaman ve anlatı: 2*. İstanbul: YKY.
- Rushdie, S. (2020). *Geceyarısı çocukları*. İstanbul: Can Yayınları.
- Rüzgar, Z. (2018). *Erdal Öz'ün öykü ve romanlarında yapı ve tema*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Batman: Batman Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Sabahattin Ali (2018). *İçimizdeki şeytan*. İstanbul: YKY.
- Sağlık, Ş. (2010). *Popüler roman estetik roman*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sancar, M. (2016). *Geçmişle hesaplaşma unutma kültüründen hatırlama kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saraç, T. (1985). *Büyük Fransızca Türkçe sözlük*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Sarıççek, M. (1995). *Reşat Enis Aygen hayatı ve eserleri üzerine bir araştırma/inceleme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş zaman bellek kültürü ve özneye dönüş üzerine bir tartışma*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarp, N. ve Tosun, A. (2011). Duygu ve otobiyografik bellek. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 3 (3), 446-465.
- Sartre, J. P. (1984). *Yazınsal denemeler*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm* (Çev. A. Güçlü). İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Saussure, F. (1998). *Genel dilbilim dersleri*. İstanbul: Multilingual Yayınevi.
- Sayar, F. (2011). Otobiyografik bellek ve otobiyografik belleği etkileyen değişkenler. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 35 (2), 19-33.
- Sayın, M. (2019). “Bellek” ve “zaman” kavramları ışığında modiano'nun en uzağından unutuşun adlı yapıtına genel bakış”, *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (1), 1425-1433.
- Sazyek, E. (2013). Refik Halit Karay'ın anahtar adlı romanında mekân imgeleri. *Folklor/edebiyat*, 19 (73), 131-145.
- Schacter, D.L. (2017). *Belleğin izinde - beyin, zihin ve geçmiş*. İstanbul: YKY.
- Schultz, D. P. ve Schultz, S. E. (2007). *Modern psikoloji tarihi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Sevük, İ. H. (1940-1941). *Avrupa edebiyatı ve biz*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shaw, J. (2017). *Bellek yanılgısı*. İstanbul: Say Yayınları.
- Shaw, J. S. (1994). *Osmanlı İmparatorluğu ve modern Türkiye*. İstanbul: E Yayınları.
- Sigmund, F. (1996). *Düşlerin yorumu 2*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Solmaz, S. (2016). Koca Ragıp Gaşa'nın şiirlerinde kültürel bellek yansımaları. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25 (4), 177-194.
- Stanzel, F. K. (1997). *Roman biçimleri*. Konya: Çizgi Yayınları.
- Stevik, P. (1988). *Roman teorisi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.
- Su, H. (2002). Adalardan bir roman kıtası panorama. *Hece Türk Romanı Özel Sayısı Cilt 2*, 744-759.
- Şahin, V. (2010). *Halide Edip Adivar'ın romanlarında yapı ve izlek*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Şahin, V. (2014). Rasim özdenören'in öykülerinde kendine dönüş izlekleri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24 (2), 31-42.
- Tan Metreş, E. H. (2016). *Kentsel bellek bağlamında Yu. V. Trifonov'un öykülerinde “Moskova”*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı.
- Taner, H. (1987). *Deveküşuna mektuplar 2 - yazboz tahtası*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Taner, H. (1994). *Bütün hikâyeleri 3*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Tanpınar, A. H. (2001). *Ondokuzuncu asır Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Çağlayan Yayınevi.

- Tanpınar, A. H. (2007). *Edebiyat üzerine makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2008). *Saatleri ayarlama enstitüsü*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanyolaç Öztokat, N. (2005). *Yazınsal metin çözümlemesinde kuramsal yaklaşımlar*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Taş, S. (1993). *Samim Kocagöz yazar eser üslup*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Malatya: İnönü Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Anabilim Dalı.
- Tekeli, İ. (1998). *Tarihyazını üzerine düşünmek*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Tekin, A. (2019). Sanat yapıtı bellek ilişkisi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*. (Özel Sayı), 486-496.
- Tekin, L. (2013). *Unutma bahçesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tekin, M. (2001). *Roman sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Todorov, T. (1995). *Yazın kuramı*. İstanbul: YKY.
- Togan, Z. V. (1985). *Tarihte usul*. İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Toktanış, E. (2010). *Pınar Kür'ün romanları üzerine bir inceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Topaloğlu, P. (2009). *Samim Kocagöz'ün hikâyelerinin tematik açıdan incelenmesi*. Yüksek Lisan Tezi. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Toptaş, H.A. (2015). *Bin hüznü haz*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Traverso, E. (2018). *Solun melankolisi - Marksizm, tarih ve bellek*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tunalı, İ. (1989). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tura, S. M. (2018). *Zor problem: bilinç*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tüzer, İ. (2007). Kimliklerin çatıştığı mekân: “kiralık konak” ve evini/evrenini arayan nesiller. *bilig*, (41), 225-239.
- Uğurel, S. (2019). *Çetin Altan'ın edebi kişiliği üzerine bir inceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin: Mersin Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Uğurlu, S. B. (2007). Bellek, tarih ve kültür: Murathan Mungan'da Mardin imgesi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*. 4 (2), 1-23.
- Ulusoy Aranyosi, E. (2012). *Türkçe edebiyatta kolektif belleğin yansımaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Mai ve siyah*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2017). *Mai ve siyah*. İstanbul: Can Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2017a). *Kırk yıl*. İstanbul: YKY.
- Uyar, F. (2021). *Yabancılaşma açısından Hasan Ali Toptaş anlatılarında yapı ve izlek*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.

- Uygur, N. (1994). *Dilin gücü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Uysal, Z. (2001). Edebiyatın omzundaki melek. *Edebiyatın Omzundaki Melek Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wellek R. ve Warren A. (2019). *Edebiyat teorisi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Wellek, W ve Austin, W (1993). *Edebiyat teorisi*. İzmir: Akademi Kitabevi.
- Wellek, W ve Austin, W. (1983). *Edebiyat biliminin temelleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Yalçın, A. (2017). *Cumhuriyet dönemi çağdaş Türk romanı 2 (1946-2017)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yalçinkaya, A. (2005). *Siyasal ve bellek (platon'da anımsama platon'u anımsama)*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Yaşar Kemal (2008). *İnce memed 1*. İstanbul: YKY.
- Yaşar Kemal (2009). *İnce memed 2*. İstanbul: YKY.
- Yaşar Kemal (2018). *İnce memed 3*. İstanbul: YKY.
- Yaşar Kemal (2020). *İnce memed 4*. İstanbul: YKY.
- Yates, F. A. (2020). *Hafıza sanatı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Yavuz, H. (1977). *Roman kavramı ve türk romanı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yazıcı Yakın, A. (2003). Otobiyografi. *Doğu Batı Dergisi*, 6 (22), 135-143.
- Yazıcı, S. (2019). Iain Banks'in kanal düşleri romanında bellek. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23 (1), 113-121.
- Yelsalı Parmaksız, P. M. (2019). Belleğin mekânından mekânın belleğine: kavramsal bir tartışma. *ilef dergisi*, 6 (1), 7-26.
- Yeşilyurt, Ş. (2011). *Ahmet Mithat Efendi'nin romanlarında yapı ve tema*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Yetiş, K. (2007). *Dönemler ve problemler aynasında Türk edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1967). *Edebiyatta akımlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yetkin, S. K. (1972). *Estetik doktrinler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yıldırım, Z. (2019). *Nazlı Eray'ın romanları üzerine bir inceleme*. Yüksek Lisans. Çankırı: Çankırı Karatekin Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Yıldız, H. (2019). Eski Uygurcada bellek fiilleri. *Türkbilig*, (37), 21-34.
- Yıldız, P. (2016). *Hatırlamanın ve unutmanın imgeleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.
- Yılmaz, Ç. ve Tabaklar, S. Z. (2018). Tahar Ben Jelloun'un kutsal gece adlı romanında bellek ve kimlik algısı. *Litera*, 28 (1), 71-87.
- Yılmaz, D. (1997). *Roman kavramı ve Türk romanının doğuşu*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Yılmaz, E. B. (2005). *Tarık Buğra insan ve eser*. Yayınlanmamış Doktora Tezi Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, E. B.(2019). *Edebiyat şehir hafıza Türk romanında hafıza mekânı olarak şehir (1940-1960)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Yüce, S. (2007). *Sevgi Soysal'ın hayatı ve edebî eserleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Yücel, T. (1992). *Anlatı yerlemleri*. İstanbul: YKY.
- Yürek, H. (2009). *Mehmet Eroğlu'nun romanlarında yapı, tema ve anlatım*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yürek, H. ve Kutlu, M. (2018). Hatırlama üzerine bir roman: “yüzünde bir yer”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (74), 93-101.
- Zürcher, E. J. (2003). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

