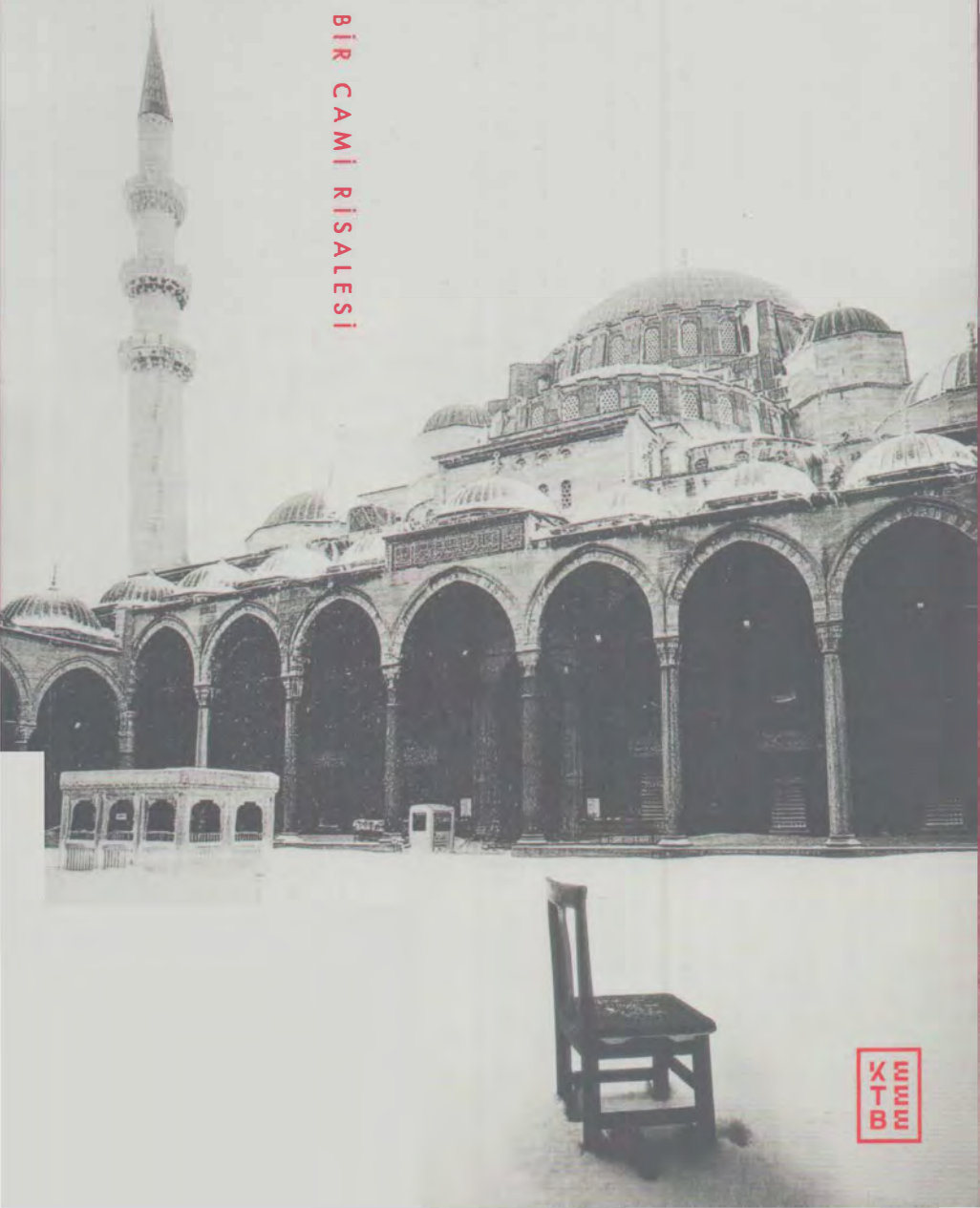
AHMET MURAT

TAŞI TAŞIRMAK

BİR CAMİ RİSALESİ



ISBN: 978-625-6999-50-3
© 2018 Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.

ketebe.com

Ketebe Yayınları: 846 | **Deneme**

Yayın Yönetmeni
Furkan Çalışkan

Dizi Editörü
Aykut Ertuğrul

Yayıma Hazırlayan
Kadir Daniş

Düzelti
Ali Oturaklı

Fotoğraflar
Serra Özel

Kapak
Harun Tan

Mizanpaj
Nilgün Sönmez

1. BASKI

Ocak 2023
İstanbul

Ketebe Yayınları
Sertifika No. 49619
Maltepe Mahallesi Fetih Caddesi No: 6 Dk: 2
Topkapı 34010 İstanbul
Tel: 212 612 29 30
e-mail: ketebe@ketebe.com

Baskı ve Cilt
Mega Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
Cihangir Mah. Güvercin Cad.
No: 3/1 Baha İş Merkezi A Blok
Kat: 2 34310 Haramidere -
Avcılar / İstanbul Sertifika No: 44452
Tel: 212.412 17 00

© Eserin her hakkı anlaşmalı olarak Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılığı A.Ş.'ye aittir.
İzi iz yayımlanamaz. Kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Taşı Taşırmak

- Bir Cami Risalesi -



AHMET MURAT

KETEBE

Ahmet Murat

Mısır'da el-Ezher Üniversitesi'nde başladığı üniversite eğitimini Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde bitirdi (1997). Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde İslam felsefesi ve tasavvuf alanında yüksek lisans ve doktorasını tamamladı. Halen İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi'nde öğretim üyesi, aynı zamanda *Nihayet* dergisinin genel yayın yönetmenidir.

Türkiye Yazarlar Birliği'nin "Yılın Şairi" ödülüne (2014), "Necip Fazıl Şiir Ödülü"ne (2017) ve TRT 2'de hazırlayıp sunduğu Edebiyat Söyleşileri programı Türkiye Yazarlar Birliği'nin "Yılın Televizyon Programı" ödülüne (2019) layık bulundu.

Kitapları: *Kaf ve Rengi* (Şiir, 1999), *Kış Bilgisi* (Şiir, 2004), *Kalbin Kararı* (Şiir, 2014), *Bir Şair Bisikletle* (Şiir, 2016), *Şarkıyı Kes* (Şiir, 2021); *Belki de Üzülmeliyiz* (Deneme, 2017), *Kuşlarla Sohbetin Şartları* (Deneme, 2018), *Avarelik Görgüsü* (Deneme, 2020); *Karaman Müftülerinden Şeyh Mehmed Kudsi Çakılcı* (Araştırma, 2014), *İbn Atâullah el-İskenderî: Hayatı, Eserleri, Görüşleri* (Araştırma, 2015), *Hikayem Ne Tuhaftır: Ebu'l-Hasan eş-Şüşteri ve Tasavvuf Anlayışı* (Araştırma, 2018); *Fırtınalar* (Cibran'dan çeviri, 1997), *Sanat Üzerine* (Tevfik el-Hakim'den çeviri, 1999), *Sufilerin El Kitabı* (İbn Acîbe'den çeviri, 2015).

Şiirlerinden yapılan bir seçki İngilizceye tercüme edildi ve *In Quest of the Simurgh* adıyla yayımlandı (çev. Samet Köse, Traitmarker Publishing House, TN, ABD, 2017). *Kuşlarla Sohbetin Şartları* ise *Fî Suhbeti't-Tayr* adıyla Arapçaya tercüme edildi (çev. Dr. Kerîm Subhî-Dr. Muhammed Receb, Hâşimî Yayınevi, İstanbul 2019).

1.

En eski cami hatıramı arıyorum: Yatsı sonrası bir mevlid kandili, Araboğlu Camii, elimde niçin bulunduğunu şu an hatırlayamadığım ucuz bir gülsuyu şişesi. Hatıram da gülsuyu kokuyor. Yoksa en eskisi Güzelevler Camii'yle mi ilişkiliydi? Ağırkanlı cemaatin arasına karışmış o hayalci çocuk, seslerin, kokuların, renklerin girdabına binmiş, yüzüyor.

Camiler bütün yapılar içinde benim için en ilgi çekici, tahayyülümü en çok hareketlendirenler oldu hep. Daha ortaokul çağlarında yatılı bir öğrenciyken, bazı hafta sonlarında, Konya'daki Sultan Selim Camii'nin kıble tarafında oturup saatlerce caminin dış duvarını, minare detaylarını, taşın hareketlerini izlediğimi hatırlıyorum.

Cami benim için hem düğüm ve hem de cezbeydi. Düğümdü, çünkü İslam bilimi, maneviyatı, sanatı, düşüncesi, bütün bu unsurlar birbirleriyle düğümlenmiş ve böylece camiyi var kılmışlardı. Bu düğüm, her düğüm gibi, zihnimizi onu çözme yönünde tahrik ediyor. Yine bu düğümde, bu unsurların her birinin ip uçları gizli.

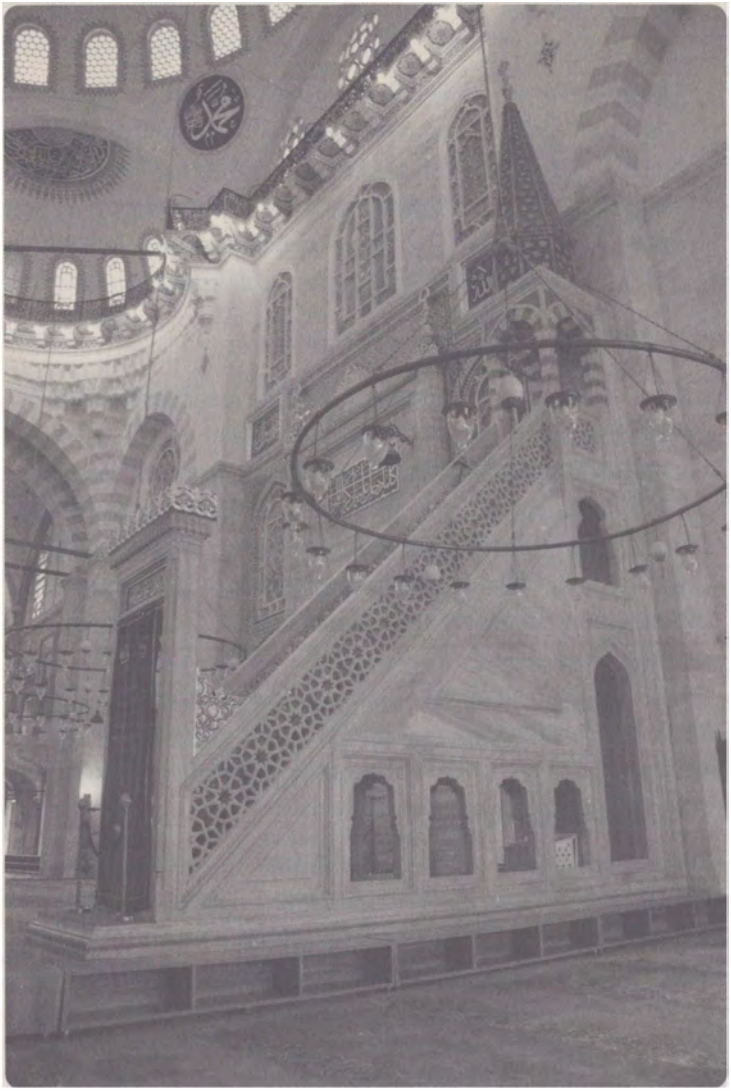
Yine cami, özellikle Süleymaniye gibi abidevi bir örnek, bir cezbeye de işaret ediyordu. Cami bir tür cezbeyle, mümin bireyin ve toplumun bütün hassalarının seferber olduğu bir çırpınışla elde edilmiştir.

Bu kitap, camilerde duyulmuş bir sevincin eseri olsun, bir cami neşesiyle donanmış bulunsun isterim. Camilerin içinde geçen dakikalarımın şu fani dünyanın yabancılığını seyrelten en kıymetli anlarımın önemli bir kısmını oluşturduğunu, bu satırları yazdıkça daha iyi görüyorum. Bir cami yaptıracak param yoktu, ben de bu kitabı yazdım.

2.

Juhani Pallasmaa, "Anlamlı mimarlık kendimizi bedenli ve tinsel varlıklar olarak deneyimlememizi sağlar. Aslında bu her türlü anlamlı sanatın en önemli işlevidir." demişti. Bu yaklaşım, mimarlığın sadece barınma ya da dekoratif amaçlar için feda edilemeyecek öneminin en uzaktaki sınırlarına işaret ediyor. Anlamlı mimarinin ufku, barınma ihtiyacından (bedeni ihtiyaç) fazlasına erişir ama aynı zamanda mimari sadece bulunduğu yeri güzelleştirmeyle (tinsel ihtiyaç) sınırlı da kalmaz. Beden ve tinin, iç içe iki kaşık gibi birbirlerine eriştikleri bir ara yüz hep vardır ve anlamlı mimari maddeyi anlama doğru itme çabasıyla bu ara yüzü tatmin etme amacına yönelir.

Süleymaniye ne sadece bir kapalı mekan, ne de saf bir sanat eseridir. O anlamlı bir mimaridir. Bu sebeple bu kitaptaki metinler boyunca, dikkatimi bu iki kutbun ortasında salınacak şekilde serbest bırakmaya çalıştım. Maddenin iddiası ve dayatmasını görmezden gelmedim, anlamın bu maddenin içinde yapmaya çalıştığı çıkışı da yok saymadım. Dikkatim bazen Süleymaniye maddesinin yüzeyini kurcalıyordu, bazen de maddeyi saydamlaştıracak bir anlama yöneliyordu. Her halükârda, Süleymaniye, benim



bakışımda hep maddeyle anlam arasına gerili bir zar gibi tınlıyordu.

Bunun sebebi, camiyi bir berzah olarak görmemdir. Cami sadece bedenle ruh, maddeyle anlam, işlevle tezyin arasında gerili değil, yine bu niteliği sebebiyle, bu dünya ile ahiret arasında da gerilidir. Bu dünyanın aklıyla, bilimiyle, maddesiyle inşa edilir ama bu dünyanın sertliğine toslamış bir koçbaşı gibi maddeyi öteki dünyaya doğru göçertir, eğer ve esnetir. (Mihrabı duvardaki bu göçertme gibi hayal etsek mesela.) Bu doğası camiye bütün mekanlar arasında istisnai bir yer verir. Bu dünyanın tam içine yerleşmiş bir kapı, bir menfez, bir tüneldir. Yani berzahtır. Ama bizim aşina olduğumuz madde ve biçim yaklaşımlarıyla şekillendiği için bizim bu dünyadaki var oluşumuzu inkar etmemize yol açmayan bir rasyonalite içerir. Söz gelimi eski zamanların münzevi ermişlerinin sığınakları olan harabeler bu rasyonallikten mahrumdur. Biçimleriyle maddeyi inkar ve bazen tekfir ederler. Bu sebeple de diğer dindarlar için gereğinden fazla uzak ve yabancı bir ufukta yer alırlar. Camiyse öyle değildir. Aramızdadır, bize benzer, evimize benzer ama aynı zamanda aramızda manevi bir geçide ve yarığa dönüşerek yer alır; bizim tinselliğimize bedenselliğimizden daha çok benzer; rasyonel bir maneviyatçılığı vadeder. Bunu, "halvet der encümen" (halk içinde Hak'la olmak) ilkesini akılda tutarak; sekrin (manevi sarhoşluk) bâtında, sahvın (manevi ayıklık) zahirde korunması ilkesini hatırlayarak anlayabiliriz. Cami ayık kafayla inşa edilebilir; matematiğiyle, mühendisliğiyle, organizasyonuyla bize ayıklığın teknolojisini telkin eder ama bu maddi bileşenleri her an kargışlayacak bir sarhoşluğu da daima vadeder.

Taş ve inanmış insanın iş birliği ile ortaya çıkan bu kütle, görünmezle ve kutsalla temas kurma imkanı veren bir sınırdır. Bu sınır olma halini bazen çizgisel olarak, yani

sınırdan geçildiği taktirde kutsalın alanına girdiğimizi kabul ederek düşünebileceğimiz gibi; bir yüzey olarak, yani içinde yol aldığımız bir geçit olarak da tahayyül edebiliriz. Ben bazen onu, bazense bunu duyumsuyorum. İlkinde, camiye girmekle kutsalın alanına girmiş olunurken; ikincisinde, camiye girmiş olmakla kutsala giden bir koridora girilmiş olmaktadır. İlki, yeterince derinleştirilmemiş ve rafine edilmemiş bir manevi tecrübeyi temsil eder. Çünkü burada, caminin kendisi bizzat kutsaldır, kutsallığın temerküz ettiği bir somutlaşmadır. İkincisinde ise, cami, daha derinde olan ve ancak bir sıçramayla ulaşılabileceğimiz kutsallığa bakan bir gözdür. Biz de kutsala bu göz ile bakarız.

Bu noktada, yer ile mekan arasında bir ayrım yapabilir ve caminin bir mekan mı, yoksa bir yer mi olduğunu sorabiliriz.

Yerin içi doludur, anlamla örülüdür ve bu sebeple içi ağırdır. Bir yerli olmak, oradaki tarihsel varlıktan yani anlamdan kaçamamaktır. Bu anlamın orada oluşturduğu ağırlık, yerin zihinde, hatırada ve siyasette kımıldatılmazlığını da oluşturur. Bir mekanı yer olarak benimseyen kimse, kendi özgül varlığını o yere ilikler ve böylece oradan kendisine ve kendisinden oraya bir kımıldatılmazlık katar. Böylece yer, kendinde mukim olana bir anlam bahşettiği gibi, aynı zamanda mukim olanın kendisinden bir anlam yüklediği bir mekan olur. İnsan ve yer birbirine iliklenmiştir ya da insan yeri giyinmiştir.

Cami bu anlamda tam olarak bir yerdir. Hatta Afrika'da örneklerini görebileceğimiz gibi, kumlara ayakla çizilmiş bir sınırla, kıble tarafına konuvermiş bir taşla bir mekan cami yapıldığında, orası derhal mekan olmaktan çıkar ve bir yere dönüşür. Ayakla çizilmiş sınırlar, bu yer dışındaki dünyayı nazikçe dışarıda bırakır. Artık bu sınırdan içeri girerken, dış dünyanın ve gündelik hayatın simgesi olan ayakkabı çıkartılır, bu sınırların içine birden akıver-

miş bir yücelik deneyimiyle o yer mümin için titreşimle dolmaya başlar.

Hz. Peygamber'in (as) yeni şehirde inşaya camiden başlaması sadece ibadet mahalli inşa etmek değil, bir mekanı yere çevirme, böylece orada anlamı oluşturma, mekandaki titreşimi başlatma, iki dünya arasında bir sınırda olma fikrini, yani tam olarak kutsal olanın bu dünyadaki deneyimini çağırma girişimidir.

Bir camiyi cami yapmak için ihtiyaç duyulan şeyin bir sınır çizmekten ibaret olduğunu iddia edebiliriz. Bunun dışında camiyi oluşturan diğer unsurlar, kubbe, mihrap, minber, minare, tezyinat, müminlerin elindeki finansal ve sanatsal birikimi cami içinde de sergileyip dindarın dünyasında iki dünyanın dengelenmesini sağlamasına, camideki anlamın hakkı yenmeden sergilendiği fikrini uyandırarak dindar vicdanını yatıştırır.

Bir toplumun bilimde ve sanatta eriştiği zenginlik onun maddenin işlenişi ve temsili hakkındaki bakışını ve yorum gücünü de etkiler. Şehirliler daha rafine zevklere, daha incelmiş eşyalara yönelirler. İşte onların zihinlerinde, anlamın maddeye tercüme edilmesi bu sebeple, göçebelere kıyasla daha karmaşık süreçlere tabi olur. Bir göçebenin camii kendisine, bir şehirlinin camii de kendisine benzer. Süleymaniye'nin Baki'nin şiirine bağlandığı kılcallar vardır. Ve bu kılcallar, bu iki eseri birlikte aynı yüzyılda, aynı şehirde doğuran düşünsel ve estetik seviyeyi işaretler.

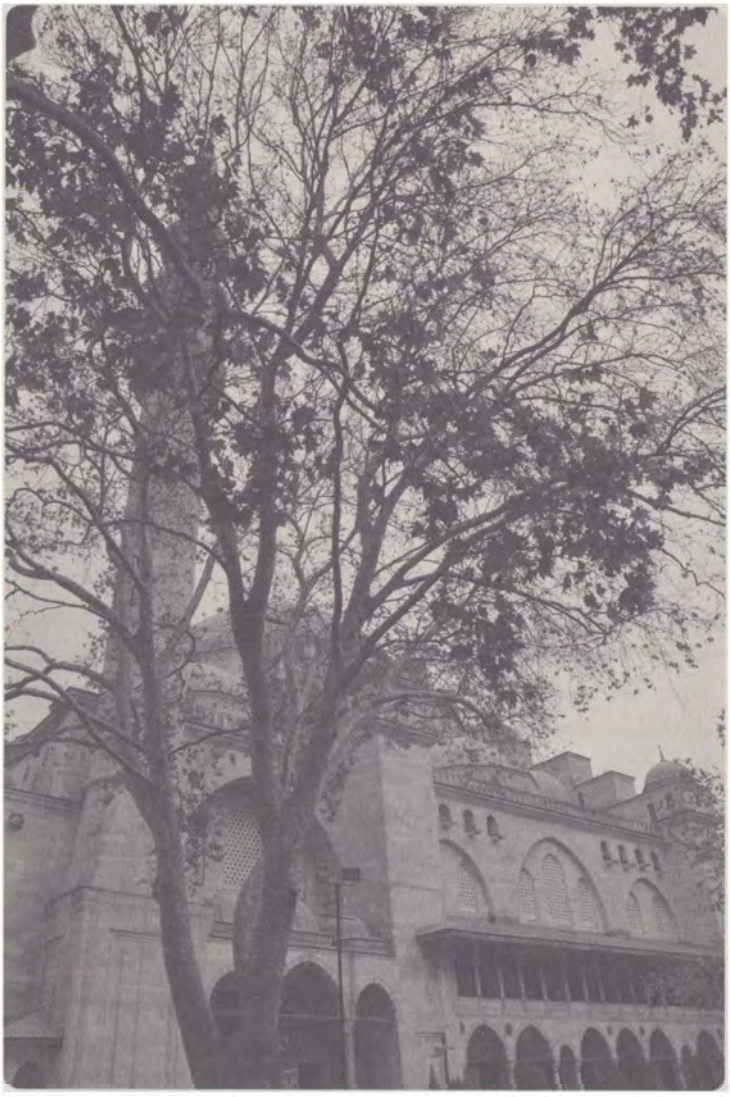
Bu yüzden bir çöl camii ile Süleymaniye birbirlerine görünüşte benzemeseler de, caminin tabiatının en temel yapıtaşı olan "bir sınırın ardında yer alma" ve "berzah olma" nitelikleri ikisini, birlikte cami yapar.

3.

Süleymaniye'nin ilk hayal edilişi hakkında bir hayal:

Sultan, bir günbatımı saatinde Haliç'te, on üç tane sırım gibi kürekçinin yüzdürdüğü köşklü saltanat kayığının içindeydi. Dünyanın en sessiz saraylarından birinde doğmuş, fısıltılar arasında büyümüş, mırıltılar arasında yaşlanmış, bildiği dilleri kendi zihninde yarattığı masal kahramanlarınca (ki bunların bir kısmı cinlerden oluşuyordu) dünyayı gezerken konuşturduğu için yalnızlığın tam olarak neye benzediğini unutmuş bir hayalciydi.

Güneş sanki hep, bakırcıların zarif çekiçlerinin, Galata'da satılmayı bekleyen pirinç şamdanların, Hindistan'dan gelmiş tutilerin şehri kaplayan seslerini soğurarak, İstanbul'u günbatımı esnasında yarım saatlik bir sessizliğe gömerek batardı. Havanın kararma anında, şehir sanki teklerdi. Hava kararmadan eve dönmesi gereken kadınlar ve çocuklarla, kale kapıları kapanmadan içeriye girmek için koşturan tacirlerin ve bahçıvanların telaştan iyice kabarmış ciğerlerinden bırakılan soluklar uzak mahallelerden duyulurdu. Divanlarında birazdan gevşeyecek bedenler, günün



yorgunluğunu atmaya sıra gelince yine ev içi neşelerine döneceklerdi ama bu neşeden hemen önceki o yarım saatlik sessizliği, güneşin sımsıkı yapıştığı için kendisiyle birlikte sürükleyip batırdığı bir örtü gibi şehrin üzerine çektiğini Sultan bilmekteydi.

Bir an filikasından dışarıya sarkan beyaz ve zayıf elini süsleyen akik yüzüğüne kaydı gözü. Kubbeye benzeyen yüzük taşındaki kan kırmızısı damarları seyretti. Bu damarlar, bulutların içinde bir cin düğünü gibi kıvılcımlanan şimşek yumaklarına benziyorlardı. Sonra gözü, akikteki damarlardan elinin üstündeki damarlara kaydı. Bir an, kısacık bir an, yüzükteki akiği bir uzvunu süsleyen bir taşmış gibi değil de, derisinden ve etinden kabarmış, parmağının üstünü bezemek üzere orada katılaşmış bir ben gibi duyumsadı. Kabarmış sözcüğü üzerinde duraladı ve afyon suyuyla bayginmışçasına ölgün bakışlarını, kıyıdaki kayıklardan, kıyıya bakan evlerin camlarından gelen soluk ışıklara, oradan Vefa'nın tepelerine doğru sürdü.

Güneşin Vefa tepelerine vuran son ışıklarının da, oraya bir akik kondurmuş olduğunu hayretle gördü. Tepeye vuran son ışıklar da orada kıvılcımlanıyordu. Ama dedi, tepedeki bu akik de, niçin yerin altından kabarmış, dehlizlerin, mahzenlerin, yılan yumurtalarının, servi ve sedir ağaçlarının dolaşık köklerinin arasından bulduğu bir yoldan dışarı yol bulmuş bir apse, bir ben, bir yumru olmasın. Ama kendisini bunun üzerinde yeterince düşünemeyecek kadar yorgun hissediyordu. Ertesi gün, o tepeyi kontrol etmeye karar vererek, sarayına çekildi.

Sabahleyin Sultan'ın zihnini meşgul eden nokta şuydu: Eğer sandığı ve duyumsadığı gibi, o tepeye günbatımında uçup konan ve bir ateş topuna, düşmüş bir yıldıza, alevler içinde bir mabede benzeyen o akik ya sadece bir seraptan ibaretse. Dahası kendisinin memnuniyetle, yerin altından

üstüne vurduğunu düşlediği renkli ve ışıklı kabartı, bir yer altı uyanışı değil de, sadece güneşin giderken bir veda jesti olarak tepeye doğru savurduğu rengarenk şapkasıysa.

İnsanın kendi hayalini, başka hiç kimseye hesap verme zorunluluğu duymadan, paylaşmadan ve tartışmadan, hiç kimseyi inandırmak zorunda kalmadan ama aynı zamanda bir inanca dönüştürecek denli kesinleştirip granitleştirdiği anlar vardır. İnatçı kaşiflerin, deli korsanların, gezgin ve ketum dervişlerin hayallerinin başkalarınca ne kadar çılgınca, beyhude ve akıldışı bulunduklarını düşünün. Bu katılaşma anları aynı zamanda yalnızlaşma anlarıdır. Hayalin sahibi, artık umduğu son hoşgörüyü ve anlayışı uğurlamış olmanın verdiği hafiflikle, gözlerini kısıp ufka bakar. Hayali ona orada, eskiden olduğundan daha yakın ve daha kesin olarak görünür. Hayalinin tek sahibi olmuştur artık ve bu denli yalnızlaşma onun kendisini hayaline adamasını kolaylaştırır. Dahası o farkında değildir ama hayali çoktan salgısıyla onu sarmalayarak kozasının içine hapsetmiştir. Hayaliyle nikahlanmıştır.

Sultan, hayalini zihninde evirip çevirdikçe, bu kesinliğe yaklaştığını hissediyordu. O günkü görüşmelerini iptal etti; valide sultana, biraz keyifsiz olduğu ve dinlenmek istediği haberini gönderdi; kıdemli hanım sultana ava çıkmak istediğini, sadrazamına ise gördüğü kabusunu, yorumlamasını istediği şeyh efendi için yazmak istediğini ve yazıya dökerken belki bu tatsız rüyanın etkisi altına tekrar girebileceğini, bu sebeple kendisini rahatsız etmemesini söyledi. Sonra kabarık kaz tüyü minderinin derinliklerine bedenini gömerken, zihnini de hayalinin içine salıverdi.

Akşam yemeğini biraz da aceleyle yerken, hayali tarafından tamamen tutsak alındığının farkındaydı. O ateş topu, o iri akik, o düşmüş yıldız, o höpürdeyen lav, o dev fanus, bütün şehre bakan o kaplan gözü, Vefa'nın tepe nokta-

sında, oradaydı. Artık buna inanıyordu. Başkalarının onu görmediklerini biliyor ama bunu önemsememek bir yana, hayalini tek başına sahiplenmenin doğurduğu cesaretten (ve belki biraz da delilikten) haz alıyordu.

Akşam olunca valide sultanın, biraz da pervasızca odasına dalıvermesi zihninde küçük çaplı bir alaboraya yol açtı. Hayalinin dantellerine dolanmış zihninin ellerini ayaklarını toparlaması vakit aldı. Karşısında buluverdiği annesi ona sadece bir kan bağının sorumluluğunu değil, sahip olduğu dikkat ve entrika bilgisi sebebiyle siyasetin sorumluluğunu da hatırlattı. Evet, kendisi reayasına karşı sorumlulukları olan bir sultandı. Tahtın gereğini yapmaktan ve halkını zihninde bir neşe, bir dert, bir kıymık, bir ülkü olarak yaşamaktan kaçamazdı. Bir anda, kısacık bir anda, kendi hayalini, halkının hayali haline getirmesi gerektiğini anladı. Annesinin yüz çizgilerinden oluşan kaligrafi ona bunu veciz ve kestirme bir şekilde söylemekteydi.

İşte Sultan, sarı bir kabartı, bir ateş topu, höpürdeyen bir lav, dev bir fanus olan hayalini o tepede görünür hale getirmeye o anda karar verdi. Bir anda hayalini dev bir kubbeyle avlaması gerektiğini anladı. O tepede, o sarı kaplan gözünü avlamak için gereken taştan ve kurşundan pençeyi yapmayı o zaman düşündü.

4.

Tam olarak ne zaman olduğunu kestiremediğimiz bir an, Sinan'ın zihninde Süleymaniye kabarmaya başladı.

O tepeyi yirmi beşinci kez keşfe çıktıktan, kalfalarını, bütçeden sorumlu veziri ve uçları eprimiş arakiyelerinin bittiği yerde beliren meraklı gözleriyle peşi sıra koşturan mahallenin çocuklarını kibarca başından savdıktan ve bir pelit ağacının dibine yalnız başına yorgunluktan yığılıverdikten hemen sonraki an olabilir bu. Günlerdir gözden geçirdiği çizimler, yaptığı hesaplar, ekip başlarına dair dedikodular, saraydaki muhalefetin ince ince kazdığı kuyular bir an uzakta kalmıştır. Yerinden sökülmeyi bekleyen kayalar, kurulmayı bekleyen vinçler için kesilmiş ağaçlar, mermer sütunları getirecek gemilerin yelkenlileri ve o yelkenlileri yüzdürecek sular henüz dinlenmektedir. Memalik-i Al-i Osmani'nin sağına soluna dağılmış ve Sinan'ın hayaline olur olmaz zamanlarda bir heyelan gibi dökülüveren toprak, su, ateş ve havadan oluşan anasır da dinlenmektedir. Süleymaniye henüz Sinan'ın zihninde, uzaktan ve kesik kesik duyulmaya başlayan bir uğultudur. İnatçı çekiç sesleri Hayrabolulu rençberlerin türkülerine, katran kazanlarının fokurtuları sökülen ağaç köklerinin iniltilerine karışmış-

tır. Sinan, rençberlerin ve ustaların konuştuğu doğunun ve batının dillerinden yapma bir cibinliğin kendi üzerine inmekte olduğunu görmektedir.

Sinan, bu ses cangılının yaklaştığını iyice görür. Sesler yaklaştıkça netleşir. Artık baş ustaların komutlarını, ayağına taş düşen çömezin çığlığını, kayaların birbiri üzerine otururken çıkardıkları huh seslerini duyabilmektedir. Harçtan çıkarken küreğin çıkardığı sesi, alından damlayan terin pıt sesini, öğle yemeğinde amele sofralarından ayyuka çıkan ve kendisini hemen her zaman neşelendiren şapırtıyı höpürtüyü duyabilmektedir. Bu sesler, köşelerden dönerek, yukarılardan dökülerek, aşağılardan çağlayarak kendisine doğru koşmaktadır.

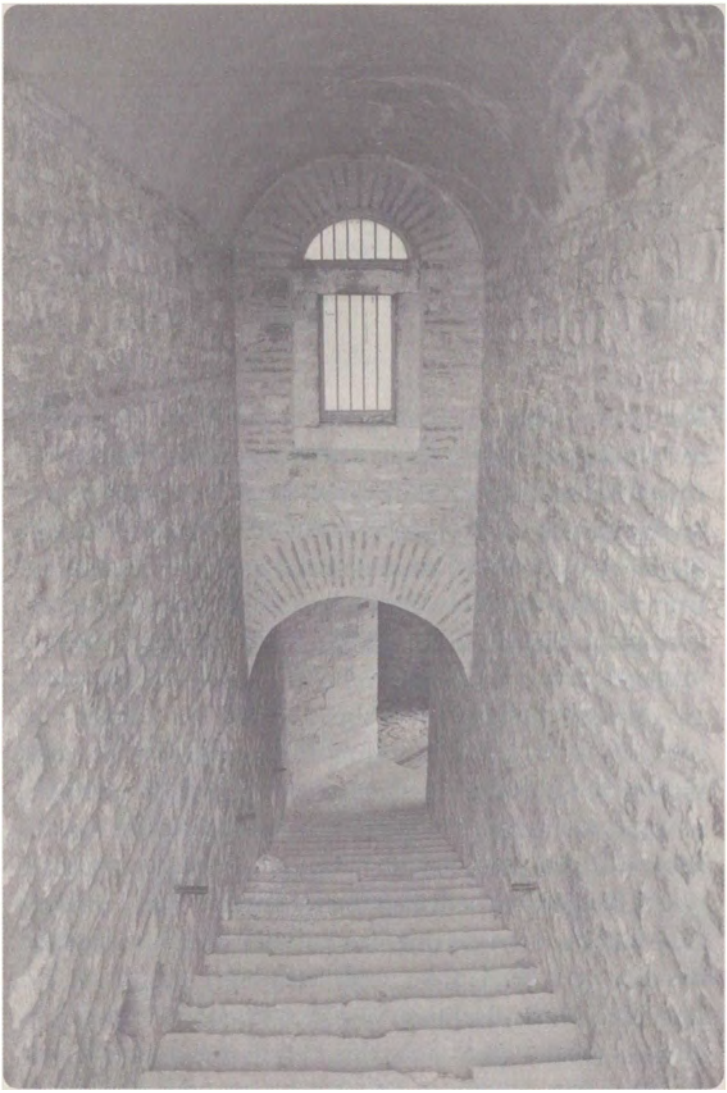
Bütün insan ve alet seslerini yutarak kendi sesi haline getiren, artık bir canlıya dönüşmüş olan inşaatın sesidir bu. Normalde inşaatla ilgili her can alıcı fısıltıyı ve en küçük yorumları bile seçebilen ve böylece inşaat alanındaki duyguları ve önerileri kendi dehasına kolayca lehimleyebilen Sinan, artık bir homurtuya, yer altında kaymakta olan bir fayın feryadına, zincirlenmiş bir ejderhanın öfkeyle uyanmasına dönüşen inşaatın sesinin içindeki tekil sesleri duyamaz olmuştur. Duyduğu sadece dev bir ucubenin homurtusudur. Giderek büyüyen, kulağını dolduran, diğer bütün sesleri bastıran bir ses. Kulağı artık bu sesle tamamen doludur.

Bir süre sonra şöyle olur: Üç sokak ötedeki lağımın leş kokusunun arada bir burnumuza vurması ama bizim lağımın yanında bir süre geçirmemizin ardından o kokuyu neredeyse alamıyor olmamıza benzer şekilde, Sinan'ın kafasındaki tekil sesler, uğultular, nara ve iniltilerden oluşan inşaat varlığının büyük sesi de bir süre sonra duyulmaz olur. Çok ses, hiç sese dönüşür. Kulağın dibinde patlayan topun ardından gelen sessizlik... Mutlak, kuşkusuz, kudretli, bu dünyalı olmayan bir sessizlik... Böyledir.

Dış dünyanın o kalın, o büyük sessizliğinde Sinan, zihninin plilerinin ve kat yerlerinin hışırdayarak açıldığını duyar. Fikir tomurcuklarının patlarken çıkardığı sesleri duyar. İmgeleminin genleşirkenki çıtırtısını duyar. Zihnindeki Süleymaniye görüntülerinin birbirlerine yaklaştıklarını ve soluduklarını duyar. Seslerin, resimlerin, taşların, makaraların, paftaların, iri ellerin, nasırlı ellerin, güneş yanıklarının, kasların, toprağın, suyun, ateşin, havanın bir araya gelip hayatı başlattıklarını duyar. Kendi tahayyülünde ama kendisinden bağımsız devinen bu yeni hayatı hayranlıkla ve hazla izlerken, içinde günlerdir köpüren Süleymaniye'nin kaymak tuttuğunu görür. Kaymak tutma sesini duyar.

5.

Kutsalın bir veçhesi, erişilmezlik ve yüceliktir. Bunun tasavvuftaki karşılığı tenzihtir. Kutsal, müminin zihninde kırılganlıkla nitelidir ve fıkhi ya da itikadi kurallarca tanımlanmış sınırlar bu kırılganlığı korur ve güvence altına alır. Kutsal olan yücedir ve insanın maddi ve manevi ölçülerinin üzerine çıkan ölçülere sahiptir. Bu sebeple, kutsalın kutlanması gerektiğinde bu durum mimaride çoğunlukla devasa yapıların ortaya çıkmasına yol açar. Geleneksel dünyanın en gösterişli binaları bu sebeple hemen her zaman mabetlerdir ya da kutsallaştırılmış anıtmezarlardır. Bununla birlikte kutsalın deneyimlenmesinin geçerliliği sebebiyle, yine kutsalın çelişik bir başka veçhesi ortaya çıkar: Kişiselleşmek. Kutsal olan, kişisel deneyimin, bununla bağlantılı olarak duygusal ve bedeni katılımın konusu olur. Erişilmez olan kutsala, daha da doğrusu kutsalın temsilini üstlenen nesneye ve insana dokunmak istememiz bu yüzdendir. İnsanlık kutsalı yüceltmek ve görkemine işaret etmek için devasa mabetler yaparken, yine kutsalı dokunulabilir hale getirmek için de uğraşır. Bu yüzden hayatında kutsal nesneler, kutsal insanlar vardır ve kutsallık onlarla bedensel temasa açık hale gelir. Bu dokunma, kutsalı erişilebilir



kılar ve uzaklığını (ve tenzihi niteliğini) telafi eder. Böylece kutsalla kişisel bir ilişki kurmuş, kutsalı kendi içselliğimize katarak kuşatmış ve bizdeki onu yakalamış oluruz. Bu kişiselleştirme ve hatta bir miktar nesneleştirme ise tasavvufta teşbih olarak adlandırılan şeydir.

Süleymaniye, bu iki niteliği birlikte kendisinde bulundurur. Bir yandan devasadır, erişilmezlik duyurur. Özellikle dışarıdan bakıldığında, kat kat yükselen bu taş kütlenin ilk hissettirdiği şey yücelik, meydan okuma ve erişilmezlik olacaktır. Süleymaniye bu zaviyeden temasa kapalıdır. Bununla birlikte Süleymaniye yine de erişilebilir ve kuşatılabilir durur. Öncelikle kapılarının, pencerelerinin, merdivenlerinin, kürsülerinin beden ölçülerini çok tedirgin etmeyen ölçülere sahip olması bu yakınlığın bir sebebidir. Bu bedeni kıstas alan unsurlar Süleymaniye'nin bütün o cesametiyle çelişiktir. Süleymaniye'nin dışında, cami bahçesine Mülazım Medresesi yönünden girmek için kullanılan merdivenli geçitler, kapılar, bahçe katına çıkarken oluşan küçük kıvrımlar hep beden ölçülerini gözetir. Beden bu geçişlerde giyinmeye ve soyunmaya benzeyen, kendi ölçülerini ve kıvrımlarını algıladığı bir hareketler silsilesini tecrübe eder. Ölçülerinin Süleymaniye'nin boyutlarıyla yarattığı çelişki sebebiyle, bu geçitler oyuncaklı görünürler, hatta biraz şakacı, kısaca munis ve aşina.

Süleymaniye'nin boyutlarını –bu boyutlar göz hizamızdan ve bakış açımızın sınırlarından sürekli taşıyor olsa bile– bedenimizin imgeleminin hizasında ölçekleyen başka şeyler de vardır: Mesela cami yüzeyi basit, düz, taştandır. Taşın, fazla tezyinattan arındırılmış yalınlığı bize bir tür sıradanlık, elde edilebilirlik ve erişilebilirlik duyurur. Mesela Süleymaniye'de ayakkabısız bulunmak bizi evde olma, yani kişisel ve mahrem yuvamızda bulunma duygusuyla doldurur. Mesela mihrabın varlığı, sadece kutsal alana dair bir

işaretlemeyi değil aynı zamanda o alana açılan, açılabilecek olan bir kapıyı gösterir. Mesela minberin ve minarenin merdivenleri, kutsalın anavatanına tırmanma hakkında bir iyimserlik aşılar vs vs. Bütün bunlar bize, yüceliğin bize doğru tenezzül ettiği bir diyaloğu başlatır.

Böylece Süleymaniye, kutsalın deneyimlenmesinin iki yönlü veçhesinin bir temsiline dönüşmektedir. Yücelikle yakınlık, haşyetle sevecenlik, çekinmeyle dokunma duygularını eşzamanlı hissettirmesinin sebebi budur.

Mihraptaki, mukarnaslardaki, sütun başlarındaki taşın incelikli olarak şekillendirilmesi gözümüzün bu taşın aldığı biçimlerdeki gezintisi, taşı bizim için yumuşatır. Gözümüz bu biçimler üzerinde gezerken, akarken, dökülürken ya da tırmanırken bu biçimlere dokunmuş, onlarla sadece bakma ilişkisi değil, aynı zamanda bakışıyla dokunarak, dokunma ilişkisi kurmuş da olur. Bu büyüklükteki başka çelik ve beton yapılarda, el işçiliğinin izlerini görmek mümkün değildir. Bu sebeple bu modern binalarla kurduğumuz ilişki onlarla göz hizasında diyebileceğimiz bir seviyede gelişmez ve onlarla bedeni-insani bir yakınlık ve temas kurmakta zorlanırız. Bu binalar insan ve zaman izini gizler ve buna mukabil teknolojiyi sergiler, hatta kutlar. Ama gerek Süleymaniye ve gerekse diğer kadim mabetler, ne kadar büyük boyutlu olsalar da, taştaki insan izini bizim için muhafaza ederler. Biz bu devasa kütlenin bizim beden ölçülerimizi aşan formuna rağmen onda benzerimiz olan insanlarca yapılan bir eseri görürüz.

Bazen Süleymaniye'nin fil ayaklarına yakından bakma ihtiyacı duyarım. Fil ayaklarına yakından bakarak, ondaki keski ve tarak izlerini ararım. Duvarlarda, sütunlarda, hatta mihrapta, yakından bakınca görülen önemsiz hatalar vardır. Bu hatalar, Süleymaniye'yi yeryüzüne, bizim göz hizamıza indirir. Uzaktan tarihüstü duran Süleymaniye,

yakından tarihsel ve insani olmaya başlar. Erişilmezlikle erişilebilirlik bir kez daha kesişir.

Fil ayakları benzersiz iriliktedir ve gerçektir. Devasa çaptaki kubbeyi ve aslında camiyi yüklenip taşıyan bu ayaklardır. Bu ağırlığı tahayyül ederken, fil ayaklarının kaslarını da tahayyül ederiz. Kaslarımız bu kasların tahayyülü ile dolar ve uyanır. Kaslarımız fil ayaklarının kaslarına bakıyordur artık. Bu büyük kütleyle aramızdaki, boyutlarımızın uyuşmazlığı sebebiyle oluşan mesafe kapanmaya başlar. Camla kaplı plazalarda, beton bloklarda, pürüzsüz modern mimari yüzeylerde algılamadığımız bir yakınlaşmadır bu. Kutsalın, insanın sadece içsel duyarlığına değil, aynı zamanda duyusal ve dışsal duyarlığına da bakan gözlerini bu sınırda görebiliriz. Kutsal olan ne salt içseldir, ne de salt dışsal. Ne salt duygusaldır, ne de salt duyusal. Ne salt batınidir, ne de salt zahiri. Ne salt tenzihidir, ne de salt teşbihi.

6.

Süleymaniye'yi seyretmekten değil de, seyretmeklerden bahsedebilirim.

Mesela Süleymaniye'yi Üsküdar-Eminönü vapurundan izlemek, hep biraz çekingen ve duygulu duran Üsküdar'ı arkada bırakarak sularda ilerlerken, İstanbul'un çatısını görmek demektir. Sulardaki köpüklerin ya da Boğaz'daki tatlı esintinin ansızın ele geçiriverdiği ve içine bulaşıcı bir boşvermişlik duygusu bıraktığı muhayyilem duyguların ve anıların elinde yatışırken, Süleymaniye orada, o tepenin üstünde bir akıl ilkesi olarak belirir ve muhayyilemin tabiat tarafından bütünüyle işgaline izin vermez. Süleymaniye tarihin, milletin, matematiğin, devletin, geçiciliği bulandırmanın, ilkelerin bir sözü olarak oradadır. Boşvermişlikte, kendini bırakıvermenin konforunda bir tutukluk yaratır. İstanbul cangılının, sesleri ve resimleri birbirine karıştıran çarpıntısını bir süreliğine deniz ve yosun kokusuyla dindirmiş ve vapurun suyun üzerindeki kayışından kendime geçici bir *herşeyyolunda* temi yaratmışken, Süleymaniye tepede belirir ve bana yolunda gitmeyen şeyler hakkında, kendisi gibi büyük ve sarih sorular sorar: Bu yapıyı yapanlar kimlerdir ve nereye gittiler? Yapma kuvvesi nerede?



Kuvveden fiile nerede? Ben burada neyim? Burası benim neyim? Süleymaniye'nin gözlerine bak ve konuş! Boğaz sularının üstünden görüldüğü haliyle Süleymaniye rehaveti yaralayan, kibarca rahatsız eden, orada öylece vakur duruvererek yolunda gitmeyenler hakkında kısa ve etkili bir mesaj verendir.

Gelelim Eminönü'ne. Eminönü, İstanbul'un fil hastalığına tutulmuş bir organı, mesela eli gibidir. Bilemiyorum bir zamanlar belki de zarif diye tanımlanabilecek bir yerdi ama hastalıkla birlikte şişmiş, çarpılmış, derisi esnemiş, eti kabarmış, yumruların içinde bir yerde bulunan parmakları birer hatıraya dönüşmüş. Yine de bir el işte. Vazgeçilmez bir yanı var. Sadece vazgeçilmez değil, ucubeliği sebebiyle kendisinden gözü alamadığımız, seyirlik bir nesne de. Şehirlerin yabancılara karşı ketum semtlerini gezen her seyyah gibi, orasının tam olarak neye tekabül ettiğini asla öğrenemeyecek saftirik turistlerin işbirliği dilenen gülümseyişleriyle, birbirlerine yaptıkları eşek şakalarıyla ortalığı küçük bir Çarşamba pazarına çeviriveren Çingene çocuklarının küfürleri, orada birlikte. Bu ve benzeri tezatların orada birbirlerine olan bitimsiz hareketleri sebebiyle, Eminönü bizim akışkan gerçeğimiz.

Eminönü'ndeki bir başka şey de, akşamın yarattığı bir telaş ve hatta bir tehdit varsa, bunun en fazla hissedildiği yer olması. Gündüz boyunca yerinde duramayan, sesleri, kokuları, dilleri, duyguları birbirine karıştırma ustası olan bu mekan, akşam hava kararmaya başlarken, hemen herkesin telaşla kaçıp kurtulmaya çalıştığı bir iyi saatlerde olsunlar yeri. Akşam sularında herkes, Orta Çağ'daki gibi, kendi sokağının kapıları kapanacakmışçasına canhıraş biçimde Eminönü'nden kurtulmaya çalışır. Hava kararıktan sonra Eminönü, gün boyu yaptığı biçimsiz ve gayrimeşru işleri eldiven gibi çıkarıp kapısının dışına atmış ve alelade ailesine

dönmüş yaralı bir kadındır. Ertesi günün arsızlıklarına kadar rahat bir uyku uyuyabilir artık.

Eminönü'nün bu akışkanlığı ve ucubeliği içinde Süleymaniye'ye bakmayı denerim. Sonsuz korna sesleri selfi çubuğu satıcılarının seslerine karışırken, balık-ekmekçilerin çığırışlarına İstanbul'un en güzel ezanlarından bazıları karışırken Süleymaniye'ye bakmayı denerim. Hamalların, tombalacıların, turist avcılarının, Boğaz turcularının, çakma Adidasçıların yarattığı enerjik, tekinsiz, geleneksiz, amorf dünyanın tepesinde o durur. Eteklerinde biçimlenmeyi hala sürdüren bu kıpır kıpır dünyanın tersine, yukarıda her şeyin çoktan tamamlandığını söyler. Aşağıdaki çelişkilerin ve lümpenliklerin aksine tepedeki uyumu, kararlılığı, aklı gösterir. Eminönü'nde işler birkaç günde değişebilir. Tezgahlara düşecek ve çok tutulacak türedi bir oyuncak, birkaç günde bütün tezgahları o oyuncakla ve sesiyle doldurabilir mesela. Oysa tepede bu tür zıpçıktılıklara müsamaha yoktur. Söylenecek söz söylenmiş, kunt ve buyurgan bir bildiri tok sesiyle konuşmuş, nokta konmuştur. O irtifada kanatlarını kapatmış duran Süleymaniye vardır. Eminönü, klasik kozmolojinin oluş ve bozuluşa tabi ay altı alemiyse, Süleymaniye ay üstü alemden bakan bir ilkedir.

Süleymaniye'yi Galata'dan izlemenin bugün bile bir anlamı varsa da, bu eskiden taşıdığı sert ve kesin anlamın yanında yine de sönük kalır. Osmanlının son yıllarında, Galata'da yaşayan bir ecnebi diplomat olduğunuzu ya da yeni Batılı hayat tarzını satarak zengin olan bir Beyaz Rus olduğunuzu düşünün. Eski dünyayı uğurlamak için can atan ve kendisinin, yeni dünyanın mimarlarından biri olduğunu hayal eden tutkulu bir devrimci olduğunuzu tasavvur edin. Galata'da sizin açınızdan işlerin yolunda gittiğini söyleyen göstergeler sadece, açık kapılarından dışarıya taşan alafranga müzikle ve Alman garson kızların

kahkahalarıyla dolu kafeler değildir. Masalardaki Fransızca gazeteler, burada savunması kolay ve zevkli olan yeni fikirler, irili ufaklı Parizyen oteller de artık yeni bir dünyanın geldiğini, bir iki kuşak içinde köhne düzenin yıkılacağını söylemektedir. Ama... Pera'dan karşı tepelere bakarken, her şeyin alt üst olacağına ve eskinin muhakkak gideceğine dair sarsılmaz inancınızı şöyle ya da böyle bulandıran bir yapı görürsünüz. Devrimci utkunuz tekler. Bir an gidişattan kuşkuya kapılan realist yanınız, romantik yanınızı azarlayarak susturur.

Karşı tepededir. Suskun bir kral. Küs ama ne düşündüğü tahmin edilen bir baba. Kadim bir kitap. Kitaplar kitabı. Tepeye tünemiş ve kanatlarını kapatmış, delici bakışlarıyla bir destan kuşu. Süleymaniye.

Süleymaniye'yi uzaktan seyretmek, kalıcı ve hükmedici bir ilkeyi hatırda tutmak gibidir. Ve bu her zaman ihtiyacınız olan konforu sunmayabilir.

7.

Süleymaniye, Haliç'ten, Boğaz'dan, Karaköy'den ya da Üsküdar'dan görülebilmekle birlikte, bulunduğu tepenin eteklerinden ve çevresinden görünmüyor ya da eksik görünüyor. Uzaktan bir bütün olarak seyredebildiğimiz, çevresine serpilmiş binalar ve başka küçük tepelerle oluşturduğu mukayese imkanlarıyla birlikte izleyince daha da büyüme eğiliminde olan Süleymaniye'nin yakınlaştıkça görülemez olması ilginçtir. Hatta dış avludan iç avluya doğru geçecek kadar yakınlaştığımızda bile Süleymaniye'yi bütün olarak görme imkanını bir türlü bulamayız.

Bununla birlikte, yerleştiği tepenin eteklerinden Süleymaniye'ye doğru tırmanmaya başladığımızda, onun orada olduğunu, bizi beklediğini ve bu yorgunluğa değeceğini biliriz. Süleymaniye, bizim çabamızla alay etmeyecek ve bizim onu neredeyse görmeden yaptığımız yolculuğumuzu o tepenin üstünde ağırbaşlı bekleyişiyle sezecek, görüntüsünü geçici olarak gizlemesine mukabil içimizdeki imgesini kendisini gizleyerek büyütecektir.

Uzaktan kendisini güçlü biçimde ve bir bütün olarak gösteren, böylece varlığına bizi ikna eden Süleymaniye'nin,

kendisine yaklaşmaya başladığımızda görüntüsünü parçalaması, bütünlüğünü bozması ve sadece bazı kesitlerini göstermekle yetinmesi ilgi çekicidir. Yaklaşmak, daha da yaklaşmak gözümüzün belli bir mesafeden yaptığı fethin ve kuşatmanın artık imkansız ve giderek daha da imkansız olduğunu ortaya çıkartır. Dahası yaklaşmak, fethi ve kuşatmayı terk etmeyi, mevzumuzu kavramak için tahakküm edici bir tutumun yetersizliğini anlamayı gerektirir. Artık geriye sadece katılmak ve onun bir parçası olmak kalmıştır.

Süleymaniye'ye yaklaştıkça onun bir parçası olma şansını elde ederiz. Bu uzaktan bakışla edinemeyeceğimiz bir ayrıcalıktır. Mesela Süleymaniye'nin içine girdiğimizde artık biz de Süleymaniye'yizdir. Bir uçakta, yanındaki yol arkadaşına Süleymaniye'yi göstererek, "Bak, Süleymaniye!" diyen kimse, biz onun içindeyken aslında bizi de Süleymaniye olarak işaretleyip göstermiş olmaktadır. Bu yönüyle içinde olmak, dışındayken yaptığımız fetih ve kuşatma hamlelerini terk ettiğimiz ve fethetmeye ve kuşatmaya çalıştığımız Süleymaniye tarafından fethedildiğimiz ve kuşatıldığımız anlamına gelmektedir.

Süleymaniye'ye doğru yürürken, onu bütün olarak kavrayamamanın yarattığı bir tedirginlikten ya da en azından hoşnutsuzluktan bahsedilebilir. Zihnin, onu bir bütün olarak kavrayıp kuşatmasıyla kazandığı memnuniyet bu yürüyüşte dağılır. Ona doğru yürürken uzaktan göze hitap eden, ölçülü olmayı ve güzelliği temsil eden yapıdan eser yoktur. Bazen bir iki minaresini, bazen kubbesinin bir parçasını, bazen bir kesitini görebiliriz. Ama bu parçalar, önümüze çıkan başka yapılarla, yapıların unsurlarıyla giriftleşir, onlarla ilişkiye girer. Süleymaniye'nin minaresi, onun önünü kesen bir binanın tepesinden uzamaktadır ya da kubbesi bir başka binanın yanından taşmaktadır. Süleymaniye ile oynadığımız bu acemice saklambaç, bizim onun

orada olduğunu anlamamızı ve onu uzaktaki bütünlüğüyle görmek için yanına kadar gitmemiz gerektiğini fısıldar.

Süleymaniye'ye doğru olan bu "hac" yürüyüşünün bize seyr ü sülukun bir temsilini verdiğini söyleyebiliriz. Seyr ü sülukun nihai durağı olan "hakikat", manevi yolculuğun başında yekpare ve kuşatma girişimini tahrik eden bir hedeftir. Yolculuğa çıkmadan önce daha açık göründüğünü, daha kavranabilirlik vadettiğini bile söyleyebiliriz. Ama seyr ü süluka başladıktan sonra zihinde bu bütünlüğün parçalandığını, hedefe doğru giderken kavrama ve kuşatma fikrinin dağıldığını, hakikatle oynanacak bazı oyunların yolcunun kendi algısına ve zihnine olan güvenini sarstığını görürüz. Hakikate yaklaştıkça, hakikati idrak etme fikrinin ve hatta niyetinin solmasının sebebi budur. Sufilerin büyüklerinden Ebu'l-Hasan eş-Şazeli'nin bu duruma dair tasvirinin yeri geldi: Bir koku dükkanının bulunduğu bir sokağa girdiğimizde, kokuyu takip ederek dükkana doğru gidebiliriz. Dükkana girdikten sonra ise artık koku almamaya başlarız. Çünkü yakınlık, bir bütün olarak kavramak için ihtiyacımız olan mesafeyi elimizden almıştır.

İlginç olan, Süleymaniye'nin ona tamamen ulaştıktan sonra da, görüş açımıza tam sığmayan boyutları sebebiyle bizim onu bütün olarak görmemizi engellemesidir. Ama bu mahrumiyet yine de bizde bir umutsuzluk yaratmaz.[1] Çünkü Süleymaniye, ona yaklaştığımızda bize bir binayı değilse de, bir duyguyu armağan eder: Haşyet. Uzaktan sevimlilik

1 Kafka'nın *Şato*'sunu bilirsiniz. Şato, romanın kahramanı olan ve şatoya ulaşarak henüz bilmediği görevini öğrenmek isteyen kadastrocu K.'nın hemen önünde, orada, erişilebilir bir yerdedir. Ama yine de K. bütün bir roman boyunca şatoya bir türlü ulaşamaz, yetkililerle konuşamaz, niçin orada olduğunu öğrenemez. Şato, onun için kendisiyle konuşmayan, kendisini duymayan, umutsuzluk yayan sağır ve dilsiz bir mekandır. Bunun sebebi, ilişkiyi derinleştiren haşyeti değil, dumura uğratan endişeyi yaymasıdır.

ve güzellik aşılayan bütünlüklü görüntüsü, yakınına kadar ulaşmış olan talihlilere, ancak görkemli bir dağın, başına buyruk devasa bir şelalenin, karanlık ve derin bir kanyonun ve bütün bunlarda ışıyan, karşı koyulmazlığı içindeki kudretin geçirdiği duyguyu sunar.

Haşyet ise kutsal olanla kurulan ilişkinin belkemiğini oluşturmasıyla sonuna kadar umut aşılayan bir duygudur.

8.

Süleymaniye'ye bir bütün olarak bakmak, bakışı kaydırmaktan başka bir şey değildir. İster daha yukarıda bulunan bir yerden, isterse bir fotoğraf karesinden ona bakmayı deneyelim, bakışımız elimizde olmadan her seferinde yuvarlanır, yanlardaki tam ve yarım kubbelerden düşer. Süleymaniye'ye ancak bir ele gelmezlik üzerinde anlaşarak bakabiliriz.

Süleymaniye'ye bakan göz bir bakıma eldir. Ama bir körün gözünün eli. Gözdür ama kavisli ve yuvarlak çizgileri, birbirlerine hareketi devrederek titreşen parçaları yoklamak, küçük küçük ellemek, evirip çevirerek canlandırmak zorundadır. Yapı, gözün kendisine yapışmasını engeller. Bakış her seferinde, bu hareketi hem başlatan ve hem de sabitleyen, yapının dağılıp gitmesine engel olan kubbeye tırmandıkça aşağıya doğru dökülmek zorunda kalır. Aslında bakışın dökülmesi, binanın dökülmesinden başka bir şey değildir. Dışında herhangi bir süsleme ve kaplaması olmayan bu devasa yapı, çıplak taş kütlenin yaratacağı kuntluk ve durgunluk temsilinden hiçbir iz taşımaz. Çünkü Sinan bu çıplak yapıyı titreşimle ve akışla kaplamıştır.

Süleymaniye'ye bakış böylece dokunmaya dair bir deneyimle doluverir. Ama bu bakış sadece görme ve dokunma duyularını değil, bakışın yuvarlanmasının örtülü ve



yumuşak sesini de içermesi sebebiyle işitme duyusunu da çağırır. Bu ses, kurşun kubbelerden sekmenin yaratacağı bir çınlama değildir ama. Bakışın titreşimleri kurşun kubbelerdeki sertliği giderir, dökülme sesi yumuşar ve bir yutkunmayı yansılar.

Bu akışı, titreşimi ve hareketi içinde bakarken, Süleymaniye, kubbesinin tepesine kondurulmuş aleminden tutulmak, yukarı doğru çekilmek zorunda gibi durmaktadır. Aleminden tutan gizli bir el onun bir cibinlik, bir çadır, bir tennure gibi açılarak yere dökülüvermesini, daha da doğrusu yığılıvermesini önlemektedir. Bu el onu bırakıverdiğinde, birbirine yaslanmış kubbeler büyüklüklerine göre çatırdayarak ya da kıtırdayarak, sarsıntıyla ya da tıkırtıyla aşağıya dökülüverecektir. Bu yüzden bakış, aşağıya döküldüğü her seferinde, bir endişeyi gidermek üzere kubbenin tepesini görmek, kubbenin hala orada olduğunu tespit etmek için tırmanır.

Süleymaniye'den bakışı düşürmeden sabitleyebilmenin bir yolu, duvarlardaki pencereli yüzeye tutunmaktır. Bakışın yorgun düşmesini geçici olarak önleyen bu tutunuş uzun sürmez. Bakış, pencerelerden koparak, bir kubbe demeti olan Süleymaniye'nin yüzeyine kayıverir. Ve yine, kubbelerin kavislerini sıyırmaya, soymaya başlar.

Bakışın kubbeler üzerindeki hareketi kaymak ve sıyırmak gibi kavisli ve tekdüze olmayan fiilleri çağırır. Böyle olmasının tek sebebi kubbelerin kavisli çizgileri değildir. Kubbe, yaysı gerginliği sebebiyle, bir yandan da narinliği, durduk yerde çıtırdayıp çatlamayı duyumsatır. Gergindir ve yırtılmaya adaydır. Nefesini tutmuş, altındaki yüzeyi yutarcasına örtmüş, bunu yaparken kaslarını sonuna kadar germiştir. Süleymaniye'de gezinen, kayan ve sıyıran bakış, kubbeleri yırtmadan ve çatlatmadan dolaşır. Bakış, tüldür ve kavisleri uçuşarak gezinir.

Süleymaniye'yi seyreden bakışın bulabileceği en tekdüze hareket belki de kubbenin oturduğu çemberi dolaşmaktır. Bakış, kayma ve sıyırma hareketlerinden çıkar ve çemberi yalayarak dolaşır. İster kaysın, ister sıyırsın ya da yalasın, bakışın delici olmaya imkan bulamadığı, daima gezintiyi deneyimlediği bir yüzeydir Süleymaniye. Bu, bakışın bir heykeli izlerken, taş hakkında oluşan, taşın yeterince sert olup olmadığına dair olan kafa karışıklığıyla karşılaşmasına da yol açar. Bu kafa karışıklığı sebebiyledir ki, heykellerin sergilendikleri mekanlarda bulunan "dokunmak yasaktır" uyarısının da akla getirdiği gibi, bir heykelle karşılaştığımızda ona dokunmak isteği duyarız.

Bakış, Süleymaniye yüzeyinde, bakmanın yarattığı mesafeyi aşma yönünde, dokunma, işitme, tatma duyularının boca edildiği duyusal bir karmaşanın içine düşer. Bunun sebebi, Süleymaniye'nin göze, akışkanlığıyla, kavisleriyle, parmak uçlarını tahrik eden kubbe pütürleriyle, dokunarak kavranabilecek bir ele gelirlik, bir ergonomi telkin etmesi ama buna mukabil bu dokunmanın sadece bakışla sınırlı olmak zorunda kalması olabilir. Yapının kıvrımları dokunma duyusunu uyarsa da, bakış bunu, boyutlar ve mesafe sebebiyle vekaleten üstlenir. Ve aslında bakmak hiçbir zaman dokunmanın yerini tutamayacağından, bakış, doygunluğa ermemiş bir halde yorulmakla yetinir.

Süleymaniye'ye hiçbir zaman dokunamayız. Dokunduğumuz şey her zaman onu oluşturan taşlardan biridir. Buna rağmen yine de ona dokunma isteğiyle dolmamız boşuna değildir. Bu istek, dokunma üzerine bir kitap yazmış olan Gabriel Josipovici'nin işaret ettiği, dünyadan karşılık alma çabamızın bizi yönelttiği dokunma ihtiyacından kaynaklanır. İçinde bulunduğumuz dünya bize sadece bakarak karşılık vermez, ona dokunduğumuz zaman bede-

nimiz de düşünmeye ve duymaya başlar ve aynı dünyayı paylaştığımız duygusunu bizde pekiştirir. Josipovici, gerek kendisinin Los Angeles'a geldiğinde karşı koyamadığı okyanus suyuna dokunma arzusunu ve gerekse Roma'ya giden arkadaşının hissettiği güçlü dokunma isteğini yorumlarken, dokunmanın kişiye orada "kişisel" olarak bulunduğunu hissettirdiğini, dokunduğu şeyin varlığını dokunan kimseye ve dokunan kimsenin varlığını da o nesneye kanıtladığını söyler.

Okyanusa dokunan kimsenin okyanusun birkaç litrelik suyuna dokunduğunu görürüz. Ama yine de bu kısmi ve sınırlı dokunma ona, okyanusun haritada kapladığı yerinin doğruladığı büyüklüğünün havsalada yarattığı zorluğu aşmayı sağlayabilir. Aynı şekilde Süleymaniye de kütlesi ve hacmiyle bir ele gelmezlik aşılar. Ama ona kısmen dokunmak, onun imgelemdeki yerine bir düzeltme yapar ve insanla Süleymaniye birbirlerini doğrulamış, kanıtlamış, birbirlerine eğilmiş olur.

Süleymaniye, onun taşına dokunabilmemizle, onunla aynı dünyayı paylaştığımızı bize hissettirirken, onun bütününe dokunma arzumuza rağmen dokunamamakla da, onun bizim dünyamızdaki özgün, ayrıksı ve yücelik duyuran yerini inşa eder. Süleymaniye, dokunulurluk duyuran ama dokunulmazlık yaşatan yönüyle bizde aynı anda yakınlık, akranlık, uzaklık ve haşyet duygularını besler. Onun üzerine durmadan konuşabilmemizin sebeplerinden biri işte bu bizi bıraktığı aradakalmışlıktır.

Süleymaniye'nin içindeysek ona dokunmamızdan ziyade onu giyinmek bize eşlik eder. Juhani Pallasmaa, mimarlığın bütün duyulara hitap etmesi gerektiğini söylemişti. Bütün duyulara hitap etmenin giyinme deneyimine benzer bir yanı vardır. Giyinmedeki bütünleşme, eğer bu bütünleşmeye odaklanacak olursak, bütün duyuları derinden

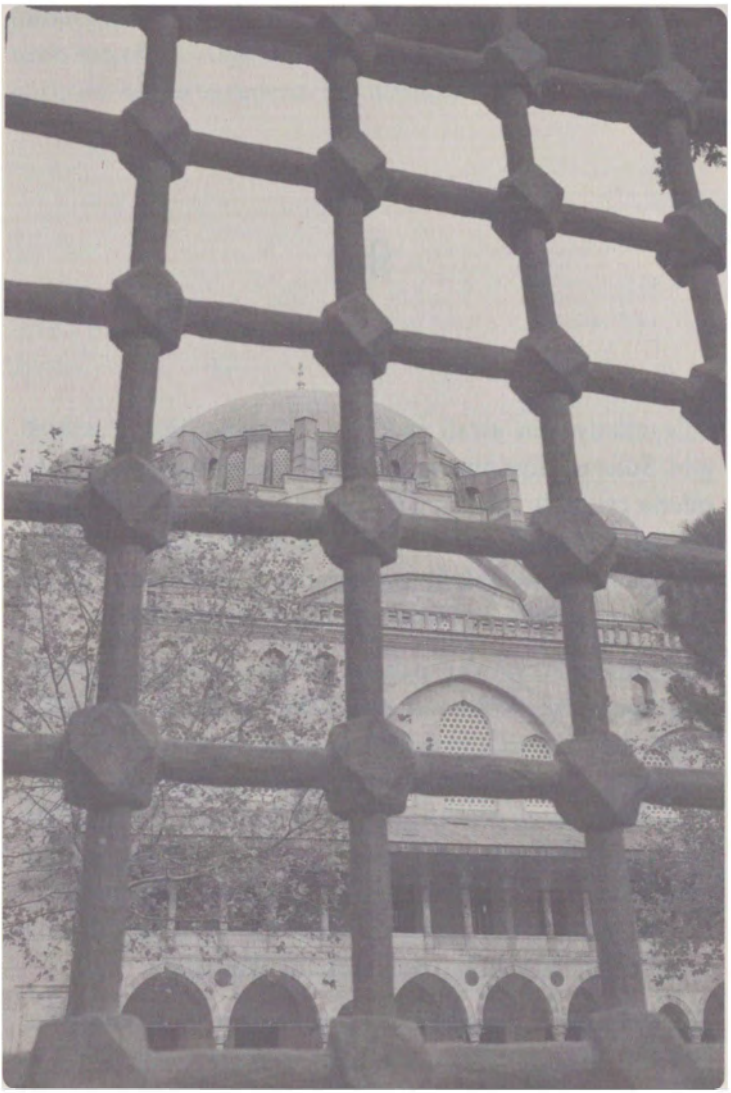
ilgilendirecektir. Pallasmaa'nın, dokunmanın, bütün duyuların uzantısı ve özelleşmiş halleri olduğunu söylemesi bundandır. Süleymaniye'yi giyiniriz ve bu deneyimi pekiştiren birçok duyusal deneyim peşi sıra gelir. Onu işitiriz, görürüz, koklarız, tadarız, giyinerek dokunuruz.

9.

Süleymaniye'nin etrafı medrese, şifahane, türbe, imaret gibi, Süleymaniye'nin saçaklarını ve halesini oluşturan yapılarla çevrilidir. Bu yapılar, bir külliyenin uzuvları olarak birbirlerine kah dokunurlar, kah yaslanırlar. Onları, Süleymaniye'nin şehre sokulmasına yardımcı olan kollar ya da onu şehre geçiren iletkenler olarak görmek mümkün.

Öte yandan bu yapılar mahalle içlerinden Süleymaniye'ye ulaşmak isteyen kimsenin önündeki engellerdir de. Camiye gitmek isteyen kimse bu yapıları dolaşarak aşmak zorundadır. Sinan, yan yana kondurduğu bu yapıların aralarına ilham veren geçitler, sürprizler vadeden dar sokaklar ve kıvrımlı yollar tasarlamıştır. Bu binalar, arkalarında kalan kimsenin bakışlarıyla cami arasına girerek, caminin bir bütün olarak görülmesini engeller. Cami ancak aralarda kalan boşluklardan, kısmen, tadımlık görülebilir.

Süleymaniye'yi kuşatan bu yapılar yolları da kesmiş olur böylece: Ezanın çağrısına karşılık vermek üzere evinden çıkan birini, önündeki bu büklümlü, dolambaçlı, daralıp genişleyen koridorlar yavaşlatır. Camiye ulaşmak ancak bu yapıları aşmak için çaba harcamakla mümkündür.



Bu gitme ve ulaşma çabası, kısa ama etkili bir yolculuk ritüelini, artık şehirde yer almayan tabiattan devşirilmiş "yola çıkma-ulaşma" ritüellerinin yerine ikame eder. Marco Pallis, güçlü bir sezgiyle bu duruma işaret etmişti: Tabiatla ilişki içinde olan topluluklar (o Kızılderilileri örnek olarak anar), kendi kutsal ritüellerini ve sembollerini tabiatın içindeki gündelik hayatlarından çekip çıkarmaktaydılar. Böylece, kendi gündelik ve dünyevi gerçeklikleri, manevi gerçeklikle bağ kurabilecek bir zemine, yani ritüele kavuşmaktaydı. Mesela "büyük takip" gibi bir av serüveni, aynı zamanda pekala manevi arayışın bir dekoru olarak da kavranabiliyordu. Pallis'in bıraktığı yerden devam edersek, İstanbul gibi bir şehir, sakinlerinin tabiatla birer "ilkel" insan olarak bağ kuramamasının sonucu olarak da, tabiatın içinden çekip çıkartılacak ritüellerden yoksundur. Ama camiye doğru yürümek, hatta tırmanmak, varmak için çaba sarf etmek ve bütün bunları bazı eşikleri, merdivenleri, dar geçitleri kat ederek yapmak zorunda kalmak, doğal biçimde ve önümüzde hazır bulmadığımız ritüellerin yerine, sun'i ama güçlü bir ritüel ikamesi sağlıyor: Yürü, tırman, gir... yürü, tırman, gir... Üç güçlü sembolü bedenle tanıştırmaktır bu: Yol, merdiven, kapı.

Süleymaniye'yi tasarlayan Sinan'ı yönlendiren fikrin, gitme ve ulaşma çileciliğini içeren bir seyr ü süluk tasarımına sahip olduğunu söylemek bugünden bakınca aşırı yorum sayılabilir. Ama yine de, haremin haremi sayılan mihrabın bütün bu çileci yolculuğun sonuna adeta gizlenmiş olması, zahir-batın, açık-gizli, peçe-yüz, örtü-örtülü gerilimlerini tanıyan ortak muhayyileden beslenir. Dolayısıyla bir Türk evinin (ve elbette sarayının) haremi, kapılarla, perdelerle, dönemeçlerle gizlemesini bir cami düzeyinde canlandırmak bu ortak muhayyilenin tabii buluşu olmalıdır.

Anıtsal Osmanlı camilerinde, dış avluyu çevreleyen, parmaklıklı pencerelerle bezeli dış duvar vardır. Bu dış

duvarlar, sözgelimi anıtsal Selçuklu Medreselerinin duvarları gibi yüksek, tecrit edici ve opak değildir. Aksine pencereler sayesinde kazandığı bir geçişkenlik yanında, insani boyutta olan yükseklikleriyle de, merakı tecrit edici olmaktan çok tahrik edici gibidir.

Süleymaniye, Fatih, Şehzade, Sultan Ahmet, Üsküdar Yeni Valide camilerinde bulunan bu dış duvardan girildiğinde, şaşırtıcı bir titizliğin ve ölçümün ürünü olan bir bahçeyle karşılaşılır. Bahçe, ne içinde kaybolacağınız kadar büyük, ne de hemen göze çarpacak kadar küçüktür. Dilerseniz bir meşe ağacının gövdesine yaslanarak, geçicilik üzerine tefekkür etme imkanı bulursunuz. Ya da cami içinde, namaz, tesbihat veya ders sırasında üstlendiğiniz ruhani yükü, bütün bütün berhava etmeden bir miktar seyreltmek ve havalandırarak kendinize daha da mal edilebilir boyutlara getirebilmek için dinleniyor da olabilirsiniz. Cami içinde yaşadığınız ve bir tür maruz kalmakla açıklanabilecek olan muhataplık, bu bahçe içinde sizin tarafınızdan dünyevi boyutlarda yeniden keşfedilir, özümsenir.

Bu dış avluya, sonra da yeniden kapıların içinden şadırvan avlusuna, ardından son cemaat yerine ve oradan da iç mekana geçmek, suyun havuzdan havuza alınarak dinlendirilmesini ve arıtılmasını hatırlatır. Girerken, dünyevi tortular ve çapaklar üzerinde; çıkarken de ruhani tazyikler ve kramplar üzerinde uygulanan bu arıtılma ameliyesi, mümine sınırda yaşamayı öğretecektir: Dünyada ama dünyaya ait olmayarak; ya da ruhani ama bedeni tekfir etmeyerek yaşamak.

Bu ruhsal koridora büyük camilerde ihtiyaç duyulur. Çünkü büyük planlar, her ne kadar yüksek bir matematiksel duyarlığın ve rasyonel bilincin ürünü olarak ortaya çıkmış olsalar da, anıtsal camiler söz konusu olduğunda, bu matematik ve rasyonalitenin ardında, sanki her şeye sinmiş gibi

ışıyan cezbeyi görmemek mümkün değildir. Evet, abidevi camiler ekonomik, siyasi ya da bilimsel zenginliklerin değil, toplumsal bir cezbe anına denk gelen bir uyarılmanın eseri sayılabilir. Cezbenin çekim anlamına geldiğini hemen hatırlayarak, kubbe ve minaresiyle cami mimarisinin göğe doğru yaptığı dikey hamlenin (kabarmanın), böylesi bir çekimin (cezbenin) ürünü olduğunu söylemek de mümkündür. Ya da o caminin bütün bileşenlerinin ve muhtevasının, bir mutlu tesadüfle, o anda ve orada, o etkiyi yaratacak kudrette belirmesinin, zihinsel olana eşlik eden ruhsal bir devinim ve hatta çırpınışın ürünü olduğunu, bunun da ancak cezbe kelimesiyle açıklanabileceğini de söyleyebiliriz.

Süleymaniye'ye, aralıklardan, eşiklerden, dönemeçlerden ve merdivenlerden geçe geçe, yolun sonundaki mihrapla karşılaşmak üzere yapılan kısa ama etkili bir yolculuk, yolcusuna özlü bir Hac deneyimini vadeder.



10.

Ayakkabı, bizim kendi güvenli alanımızda yani yuvamızda, banyomuzda ya da yatak odamızda hissettiğimiz, sadece bize özgü bir mekanı kat etme hissini zedeler. Biliriz ki dış dünyada, yabancılar arasında, çamurlu, taşlı, dikenli ya da incitilmeye açık, belki de aceleyle oradan uzaklaşmamızı gerektirecek bir yerdeyizdir. Ayakkabı durmamayı, yürümeyi, sıkça da uzaklaşmayı imler.

Elle ayak arasındaki jestüel farklara bakmak burada işimize yarayabilir. Eller, narin parmakların, kültürel süreçlerde yorumlana yontula kazandığı jestüeli sayesinde, çok anlamlılıkla doludur. Ellerin, şehirli yani medeni ortamın potasında edindiği biçimler ve duruşlar, beden dilinin başlıca konusudur. Elleri şehirli sayabiliriz. Şairin, "Ellerinden belli olur bir kadın" dizesi, elin bütün beden hakkındaki ifşa gücünün iyi bir özetidir.

Elleri kullanmayı öğreniriz. Hatta öyle öğrenebiliriz ki, eller bizi temsil etmeye, göstermeye ya da gizlemeye yarayabilir. Bedenimizi bir imge olarak kurgulamaya çalıştığımız her süreçte, ilk başvuracağımız araçlarımız eller olacaktır. Çünkü eller, gözden sonra, bedenimizin en konuşkan

ikinci organıdır. Bu bakımdan, önemli bir husus olarak, eller anlamlı, alımlı, çirkin görünebilirler ama masum görünmezler. Masum görünen ayaklardır. Çünkü ayaklar konuşmayı öğrenmemiştir ve öğrenemeyecektir. Ayaklar öylece dururlar. Ayaklarımızın hareketlerinin beden dilinde işgal ettiği yer, onların bacaklarla birlikte sergilediği birkaç ifadeden ibarettir. Ama el parmaklarının ve kıvrımlarının kıvraklığından mahrumiyet ayakları dilsiz kılar. Bu bakımdan moda aklı, ayakkabının en önemli parça olduğunu keşfetmiştir. Çünkü ne giyilirse giyilsin, acemi, saf, zavallı, kişiliksiz ve köylü olan ayaklar açıkta kaldığı sürece ifade tamamlanmış olmamaktadır. Ayakkabı böylece şahsiyeti karartan bir gölgeye dönüşebilir. Ayakkabı, ayakları zavallılıklarından çıkartır, onlardaki ifadesizliği gizler ve hatta bu ifadesizlikten, bedenin ifadesini tamamlamakta yararlanır.

Camiye girerken ayakkabıları çıkarırız. Bu soyunmanın esaslı bir temsilidir. Özellikle de günümüzde. Çünkü böylece, ifadesiz ve zavallı ayakları gizleyerek tamamlanan imgemizde bir şeyler yanlış gitmeye başlar. Modern birey için bu tedirgin edici bir deneyimdir. Ayakkabının çıkartılması bizi, ayakkabıyı bizim kadar önemsemeyen dedelerimizin "ilkel" dünyasına çeker. Modern insan ayakkabı insanıdır çünkü. Ayakkabının, doğadan yani "ilkel" olandan kendisini kurtardığının farkındadır.

Ayasofya'yı ya da Süleymaniye'yi gezen Batılı devlet başkanlarını, krallarını, kraliçelerini görüntüleyen objektiflerin bazen onların ayaklarına odaklandıklarını görürüz. Çoraptaki, parmağın çıkıverdiği bir yırtık, ortamdaki bütün haşmeti soğuran bir yutağa dönüşür. Lacivert takım elbiselerin, kravatların, güneş gözlüklü sert korumaların örtemediği, telafi bile edemediği bir masumiyet ve acemilik belirir. Haydi çoraptaki yırtığı bir kenara bırakalım;

sadece çorapların kendisi bile bütün görkemi bulandırır ve küçültür. Bu, ayakların konuşamamasından kaynaklanan iletişim acemiliklerinin sonucudur.

Namazda beden dilimizi özgürce kullanmamızı engelleyen bazı kalıp davranışlar vardır. Mesela kıyamda dururken bile, bizi güçlü ve iddialı gösterebilecek jestlerimiz yoktur. Rükunun ve secdenin kendisiyse bizzat zayıflığımız hakkında ifşada bulunurlar. Dolayısıyla namaz sırasında kişiliğimizi, mesela renkliliğimizi, yaratıcılığımızı, bunalımımızı, enerjikliğimizi sergileyebileceğimiz yollar kapalıdır. Beden dillerimiz klişelere gömülmüştür. Aynı saflarda, birörnek hareketleri topluca yaparken, her birimiz ötekinden ne kadar istesek de ayırt edilemeyiz. Sıradışı olmak, namaz dışı olmakla sonuçlanır. Bunun başlıca sebebi, kişiliklerimizin sahnesi olan gündelik hayatın caminin dışında kalması ve yine caminin bir sahne olmayı kabul etmemesidir. Cami bir sahne değildir, çünkü sahnenin beklediği performanstır ama cami bedeni performansçı yanından soyarak, ilksel/ilkel/primordial temel tapınma davranışlarına sevk eder: Ellerin önde bağlandığı mutedil bir saygı davranışına; öne eğilerek gerçekleşen daha şiddetli bir saygı davranışına ve nihayet, yere kapanarak gerçekleşen en şiddetli saygı davranışına. Bu davranışların her biri teatral olmaya müsaitse de ve mesela bir dalkavuğun bedeninde bütünüyle teatral bir yoruma kavuşma potansiyeli taşısa da, bu davranışların kılı kırk yaran fıkhi kurallarla belirlenmiş ve daha da önemlisi anonimleşmiş olması, bu hareketlerdeki kişisel teatral yorumu dışlar. Böylece Allah'a karşı dalkavukluk yapar gibi görünmeyiz. Çünkü camideki herkes böyle davranarak, el pençe durma, rüku ya da secde gibi davranışların içindeki kişisel özü boşaltır.

Tapınma davranışlarının taşıdığı bu ilksel/ilkel tepkiler, ayakların suskunluğuyla ve acemiliğiyle pekişir. Ayakkabı

medeniyet demektir ve medeniyet de bir yönüyle ilksel olana verilmiş cevapların toplamıdır. Oysa camideki ayakkabısızlık, ilksel olanın bu kez medeni olana verdiği bir cevap haline gelir. Öyle ki, hangi metropolde, teknolojik donanıma sahip hangi akıllı camide olursanız olun, bu ilksel olana dönmek, yani ayakkabınızı çıkarmak zorunda kalırsınız. Cami bu haliyle, bedenimizin belleğinde yer alan ilksel olanı güçlü bir şekilde hatırlamanın mekanıdır.

Kur'an-ı Kerim'de, Hz. Musa'nın peygamberlik görevini almak üzere Tuvâ vadisine girerken kendisine gelen ilahi emir yer alır: "Nalınlarını çıkar, muhakkak sen mukaddes Tuvâ vadisindesin." Ayet mukaddes bir mahallin sınır ötesi hakkında güçlü bir uyarı içerir. Sınırın bu tarafında ayakkabı çıkartılacaktır, çünkü ayakkabı, sınırın öteki tarafının yüklerini ve tortularını temsil etmektedir. İbnü'l-Arabî'ye göre, buradaki ayakkabı/nalın, dünyevi ve bayağı arzuları simgeler. Bir yol kat etmenin ödülünün veya cezasının üstlenicisi olarak ayaklar, haliyle sınırı geçmenin de sorumlusudur. Mukaddes bir mahallin sınırından geçmek isteyen için, ayakkabıları çıkarmak şeklindeki bu simgesel değişim talebi anlamlıdır. Ayakla geçilen yatay bir sınırdır ama bu yatay sınır, dünyevi-kutsal ayrımını hatırlatan bir dikey değişim talebiyle dikey bir sınır haline gelir. Mukaddes bir mahalle giren, böylece sadece yatay bir hareket yapmış olmaz, aynı zamanda hareketine dikey bir boyut da eklemiş olur.

11.

Cep telefonundan online alışveriş sitesine giriyorsunuz. Zaten kayıtlı üye olduğunuz için bir-iki adımda sepete gidiyor, kredi kartı bilgileriniz de kayıtlı olduğu için alışverişi tamamlıyorsunuz. Yarım saat sonra siparişiniz kapıya geliyor. Kuryeye içeriden, poşeti kapıya koymasını söylüyorsunuz.

Bu alışverişte, poşetin içindeki elmaları, maden sularını, makarnaları içine aldığınız eviniz gerçekten dokunabildiğiniz mesafede. Bunu dışında, siz bu alışverişi nerede yaptığınızı tam olarak bilmiyorsunuz. Elbette, bütün bu işlemlerin gerçekleştiği depolar, ofisler, size poşeti ulaştıran yollar var. Ama siz bütün bunları bir iki parmak hareketiyle kat ettiniz ve bu kat ediş sizde bir yol kat etme hissiyatını oluşturmadı.

Sadece bu alışveriş değil elbette. İstasyonlar, havaalanları, kavşaklar da, üzerinden akıp geçtiğimiz, kök salamadığımız ve genellikle bizim kişisel hikayelerimize birer tarih bahşetmeyen mekanlar. Dahası var: Kart okutarak geçtiğimiz turnikeler, yine temassız alışveriş yaptığımız market kasaları, bize istediğimiz kahveyi veren otomatlar... Bütün bu mekanlar birer yer olma niteliğine sahip mi?

Marc Auge, bütün bu mekanları olmayan yerler, yer olamayanlar ya da yer-değiller olarak adlandırıyor. Bu yer-değillerden adeta kayarak geçiyoruz. Sürtünme yok, temas yok, ne oradan bize geçen bir çapak, ne bizim oraya bıraktığımız bir kişisellik. Kısa süreli bir karşılaşmanın sunduğu kadarıyla yaşanan ve biraz sonra benzeri başka bir yerde tekrar edilerek silikleşip sıradanlaşacak bir karşılaşma. Bu yer-değiller hakkında Auge otuz sene önce yazmıştı. Bugün, dünya yer-olanları inkar eden bir düzene kavuşuyor. Daha az "yer-olan"ın ve daha çok "yer-değil"in oluşturduğu bir topoğrafyada yaşamak, çocuklarımızın yadırgayacakları bir durum değil artık.

"Yer-olan"ın, yerini "yer-değil"e bıraktığı bu süreçte, anıtsal yapılar, bir tarihi ve kişiliği olan saraylar, köprüler, mabetler nedir peki? Bu tarihsel mekanların turistikleştirilmesi aslında onları da hızla gerçek birer yer olmaktan çıkartarak, birer geçiş mecrasına dönüştürüyor. Berlin Müzesi'ne ya da Topkapı Sarayı'na girdiğinizde, biraz sonra buradan bazı resimlerle çekip gideceğinizi bilirsiniz. Mekan insansızlaştırılmıştır. Bazı levhalarla ilgili seksiyonları bulur, sergilenen objeleri bazı etiketlerle tanır, taktığınız kulaklıkla rehberlik hizmeti alırsınız. Yer olmayı en çok hak eden mekanlar, yer olmaktan kovulmuştur böylece.

Ama Süleymaniye yer-olandır, böyle kalacaktır. Süleymaniye, etrafındaki turist kafilelerinin ilgisinin bedelini bir manken ya da maket olmakla ödemez. Bu ilgi, karşısındaki sergilenen nesneyi bir an önce temaşa ve deneyim kataloğunun içine gömmek için sabırsızlanır. Fotoğraflarını çekmek, yakınlarda bir yerde bir kahve içmek, içeride vakit geçirirken, o günkü gezi planını aksatmayacak önlemleri zihinde gezdirmek... bütün bunlar o temaşacı ve arşivci turistin meşguliyetleridir. Orayı bir yer-değile çevirmek ister. Oradan geçip gitmek, orada zaten olmayan

bir hayatın hiç olmayacağına dair bir kanaati pekiştirerek geçip gitmek ister.

Ama Süleymaniye, vaktin, yani tam o içinde bulunulan vaktin namazı için, müezziniyle, imamıyla, cemaatiyle hazırlanır. O namaz için hazırlananlar açısından, namazın kılınabileceği yer tam da orasıdır. Saflar gerçektir, abdest için akan su, abdesti bozan kan, uşşak makamı gerçektir. Kokuyorsa çorap, aç mide, uykusuz göz gerçektir. Orada öyle dikilen kimseler, temaşa ve arşivlemek için, kart basarak orayı geride bırakmak için, orayı tarihsizleştirip kişiliksizleştirmek için orada değildir. Oradaki cemaat, tıpkı istasyondaki ya da bir kavşaktaki gibi oradan geçip gidiyor görünür ama aynı zamanda orada kalma hakkına, geçip gitmeme hakkına, orayı geçmek için kullanmama hakkına sahiptir. Dilerse, bütün gününü orada, bir vakit namazdan diğerine geçerek, birini bitirince diğerini bekleyerek geçirebilir. Bunu yapmakla, cami, bir yer-değilin tabiatı olan başka bir yere açılan ve terk edilmek üzere uğranan bir geçitten başka bir şey olamamayı aşar.

Camide geçirilecek zaman için, herhangi bir yazılımın telafi edebileceği bir öneri yoktur. Söz gelimi, hiçbir zaman cami, orada bulunmayı hızlandırıp bir bulunmamaya ve nihayetinde geçip gitmeye hizmet eden bir kart ya da şifre marifetiyle bir yer-değil muamelesi görmez, göremez. Cami, ayakkabısızlığın mekanı, başı secde için yere koymanın mekanı, insanların birbirlerine temas etmesi gereken saf düzeninin mekanı, azaları dezenfekte sıvılarıyla değil akan suyla yıkamanın mekanı, topluca hareketin bireysel harekete yeğlenmenin mekanı, kısaca bütün bu arkaik, ya da arkaik anlamını da içerecek biçimde ilkel davranış kalıplarının sayesinde, bir yer-değil olmaz. Hatta şöyle bir cümle bile kurabiliriz: Dünya bütünüyle bir yer-değil topoğrafyasına teslim olsa bile, yer olmayı hak eden son yer

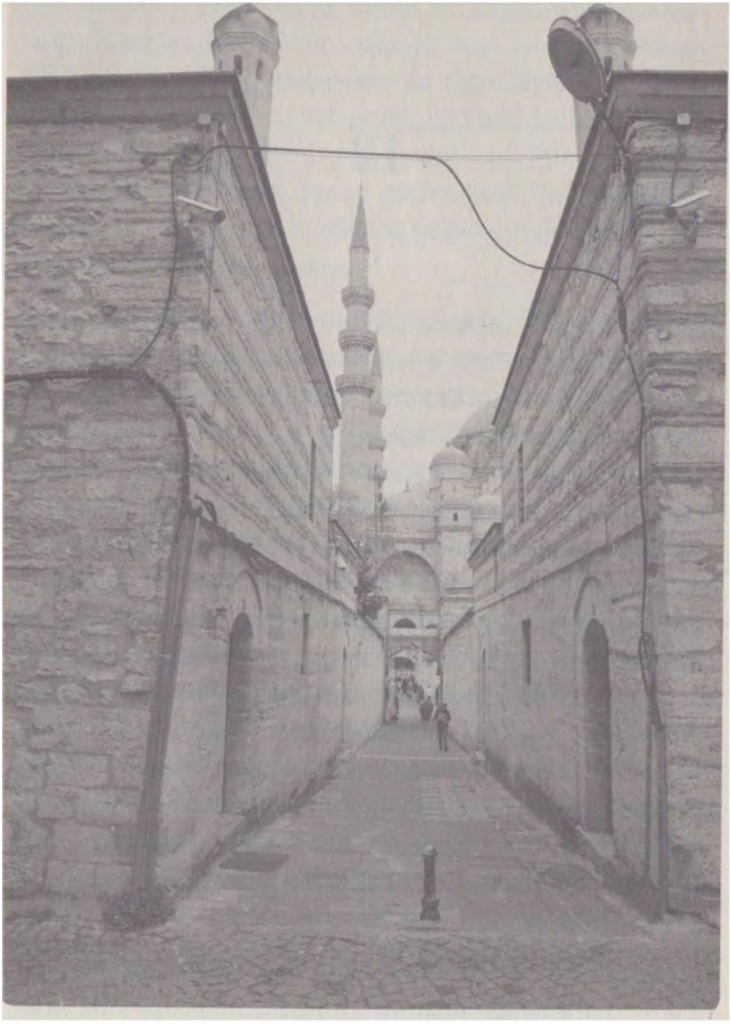
her zaman bir cami olacaktır. Bunun sebeplerinden biri, yine Auge'nin üst-modernitenin bir belirtisi olarak işaret ettiği, hadiselerin aşırı bollaşmasıdır. Hadiselerin aşırı artışı, hadiselerin uzamlarını tartışmalı kılmaktadır. Bu kadar çok hadisenin gerçekliğine ilişkin bir kuşkuya yol açmaktadır. Nitekim, hadiselerin çokluğu aynı zamanda hadiseler karşısındaki duyarlığımızın da törpülenmesine sebep olmakta. Camiyse aynı zamanda, içindeki hadiselerin azlığı, tek tip hadiselerin sürekli tekrar edişi içinde, hep bir çevrim ve başa sarma fikrini güçlendirici bir yerdir. Üst modernite, en azından hadiseleri bollaştırmak suretiyle camiye egemen olamayacaktır.

Camide de levhalar bulunur. Ama bütün bunlar bir müzedeki, istasyondaki, marketteki, karayolundaki levhaların belirli bir yönü, bir etkinliği göstermesine benzer bir rolü üstlenmezler. Allah'ın, peygamberin, onun bazı seçkin dostlarının isimlerinin yanında, bazı ayetler ve suretlerden oluşan bu levhalar, yer-değillerde olduğu gibi mekanı muayyen bir biçimde yorumlamaya yol açmazlar. Bu levhaları okuyarak, mekanı nasıl kullanacağımıza dair bir öngörü kazanmayız mesela. Bu levhalar, adeta hadiselerin azlığının ve bu azlık içindeki çevrimin pekiştirilmesi gibi, mekanın başka unsurlarını değil, sadece kendilerini hatırlatan sözler içerir. Böylece adeta belli bir bildiriye sadık olan "anlamlı" bir metin olmaktan çıkarlar. Anlam, camideki müminin ruh haline göre bu levhalara aktarılır ve yine levhalardan alınır. Bir peygamber aşığının, orada öylece durmakta olan Peygamber Efendimiz'in isminin karşısında hissettiği ile, bu aşktan behresi kısıtlı olan bir müminin hissettiği farklılaşacaktır. Levhadaki isim hep aynı olmakla birlikte.

12.

Modern bir boş evin, en dikkat çekici ve özen gösterilmiş yerleri mutfak ve banyo-tuvalettir. Diğer odalar ancak tefriş edildikten sonra karakter kazanırken, bu iki oda mobilyasız olarak da bazı hayallere, bazı rüyalara ve sözlere sahiptirler. Bu haliyle modern bir boş evin başlıca vaatlerinden biri yemek ve boşaltımla ilgili ihtiyaçlara dairdir. Bu iki mekan aynı zamanda kendisine diğer odalara kıyasla daha az müdahale edebileceğimiz yerlerdir: Küvetin, klozetin, lavabonun, çamaşır makinesinin, evyenin, mutfak dolaplarının, fırının, buzdolabının yerleri bellidir. Yapmamız gereken bu hazır kalıpların içine yerleşmektir. Adeta bedenimizi kısıtlayan zorunluluklara koşut olarak bu iki mekan da, ev denilen bedendeki kısıtları gösterir. Yemek ve sindirmeye yönelik bu güçlü, hatta alaycı işaretlemeye mukabil, bir evin aklını ve kalbini sormak aklımıza gelmez. Evin ağzı ve sindirim sistemi belli gibidir ama ya aklı ve kalbi nerededir?

Bir cami ise bize bu anılan beşerî kısıtları hissettirmez. Cami, maneviyata adanmış kimselerin hayatlarında kristalize olduğu gibi, ağzın ve sindirimin unutulduğu bir yer gibidir. Nasıl bir Hak aşığı aşkının şiddetlendiği bir evrede



yemekten, içmekten ve dolayısıyla boşaltımdan kesilirse, böylece bedeni, ismen bir beden olmayı sürdürmesine rağmen latifleşerek ruhun bir metaforuna, nurdan bir heykele dönüşürse, cami de bu Hak aşığı gibi, bize bedenî kısıtlar ve kusurlardan muaf olan ruhanileşmiş bir beden gibi gelir. Caminin içine onun ruhu olup yerleşen bir şeyler buluruz. Kur'an tilaveti, tesbihat sesi, ezanların büklümlü akışkanlığı camiyi bir ruh gibi doldurur. Ses, anlamlara titreşimler yükleyerek onları maddileştirir. Bu maddileşme cisim gibi elle tutulur değilse de, bize yakındır, duyulur ve hissedilirdir. Sesin yanı sıra, cemaatin nefesi, iç çekişleri, secdeye giderken çıkan küçük darbe sesleri, gözyaşının düşerken çıkaramadığı ses, meleklerin muhayyel kanat sesleri, hepsi birlikte cami denilen bu taştan bedene bir can sıcaklığı katar. Cami artık nefes alıp vermektedir. Süleymaniye denilen bu beden, bütün iriliğine ve gösterişine rağmen, tamamen manevi ilkeler ve istençlerle donandığı için bizde maddi olmaktan ziyade, manevi çağrışımlara yol açar.

Cami, öte yandan bir kalbe benzer. Çok bariz biçimde, nabzı yöneten, bakışı ve niyetleri yönlendiren, manevi tansiyonumuzu yükselten bir mekanizmayla, kapılarından aldığı müminleri içinde bir miktar beklettikten, gezdirdikten ve gündelik olanı onlardan süzdükten sonra tekrar dışarı gönderir. Süleymaniye'nin üç yöndeki kapısından içeri girenler ve çıkanlar, bu giriş ve çıkışlarının arasında geçen sürede başkalaşırlar.

Süleymaniye'yle ister batı yönündeki yokuşlardan çıkarken, isterse doğu yönündeki dar sokaklarda yürürken karşılaşmış olayım, her seferinde aynı heyecanı duyarım. Bu berrak, bu saf ve yalın, bu güneşin altında daldığı riyazetten iyice uhrevileşmiş taş yapıyı görünce, her defasında içim açılır. Ama bu güçlü deneyim, caminin içine girdiğimde hissettiğim nefes kesen değişim vaadiyle kıyaslanınca yine

de zayıf kalır. Süleymaniye, içine lalettayin girsem de, aynı ruh haliyle çıkamayacağım bir okyanus gibidir.

Süleymaniye, bir sporcunun kalbi gibi iri, sonsuzcasına iridir de. Büyük bir ruhani gövdenin, arzularla, iştiyaklarla, cezbelerle hiç durmadan çırpınırken, koşarken, uçarken, yüzerken büyüttüğü bir kalptir o. Süleymaniye denilen kalbe bakarak, bu ruhani gövdenin büyük çabasını kestirebiliriz. Cedlerimizin etlerinden, terlerinden ve ruhlarından yükselen manevi atılım, geride bu büyümüş kalbi bırakmıştır.

Cami bulunduğu mahallede, çarşıda ya da şehirdeki kalptir. İslam şehirlerinin tamamında, mesela Fez'de bir evin damına çıktığınızda birer yay gibi evlerin arasından fırlamış görünen minareler, şehri ve çarşıyı bu kalbe bağlayan şahdamarlardır. Kalbin çalışkanlığını ve hayatiyetini işaretleyen bir teyakkuzla ayakta duran şahdamarlar...

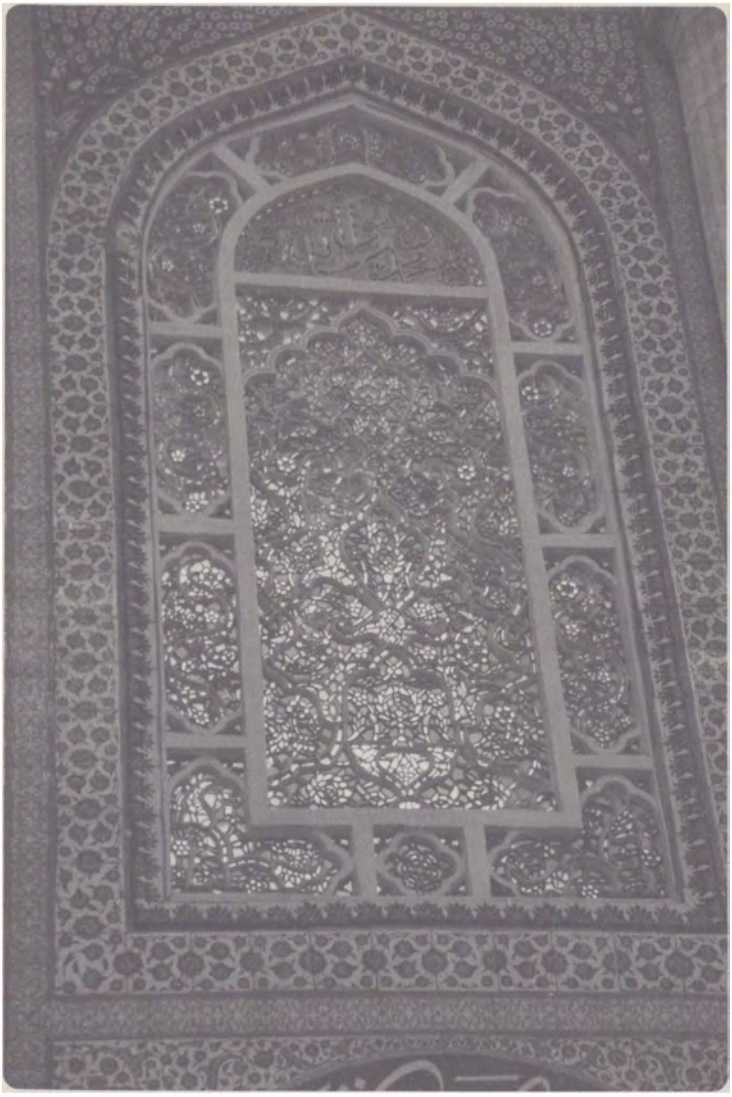
Evin kalbi neresidir diye sormuştuk. Caminin kalbi neresidir diye soramayız. Çünkü o kalbin kendisidir. Ama camide, tıpkı kalpteki sinoatrial düğüm gibi bir merkez yer alır. Sinoatrial düğüm, kalpteki ilk elektriksel iletinin oluştuğu yerdir. Kendiliğinden sinyal üreten hücre (pacemaker) burada bulunur. Camide bu düğüm mihraptır. Mihrap, bir mıknatısın dağınık demir tozlarını düzene sokması gibi müminleri düzene sokar. Onları kendisine yönelterek sınır ötesine bağlar. Camideki hayat öncelikli olarak ne kapıya, ne pencereye, ne minbere, ne yazılara, ne kubbeye bağlıdır. Caminin hayatı mihraba bağlıdır. Herhangi bir mekanda mihrabı (kıblenin yerini) belirleyince orada bir cami hayatı başlayabilir artık.

13.

Sinan, kapalı bir alanı yukarıya doğru sınırlarına kadar genleştirip, ondan neredeyse açık bir alan oluşturmaya çalışırken, klostrofobiden mustarip bir mimar izlenimi verir. Sanki kapalı mekan onu sıkıyormuş ama yine de kapalı bir cami yapmak zorunda kalmış gibi, kapalı alanı açmaya, mekanın kapalılığını tartışılır kılmaya, duvarlar ve kubbeyle, gözün yanılmasına yol açan bir inatlaşmaya girmiş gibidir.

Bu açıklığı sadece, mekanın ferahlığı olarak anlamayalım. Bu aynı zamanda mekandaki tekinliğin yaydığı bir iç ferahlığıdır. Gaston Bachelard, bir evin çatı ile mahzen arasındaki eksende dikey bir boyut kazandığına dikkat çekmişti. Çatı, biçiminin de haber verdiği gibi akılcı bir unsurdu: Örter, hava hareketliliğini geçirmez, korur. Buna mukabil mahzen, her ne kadar onun için de bazı makul açıklamalar bulabilecek olsak da, karanlığı ve konumu ile yeraltıyla ve dolayısıyla akıldışıyla irtibatlıdır.

Camide karanlık ve dolayısıyla bu anlamda akıldışı bölge yoktur. Gölgeli, serinliğinin alacakaranlığını katmerlediği bölgelere rastlanabilirse de, bunların hiçbiri mahzenvari değildir. Cami, kendisinde bazı gizemli bölgelere ihtiyaç duymadan, bir gizem varsa, bunun önümüzdeki açıklıktan,



hayatın açıklığından çekilip çıkarılacağına, hatta sağılacağına dair sufilerin aşina olduğu bir temel duyguyu besler ve Peygamber Efendimiz'in manevi ve batını cephesinin, denilebilirse onun beşeri ara yüzüne yapışık olduğu ilkesini yankılar.

Süleymaniye, içine girenin tecrübe ettiği açıklık, gizli-kapaklı olmayış, mahzensizlik, bir yeraltını hesaba katmama sebebiyle, caminin göründüğü gibi ve göründüğü kadar olduğunu söyler. Bir mahzeni ve yeraltı bölümü olmayışı, caminin görünmeyen alanlarına doğru endişe ve ürpertiyle dağılabilecek dikkati, görünen boşluğa yani açıklığa doğru çekiştirir. Caminin açıklığı daha da berraklaşır.

Kıble istikametine doğru bakınca gördüğümüz mezar taşları, bizi bir yanıyla zarif bir hayat-ölüm diyaloğuna çeker. Ama öte yandan yaşayanlar için, yerin altında biraz da gizemli bir biçimde saklandıkları için tekinsizlik yayan ölülerin, göz önünde, hatta tam ve fazla göz önünde olmaları sebebiyle yerin altını şüpheli bir mahzen olmaktan çıkartır. Caminin içi şeffaftır ve hayat doludur ama mezarların bu yerleşimiyle, caminin altı da boşalır ve şeffaflaşır. Böylece ölülerin altta gizemli bir yerlerde saklanmak yerine, hayatta olan insanların bakış hizasında hizalandıklarını sanırız. Cami, bize göründüğü kadar olduğunu, güvenilir olduğunu ve bilinçaltının bulunmadığını söyler. Camiyle duygusal alışverişimiz, bilinçaltına ileten sekmeleri kapatmamızı kolaylaştıran biçimde yürür. Böylece cami, korku ve canavar üretmez, şeffaflık ve saflık üretir.

Bilinçaltından, mahzenden, tekinsiz bölgeden yoksunluğu bir yana, Süleymaniye'de, dikey hamlesiyle, bir şeylerin arkasına saklanmak yerine, ayağa kalkan gözü kara birinin saydamlığı vardır. Oradadır, sözü ortadadır. Derinleşme arayışına sahip biri, görünendeki görünmeyeni, söylenendeki söylenmeyeni, zahir olandaki gizliyi bulup çıkartmak

zorundadır. Caminin, bir kubbe altında topladığı saidle şakiyi, veliyle günahkarı, alimle cahili bir çırpıda ayırt etmenin imkansızlığına benzerdir durum. Oraya yığılmış kitle bizden hüsnüzan beklerken, kimin kim olduğuna dair gizemli bir ifşaya muhatap olmayacağızdır. Böylece açıklık, saklanmak için en iyi yere dönüşür orada.

Süleymaniye büsbütün aydınlık mıdır? Hayır. İçeride ışık seyreltilmiş ve kontrol altına alınmıştır. Vitraylardan geçirilen güneş ışığı, içeriye yumuşakça, ilgisizce, iddiasızca alınır. Güneşin yalınlığı vitraylarla, pencere boyutlarıyla, pencere derinlikleriyle, nişlerle yorumlanır. Bu, kısmi bir loşluk yaratır ama duvarlardaki hareketsizliğe varan iktisatlı hareketlilik, yalınlık ve sadelik, içeriye az az alınan ışığın rahatça konabileceği açık yüzeyler yaratır. Böylece cami ışıkla karanlığın birlikte gezindiği bir mekan algısı kurar. Geç dönemde barok üslupta yapılmış Ortaköy ya da Nuruosmaniye gibi camilerin aksine, klasik dönem Osmanlı camileri ışık karşısında tereddütlü ve iktisatlıdır. Mimarlar, gölgeli, kısmen loş bir mekanın, imgelemi daha güçlü tahrik ettiğini, bakışa çıplak ve katı gerçeğin karşısında olduğundan daha çok gizem, duygu, hayal ve içtenlik kattığının farkındaydılar. Evet, içtenlik. Meşhur mimar Luis Barragan, büyük cam yüzeylerin binaları içtenlikten mahrum bıraktığını söyler.

Süleymaniye'nin loşluğu, onu karanlık olarak nitelememize yol açmaz ve bu boşluk böylece tam bir uyku haline dönüşmeden, en fazla mahmurluk sınırında kalır. Cami, bilinci tam kapanmayan bir açıklık içerir.

Caminin açıklığı, yabancı gözlemcilerce İslam'ın bariz niteliklerinden sayılan açık seçiklik ve sadeliğe yönelik, içimizde hazır bulduğumuz bir mütekabiliyetin yüzeyidir. Caminin açıklığı sayesinde içimizde bir güven duygusu kök salar: Anlayabildiğimiz, her yöresine aşina olabildiğimiz

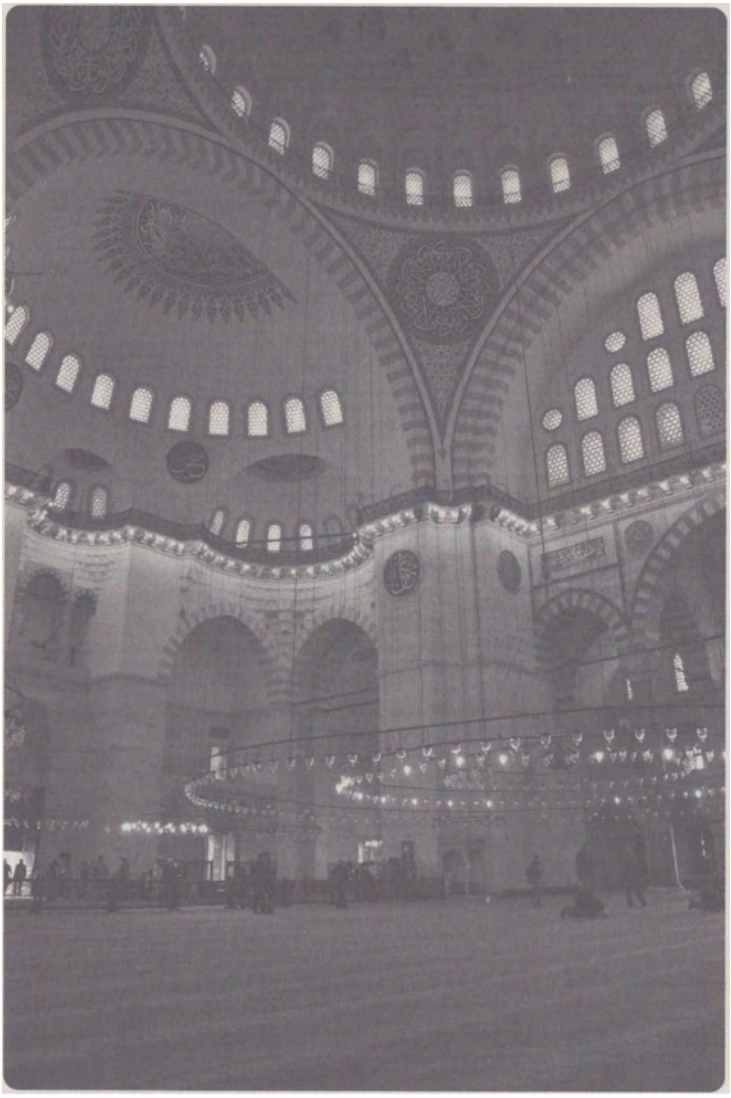
mekan, bize umut verir. Açıklık, camide her müminin manevi bir ihsanın ve lütfun karşısında aynı haklara ve imkanlara sahip olduğunu söyler. Bu dinin dindarı olmak için, bu dinde dindarane kazanmak ve yükselmek için önümüzde fırsatların olduğuna dair bir ümit yeşertiriz.

Cami, kapısı herkese açık, sıradan halkın temâsına dönük bir coğrafyadır da. Ortalama mümin, cami hariç, kendi evi dışında kapısını iterek içine süzülüverdiği teklifsiz bir yapıyı nadiren bulur. Caminin açıklığı derken bunu da kastetmiş oluyoruz.



14.

Cami içlerinde mihrap, minber, kubbe gibi unsurlarda çeşitli süslemelerle karşılaşırız. Bu süslemelerin, sonsuzcasına süren bir dizi motifi tekrarlaması, bir cami temaşacısının alışkın olduğu bir husustur. Bazen geometrik şekiller, birbirleri içine yuvalanır, çiftleşir, yeni şekilleri doğururlar; bazen asma yaprakları, rumiler, uzaktan tekdüze, yakından gönül çelici tavırlarla yüzeyi kat ederler. Bütün bu süslemelerde yinelenen formlar sebebiyle, bu formların temaşası bir nefeste tüketilen cinsten değildir. Bu formlarda, ilk bakışta satıhta yakalanan bir desen ya da döngü, bir başka temaşa anında yeni bir döngüye dönüşmüş, ya da bir yenisinin parçası olmuş olabilir. Katmanlar halinde birbirini gizleyen, ama başka bir açıdan da birbirini açığa çıkartan bir tasarım stratejisi vardır. Gören ve derinleşen gözler için gizil desenler panoların içine gömülmüştür ama derinleşmeye vakti olmayan ya da temaşacı bir formasyona sahip olmayan bir göz için de yüzeyde birçok oyunbaz desen ve uygulama çalışır. Muhataplarına, onları sınıflandırarak konuşan bir hikmet sahibi peygamber ya da veli gibi, cami de, dinin birçok unsurunu kendisinde katmanlar halinde döşeli olarak temsil eden bir sözcü olarak, muhataplarını tasnif eder.



Bu desenlerin tekrarı, zikirdeki tekrarı doğrudan hatırlatır. Zikir sırasında yinelenen sözcüklerin ve isimlerin başta bir uyanıklık çağrısı içermesi ve tekrarın ilerleyen momentinde artık bu uyanıklığın yerini ruhani bir uyumaya ve "ilgisizliğe" bırakması hem olağandır, hem de bir açıdan gereklidir. Çünkü zikre yeni başlayan talip her zaman acelecidir ve muhayyilesi birçok menkıbe ile yoğruludur. Zikrin kendisinde gerçekleştireceği değişimler için beklentisi yüksektir. Bu durum onda, gece vakti içilmiş bir kahve etkisi yapar ve kendisini zinde ve hevesli, yeniliklere açık bulmasını temin eder. Oysa kendisini zayıf, çaresiz, yetersiz ve geri kalmış bulmadıkça amacına ulaşamayacaktır. Bu yüzden zikrin ilk etkisinin aksine, ileriki merhaleler zikrin bir tür zihinde boşluklar açmaya yarayan işlevini görünür kılar. Zikir zihni bir süre, velev ki bu süre kısacık bir an olsun, susturmak içindir. Zihnin sustuğu anda, zekanın bağlarıyla tutsak olan birçok kapasite ve güç serbest kalacaktır. Bunda zikirdeki tekrarın büyük rolü olsa gerektir. Tıpkı bunun gibi, cami yüzeylerindeki süslemelerdeki tekrarlar da, imgelemde, zihnin karşısında duralayacağı ve işlevlerinden bazılarının askıya alındığını duyumsayacağı bir ağ örerler. Aynı motifleri izleyen göz, başladığı noktaya döndüğünde, zihne bir yılgınlık ya da bir patinaj değil, bir hafifleme duyurur. Göz motiflerin üzerinde akar, akar, akar. Herhangi bir noktasından tutup başladığında fazla bir şey kaçırmış olmayacaktır. Ya da belli bir yüzeydeki temaşayı büsbütün terk edip başka bir yüzeydeki başka cinsten bir süslemeyle karşılaştığında, bir kilisedeki vitrayların soyutluğundan ikonların somutluğuna sıçrayan gözün optik-zihinsel şaşkınlığına düçar olmayacaktır.

Bu tekrarlarla örülü süsleme stratejisi, insanın olduğu kadar, tabiatın zikrini de hatırlatır. Tabiattaki ağaçların sallanarak, denizlerin kıyıları döverek, ırmakların biteviye

akarak, bulutların hafifçe yüzerek yaptıkları, temaşanın doğal dekoru olan bu kutsal ekoloji, izleyiciyi bu tekrarlarla nasıl eşya ötesindeki görünmez bir düzene çağırıyorsa ve bu tekrarlarla nasıl ki zihnin işlevinin askıya alındığı bir donakalma anıyla tanışılıyorsa, cami içi süslemeler de benzer bir etki yapar.

Süslemelerdeki bu yeknesak döngü, izleyiciye gerçekliğin statik ile dinamik veçheleri için de az şey söylemez. Sonsuzcasına dinamik ve bu yüzden kaotik duran bir tabiatın, ilkeler düzeyinde birdenbire statikleşmesine ve bazı açıklama kaplarında akışkanlığını yitirmesine en iyi örneği metafizik çalışmalarında yakalarız. İstisnai sapmalar, genellemeci modellerce tutsak alınır ve büyük açıklama lehine feda edilir. Metafizik burada üç boyutlu desenlerin içine gizlenmiş olan resmi bulmaya çalışan bakışı yankılar: Bütün bu kaotik desenlerin ve lekelerin gerisinde, onların tamamının orada öyle olmalarını açıklayacak bir resim durmaktadır. Bu çalışma, dinamik olan etkinliklerden statik olan ilkeleri çıkarmadır.

Camilerdeki süslemeler de, sonsuzcasına yinelenen motiflerin temaşası esnasında, dinamik olan hareketleri bir tekdüzelik tecrübesi içinde statikleştirecektir. Göz izlemeyi terk edecek, yerine sadece yüzmeye başlayacak; böylece dinamizm yerini bilgece bir durgunluğa bırakacaktır. Başlarda keşfetmek için öne atılan hevesli gözün birden yolunu kaybetmişçesine ümitsizliğe düştüğünü, bir süre sonra da sadece yüzerek maruz kalmayı seçtiğine tanık oluruz. Dinamik olan bizi, geride olan statik düzene dair bir araştırmaya yöneltir. Bütün bu hareketlilik terk edilir ve göz bu motiflerin ardından bir düzen fikrini ya da en azından duygusunu çekip çıkarmaya yönelir. Bu aslında, temaşaya yaslanan mistik ve tasavvufi metafizikçinin yaptığını yankılamaktır. O da zihnin atılımlarını askıya aldığı ve sufiya-

ne temaşayı tecrübe ettiği anlarda bir metafizikçiye dönüşür, statik ilkeleri görür. Dinamik olanın temaşası, statik olanın idrakine çıkartır.

Camideki insanın yaşadığı bu görme tecrübesi, skandalsever modern görme alışkanlıklarımızla elbette çelişiyor. Fragmanları takip ederek gören, dahası sadece fragmanları gören bir gözümüz var çoğunlukla. Amaçsızca şehrin sokaklarında gözünü gezdiren bir *flaneur* aslında camideki gözün yaşadığı yüzmeyi yaşıyor değildir. Çünkü camideki göz ritmi takip eder ve bu ritimle her bir unsuru diğerine bağlayan birliği tecrübe eder. Kutsal bir yeknesaklıkla karşı karşıyadır. Ama bu her gün tekrarlanan kozmik düzeni, mesela her gün güneşin aynı biçimde ve yönde doğuşunu hatırlatan bir yeknesaklıktır: Kendi cephesinden öncekinin aynısı, gözlemci cephesindense öncekinden her seferinde farklı.

Süleymaniye'yi, bu süslerini de hesaba katarak bir kelimeyle tanımlamaya çalışsak, sanırım bu kelime yine de vakar olurdu. Bütünlük, özgüven, sadelik ve bunların yanı sıra sesini çok yükseltme ihtiyacı duymayan bir otorite duygusu camiye hakimdir. Bu haliyle Kabe'ye benzer. Kabe de, akışkanlığını durdurmuş, bağdaş kurmuş, davetkarlığı için neredeyse çekingenlik gibi gözüken suskunluğunun yeterli olduğu bir binadır. Taşın başat olduğu, bu sebeple güç ve köklülüğün duyumsandığı...

Süleymaniye'yi, mihrap duvarındaki vitraylarına, mihrap çevresindeki çinilere ve tutumlu süslemelerine bakarak gösterişçi saymamıza imkan yok. Çünkü bu süsleme unsurları bulundukları duvarın suskunluğunu bozmaya yetmiyor. Durgun ve düşünceli bir yüzde, bir gamze kadar bir şaşırtma unsurundan öteye gitmiyorlar. Duvar, gamzesini ağırbaşlılıkla kabul ediyor ve susmayı sürdürüyor. Bu süslemelerdeki tutumluluk, onların tereddütlerle yapıldığını

düşündürüyor. Hakikatin yalınlığına ve doğrudanlığına tahammül edebilseydik, söze, hele süslü söze hiç ihtiyacımız olmazdı. Bu duvardaki söz, bu tahammülsüzlüğü anlayışla karşılama nişanesi olarak orada.

Sinan'ın, ortaya koyduğu bu eserdeki elle tutulacak kadar somut olan matematiğe, bir tür kutsal matematiğe duyduğu güven, onun camideki süslemeyi yapının biçiminin algılanışını etkilemeyecek ölçüde geride tutmasından anlaşılabilir. Sinan, taş, harç ve matematikle yaptığı bu oyunun görülmesini istemiştir. Taş, harç, akıl ve sezgi unsurları ya da malzemeleri, dışarlıklı değildirler, tabiata içkindirler. İnsan bu malzemeyi el uzatma mesafesinde yakalayabilir. Bu sebeple bu yapı, süslemeye karşı gösterdiği dirençle yalınlaşır, yalınlığını adeta göze sokar. Bu yalınlığa şahit olmak bize kendi insan yalınlığımıza doğru çekiştirilen bir dikkat sunar. Camiye nasıl ki bütün rütbelerimizi, etiketlerimizi ve mansıplarımızı dışarıda yalıtarak giriyorsak, girdiğimiz yerde bu yalınlığı karşılayan bir başka ve aşina yalınlık buluruz. Süleymaniye'de kendi gerçeğimizle karşılaşmak için oluşturulmuş bir kısa yoldur bu.

15.

Minarelerin teşbihî bir tarafı var. Sözgelimi birçok çocuğun muhayyilesinde minare, kutsalın somutlaştığı ve hatta bazı çocukların dilinde Allah'ın yaşadığı bir kuledir.

Yerden, beklenmedik bir şekilde fırlar görünür ve dikey bir yolculuğu imler. Göğü dürterek canlandıran bir harekete sahiptir. Kutsal olanın kaçınılmaz olarak göksel olması sebebiyle, göğe uzanmış olan bu işaret parmağı kutsala çağırır ve hatta biraz da ona sokulur. Minarenin, yerden yükseldiği çok açıktır. Çünkü külahı, onun hareketini, yukarıya, göğe doğru tamamlar.

Minarenin gizemi üzerine pek düşünmeyiz. Çünkü bütün cami içinde, şerefesi ve şerefeye açılan kapısı cemaate ne kadar davetkar görünse de, yine o cemaate kapalı olan neredeyse tek mekandır.

Minarenin teşbih anlamı taşıması bu dikey hareketiyle güçlenirken, bu aynı zamanda, kubbenin tenzihçi pozisyonunu da güçlendirir. Kubbe, yaptığı kavisli hareketiyle, göğe doğru kapatılmış bir parantez gibi durur. İç mekanda bu parantezi hissetmeyiz, orada hissettiğimiz daha ziyade genişleme ve fetih hissidir ama mekanın dışında, özellikle de minare ile oluşturduğu kontrast ile kubbe, bize, semavi

olanla aramızdaki sınırı çizmek ister gibidir. Semavi olana dair konuşmaya ve düşünmeye bir sınır çizerek, bize ait olduğumuz toprakçıl kökeni hatırlatır. Buna mukabil minareyse, daha sınırlı bir yüzeyden yükselişiyle, semavi olana sokulan, onu deşen (keşfeden), onun peçesini aralayan bir hareket sunar.

Aramızda bir minareye, gerçek bir tanesine tırmananlar kendisini şanslı saymalı. Artık ezanlar minarelerdeki şerefelere çıkılarak değil, hoparlörler marifetiyle duyuruluyor. Çok az genç müezzin minareye çıkma ihtiyacı hissetmiştir. Ama minareye, hele de uzun bir minareye çıkmak, hayat boyu atıfta bulunmamıza dayanıklı bir anı olarak ruhumuzdaki yerini alacaktır. Bu deneyimi bir başkasıyla paylaşmanın yararı yoktur. Bir minareye çıkan, ancak başka bir minareye çıkanla ortak bir dil kullanabilir. Çünkü sadece bir kişinin tırmanabildiği, burgu şeklinde ilerleyen bir merdivendeki bu karanlık yolculuk, sizin orada olduğundan emin olduğunuz aydınlığa doğru yapılır ve hemen her seferinde neredeyse bitmek bilmez: Acaba aydınlık dünya orada mıdır? Merdivenin burgulu olması sebebiyle, birkaç basamakta bir sonraki basamaklar gözden kaybolur. Sürekli bilinmezlerle dolu köşeleri/burguları kat etmek, yükselmekte olduğunuza dair bir inancı beslemek zorundasınızdır: "İşte şerefe kapısından gelen ışıklar da merdiveni aydınlatmaya başladı." Şerefeye ulaştığınızda, etrafa yüksekten bakmak ödülünü, göğü bir burguyla delmiş olmanın ilkel sevinci pekiştirir. Göğe doğru yaptığınız uruç, tek kişilik bir merdivende ve gözlerden uzakta yani o kadar kişisellikle dolu gerçekleşmiştir ki, bu tırmanış içinizi kıvançla dolduracaktır. Sadece kıvançla değil, aynı zamanda urucun kişiselliğini, her yolculuğun biricikliğini vurgulayan bir fikirle de.

Minareye tırmanmak, göğün ve aydınlığın önce fikrini içselleştirmeyi, adeta o görüntü ve hayalleri iç dünyada

depolamayı gerektirir. Bu depolanmış görüntüyle tırmanırsınız: Görmezsiniz ama aynı zamanda görürsünüz. Fakat hakiki olan aydınlığı görünceye kadar size eşlik eden aydınlık, aslında aydınlığın hayalidir. Bu hayal ile yetinerek tırmanmaktan vazgeçtiğinizde, cezanız hakikatten mahrumiyet olacaktır. Dolayısıyla bu tırmanış, düşlenmiş olan aydınlığın yerinde olup olmadığını merak edenleri çağırır.

Karanlığın kasveti ve buna eşlik eden klostrofobi birden, şerefe kapısından gelen o ışıkla dağıldığında, bu tırmanışa değdiğini, ama daha da önemlisi tırmandığınızı anlarsınız.

Mesela Taraklı'nın pitoresk görünümüne hakim bir tepedeki Hisar Camii'nin önündeki küçük boşluğa, bir yaz günü arabanızı park ettiğinizde, bu küçük caminin kasabayı izleyen terasından görülen büyüleyici manzara bir an sizi durakatır. Kasabanın dingin güzelliği sizi çağırmaktadır. Ama asıl, bodur minarenin kökünde bulunan aralıklı kapıdır sizi kışkırtan. Caminin üst katına bir kapıyla uğrayan bir merdiven, oradan şerefeye doğru burgu hareketiyle ilerler. Kızlarımın küçücük birer çocukken tırmandıkları ilk minare buydu. Tek sıra halinde, birbirimizi kollayarak çıkmak ve inmek; caminin bu unsurunun müezzinlerce terk edilmişliğini güçlü bir biçimde vurgulayan dağılmış bir kuş yuvasının son kalıntılarını görmek hepimizi bir miktar değiştirmişti.

Minarenin sürprizleri bitmez. Ramazan ayının başladığını haber veren bir mahya, yoğun bir iş gününden sonra, siz yüzünüzü soğuktan paltonuzun yakalarına gömerek durağa sokulmuşken, birden karşı tepelerden birinde parıldar. Kar altında yapılan bir yolculuğun sonunda, sokağına girince evinde yanan ışıkla ısınmaya başlayan bir yolcu ne demek istediğimi anlayacaktır.

Yıldızları göze benzetmek çok eski bir şair alışkanlığıdır. Mahyalar, bu mütevazı yıldızlar, caminin gözleri olup,

merakla, küçük bir izdiham yaratacak biçimde birbirlerine yaslanarak size bakarlar. Bu gözlerden sevecen bir davet alırsınız.

Günümüzde ışık kirliliği içindeki şehirlerde mahyanın çarpıcılığı giderek silikleşiyor. Teknolojik ışık oyunları, mahya düzeyinde yapılan bir ışık oyununu daha da naifleştiriyor. Kim bilir, bir aklı evvel yöneticinin, lazerli ve belki videolu mahya önerisinin de eli kulağındadır. Ama geçmişin karanlık şehirlerinde mahya; şimşek, gökkuşağı, şafak sökümü gibi göksel ışık hareketlerinin, zanaatkarane bir temsili gibi algılanmıştı: Sürprizli, oyunlu, konuşkan. Bir mahallede minarelere mahya gerilmesi ya da tek minareye ışıklı kaftan giydirilmesi, mahallenin gündelik hayatını enikonu meşgul eden bir hadiseydi. Dindarane ve "sofuca" geçecek bir dini mevsimin, riyazetçi ve zahidane tabiatına sokulan masum ve hatta rindane bir oyun gibiydi bu müdahale. Sokaktaki orta halli mümin için böyleyken, dindar cami kuşları için de bu ışık cümbüşü, mübarek günlerin sırlarının bir dışavurumu ya da kutsallık odaklarının ışıkla vurgulanması biçiminde sezilerek bir mutluluk kaynağı olabilirdi.

Ya Süleymaniye minareleri? Ağır kaftanının kat kat plilerini etrafına yaymış, kendisine bakana kaslarını ve cüssesini hatırlatan bir kuntlukla Türk bağdaşını kurmuş bir hakan gibi görünen Süleymaniye'nin yanındaki zarif, fazla zarif, neredeyse feminen minareler tuhaf denecek ölçüde narindir. Sülün gibidirler. İnce saz gibi, iç odalardan gelen bir rebap sesi gibi, bir bahar bahçesinde uyanıp etrafı dolanan bir esinti tülü gibidirler. Sarayın gizli bahçesinde yürümeye, hayır salınmaya çıkmış soylu kadınlar gibidirler. Taze ve sıcak mektuplar yazmaya ayrılmış kalemler gibidirler. Buhurdandan çıkan sandal ağacının ince dumanları gibidirler. Hasılı, Süleymaniye denen hakanın etrafında, onu

biraz dindiren, biraz söndüren, biraz ehlileştiren, görünür bir zarafetle yükselivermişlerdir.

Cami, sahip olduğu hareketli yüzey sebebiyle ne kadar konuşkan, iştahlı ve dışa dönük duruyorsa, yanındaki bu narin minareler de o denli suskun ve sevdai mizaçlıdırlar. Güzel durgunluğun heykelleridir onlar. Caminin çırpıntısını yere çivilerler. Ama çivi gibi sertçe değil, biraz heyheyli kocasını on yıllarca yönetmeyi başarmış bir ahret anne, bir beyaz tülbentli eski zaman kadını gibi.

16.

Süleymaniye, taş yontuculuğundan vitraya, kalem işlerinden ağaç işçiliğine kadar birçok üst düzey sanatın buluşma yeridir. Böyle olmakla birlikte bir müze değildir. Müzenin, sanat eserini mutenalaştırıp erişilmez kılan ve böylece ona bir sanat fanusu içinde tanıklık etmemize yol açan tavrına karşın, Süleymaniye'de sanata yaslanabilir, dokunabilir, bazen üstüne çıkıp oturabiliriz.

Süleymaniye, diğer anıtsal camilerle birlikte, sadece görsel sanatların değil, aynı zamanda ses sanatlarının da deltasıdır. Ama bir şartla: Taş, cam ve renklerle yapılan sanatlara erişim, bakmayı bilen göz için açıktır. Camiye her girdiğimizde, cami bize sanat şaheserlerini cömertçe sunar. Vitraylar, namaz vaktinin sağladığı çeşitlemeye göre, bazen koyu, bazen daha açık tonlarda bir ışık oyunu sahneler. Benzersiz yazılar, her defasında gözü çelebilir. Fakat caminin ses sanatlarına katılabilmek için namaz vakitlerinin gelmesi gerekir. Sair zamanlarda, cami neredeyse suskun ve düşüncelidir.

Uzun bir süredir, çok az ve çok seçerek müzik dinliyorum. Bu seçiciliğe handiyse akademik ve elitist bile diyebiliriz. Bir yerlerde (aslında sokakta, caddede, bindiğimiz takside, yani

dışarıda her yerde) denk geldiğim müziklerin de çoğunlukla kolay tüketilebilir türden olması işimi kolaylaştırıyor, çünkü bu nitelikleri onların üzerimdeki etkilerini gevşetip seyreltiyor. Bu alışkanlığımın bir sonucu olarak, artık seçerek dinlediğim her müziğin de üzerimde neredeyse tahripkar (bu sözcüğün illa ki olumsuz anlamda olması gerekmiyor) diyebileceğim etkiler yaptığını görüyorum. Aslında az müziğin çok müzik olduğunu müşahede ediyorum.

Camideki ses sanatlarının etkisini de böyle düşünebiliriz. Yirmi dört saat yayın yapan dini içerikli bir radyo gibi, içinde hiç durmadan tilavetin, salanın, ezanın, tesbihatın, vaazın işitildiği bir cami, bunların bir süre sonra hiç işitilemediği bir duyarsızlık yaratacaktır. Ama sükunetle dolu bir namaz aralığında, kısa öksürükler, iç çekişler, minik cezbe atakları, mırıltıların üzerine birden, ansızın kapanıveren bir ezan, duyarlığa yönelik şok bir terbiye imkanına sahiptir. İsrafil'in surunu hatırlayın; aniden, beklenmedik... onun gibi.

Caminin doğal sesi Kur'an tilavetinin sesidir. Namaz aralarında cemaatin mırıltılı tilaveti de tilavet olmakla ve cami seslerine dahil olmakla birlikte, caminin sözüne ve konuşmasına tam olarak uyan, imam ve müezzinlerin tilavetidir. Bunun bir sebebi de, Kur'an tilavetinin içerdiği kıvrımlı, dökümlü, dolambaçlı, geçkili ve doğaçlamayla kuralları buluşturan bilinçli-gevşek tabiatının, caminin mimarisindeki ve dekorasyonundaki arabeske şaşırtıcı derecede uyması ve yakışmasıdır. Camide de, mukarnaslar aşağıya bilinçli-gevşek biçimde dökülürken, vitraylar ışıkla doğaçlama oynaşırken, kemerler derin nefesler alarak uzanırken, sütunlar ansızınmış gibi yükselirken, taşla yapılmış bir musikiyi icra ederler. İki namaz arasında, taşın ve ışığın dökülerek, uzanarak, kımıldayarak biriktirdiği bu sessiz müzik, namaz vakti girince, ezanla birlikte birden uyanır ve patlar.

Süleymaniye, büyük, taştan, bağdaş kurmuş bir kütle iken bile, konuşmaya başladığında sesi yumuşak ve sevecen çıkar. Çoğu kez de içli. Bu biraz da tilavet ve diğer unsurlarıyla dini müziğin tabiatından kaynaklanır. Dini müzik, ne tam lirik, ne tam pastoral, ne de tam anlamıyla epiktir. Onda aşk şarkılarını besleyen dünyevi kırılganlık ve erotik enerji yoktur. Tabiatı işleyen ve her an neşeye ve boşvermişliğe düşecek gibi duran tınılar yoktur. Hücum borularının tırmanan ulumaları yoktur. Tıpkı saf dini bir deneyimden kaynaklanan gözyaşının ne aşk acısının, ne mutluluğun, ne de korkunun gözyaşına benzememesi gibi. Derin bir manevi deneyimden, mesela haşyetten ve vecdden kaynaklanan bir gözyaşı, vakar ve kırılganlığı, zayıflıktan beslenen gücü ve yenilginin içindeki zaferi gösteren paradoksal bir armağandır. Bu sebeple de manevi deneyimin ifadesi değil, sergilenmesidir. Dini müzik de bu türden bir gözyaşı gibi, bütünüyle dini deneyime özgü olanı sergiler. O da özünde, tıpkı bu türden bir gözyaşı gibi paradoksaldır: Ses dünyevidir ama dünyevi olanı aşar ve uçabilir.

Hutbe ve vaaz, caminin asli sesindeki haftalık bir aksama gibidir. Caminin gündelik hayatına dahil olmayarak, Cuma günü, yani cemaat olarak her türden bireyselliğin kanun namına sona erdirildiği ve bir sosyallik potasında eritildiği zaman diliminde belirir. Diğer seslerin aksine hutbe ve vaaz sesi, cemaatin aklına da seslendiğini bariz olarak hissettirecektir. Haftalık bir muhasebenin, bir çeki düzen çağrısının muhtevasını cemaatin "anlayacağı" dilde, bazen lafı uzatarak iletir. Cemaat caminin ürettiği tilavet, ezan, selâ gibi diğer sesleri de anlamaktadır ama bu anlam, camide bulunduğu sırada varoluşuna katılan, onun varlığı tarafından emilen cinstendir. Bir mümin ezanı, kelimelere dökülmüş anlamıyla anlamasa bile, ezana gömülü bulunan bildiriyi ve çağrıyı deşifre edebilir. Annenin çocuğun

ağlamasını anlaması gibidir bu. Fakat hutbe böyle bir iletişim çabasından daha fazlasını içerir. Hutbede, akli melekelere seslenilir. Bildiri sarihleşir, kesinleşir ve bizim yetilerimize güvenilip terk edilmeyecek bir açıklığa sahip olur.

Sufilerin perspektifini esas alırsak, caminin herkesçe işitilemeyen bir sesi kullanarak yaptığı zikre de işaret edebiliriz burada. Cami taştan bir kütledir ama başka her şey gibi o da zikreden bir taştır. İbnü'l-Arabî'ye kulak verelim: "Bir rivayette müezzinin sesinin ulaştığı her yerde bulunan kuru yaş eşyanın onun lehine tanıklık edeceği bildirilmiştir. Şeriat ve rivayetler bu tarz bilgilerle doludur. Biz ise rivayetlere inanmakla birlikte keşfi ekledik. Biz, taşların Allah'ı zikrettiğini duyduk. Kulaklarımız onu duydu ve her insanın idrak edemeyeceği şeyleri arifler algılamıştır." Bu haliyle caminin sessiz zikri kesintisizdir ve içindeki kıraat, tekbir ya da tehlilden bağımsız olarak süregider. Yani cami sadece zikredenlerin yuvası değildir ama aynı zamanda bir büyük zikredendir.

Camide dolaşan seslerin bir kısmı da dışarlıklı seslerdir. Bunlardan daha pastoral nitelikte olanlar var: İstanbul'un yalı camilerinde, mesela Şemsi Paşa Camii'nde işitilen, bazen şiddetlenen ve bazense kısılan dalga sesleri. Karadeniz'deki, dere kenarlarına kondurulmuş camilerdeki çağıltının sesi. Ağaçlarla çevreli bir camideki kuş sesleri. Yayla camilerindeki, çıtırtının, ulumanın, rüzgarın birlikte yaptıkları müziğin sesi. Süleymaniye'de bu pastoral sesler pek duyulmaz. Buna mukabil Süleymaniye, iç içe avluların oluşturduğu yalıtım sayesinde sokağın sesine de kapalıdır. Böylece Süleymaniye, şehrin içinde olmakla birlikte ve Sinan'ın onu çevreleyen çarşılarına, hamamlarına, medreselerine rağmen, şehrin dağdağasını kendisinin biraz ötesinde söndüren bir içe kapanıklığa sahip olur. Şehrin ürettiği insani, hayvani, mekanik seslerin içinde ama aynı zamanda uzağında bir kaçış rampasına dönüşür.

17.

Kudüs'teki Kubbetu's-sahra'nın kubbesi ahşaptan yapılmıştı. Hafif malzemeden yana olan bu tercihin yol açtığı bir avantaj olarak dış cephe taşıyıcı yan ve küçük kubbelerden kurtulmuştu.

Süleymaniye ve diğer Osmanlı camilerindeyse, kubbenin taş ve dolayısıyla ağır olması, bu kubbeyi havada tutabilmek için kemerler, yarım kubbeler ve bina aşağıya doğru dökülürken daha küçük kubbelerle, kare ya da diktörtgen plandaki caminin duvarlarına ağırlığın dağıtılması gerekmişti.

Süleymaniye'nin dış görünümü bu sebeple, büyük ana kubbe dışında onlarca irili ufaklı kubbeyle bezelidir. Kubbeler birbirlerine yaslanarak, aralarındaki harekette şöyle ya da böyle bir izdihama yol açarlar. Kubbelerin birbirlerinin üstüne binmesi, birbirlerine omuz vermesi ya da alanı paylaşırken küçük itişme hareketlerini duyumsatması, caminin dış görünümünde bitmeyen bir hareketlilik doğurur. Cami, ağırbaşlı ve kunt bir imge sunuyor olsa da, bu imge Van Gogh resimlerindeki tedirginliğe varan kımıldanışa benzer bir harekete sahiptir. Süleymaniye, dışarıdan ona bakan biri için sürekli yukarıdan aşağıya dökülür durur. Bakışlar bu dökülmenin söndüğü caminin eteklerine ulaştığında cami

çoktan yeniden yukarıdan dökülmeye başlamıştır. Caminin bu yukarıdan aşağıya doğru olan hareketini, tersyüz ederek aşağıdan yukarıya doğru da hayal etmemiz mümkündür. Yani cami bulunduğu tepenin volkanik ağzından yukarıya doğru kabarmaktadır. Bu kabarma hareketi biteviye sürmekte, kabartının tepesindeki büyük kabarcığın yanlarında daha küçük, daha geniş ya da daha basık kabartılar oluşmakta, adeta tepedeki kral kabartıyı daha da yukarı taşımak için hep birden itişip kakışarak devinmektedirler.

Süleymaniye'nin yeri için seçilen tepe, eski İstanbul'un hemen her yerine bakan bir tepedir. Ve aslında İstanbul'un birçok tepenin üzerine serpili duruşunun yarattığı, hareketli ve dökümlü İstanbul silüeti, tepelerin tepesindeki Süleymaniye'nin dökümlülüğüyle uyumludur. Süleymaniye başka bir şehre bu kadar yakışmayabilirdi. Uzanıp yatmış geniş bir ovanın üzerinde inşa edilmiş olsaydı, ovanın miskin ve dingin hareketsizliğini sürekli kargışlayan, kurcalayan, huzur bozucu ve uyumsuz bir yapı olması muhtemeldi. Ama İstanbul zaten bazı küçük ve büyük sularla bölünmüş, suya doğru inen sokaklarla dilimlenmiş; avuçlanmış ve çekiştirilmiş duran bazı tepeleriyle bitmeyen bir hareketin içine atılmıştı. Böylesi devinen bir şehrin yüzük taşının da devingen olması beklenirdi.

Süleymaniye kabarcığı, her kabarcığın yaptığı gibi bir gözeyi haber verir. Kabarcık varsa orada bir göze bulunmalıdır. Süleymaniye böylece sadece devinimin sunumu olarak kalmaz, aynı zamanda devinim de başka ve daha derin bir hareketi (gözeden suyun, lavın... çıkma hamlesini) haber verir. Süleymaniye kabarcığı, bir gözeyi örtmekte ve aynı zamanda haber vermektedir. Bu, imanın, manevi deneyimin, vecdin ve feyzin kaynadığı bir gözedir.

Bu kabarcığın nasıl bir gözeyi gizlediğini, içine girerek görebiliriz. İçeride, inanmanın taşla girdiği etkileşim yer

alır. Dış siluetteki kalabalık ve bitmeyen devinim duygusu, içeride sönümlenir, dinginleşir, sessizliğe benzeyen bir yatışmaya dönüşür. Dış silüet dökülürken ya da diğer bakış açısıyla kabarcıklanırken, içerisi bütün hareketi bir büyük kubbe altında kesiverir. Dış dünyanın çatışmacı ve çözüm bulmak için kıvranan hamleleri, içeride beyhudeleşir. Çünkü içerisi, bir kabrin yalın gerçekliğini sunar. Basit bazı sorulardan ve bütün sorulara hükmeden bir büyük sorudan başka bir şeye ihtiyaç bırakmayan yalınlıktır bu. Hareket bitmiş, sükunet başlamıştır. Sorular bitmiş, cevaba da gerek kalmamıştır. İlişkiler bitmiş, ilk insana dönüşülmüştür.

Dış cepheyi işgal eden kalabalığı unutuveririz böylece. Dış cephenin içeriye girinceye kadar bin türlü açıklaması yapılabilir ama içeri girince gerekçeler gerekçesini, bahaneler bahanesini görürüz: Dış-iç ikilemi sanki, bu içsel bütünlük ve dinginlik küresi, beni böyle altı yönden ta içine çeksin, dışarıdaki çoğulluğu benim için ikincil ve tali hale getirsin diyedir. Böylece dışarıdaki savaş biter ve içerideki barış hükümferma olur.

Bu tıpkı akciğerin, karmaşık işlevini yansıtan girift görüntüsüyle, akciğeri dolduran havanın yalınlığı ve saflığı arasındaki karşıtlık gibidir. Caminin dış yüzeyindeki giriftlik, içeride yerini, alınıp verilen nefese bırakır. Mâlik b. Dinâr'a nispet edilen şu güzel söz tam da bu duruma dairdir: "Mümin mescidde, sudaki balık gibidir; münafıksa kafesteki kuş gibi."

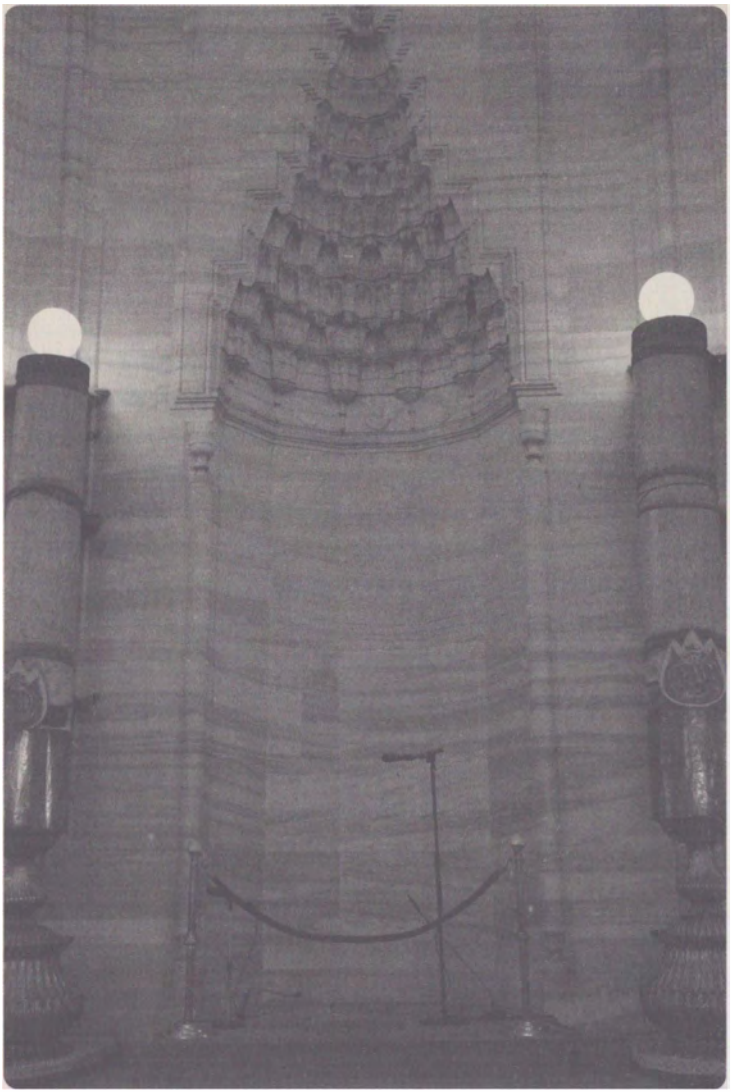
Caminin bize hazırladığı bir sürpriz daha vardır. O da, içerideki yalınlığın dışarıdan tahayyül edilememesidir. Dış cephe hakikaten dünyanın dışı gibi, konuşkandır, kalabalıktır, inişli çıkışlıdır. El kol hareketleriyle bize uzaktan bir şeyler anlatır. İçi ise, huzura kavuşmuş bir bilgenin içidir. Bize kendimizle ve hakikatle baş başa kalma fırsatını sunmaktan başka bir görevi yokmuş gibi sessizliğe gömülü,

boşluğu takdim etmekten başka bir işlevi yokmuşçasına derin ve mütevazıdır. Gösterenin konuşana üstünlüğüdür bu. Caminin dışını dinleyebiliriz. Kubbelerin, yüzeylerin birbirlerine sürtündüklerini, sürtünerek kaydıklarını, itiştiklerini, döküldüklerini duyabiliriz. İçerideyse, kapalı bir alanı yok olma sınırına kadar sündüren mimara minnetle dolarız. Çünkü bu kapalı alan bize, kafesteyken de kafesten kurtulduğumuzu deneyimletir ve biz müzmin bir klostorofobiden böylece kurtuluruz.

18.

Klasik camilerin kapıları, mukarnaslar, kitabeler, zaman zaman nişler ve başka tezyinat elemanlarıyla görkem uyandıracak bir tasarımdadır. Sadece cami değil, bazı medreselerin, tekkelerin kapıları da, zaman zaman iç tasarımdaki sadeliği telafi edecek bir gayret içindedir ve gösterişlidir. Bu karşılamanın uyandırdığı mutluluk, mukarnasların katman katman aşağı doğru soyuluşu ile bir tamamlık hissiyle de kolayca buluşur. İç mekandaki mihrap da kapıdaki mukarnası yankılayan bir başka karşılama odağı gibidir. Dışarıdan içeri girerken kapının görkemi ve aynı zamanda sıcakkanlılığı içeride, mihrapta tekrarlanır ama bu kez kapı (yani mihrap) sağırdır yani örülmüştür. Mihrabın kapıyı yankılaması ama aynı zamanda geçişi gündem dışı kılması, caminin bir sınır olmasıyla irtibatlıdır. Bir kapıyla karşı karşıya olmak ama kapının bu kez sadece bir kapı fikrini ve ümidini çağrıştıracak şekilde tasarlanmış olmakla yetinmesi, metafizik merakı kışkırtır. Bir geçitle mi karşı karşıyayım yoksa bir engelle mi, sorusunu sordurmayacak netlikte bir ümittir bu. Mümin bu gerilimden kazançlı çıkar.

Derince bir girintiye dönüşmüş olmasıyla mihrap bir sığınak çağrışımı yapar. Dünya içinde manevi bir sığınağı ihsas eder ve caminin çekirdeğidir. O, sığınağın da sığınağı,



havassın havassı, için içidir. Cami içine yani hareme girerek emniyet bulan mümin için, bu haremdeki daha mahrem birim mihraptır. Karşı duvarla durdurulan ve sınırlanan sahn, son bir hamle daha yapmış, duvara sokulmuş ve böylece mihrap oluşmuştur. Mihrabın bu duyarlılığını camideki mümin hisseder ve bir zorunluluk olmadığı sürece, hatta çoğu kez bir ömür boyu, bu mihrapta namaz kılmaz ya da vakit geçirmez. Çünkü mihrap imamın temsil ettiği bir manevi seçkinliğe ayrılmıştır. Tam da bu yüzden, mihrapları genellikle, bir adanışın alemşümul simgesi olan Hz. Meryem'e gönderme içeren ayet süsler: "Zekeriya mihrapta olan onun (Hz. Meryem) yanına her girdiğinde."

Özellikle bir kadın kahramanın hikayesinin, camideki en merkezi unsur olan mihrapta yer bulması düşündürücüdür. Bu noktada dikkatimizi mihrabın dişil niteliğine yöneltebiliriz. İmamın eril niteliğiyle tamamlanan, sakınım, gizlenme, örtünme gibi niteliklerle perçinlenen bir dişilliktir bu.

Mihrabın iç bükey tasarımı, anıtsal camilerdeki dekoratif bazı mihrapvari nişleri saymazsak, mihrabı bir odak, bir çekim merkezi kılar. Camiye giren kimse, çoğu kez farkında olmadan mihrap istikametinde ilerler. Camiyi gezmeye gelenler, fotoğraf çekmek isteyen turistler, keşfetmeye çalışan çocuklar, herkes mihrabın çekimini sezer. Mihrap, duvarı zorlayan ve mekandaki boşluğu görünür kılan hamlesiyle bir enerji kaynağı gibidir. Kubbenin yukarıya doğru yaptığı dikey hamleyle ortamı dikey olarak sündürmesine benzer biçimde mihrap da ileriye doğru ortamı yatay olarak sündürür. İstikamet kıbledir.

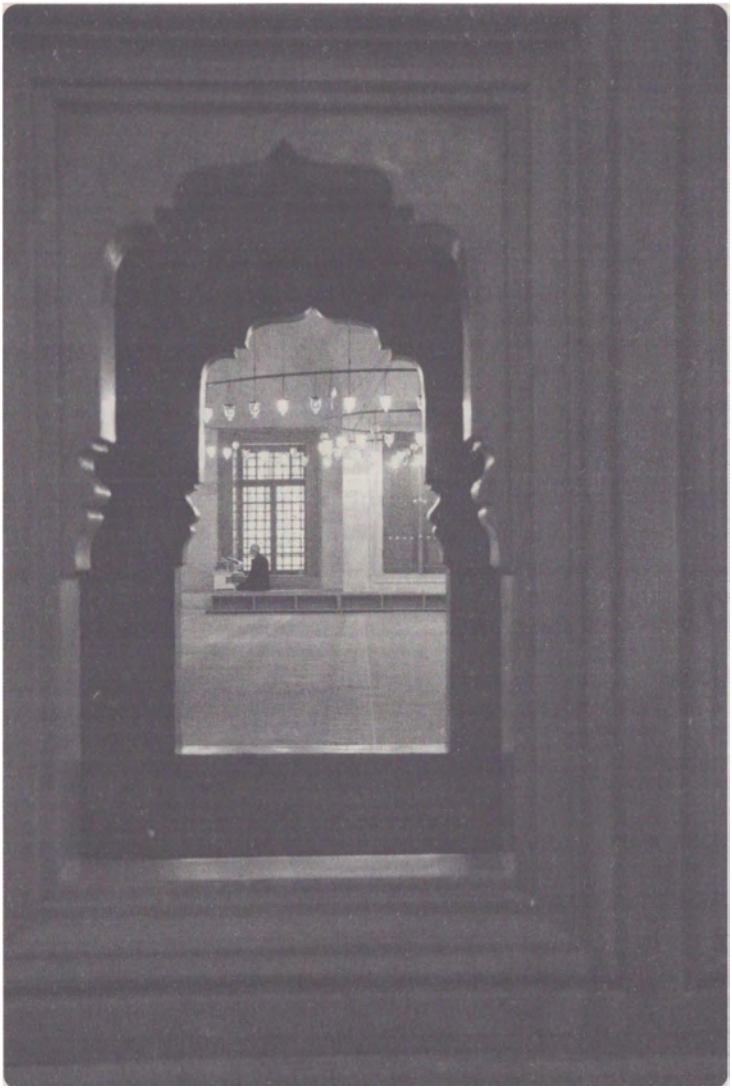
Mihrabın bu hareketinde bir kez daha bir cezbeye şahit oluruz. Bu kez yaşanan içbükey bir kabarmadır, belki de kabarmanın negatifidir. Sinan'ın Azapkapı ya da Atik Valide Camii'ndeki, kıble duvarında yaptığı göz alıcı taşırmalar gibi nadir örnekleri saymazsak, çoğu kez cami dışından

sezilmeyen bu hareket, bir maneviyat merkezi olarak kıblenin çekimi sonucunda oluşan bir içbükey deformasyondur. Dikeyde göğe doğru serbestçe gerçekleşen kabarmayı, yatayda kontrollü olarak ve tek istikamette, kıble istikametinde görürüz. Çünkü dikey yolculuk, bir kez çıkılabilmişse eğer, tek ve sahih bir istikamete sahiptir. Serbestliğinin sebebi budur. Bu yolculuk her halükarda doğru menzile iletir. Yatay hareketin ise, dünyevi odakların sayısınca istikameti vardır ve dolayısıyla istikametin sınırlandırılması bu bakımdan gereklidir.

Mihrabın soğurucu ve çekime işaret eden biçimine mukabil minberin dışa doğru bir hamle yaptığını görürüz. Mihrap çekilme ve gizlenme, bu haliyle batın ve içsel bir muhtevayı işaret eder. Minberin hareketi ise tam tersidir: O zahirdir ve fakat sadece zahir değildir. Zahir olma hareketini atılım halindeki basamaklarıyla sürdürür. Minber, mihrabın hemen yanında ve neredeyse onunla aynı kaynağa kök salmış görünümüyle, insanların ve safların arasına sokulur. Mihrap, Allah'a özgüdür, bu sebeple kendisine ve görünmez bir kesite doğru çağırır. Minber ise merdivenin simgeleştirdiği gibi, adeta manevi merkezin tenezzül etmesi, insanlara konuşmasını imler. Bu yönüyle minber Peygamber'in makamıdır. Orada, Peygamber ve onun sözleri geçerlidir. İnsanların arasına inmiş, onlara sokulmuş, içbükeyi telafi eden bir dışbükeyi sergileyen bir peygamberlik makamıdır. Suskun bir mihraba mukabil, konuşkan, sussa bile konuşmayı yankılayan, nitekim üzerine çıkılıp konuşulan bir makamdır bu.

19.

Birçok Osmanlı camii gibi Süleymaniye'de de, mihrap yönündeki pencereler caminin haziresine açılır. Bu pencerelerden, kimi bel vermiş, kimi endamlı mezar taşları ile bunların başlarını bekleyen umur görmüş çınarlar, meşeler, serviler görünür. Aralarda bazı gül dallarının kadraja eğildiğini, sokulduğunu, sonra mahcubane geri çekildiğini görürsünüz. Hazire, bir dilemmadır. Ölülerin yer altlarındaki hayatlarından haber vermezler. Ama biz yine de onların bir hayatları olduğunu aklımızda tutarak oraya bakarız. Yaka düğmelerini kırış kırış boynunda düğmelemiş, dudaklarındaki bir duanın uzun, kırçıl sakalını titrettiği şu yaşlı adam, pencereden baktığında kendi kısa hayatına bir anlam, bir duygu, bir yanıt ararken, bu sessiz taştan taburun altında nelerin döndüğünü merak eder. Bu sessiz dünyaya bu kadar yakın olduğu için mi, gözleri diğer herkesinkilerden daha açık, daha fazla dışarıyla meşguldür? O, bu kadrajda gerçek bir şeyi, somut ve yakın bir şeyi görür: Her an katılıverebileceği bir koroyu. Hazire bir dilemmadır, çünkü katılaşmış birer ölüm cümlesi olan mezar taşlarıyla, bu katılığı çözüveren dalları, yaprakları, dallara tünemiş kuşları, kabukları kemiren böcekleri, uyuyup uyanan çiçekleri olan bu bahçe iç içedir. Ama yine de bu bahçeye coşkulu ya da



neşeli demek için acele etmeyelim. Çünkü haziredeki bahçe, ölülere saygının ne olduğunu bilen bir olgunluk ve ağırbaşlılık taşır. İçinde sular şırıldayan havuzları yoktur. İçine girip gezinmeyi teşvik eden albenisini bastırmış, çiçeklerini saklamıştır.

Süleymaniye ve kardeşleri olan camiler aslında bir içe dönüklüğü duyumsatırlar. İnsanı o denli kavrarlar, kuşatırlar ki, adeta göğüslerine bastırırlar. Bu göğüste dışarıyı görmek, duymak, bazen de hayal etmek bile zorlaşır. Sizi içeriyle, içle meşgul edecek o denli çok şey sunarlar ki, dışarısı geçici olarak bir tür hatıraya dönüşür. Süleymaniye, evet biraz kıskançtır. Bize sunduğu kadraj da bu kıskançlığın izlerini taşır. Dışarıya bakmamıza izin verdiği pencereler, gürül gürül akan hummalı bir hayata değil, tutuk, düşünceli, dilemmalı, mahcup bir hayata açılır. Samimi bir Müslümanın zihnindeki, dünya hayatı karşısında oluşan dilemmanın bir benzeri vardır burada. Bir yandan bu dünyaya katılmanın, öte yandan bu dünyayı yalan bilmenin dilemmasıdır bu. Gerçek ama yalan, canlı ama ölü, konuşan ama suskun. Biraz önce varken, az sonra yok olan. Anlarız ki, hazirenin ağaçlı, çiçekli, böcekli dekoru aslında orada gizli duran bir ölüm hayatını hem göstermekte, hem de gizlemektedir.

Bir Cuma vakti, imam ya da müezzinin namaz öncesi Kur'an tilaveti eşliğinde, hadis-i şerifin o benzersiz benzetmesiyle, belli belirsiz "yapraklar gibi sallanan" ihtiyarların gövdelerine, o ağaçların biteviye kımıldayan dalları eşlik eder. Dalların da o tilaveti duyduğunu o anda, ayrıca ikna olmaya ihtiyaç bırakmayan bir biçimde kabul edersiniz. Aslında o tilavet caminin içindeki canlılarla, dışındaki cansızları buluşturan bir harmani (siz buna harmoni de diyebilirsiniz) gibidir. Herkesi örter, bürür, tesiri altında silikleştirir ve benzeştirir. Bu bütünlük duygusunu tatmak, camiyi bir beden gibi algılamaya yol açar. Artık camide

değilsinizdir, camiyi giymişsinizdir. Camiden, bu kutsal mekandan bir beden çıkarmak, sizin kendi bedeninizi artık eski netlikte ve kesinlikte algılamamanızdan ötürüdür. Bedeniniz yani maddeniz gerilemiştir, yerine ruhunuz öne çıkmış, o anki duyuşunu tamamlayacak bir beden arayışına tam olarak tekabül eden camiyi giyinmiştir. Tilavet devam ederken, tilavete uygun bir klip gibi etrafınızdaki her şey sizin duyarlığınızı keskinleştirmek için seferber olur. O pencerenin kestiği kutsal kadraja giriveren bir kedi, olup bitenden habersizce sizdeki merhamet duygusunu kabartır ya da bir mezar taşına tüneyiveren bir serçenin bedeni de sizinki gibi saydamlaşır ve siz adeta o kuş bedeninde maddedışı bir şeyi, mesela bir çağrıyı, bir ruhsal havalanmayı ya da iki dünya arasındaki bir kanat çırpışın metaforunu yakalarsınız. Kadraja giren her şey, birer kutsal kılıç gibi sizin duyarlığınızı ve hatta denilebilirse duyarlığınızın sinirlerini kesip biçebilir. Bunun için gereken o doğru anda orada, o tilavetin şahidi olarak, o kadrajın karşısında bulunmanızdır. Cami işte böylece, sizin fazladan bir çaba ve zihinsel ya da ruhsal bir etkinlik göstermenize gerek kalmadan sizi işler, biçimlendirir. Bir kutsal mekan olarak caminin en belirgin tavrı budur: Kuşatmak, içermek ve dönüştürmek.

Dışarıyı kadraja almak yanında camide bir deneyim daha bizi bekler: Dışarısı tarafından bir kadrajda görülmek. Dış dünya, bu manevi kozanın yani caminin içindeki bize onlarca pencereden bakar. İçerideki biz belirgin bir dünyevi davranış yapıyor değilizdir. Yaptığımız dış dünyanın insan ilişkileri yasaları zaviyesinden anlaşılmazdır: Belli bir yöne doğru saflar halinde durur, sırasıyla eğiliriz, sonra yere kapanır, sonra ayağa kalkarız, sonra… Bu hareketler birlikte, bir kişisel iradeden değil, bir buyruktan doğuyor görünür ki doğrusu da budur. Dışarıdan kesilen kadrajın içindeki bu mekanik ve buyruk altında yapılan hareketler, camideki

bizi de bir dilemmanın içine yerleştirir. Biz de irade sahibiyizdir ama aynı zamanda değilizdir; rasyonel varlıklarızdır ama aynı zamanda bu hareketlerle irrasyonel görünürüz; hareketlerimizle canlıyızdır ama aynı zamanda tekrar eden bu hareketlerin çevriminde tercih yapamayan birer ölüyüzdür. Cami dışındaki bilinen dünyada kullandığımız irade, camiye girince fermente olmuş, başkalaşmış, doğasındaki yeni bir niteliği çıkarmıştır. Bu nitelik, hem kişisel irademize bakar, hem de ilahi iradeye. Camideki insan, kişisel iradesinin ilahi iradeye yenilmesini arzulayan, bunun için de saf değiştiren bir askerdir.

Tilavet sırasında sesle yapılan arabeskin kıvrımları, dışarıdaki ağaçların kıvrımlarını kucaklar ve sarar, mezar taşlarının büklümlerinde gezinir, kabarık yazılarında akar. Bu ses, içimizdeki kulunçları çözdüğü ve köşeleri yumuşattığı gibi, taşların köşelerini çözer, dalların kulunçlarını gevşetir. Bu tilavetle birlikte niçin bedenimiz sağa sola sallanmaya başlamıştır? İçimizdeki tatlı ve haklı bir çözülme sebebiyle mi? İçimizin düğümlerinin gevşemesi sebebiyle mi? Bu sesten damlamış iri bir yakınlık ve sevgi cıvasının, içimizde oradan oraya doğru kayıp durması sebebiyle mi? Dallara yepyeni bir özsuyunu doldurması sebebiyle mi? Servileri boydan boya bir elektrik akımıyla emzirmesi sebebiyle mi?

20.

Büyük sufi İsmail Hakkı Bursevi hazretleri, bazı şehirlerin esma-i hüsnadan bazı isimlerin mazharı olduğunu söyler. Mesela Kudüs, el-Kuddûs isminin, Bağdat ez-Zâhir isminin, Mısır (Kahire) el-Bâtın isminin, Konya el-Kadîr isminin, İstanbul el-Câmî isminin mazharıdır.

Bursevi'nin izini takip ederek, camiler de bazı isimlerin mazharlarıdır diyebiliriz. Mesela:

Ayasofya: el-Fettâh (Fethin meyvesi; fatihleri de fethetmedi mi?).

Sultan Ahmet: el-Melik (Ayasofya'nın tam karşısında, onun rakibi, saltanatın açık denize koşan bayrağı).

Şemsi Paşa: el-Bâsıt (Boğazın en güzel yerinde. Bir hava akışına kondurulmuş. İçimizde kulaç atıyor).

Eyüp Sultan: el-Velî (Dostun dostunun anısı).

Mihrimah Sultan: el-Latîf (Boğaza doğru eğilmiş bir lütuf söğüdü).

Vâlide-i Atîk: el-Basîr (Taraçada duraksamış bir prenses, Üsküdar'a bakıyor).

Vâlide-i Cedîd: es-Semî' (Çarşıyı, trafiği, vapur seslerini, balıkçıların tatavasını dinlemek ve tekrar dinlemek).

Yeni Cami: el-Habîr (Kalabalıkla konuşkan, kalabalığa meraklı).

Şehzadebaşı: el-Musavvir (Güzelliği yalın kılıç, güzelliği yalın; bu yüzden güçlü).

Aziz Mahmud Hüdayi: er-Rezzâk (Kapısında patlayıvermiş bir himmet çuvalı).

Fatih: er-Râfi' (Tepeye ve kutsalın anavatanına doğru tırmanırsınız).

Dolmabahçe: es-Selâm (Cesur ama barışçı bir soy).

Sultan Selim: el-Kavî (Yavuz sultan, derine gömülü mühür).

Süleymaniye: el-Câmî (Camilerin camii).

Taşı Taşırmak
Ahmet Murat

"Bu kitap, camilerde duyulmuş bir sevincin eseri olsun, bir cami neşesiyle donanmış bulunsun isterim. Camilerin içinde geçen dakikalarımın, şu fani dünyanın yabancılığını seyrelten en kıymetli anlarımın önemli bir kısmını oluşturduğunu, bu satırları yazdıkça daha iyi görüyorum. Bir cami yaptıracak param yoktu, ben de bu kitabı yazdım."

Ahmet Murat, *Taşı Taşırmak*'ta bir mimari şaheser ve ibadethane olarak Süleymaniye Camii'ni ele alıyor. İstanbul'un çeşitli noktalarından Süleymaniye'ye farklı rotalarla, farklı yönlerden tırmanılabilmesi gibi, Ahmet Murat da Mimar Sinan'ın bu ölümsüz şaheserine kendine has ama interdisipliner yollarla yaklaşıyor. Böylece *Taşı Taşırmak* felsefeden, sanat tarihinden, mimariden, tasavvuftan, dinî gelenekten, şiirden, şairanelikten ve nihayet gündelik hayatımızdan beslenen, Süleymaniye'nin "hikmetini" araştıran, dört başı mamur bir "Süleymaniye risalesi" oluyor.



