

# GERÇEĞİN-İLETİNİN SAKLILIĞI ETRAFINDA ASLI ERDOĞAN'IN “MAHPUS” ÖYKÜSÜNÜN RİZOMİK KATMANLARI\*

Recep SEYHAN

## “Anonim Kadın”

Rizom; bir ağacın toprağın altındaki ikinci, başka deyişle asal varlığıdır. Demek ki ağacın köklerinde devam eden bir hayatı daha vardır ve biz onu görmüyoruz. En azından orada olanlar gözümüzün önünde cereyan etmiyor. Bu sebeple oradaki olayları, değişim veya dönüşümleri dış yüzeye yansımalarla seziyoruz ilkin; sonra bunu somut olarak adlandırıyoruz. Dış gözlemlerimiz şöyle diyor: Bu ağaç yerinden memnun, bakımlı ve büyüyor; ağacın bir sıkıntısı var, susuz kalmış olmalı veya dibine biri kimyasal bir şey mi döktü, nedir? vb. Bu çalışmamızda bu gerçekliğin, yorum bilime uyarlanabileceği düşüncesinden yola çıktık. Aynı gerçeklikte, sanat eserlerinin saklanan tarafına da mercek tutacağız: Sanatçı eserinde neden imgelere başvurur; hakikati neden gizleme gereği duyar? Önce öyküye bakalım.

Öykünün kısaca konusu şöyle: 32 yaşlarında “hiçbir işe yaramayan bir gençliği” geride bırakmış, “unutulmuş”, (muhtemelen terk edilmiş) yenilmiş bir kadın. Gittiği her yere kendisiyle gelen; “Ilık, canlı bir kıvıltılı, bir varoluş” (s. 37) hâlinde yaşayan bir canlı daha var. Eşinin nerede olduğu ise belirsiz. Çoklukla taş bina imgesiyle verilen bir hapisane geçmişi var kadının. “Oradan kendisini bir serum gibi besleyen... hiçbir taze esintinin gelmediği; toz, kül, küf, kurumuş kan kokan... ezberlercesine okuduğu” yazılmış mektuplar var. (Mektupların kim tarafından yazıldığı belirsiz fakat onları terk eden adam yazdıysa “iyi” günlerinde yazıldığı anlaşılıyor.) O artık, kendisine ve hayatına dair hiçbir iz bulunmayan bir bodrum dairesinde yaşamaktadır

1 Çalışmamızda yazarın, Everest'ten 2011'de çıkan *Taş Bina ve Diğerleri* adlı öykü kitabının 4. baskısı esas alınmıştır. Dolayısıyla çalışmamızın da “Mahpus” öyküsünün kendisinin de bizim bu öyküyü seçimimizin de yazarın daha sonra -2016'da- başına gelen tutukluluk olayıyla ilgisi yoktur.

ve “iliğine kemiğine dek tüketilmiş anılar”ıyla nereye gideceğini bilemeyen ‘anonim bir kadındır. Aslında annesine gitmek üzere çıkmıştır evden fakat orada, *her yolculuğu başlatan o tek adım*’ı bir türlü atamamıştır.

Öyküde öne çıkan imgeler: Taş bina (hapishane, dünya), mektuplar (hayata tutunma imgesi), başkaları (varlığını etkileyen dış dünya), bebek (kadının görünmeyen ikinci varlığı ya da terk eden adam)... Bir de kadının gördüğü rüyada öne çıkan imgeler var ki bunlar varlığın(ın) aldığı farklı fakat her durumda bir ‘bun’u işaret eden konumlara tekabül ediyor: “Hıriltılı rüzgâr eşliğinde beliren karanlık sular, çamur, yosun, bataklık, sülükler, balçık ve merdiven.” Umudu temsil eden merdiven “kırık ve dağılmış” durumdadır. Burada ilginç bir şey oluyor. Kadın, bataklığın içinde “bacaklarının yerinde kollar, kollarının yerinde bacaklar olan bir ucube” doğuruyor. Bu şöyle anlatılıyor metinde: “Soluk ay ışığında, gıki çıkmadan, eti yırtıla yırtıla adamı dünyaya getiriyordu” (s. 49). Anlaşılacağı gibi doğurduğu *ucube* kendisini terk eden adamdır. Burada anlama içkin olan iki durum var: Doğacak çocuk, büyüdüktan sonra toplumun *başkası* olacak ve varlığı kimseyi ilgilendirmeyecektir. Öte yanda çocuk, babasından tevarüs eden bir geçmişi üzerinde taşıyan muris olarak içeride, kendisine de *başkası* olacaktır çünkü gayrimeşru konumu ona kimliksizlik olarak dönecek ve bu da onda muhtemelen bir krize dönüşecektir. Bütün bunları, olabilecekler içinde öngören kadın; kendi asal kimliğiyle topluma karışamayacağını, bunun için de iş oraya gelmeden varlığını başkalarına onaylatmayı düşünmektedir. Kararını verir: Topluma sahte bir kimlikle -kendi ifadesiyle- “anonim kadın” olarak karışacaktır.

### **“Sahte Kendilik”, Kadın Olmanın ‘Dayanılmaz Ağırlığı’**

Psikolog Charles H. Cooley’in (öl. 1929), *Ayna Benlik Kuramı*; kişinin, benliğini, başkalarının kendisi hakkındaki düşüncelerine göre değerlendirerek varlığını buna göre konumlandırmasını ifade eder. Buna, kişinin kendisini başkasının gözüyle tahayyül etmesi veya kendisini başkalarının aynasında görmesi de diyebiliriz ki bunun empati ile ilgisi yoktur. Heinz Kohut’un (öl. 1981) *Kendilik psikolojisi* ise bireyin “kendine ait bir imaj”a sahip olması durumunu karşılar. Kohut’a göre bireyin varlığının başkalarında karşılık bulması isteği ya da yansınma açlığı veya değersizlik duygusu onu, benliğine dışarıdan ‘kaynak temini’ne yöneltir: Bunun sonucunda, kendiliğini *başkaları*’na “gösterme” eğilimi varlığında baskın bir yer edinir.

Parçalanmış kimlikler üzerine çalışmalarıyla tanınan Eric Ericson (öl. 1994),<sup>2</sup> kişinin benliğini tümüyle başkalarının değerlendirmelerine teslim etmesi durumunun benlikte bir krize yol açacağını söyler ve bu durum için *kimlik bunalımı* (identity crisis) ifadesini kullanır. James F. Masterson (öl. 2010) ise bu nokta için *sahte kimlik*, *sahte kişilik* en çok da *sahte kendilik* kavramlarını kullanır. Sahte kendiliğin üç veçhesi vardır. İlki; konumu itibarıyla 'güçlü' kişilikleri veya çeşitli sebeplerle kendisinden çekindiği baskın şahsiyetleri taklit ederek onların gölgesinde bir edilgin kimlik. İkincisi; kişinin aslında işi veya konumu itibarıyla kendini çok zayıf, güçsüz ve yetersiz hissetmesine rağmen ortalıkta, oldukça yetkin, güçlü, gizemli, son derece başarılı (!) bir sahte kendilikle dolaşan simülakr kimlik. Üçüncüsü de -kahırla da olsa- yenildiği hayata 'başkalarının istediği gibi olarak' karışan *sahte kendilik*. Kuşkusuz her üç kimliğin de ortak vasfı *yapay kimlik* olmalarıdır. Kahramanımız; bunlardan ikincisinden önemli parçaları üzerine almış görünüyor, üçüncüsünü ise zaten kabullenmiş durumda.

Sahte kendilik, "birey" olma çabası; başka ifadeyle *sosyal varlık* olarak varlığını başkalarına kanıtlama, ötekine kendini gösterme, daha uçlarda beden teşhiri, onun da ilerisinde kendini başkalarına sunma eğilimleriyle ilgili bir kavramdır. Bu, *beden benliği* kavramı ile de bağlantılıdır. J. Lacan (öl. 1981) da bireyin kılıfının (siz buna kılık kıyafetinin de diyebilirsiniz) sosyal hayattaki konumunu tanımlarken *beden egosu* ifadesini kullanır. Ona göre burada yapılan *yüzeyin yansıtılması*'dir. Beden egosu, kadınların yakından tanıdıkları bir olgudur. Kahramanımızın 'beden benliği' kavramı içinde 'yeni bir kimlik' edinme ve o kimlikle tebeyyün eden varlığını kamuya onaylatma istenci belirgin görünüyor. Bunu açalım:

Öyküde yukarıda değindiğimiz durumlara tekabül eden bir ifade var: *Anonim kadın*. Kendisi olarak değil toplumun beklentilerini karşılamak üzere var olan *anonim kadın* profili öyküde şöyle veriliyor: "Kadın olmak demek herkesçe onaylanan bir kılığa girmek denmekti. Lütfen birisi beni görsün diye haykırmaktı her an... Yüzünü gözyaşı islerinden arındır, gündelik katılık maskesini tak ki insan içine çıkmaya hazır olsun. Pudralarla, farlarla, kat kat boyalarla kapat ölüm solgunluluğunu; yoksa insanların dünyasına sızamazsın" (s. 38).

2 Eric Erikson, Feud'un içinde fakat onun kızı Anna Freud'un talebesidir. Gayrimeşru bir ilişkiden doğmuş bir çocuk olarak çocukluğunda, parçalanmış bir kimliği özel hayatında derinden yaşamıştır Erikson. Yaşadıkları onu, kimlikler üzerinde yoğunlaşmaya, o alanda önemli çalışmalara yöneltmiştir.

Kuşkusuz, kahramanın, *anonim kadın* varlığı, bir tercihten ziyade gelişmeler sonunda kendisini orada bulmuş olma keyfiyetini ifade ediyor. Giyinen bu kimliğin gerekçeleri, savunma mekanizmaları da var elbette. Masterson'a göre kişi, bu mekanizmalar yoluyla kaygıdan, acıdan, hiçlik ve boşluk duygularından, değersizlik veya yetersizlik duygularından kaçarak ya da bu duyguları tekrar tekrar yaşayarak hasar gören duygularını tamir etmeye çalışır.<sup>3</sup> Bu bir bakıma kişinin *gerçek kendiliği*'nden uzak bir hayata tutunma çabasıdır. Burada “esas kimliğin” yara alması kaçınılmazdır. Yazarın bu öyküde, yüz yılın problemi olarak hâlâ gündemini koruyan kadının toplumdaki yerini, kadın olmanın bedelini, toplumda var olma mücadelesini tartıştığını söyleyebiliriz. Yazarın; “içeriden biri” olarak kahramanın hikâyesinin bir kadına yaşattığı hâlleri çok iyi bildiğini, bunu *üstü örtük* bir düzlemde gerçekleştirildiğini de söylememiz gerek.

Öyküde örselenen kadın varlığının, kadın duyarlığı ile anlatılması ve *başkası* kavramının metinde öne çıkan bir fenomen oluşu, bu öyküye yönelmemizde önemli bir etken olmuştur. *Başkaları*, dışarıdaki ben'lerden oluşan kümelerdir. *Başka* ise dışarıdaki başkalarının karşısında konumlanmış olan bireyin esas varlığıdır. Kadın *başkası* konumuna yerleştirilirken bunda önemli bir payı olan *başkaları* fenomenleşerek onu kendine benzetmiştir. Etrafindakileri yutan bu fenomen, M. Heidegger'in *Das man* dediği şeydir. *Das Man* kimdir? Kimine göre devlet, kimine göre kapital, kimine göre toplum veya güç sahibi muktedirlerdir...

J. P. Sartre'a (öl. 1980) göre birey başkaları için bir görüntü ve imajdan ibarettir. Buna göre kendini başkalarına adayın birey veya başkalarının istediği biçimde anonimleşen “kimse” zamanla “hiç kimseleştğini” hisseder. Bu noktaya derinlemesine kafa yoran psikanalizin adlandırılmada usta ismi Lacan, bu duruma bireyin “birisileşmesi” diyor. Burada, öznedeki *ben*'de mücessem hâle gelen başkaları, iktidarını *öteki*'nin yenilmişliği üzerine bina etmiştir ve esasen kendisini yenen de *öteki* (muktedir) *ben*'dir. Öykü kahramanımıza dönersek orada, aslında *başka*, kadının bilinen sebeplerle kamudan kaçırıldığı ‘içindeki öteki’dir. İçindeki öteki, zaman zaman buyurgan bir bilinçaltı sesi olarak kadına talimatlar veriyor: “Yüzünü gözyaşı izlerinden arındır. Gündelik katılık maskesini tak ki insan içine çıkmaya hazır olsun” (s. 38). İmge, simge ve gerçek kavramlarına otuz yıl kafa yoran Lacan, “bilinçaltı, ötekinin konuşmasıdır” der. Lacan bir şey daha söylüyor: “öteki, gerçeğin tanığıdır” diyor. Bunun vicdan olduğunu düşünebiliriz. J. Peter Müller

3 Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki, İstanbul 2004, s. 227, 276, 280, 281.

(öl. 1858) ise Lacan'dan da önce daha ileri bir şey söylemişti: "Bilinçaltının istekleri ötekinin istekleridir." (Müller'in söylediğinin "nefis" olduğunu söylemeye gerek var mı?)

Esasen kadın, -hikâyede- giyindiği sahte kimliğin içinde *başkası* olarak saklanmış (yoksa kaybolmuş mu?) durumdadır ve kendini de görememektedir artık. Bu görüntü kuşkusuz bir parçalanmışlık durumudur. Metinde parçalanmış kişilik verilirken birçok yerde *varlık*, beş yerde *başkaları-öteki*, dört yerde *yüz* ifadeleri geçiyor ki bu bize Levinas'ı hatırlattı. Levinas'ın felsefesini, birer kavrama dönüştürdüğü bu kelimeler (aynı, başkası, yüz, varlık) üzerine bina ettiğini söyleyebiliriz.<sup>4</sup> Levinas'a göre "Başkası, ben'nim ona dair fikrimi aşan ve bilincimin kategorilerine indirgenemeyecek kimsedir ve o muammadır."<sup>5</sup> "Mahpus" öyküsündeki kadın, "çoktan kapanmış bir çağa, artık özlenmeyen zamanlara aitmiş gibi" kendisini yaşadığı topluma yabancı hisseden *başkası* konumundadır. Yenilmişlik duygusu içinde hem *içerisi* hem de *dışarı* ile boğuşan kadının *başkaları* diye ifade ettiği üç fenomen var. Bunlar: Dış dünyadaki *başkaları*, kendi içindeki *iç ben* veya asıl kendiliği (*başka*) ve karnında kendinden bir parça olarak *başkası* olan bebek. Var olma mücadelesi, sonuncusuna bağlı olarak çift boyutludur: "*Bedeninde iki varoluş mücadelesi sürüyordu*" (s. 45). Öte yanda, dış dünyada, ben'in mücessem hâle gelen bir görüngüsü niteliğindeki "*başkalarının oyununda rol*

4 Levinas, "Fikir Mimarları Dizisi", haz. Özkan Güzel, Say, 1. baskı, 2012. Emmanuel Levinas (öl. 1996), *Ben'in yerine Öteki'yi, Aynılık'ın yerine Başkalık'ı* öne çıkarır. "*Başkasının başkalığı anlamın nihai kaynağıdır*" diyor Levinas, "Öteki'nin Yüzü", felsefenin başlangıcı olacaktır" görüşündedir. O buna "yüz etiği" diyor. Levinas, "*Başka daima 'aynı'nın içinden türetilmektedir*" görüşündeki hocası Husserl'den ayrılır. Levinas, modernizmin -"ben" in bayrağını varlığın burcuna dikerek- çıkmaza soktuğu felsefeye etik bir boyut getirdi. Levinas'ın birçok bakımdan bizim mistik kaynaklarımızla kesişen görüşleri var. Şöyle: Ona göre Batı felsefesi "Aynı'nın hükümlerliliği"na bina edilmiştir. Bunu biz nefsiemmarenin hükümlerliliği olarak da anlayabiliriz. Batı düşüncesi; farklılıkları yok ederek, *öteki'nin* kapsadığı alanı yok sayarak kendi *ben'*ine alan açtı. Talmud metinlerini yorumlayacak kadar dindar bir Musevi olan Levinas'a göre, Tanrı'dan çekinmek (bizdeki muttakilik), her şeyden önce *öteki* için korkmaktır ki bu bizde *kul hakkı'*na tekabül eder. Levinas, "Yüz'ün "görülmesi" *Öteki'nin yazgısını üstlenmektir.*" der. Bu ifadenin bizdeki karşılığı 'i'sar'dır ki özü "kendine yapılmasını istemediğini başkasına yapmamak" veya "kendin için istediğini *başkası* için de istemek"tir. Bunlar Rasim Özdenören'in "Felsefe, tevhid akidesine düşülmüş isabetli veya isabetsiz dipnotlardan ibarettir" görüşünü de teyit ediyor.

\* Konuyla ilgili MSÜ'den Hatice Turan'ın "Levinas'ta Fenomenoloji ve Başkalık" adlı yüksek lisans tezi vardır.

\* Yararlandığımız diğer kaynak Koç Ü.'den Prof. Zeynep Direk'in başında bulunduğu bir ekibin hazırladığı *Sonsuza Tanıklık* (Metis 2003, 3. baskı) adlı çalışmadır.

5 Kabullemekte zorlanılan veya bastırılan bilinçaltı arketiplerinin, vicdanın ve 'iç ben'in işaret ettiği yere; o yerin de Levinas'ın *başkası* kavramına tekabül ettiğini söyleyebiliriz. Yunus'un "bir ben vardır bende benden içeri" dediği *ben* ise daha başka bir şeydir; Tanrı'nın *iç ben'*deki varlığıdır ki metinde bu söz konusu değil.

*kapmak için kıyasıya savaşması*” (s. 40) gerekmektedir. Bütün bunlar öyküyü çok katmanlı gerilimlerin anaforu içine çekiyor.

### **Hakikat Neden Kendini Saklıyor?**

“Mahpus” öyküsünde, kadın cinayetlerinin insan varlığımızı tırmalayacak boyutlara ulaştığı bir zamanda; toplumda “egemen olmayan” bir cinsiyetin, cinsiyetinden kaynaklanan kadim problemine, ondan da ötede yaşama hakkına ayna tutuyor yazar. Bunu yaparken sanatın kabulleri içinde kalarak ana temanın üstünü ustalıklarla örtüyor, ana temaya güç verecek biçimde üstü örtülü (imgesel) bir dil kullanılıyor. Şimdi şunları soralım: Sanatın doğasında niye gizlemek var? Yazar, dikkatimizi üzerine çektiği ve bize hakkında bir sözü, iletileri olduğunu sezdirmediği bir konuyu bize neden dolaylı bir dil ile iletiyor? Sanatçı; mazmun, mit ya da mecaz, imge, simge gibi dilin perdelelerine neden müracaat eder? Başka söyleyişle “üstü örtüklük” neden eserde başarının ölçütlerinden biri hâline gelmiştir? Bu konuda neden bütün sanat kuramcıları hemfikirdirler?

Sanat eserlerinin ortak karakteridir: Sanatçı bir iletisi varsa bunu elbette bize iletebilir ama bunu sanat eserinin kabulleri çerçevesinde yapmak zorundadır. Bu bir zorunluluktur çünkü iletinin doğrudan iletilmesi sanatın dışında kalan alanlar için (mesela siyasetin, sosyolojinin, yasaların, yönetmeliklerin, dinî metinlerin, ders kitapları gibi öğretici metinlerin) işidir. Sanatçı, gerçeğin üzerine örtterek anlatmada ne kadar başarılı olursa eser de o kadar başarılı olur. Lamiî’ye göre “metnin müellif üzerinde hakkı ve vebali vardır ve bu sebeple üstü örtülmelidir.”<sup>6</sup> Bundan şikâyet de vardır, çok duymuşuzdur: “Bu resimden hiçbir şey anlamadım. Ne anlatıyor bu (heykel için)? Kimse anlamasın diye yazılmış sanki (metin için).”

Başka vesileyle *dilin perdeleri*’nden söz etmiştik. Konunun anlam kodlarına bakalım: Gizem, sır, saklılık, gizleme, imge, mit, mazmun, mecaz, bilinmezlik, anlamda kapalılık, boşluk, belirsizlik vb. Bu öğeler sanat eserlerinin istisnasız hepsinde söz konusudur. (Buna halk edebiyatı ürünleri de dâhildir. “Münafıklar elinden örttü mana yüzünü” diyen Yunus’u hatırlayalım.) Bunun elbette bir sebebi var. Bu gerçeklik, hakikatin varlıkla ilişkilerinin karakteriyle ilgili. Suyûti (vef. 1505), Aclunî (vef. 1749), İbni Arabî (vef. 1240)

6 “... maksud-i külli ve murad-ı cümli kelimat-ı mermuzaddan esrar-ı canı ve etvar-ı nihanı erbab-ı zevk u hâle ve ashab-ı şevk u hâle sitren ve işareten beyandır.” (...Remizli sözlerden bütün maksat ve tam murat canın sırlarını ve gizli tavırlarını zevk ve hâl maliklerine ve şevk ve kanaat sahiplerine kapalı olarak ve işaretlerle anlatmadır.) (Tahir Üzgör, *Türkçe Divan Dibaceleri*, “Lamiî Divanı Dibacesi”, KB Yayını, 1990, s. 180)

ve Mevlana'nın (vef. 1273) da aktardığı Kutsî Hadis<sup>7</sup> etiketli fakat sahihliği tartışmalı olan bir kaynağa göre Allah, şöyle buyurmuştur: "Ben gizli bir hazine idim. Bilinmek istedim, mahlûkatı yarattım." Bu sözü rivayetten ibaret kabul etsek bile cümlenin içinde barındırdığı bir gerçek vardır ki o da eserin müessiriyle kaim olduğudur. Müessir'i tanyacak ve onu bilecek olanlar, bilmeyenlere de tanıtacak olanlar mahlukattır. Mahlukatın özne varlığı ise insandır. Edebiyatımızda önemli izler bırakan Tasavvuf düşüncesinin kaynağı da buradadır. Bu, kutsal kitaplar bakımından da böyledir. Allah'ın bir sıfatı da Settar'dır ve o insanların gizliliklerini ifşa etmemiştir.<sup>8</sup> Hani derler "günah da gizli ibadet de". Doğrudur ve böyle de olması gerekir.

Sanatçı, eşyaya kendi ruhunu giydirebilen kimsedir. Bu cümleden bir metafor kuramına da ulaşabiliriz. Kuramımızın adı Kadir Gecesi olsun. Sanat eserlerindeki metaforlar (mazmun, imge) veya iletinin gizlenmesi ile; kıyamet gününün saklı tutulması, ilm-i ledün'ün yani ruhun bilgisinin<sup>9</sup> Ramazan ayında Kadir Gecesi'nin, insanın ölüm zamanının gizlenmesi arasında bir ilişki olduğunu düşünüyorum. Bin yıl, bir ayın içinde bir yere; ölüm, ömrün içinde belirsiz bir güne; büyük gün bütün zamanların içinde bilinmeyen bir âna ("Saat") çiplenmiştir. Şunu diyebilir miyiz? Tanrı, ruhu bilinmez kılıp gizlemekle, bireyin ve dünyanın ölüm gününü saklı tutmakla sanata büyük bir kapı aralamış ve sanatçılara tükenmeyen bir kaynak bağışlamıştır. Öte yanda kalbin ve beynin kendisi bir madde olmasına rağmen içinde koca bir dünya gizli; o dünya, bir ağacın tarihinin bir çekirdekte saklanması gibi orada bir 'çip'te saklanıyor ve yerini tam olarak tespit edemiyoruz.

Diyebiliriz ki sanatçılar, eserlerindeki 'gizleme' özelliğini buralardan; en başta da yaratılıştaki kendilerine 'üflenmiş' *o tılsımlı nefes*'ten<sup>10</sup> almışlardır. O Rabbanî nefes, ruhun tözüdür. Bu durumda sanatçılar, Sanî sıfatının yeryüzündeki temsilcileri; sanat eserleri de (mahlûkat gibi) tecellilerden ibarettir. Kimi filozoflar buralarda dolaşmışlardır. M. Heidegger'e (öl. 1976) göre, sanat eseri hakikatin barınağıdır. Heidegger, dünyayı *sanat eseri galerisi* olarak görür ki bu düşüncesinin temeli F. Nietzsche'ye dayanır. Said Nursi'nin (vef. 1960) "Basar'da masnuatı görmek" dediği şeydir bu. Metafor dediğimiz şey,

7 Kutsî Hadis olarak bilinen bu sözler; lafzı Peygambere ait olmakla birlikte anlamı Allah'a matuf söz demektir. "Kudsî Hadis" etiketli hadisler, râvileri yönünden çoklukla tartışmalıdır. Mesela metinde aktardığımız sözü hadis bilginlerinin çoğu doğrulamamaktadır.

8 Bir Kudsî Hadis hatırlıyorum; mealen: "Eğer Allah sizin yapıp ettiklerinizi gizlemeseydi, sizi tanıyanlar sizinle bir mecliste bulunmazlar; bir sofrada yemek yemezlerdi fakat Allah böyle yapmadı, sırlarınızı gizledi."

9 "Sana ruhtan soruyorlar. De ki onun bilgisi Rabbimin katındadır." (İsra: 85)

10 Secde suresi 9: "Sonra onu şekillendirip ona ruhundan üfledi. Sizin için iştme, görme ve idrak duygularını yarattı. Ne kadar az şükrediyorsunuz!" (Diyanet tercümesi)

iç gözün aktif olması sırasında gerçekleşen semptomlardır. Orada gizlenmiş, alt odalarda saklanan fanteziler, düşler, arketipler ortaya çıkar ve ete kemiğe bürünür. Sanatçıya da bunları kaydetmek düşer. Bütün sanatçıların yaptığı iş, insanın keşfine dair bitmeyen bir yolculuktan ibarettir. Bu durumda sanat, insanın iç âleminin keşfi; sanatçı da ruhun keşşâfidir.

Bir de C. G. Jung (öl. 1961)'un çatışmalı “psikodinamikler” dediği **bi-linçdışı** var. Doğrudan anlaşılamayan ancak rüya, sanat eserleri, sanrılar, gündüz düşleri ve dolaylı semptomlarla ortaya çıkan bir tür duygusal depodur bilinçdışı. Bilinçdışı, belki de ruhun gizli odalarında sürekli üreten veri ambarıdır.

Sanatçı, bilinmezliklerin içinde çalışır. Rüya bilinmezlerle doludur ve çözümlenememiştir. S Freud (öl. 1939) ve talebeleri rüyaya derinlemesine kafa yormuşlardır.<sup>11</sup> Bilinmezlikler, sırlar, hikmetler ve gizlilikler felsefeyi de ilgilendirmiştir. George Berkeley (öl. 1753); Platon'un açtığı çığırdada, “dünyada yalnızca ruhların ve onların idelerinin var olduğunu” iddia etti. K. W. Heisenberg (öl. 1976) belirsizlik kuramında “evrenin bilinmezliklerle dolu olduğunu” söyledi. A. Schopenhauer (öl.1860), *İrade ve Tasarım Olarak Dünya* adlı eserini, “dünyanın anlaşılmaz, akılsız prensipler, nedensellikler üzerine kurulduğu” tezi üzerine bina etti. Edward N. Lorenz (öl. 2008) ise daha da ileri giderek dünyada bir keşmekeşlikten (*kaos teorisi*) söz etti.

Konu çok boyutludur.

### **Dilin Perdeleri Neleri Perdeliyor?**

Geleneksel kaynaklarımıza göre insan on latifeden (letâif-i aşere) meydana gelmiştir: Bunların beşi *âlem-i halk* ile ilgili olup ‘*anasır-ı erbaa*’yı da içine alan *letâif-i hamse*’dir: Hava, su, ateş, toprak ve nefis.<sup>12</sup> Diğer beşi içeridedir ve ‘emir’ âlemine ilişkindir: Kalp, Ruh, Sır, Hafî, Ahfa. Bütün bu latife-

11 **İlgili olana bir not olarak:** 20. yy’ın başlarında, yoğun bir birikimle gelen ve felsefeye açılım getiren filozofların çoğu Musevi kökenlidir. Bunlar, Prag Yahudileri olarak da bilinirler ve aileleri II. Dünya savaşında yaşanan Holocaust’un yani kıırımın da mağdurdurlar: Bu filozof / yazarlardan bazı ünlüler:

S.Beckett, S.Zweig, W.Benjamin, B. Brecht, E. Blanchot, W. Borchert, H. Kleist, E. Canetti, J D. Salinger, F. Hölderlin, T. W. Adorno, F. Kafka vb yazarlar; B. Spinoza, H. Bergson, F. Brentano, E. Husserl, Z. Bauman, K. W. Heisenberg, G. Deleuze, F. Guattari, Lévi-Strauss, J. Derrida vb üretken filozoflar; S. Freud ve ruhbilimci talebeleri (O. Rank, E. Ericson, E. Fromm, W. Weich, A. Adler, K. Horney, M. Klein, C. G. Jung, H. Kohut vb.) K. F Schlegel, F.D. Schelimacher, G. Bataille ve E. Levinas ilahiyatçıdır. Simone Weil ise bir azize gibi yaşamıştır. (E.M. Cioran’ın babası papazdı, S. Kierkegaard iyi bir din eğitimi almıştı.)

12 Tasnif, İmam-ı Rabbanî’ye ait olup *İslam Ansiklopedisi*, “Letâif-i Hamse” maddesinden alındı. Rabbanî’nin ‘nefis’i, madde boyutu bulunan “anasır-ı Erbaa” ile birlikte değerlendirmesi ilginçtir. Rabbanî, bunların yerlerini de belirtiyor.



lerin merkezi kalptir. Kalp, gizliliğin de merkezidir. Orada cereyan edenleri yalnızca 'Sahibi' bilir. Bizde gönül adamları dediğimiz tasavvuf bilgeleri de Farabî (vef. 951), el-Kindi (vef. 873), Sühreverdi (vef.1191) İbni Sina (vef. 1037) gibi riyazi alanda çalışan bilginler de letaif-i aşere muntıklarında do-laşmışlar; hep *hikmet*'in peşinde olmuşlardır. Malumdur hikmet, Batı'da fel-sefeye (*bilgelik sevgisine ya da hikmet arayışına*) tekabül eder. Dil felsefesinin ustalarından, L. Wittgenstein (öl. 1951)'e göre felsefe, gerçeği bulma yolunda bir bitmeyen derinleşmedir.

Modern zamanların gözde bilimlerinden fenomenoloji, anlamın nasıl meydana geldiğini araştırdı ve anlam metodolojisinin (hermenötik) elini daha da rahatlattı. Hegel, daha önce, -fenomen için- gizli, *örtülü olan bir şeyin açığa çıkması* tanımını yapmıştı. Batı'da, (bu alanda) donanımı itibarıyla bizde Süheyl Ünver ve İsmail Saib Hoca'ya benzeyen "ferd-i ferîd" de-nilebilecek bir adam olan Edmund Husserl (öl. 1938) ile bağımsız bir bilim dalı kimliği kazanan fenomenoloji, *bilincin bilgisine* ulaşma iddiasındadır. Husserl, dilin üzerindeki perdelerden birini daha aralamış oldu; görüngübi-lim, görünür olanı değil silik ve görünmez olanı tasvir etmeye ve onda gizli anlamları açığa çıkarmaya vesile oldu.

Sanatçının, dilin perdelerini kullanırken özellikle *örtme* ile yaptığı iş-lerden biri de sezdirme-dir. Sezgi sanatın önemli bir alanını teşkil eder. Silvano Arieti (öl. 1981), sezgiye "endocept" diyor. Bu kavram sözel olmayan bilgiyi, bilinçdışını ya da ön bilinci karşılıyor.<sup>13</sup> Encocept'lerin başkalarının anlaşılması için sanatçı; bunu sese (müzik), şekle (resim, mimari, heykel) ve sözcüklere (edebiyat) aktarır. Bu sırada başvurduğu kaynak metaforudur.

Sanatçının, eserinin "ben" niteliğini örtme ihtiyacının birçok sebepleri vardır. Onlardan biri de şu olabilir: Okuyucunun bireysel 'ben'i ile yazarın 'ben'inin satırlar arasında karşılaşması bir çatışmaya sebep olur. Sanatçılar bundan vebadan kaçır gibi kaçırılar çünkü böyle bir çatışmadan sanatçı çok kere yenik çıkar. Bu, eserin başarısızlığa uğraması demektir. Bu durumla karşılaşmamak için sanatçı, kendini aradan çeker ve kahramanlarını devreye sokar. Bütün eylemler kahramanlarıdır artık.

Lacan, *gerçek*'i imkânsız olarak görür ve onu yalnızca simgesel düze-nin -dilimizin- izin verdiği kadar gerçeklik hâline getirebileceğimizi söyler. Lacan'ın "Doğru ile gerçek aynı şey değildir. Bu yüzden, doğruyu doğru ola-rak -tamamını eksiltmeden- kimse ifade edemez" görüşü; gerçeğin, ruhsal

13 Oğuz Cebeci, *age.*, s. 156, 494, 514, 515.

dünyamızın zaman içinde değişime uğramadan olduğu gibi kalan tarafında bunduğunu işaret ediyor. Lacan'ın "eksiltme" dediği üst bir dil ve imgelerle gerçeğin üstünü örtmek olmalıdır. Hakikat görünmeyen bir yerden bize tebessüm ediyordur hep ve düşünen kafalar, sancılı beyinler, onun orada olduğunu bildiği hâlde göremiyor olmanın tecessüsü içinde kalır. Bu bağlamda sanatçı, görünmeyeni gören ve onu bize gösteren adamdır. Bizim görmediğimizi görmek, sanatçıya bir bedel de ödetir. Sanatçı, beyninin lifleri yırtılırca-sına sancısını da çeker hakikatin, ona kafa yorar ve nihayet onu bir gerçeklik ile ifade edebilmenin yollarını arar. Sonuçta ortaya çıkan ürün eserdir.

Arayış, düşünen her insanın (bir problemi değil; burada derdi, sorunsalı) kuşkusuz. Bu "derdi sevmenin" merkezinde de varlık-hakikat ikilisinin, insana kendilerini sürekli keşfettirme cazibeleri var. Bu, evrensel bir tema ve insanın varlığında sürekli değişip dönüşerek devam eden ve yalnızca duyarlarla algılanabilen bir "idea" kuşkusuz. E, böyle bir tema son derece seçkin bir dille ve imgesel-felsefi bir derinlikle anlatılırsa o öykü muhatabını er geç bulur.

Konuya edebiyat perspektifinden bakarsak edebiyat eserinin de temsili bir dünya kurduğu, bu yapının anlaşılması yoluyla insanın da anlaşılacağı sonucuna varabiliriz. Rüyalar nasıl bir kişinin psikolojik dünyasının ana motiflerini, bu motiflere kaynak olan psikolojik yapılanmayı gösteriyorsa edebî eserler de kişinin iç dünyasının ana motiflerini ve bunları belirleyen unsurları gösterebilir. Bir yazarın hangi konulara yöneldiği meselesi ise *iç dünyasının gerekleri*'yle açıklanabilir.