

# Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" ve "Yaz Yağmuru" İsimli Hikâyelerinin Alegori Açısından Mukayesesi

ONUR AKBAŞ\*

Öz

Elbette hiçbir edebî eser, hangi maksatla ortaya konulursa konulsun, devrinin sosyal, siyasi, ekonomik şartlarından bağımsız olamaz. O eseri ortaya koyan kişinin cemiyetin bir parçası olması münasebetiyle eser de cemiyetten ve devirden bağımsız değerlendirilemez. Wellek'e göre bir edebî eser organizma değil sosyal bir değerdir.

Bahsedilen bu yönleri itibarıyla sanat beşerî bir eylemdir. Bu anlamda, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sanat anlayışı ve dilindeki alegorileri anlamak için de onun sanat görüşü ve ardındaki felsefeye müracaat etmek gerekir. Bu yüzden çalışmanın esasını teşkil eden bölüme geçmeden önce imge, simge ve sembol açısından Tanpınar'ın sanat ve edebiyat anlayışına değinildi. Ardından esas bölümde ise hikâyelerdeki alegorilerden hareketle Tanpınar'ın alegorileri hangi maksat ve kapsamda kullandığı incelendi. Çalışmanın sonuç bölümünde ise elde edilen veriler üzerinden Tanpınar'ın sanat, edebiyat ve hayat görüşü kapsamında bir yargıya varılmaya çalışıldı.

**Anahtar sözcükler:** Alegori, Tanpınar, hikâye, sembol, mistisizm.

THE COMPARISON OF AHMET HAMDİ TANPINAR'S TWO STORIES ENTITLED  
"ABDULLAH EFENDİ'NİN RÜYALARI" AND "YAZ YAĞMURU"  
IN TERMS OF ALLEGORY

**Abstract**

Of course, no literary work can be independent of the social, political and economic conditions of its era, regardless of its purpose. Because the owner of the work is a part of the society, the work cannot be evaluated independently of the society and the era. According to Wellek, a literary work is a social value, not an organism.

In respect of mentioned aspects, art is a human act. In this way, in order to understand Ahmet Hamdi Tanpınar's sense of art and allegories in his language, it is necessary to refer to his art vision and the philosophy behind it. Therefore, before moving on to the section that forms the basis of our work, Tanpınar's understanding of art and literature

\* Eskişehir Osmangazi Ün. Sosyal Bil. Enst. Doktora, onurakbastde@gmail.com, [orcid.org/0000-0002-3771-8775](https://orcid.org/0000-0002-3771-8775)  
Gönderim tarihi: 29.08.2018 Kabul tarihi: 08.01.2019

was mentioned in terms of images, signs and symbols. Then, in the main section, the purpose and scope of Tanpınar's use of allegories were examined on the basis of the allegories in the stories. In the conclusion part of the study, it was tried to reach a judgment within the scope of Tanpınar's view of art, literature and life through the data obtained.

**Keywords:** Allegory, Tanpınar, story, symbol, mysticism.

## 1. ALEGORİNİN TANIMI

René Wellek ve Austin Warren'in "Edebiyat Teorisi" isimli çalışmasında Alegori, usta bir şair için, "açık seçik görsel imajlar" şeklinde tarif edilir. Bu bağlamda Northrop Frye Alegorinin sembolden farkını şöyle ifade ederken:

"Sembolizm, tematik açıdan anlamı taşıyan imgelem olarak kullanılmaktadır. Zıtlık şu iki yaklaşım arasındadır: Gerçek şeylerin görüntüleriyle başlayıp, dışarı doğru düşüncelere ve önermelere ilerleyen "somut" yaklaşım ile düşünceyle başlayıp onu temsil etmek için somut bir görüntü bulmaya çalışan "soyut" yaklaşım. Bu ayırım, kendi içinde yeterince geçerlidir; ancak alegori terimi büyük çeşitlilikteki bir edebî fenomen için rastgele kullanıldığı için, modern eleştirinin içinde kendisi hakkındaki büyük bir karışıklık buzulunu muhafaza etmeyi de sürdürmüştür." (Frye, 2015, s. 118)

Bir başka tabirle "alegori, soyut mefhumların bir çeşit resim diline çevrilmesinden başka bir şey değildir, zira bu dilin kendisi de algular alanından yapılan soyutlamadan daha fazlası değildir." (Şahin, 2012, s. 20) görüldüğü gibi bütün tanımlarda hâkim olan görüş alegorinin görselliğe dayalı olduğu yönündedir.

Eskiden beri şiirde önemli bir yere sahip olan imge ve sembol hikâye ve romanda da yazarın bağlı olduğu edebî gelenek bağlamında önemli yere sahip olabilmiştir. Özellikle dildeki yapısalcılık ve psikanaliz merkezli edebî kuramların da bunda önemli etkisi olmuştur. Ancak pek çok edebî kavram gibi edebiyatın ya da "edebî" olanın bile statik bir tanımı olmadığı günümüzde, alegori kavramını klasik şiir ve klasik alegori tanımı etrafında açıklamak böyle bir çalışma için yeterli olur mu? Her şeyden önce çalışmamıza konu olan Tanpınar'ın kendisi bunu kabul etmez:

"Tanpınar XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi adlı eserinde alegorinin esas olduğu - eski şiirden bahsederken, onun- her noktası birbirine cevap veren kapalı, yukarıdan aşağıya doğru düzenlenmiş bir âlemin ifadesi olduğunu söyler (27). Tanpınar'a göre, eski edebiyatın yansıttığı dünya mutluluğun ve aşkınlığın hüküm sürdüğü, ferdin (ve ferdi bir deneyim olarak aşkın) cemaatle, cemaatin hükümdar/devletle, hükümdar/devletinse kadir-i mutlak ve kutsal olan Tanrı'yla bir ayniyet/özdeşlik içinde olduğu, sonsuzluk mefhumuna dayanarak kendini kuran modern öncesi bir karşılıklılık evrenidir. —Din, kozmik âlem, siyasi rejim, ferdi hayat bu kapalı mütakabiliyetler evreninde —birbirinin aksi olarak yer

bulur (27). Tanpınar'a bakılırsa, eski şairlerin —içinde mahpus buldukları|| (22) bu estetik —bütün tarihiyle (bir)in etrafında teşekkül etmiş, bütün cehdi ve gayretiyle onun gayrısını yenmeye çalışan bir cemiyet nizamının|| ve —onun ferdi hayata aksi[nin]|| ifadesidir (25). 48 Tanpınar'ın Divan şiirinin sembolik ve analogik evrenine ilişkin bu betimlemesi daha çok klasik alegori için geçerlidir. Burada öyle homojen bir sembolizm vardır ki, —aşk, zihni hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik nizam, varlık, hatta adem [...] bütün mefhumlar, vücudumuzun kendisi|| buradaki müteakabiliyetler sistemi içerisinde yer bulur (2008: 23). Tanpınar'ın alegorik temsiline kaynaklık eden dünya ise artık —bir||in etrafında teşekkül eden bir dünya değil, —mutlak||ın, —aşkın|| olanın anlam âleminde çekildiği, modernleşme yolundaki Türkiye'nin sekülerleşen dünyasıdır. Divan şiirinde homojen bir temsil sisteminin içinde yer bulan bütün unsurların —dağıldığı,|| artık birbirine karşılık gelmediği bir dünyadır bu.”(Ayhan, 2011, s. 48)

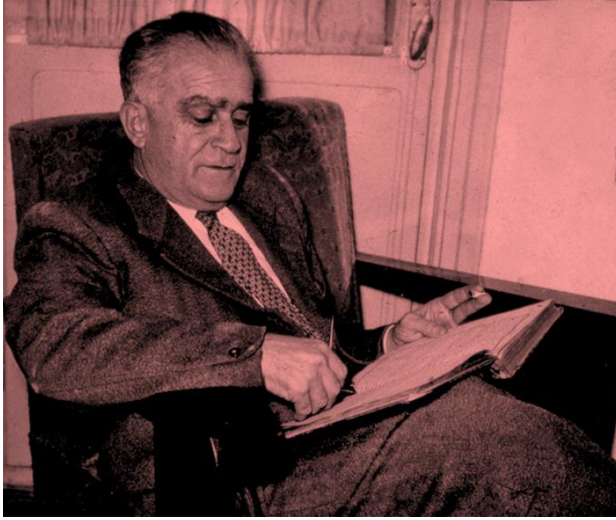
Böyle bir dünyada, dağılan sadece alegoriler ve onların karşıladığı mana değil aynı zamanda pozitivist ve psikanalist çözümlerinin hâkim olduğu bu dönemde arzular ve özneler (kimlikler) de bölünüyor/dağılıyordu. Kimlik bölünmesini de kendi çalışma kapsamına alan psikanalize göre çalışmamız boyunca Tanpınar'ın dil ve sanat anlayışı etrafında sıkça karşılaşacağımız “arzu” olgusu etrafındaki bu bölünme: “Arzu, şeylere yöneldiği sürece bir tür tek-bencilik halinin içerisinde kalmaya mahkûmdur. Ancak bir başka Ben ile karşılaştığı zaman, nesnesi kendisine benzer bir Ben olduğu için, öteki Ben, kendisinin bir sureti olarak belirir.”(Aydın, 2017, s. 267)

Tanpınar'ın sanat anlayışı ve dilindeki alegorileri anlamak için onun sanat görüşü ve ardındaki felsefeye müracaat etmek gerekir. Bu yüzden biz de çalışmamızın esasını teşkil eden bölüme geçmeden önce imge, simge ve sembol açısından Tanpınar'ın sanat ve edebiyat anlayışına değindik. Ardından çalışmamızın esasını teşkil eden “Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Abdullah Efendi'nin Rüyaları” ve “Yaz Yağmuru İsimli Hikâyelerinin Alegori Açısından Mukayesesi” isimli bölümde ise hikâyelerdeki alegorilerden hareketle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın alegorileri hangi maksat ve kapsamda kullandığını bunlar arasındaki benzerlik ve farklar üzerinden anlamaya çalıştık. Çalışmamızın sonuç bölümünde ise elde ettiğimiz veriler üzerinden Ahmet Hamdi Tanpınar sanat edebiyat ve hayat görüşü kapsamında bir yargıya varmaya çalıştık.

## 2. AHMET HAMDİ TANPINAR'IN SANATINDA ALEGORİ

Tanpınar'ın sanat anlayışında yegâne gaye, yegâne sevgili sanatın kendisidir. Dolayısıyla Tanpınar'da sanatın mevzusu yine sanattır. Tanpınar bunu Orfeus hikâyesi üzerinden şöyle

alegorize eder: “Her sanat eserinin başında bir Orfeus hikâyesi vardır. Ölüm diyarından sarışın Eurydice’yi geri almak. Orfeus, ölmüş olan karısını ahrette sazının kuvvetiyle bulur. Gerçekte saz ile Eurydice birdir.”(Tanpınar, 2014, s. 36) Yani sanatın nesnesi yine kendisidir.



Ahmet Hamdi Tanpınar

Ebediyet arayışı içinde olan, Prof. Dr. İbrahim Şahin’in teşbihiyle, “Abasız ve postsuz bir yirminci yüzyıl dervîşi” (Şahin, 2012; 180) olan Ahmet Hamdi Tanpınar, her şeyden önce bir mistiktir. Onun mistisizmi Yunus’tan, Şeyh Galip’ten tevarüs edilen bir mistisizmdir. (Şahin, 2012, s. 181)

Şiiri bir büyü olarak gören Tanpınar’a göre: “Şiirin büyü olması, şeyleri farklı tekniklerle oyunlarla değiştirmek/dönüştürmek kabiliyetinden gelir. Şiir hali de zaten büyücünün trans

halidir. Bu hâl mistik haldir ve beş duyunun dışına çıkmakla mümkündür. (Şahin, 2012, s. 183) Çalışmamızda da görüleceği gibi bu mistifikasyon ve onun etrafında gelişen alegorik/sembolik metinler sadece onun şiirinde değil hikâye ve romanlarında da vardır. Tanpınar roman ve hikâyesinde eşya ve kahramanlar gerçek hayatın dışında bir absürtlülle tasvir edilir. Zira onun şiirde olduğu gibi roman ve hikâyelerinde de var olan bu muğlaklık, onun kendisini bu bağlamda “metni esrarlı kılmak için çoğu zaman mübalağalı zarf ve sıfatlar kullanmasından” (Şahin, 2012, s. 348) kaynaklanmaktadır. Bir sanatkar öznesi olarak üç Tanpınar’dan bahsetmek mümkündür. Birincisi “Antalyalı Genç Kıza Mektup’tan yola çıkarak bütün şiir, hikâye ve romanlarındaki sırrın peşinden koşan adamın Tanpınar olduğunu söyleyebiliriz. İkincisi hikâyenin kahramanıdır. İster anlatıcı formunda olsun, ister sıradan bir kahraman olsun, Tanpınar kahramanları esrarın peşinden yürürler.” (Şahin, 2012, s. 348) Öyle ki çalışmamızın esasını teşkil eden bölümde inceleyeceğimiz hikâyelerden biri olan “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”nda bu mistisizmi şöyle sezeriz:

“Abdullah’ın felaketi, rolünü yaparken sık sık uyanmasında, etrafındaki şeniyetle en zalim ve müstehzi manasında temasa gelmesindeydi. Onun içindir ki bütün hayatı yarım kalmış jestlerden tamamiyetini bulmamış hareket başlangıçlarından ibaret kaldı. O bütün ömrünce büyülü bir eşğin önünde adımlarını tecrübe etti; fakat bu defasında içinde vaktinden evvel uyanan bir itiraf onu bu eşği atlamaktan ileriye geçmekten men etti. O bütün bir ömründe bir küçük tereddüt ve şuur jestinin olduğu yerde dönmeğe mahkûm ettiği bir bostan dolabı oldu.

Buraya kadar olan kısmını pek beğeniyordu. Acaba Cervantes’ten ve Don Kişot’tan bahsetmeli miydi, ne lüzumu vardı? Kısa kesmek daha iyiydi. Yalnız bir

noktayı anlatması lazımdı: “Bu mudil ruh makinesinin en mühim tarafı istikrah hissiydi. Abdullah büyük bir mistikti. Allahsız bir mistik. Aşk bu mistikliğin gayesi olmuştu. Fakat Abdullah aşkı o kadar çok idealleştirmişti ki realitedeki manzarasına artık tahammül edemiyordu... O, istikrah yılanının topuğundan ölesiye ısırıldığı adamdı. İşte bu hayatın ikinci faciası...”(Tanpınar,2017, s. 37)

Burada “büyülü bir eşğin” üstünde şeylerin ötesine uzanan “mistik” ama kurgusal ve felsefi bağlamda batı tesirinde “Allahsız”/belli bir dini disiplinden uzak, aşka ulaşmayı hedefleyen ve realiteden kaçan ama bu halinden de yer yer istikrah duyan öteki Tanpınar’ı görmekteyiz.

Bu tespitimizi Ayfer Tunç şu ifadelerle destekler:

“Tanpınar’ın kadınları, doğu ile batısı, İstanbulluluk, bilhassa Boğaziçililik, melankoli ve delilik hakkında da kadınlar,melankoli ve delilik için de başlangıç noktası öyküler olmalı. Derin, içe dönük ve insanı bütün gizleriyle anlamaya çalışan öyküler.

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları" bir kez okumakla sindirilecek öykülerden değil. Aralıklı olarak birkaç; kez (slkslk) okumak gerek ki hem her defasında yeni bir düşüncenin kapısını açsın bize hem de hiç; eskimeyen bir edebiyat lezzeti alalım.”(Uçman ve İnci, 2010, s. 515)

Biz de bu çalışmamızda hem kendi kahramanı olarak hem de kahramanlarının peşinde koştuğu “esrar” etrafında onun dilinin esrarının anahtarı olan alegorileri anlamak ve yorumlamak adına “Abdullah Efendi’nin Rüyaları” ve “Yaz Yağmuru” hikâyelerindeki alegorileri mukayeseli bir şekilde yorumlamayacağız.

### 3. AHMET HAMDİ TANPINAR’IN “ABDULLAH EFENDİ’NİN RÜYALARI” VE “YAZ YAĞMURU” İSİMLİ HİKÂYELERİNİN ALEGORİ SANATI AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

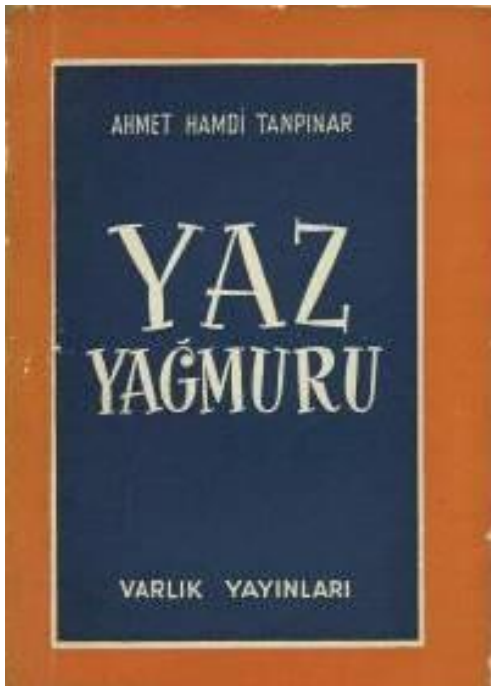
Tanpınar hikâyesinin genel ve ortak özelliği kadın imgelemidir. Onun hikâyelerinde kadın, olması gerekeni, olması gerektiği biçimde temsil eden arzusunun adıdır. Bu yüzden “Huzur”da ideal bir kadın üç hususiyetle tarif edilir: İstanbullu olmak, Türkçeyi Nuran gibi konuşmak ve Boğaz’da büyümüş olmak. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren ideal Türkçe konuşma ve yazma şeklinin İstanbul Türkçesi olduğu düşünüldüğünde Nuran’ın temsil ettiği alegoriyi anlamak daha kolay olacaktır. Tanpınar’ın “Abdullah Efendi’nin Rüyaları” ile “Yaz Yağmuru” isimli hikâyesi arasında yayımlanma tarihi itibariyle on iki yıl gibi bir zaman farkı vardır. Ancak hikâyelerin ortak özelliği tıpkı Huzur romanında olduğu gibi kadın imgelemi etrafında gelişmiş olmalarıdır.

“Abdullah Efendi’nin Rüyaları 1943 yılında yayımlanmıştır. Hikâye gecenin koynunda lokantada parıltılı kadehler, aynalar ve lambalar tasviriyle başlar. Ondaki yüceltme aracı olan bu kelimeler yani billur, pırıltı, ayna gibi parlaklığı imgeleyenler Tanpınar tarafından sık sık temsil edilir.”(Şahin, 2012; 329) hikâyenin

başında olduğu ilerleyen kısımlarında da bu tekrarı görmek mümkündür:“Evet, erkek kadının ellerini avucunun içine aldı ve dudaklarına götürdü ve Abdullah, bu aydınlık ve muntazam kadın yüzünde parlayacağı çok muhakkak olan saadet ve hazzı iyice görmek için ona bütün dikkatiyle bakmaya başladı.”(Tanpınar, 2017, s. 18)

Hikâyenin sekizinci bölümünde Abdullah Efendi'nin kendisini bulduğu evdeki şu karanlık ve aydınlık tezdı ve aydınlık tasvirinin yine benzer nesnelere tasviri dikkatlerden kaçmamalıdır: “Hepsinin duvarlarında o, içeriye ayak atar atmaz cilalanmış gümüş parıltısı birden bire sanki bir beddua veya bir tılsımla bulunan büyük geniş, aynalar vardı. Birtakım insanlar ömrünün macerasında oynadıkları rolün hakiki yüzüyle bu aynalarda görünüyorlar, sonra tekrar kayboluyorlardı.”(Tanpınar, 2017, s. 47)Sıklıkla vurgulanan bir zaman dilimi olarak gece temasının zıddı parlaklık çağrışımına yer verilmesi de tesadüf değildir. “Çünkü Tanpınar zıtlıklar üzerine düşünen ve düşünme esnasında zıtlıkların birbiriyle cedelinden/cenginden haz duyan adamdır. Onun hazzı seyretmekten doğar.”(Şahin, 2012, s. 220)Buradaki gece rengi olan karanlığın zıddı olarak parlaklığı/beyazı çağrıştıran nesnelere kullanıldığını gördük. Gecenin Tanpınar hikâyeciliğinde hususi bir başka anlamı daha vardır.

“...alkol, gece, bazen rüyanın cazip formu bazen de rüyanın esrarlı yapısı, Abdullah efendi ve benzeri kahramanların iradelerini ellerinden alır. Bundan sonrası iradesiz bireyin talihine ve tesadüflere kalmıştır. Talih ve tesadüf iradesiz Tanpınar kahramanlarının adeta kaderini idare eder. Bu otorite Tanpınar bireyinin uyanık hayatını rüyaya çeviren uyanıkken rüya görmesini sağlayan etkendir.”(Şahin, 2012, s. 377)



“Yaz Yağmuru” isimli hikâyede de beklenen esrarengiz kadın kahramanın ikinci gelişinde plajdaki görüntüsü etrafında yükselen arzusun tarifinde parıltılı şu tasvire rast geliriz: “Kadının sabah güneşinde parlayan saçlarına, beyaz keten içinde çok çekici görünen iyi yanmış kollarına, boynuna hayranlıkla bakıyordu.”(Tanpınar,2017, s. 173) Yine her ikisinin kayıkta bulunduğu bir anda Sabri, zihninde yaza ve parlaklığa dair unsurlarla genç kadını bir araya getirir: “Fakat ne yaz, ne deniz, ne genç kadın bunu anlamıyorlardı.” (Tanpınar, 2017, s. 184)

Yine genç kadın konuşurken onun karşısında büyüyen arzu kendini genç kadının beyaz teninde

bulur:“Sabri o konuşurken yüzünün duru beyazlığına, koyu kumral saçlarına, çehrenin çok düzgün bademine bakıyordu. Belki de ona rüya hali veren şey bu beyazlık ve bu düzgünlüktü.(Tanpınar, 2017, s. 151)

Tanpınar'ın kullandığı parlaklığı çağrıştıran ifadelerden ayrıca bir renk adı olan “beyaz”ı Mehmet Kaplan şöyle yorumlar:

“Şahsiyet sahibi her şairin varlıklara bakış tarzını belirten sık sık tekrarladığı sıfatlar vardır. Görme duyusu kuvvetli olanlar kendi ruh hallerine uygun muayyen renkleri tercih ederler. Tefik Fikret ve umumiyetle Servet-i Fünuncuların hâkim renkleri mavi, Ahmet Haşim ve diğer Fecr-i Ati şairleri nin kıızıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sevdiği renk beyazdır. Şiirlerinde en çok bu renk sıfatına rastlıyoruz. Diğer şairleri n renk tercihleri gibi, Tanpınar ' in bu rengi tercih etmesi de sebepsiz değildir. İnsanlara muayyen renkleri sevdiren, onlarda mevcut sihirli bir kuvvet değil, daima bağlı buldukları varlıklardır. Herkesi n mizacına göre muayyen şeyler başka şeylerden farklı ve derin tesirler uyandırır. O varlıklarla renkler arasında gayrişuuri bir münasebet kurulur. Renkler tesirlerini işte bu gayrişuuri çağrışımlardan alırlar.”(Kaplan, 2001, s. 189)

Her iki hikâyede de görüldüğü gibi bu “Gayrişuuri” çağrışımlar yani:“Işık, avize, güneş, aydınlık, yıldız, ay, gökyüzü, parıltı gibi bütün bu isimler ve sıfatlar yükseğe ilişkindir. En azından kaynak bakımından yüksektedir.(Şahin, 2012, s. 369). Bu yükseğe ilişkin olma durumu biraz açmak gerek:

Çalışmamızın girişinde Tanpınar'ın Bergson'un sezgiciliği etrafında şekillenen mistik tarafı olduğundan ve bunun doğu kültüründen tevarüs edilenle sentezli bir şekilde olduğunu sezdirmeye çalışmıştık. O, Tasavvufa ve sezgiciliğe dair işin önde gelenlerinin de içinde bulunduğu ortak bilinçdışına dair imge, metafor ve terimleri hikâyelerinde kullanır. Tasavvufu en genel tanımayla ruhun maddi kayıtlardan kurtularak göğe yükselmesi olarak aldığımızda Tanpınar'daki bu yükselişin aidiyetini de sorgulamak gerek. Nereye aittir bu yükseliş? Bunu tanımlamak için önce Doğu ve Batı medeniyetlerinin ruhun bu özgürleşme yolculuğuna bakışını anlamak gerek. Bu bakış/algılayıştaki fark bize Tanpınar alegorilerinin de ait olduğu yeri gösterecektir. Elbette “Dildeki sembol ve metafor kabiliyeti şairlerin yaşadıkları tarihi devirden kaynaklanan farklılıkları anlamsız kılar. Lügatin formu ne kadar değişirse değişsin Jungcu bir tespitle insanlığın ortak bilinçdışı hep aynıdır ve aynı simgelerle işler.”(Şahin,2012, s. 180) Ama bu ortak bilinçdışındaki duyusun yerini bilmek bize şairin bu sembolleri hangi bağlamda kullandığı bilgisini de daha net bir biçimde verecektir. Kierkegaard, Batılı, ruhun yükselmesini özgürleşme için isterken Doğulunun daha bağımlı hale gelmek ve adeta bir bitkiye dönüşmek için arzuladığını söyler. (Kierkegaard, 2009, s. 76) Çalışmamızın ilerleyen kısmında da görüleceği gibi arkadaşlarına hayır diyemeyen, onlarla birlikte eğlenmeye gittiğinde de “kadeh kadeh” üstüne içen “her şeyi” gören ama kadehte vücut bulan arzu karşısında bir bitki iradesizliğinde Abdullah efendi ile karşı karşıya kalırız.

İşte bu durum Tanpınar'ın alegorilerinin coğrafyası hakkında da bilgi verir. Her ne kadar Tanpınar, Abdullah efendinin mistik yanını tarif ederken,

“Buraya kadar olan kısmını pek beğeniyordu. Acaba Cervantes'ten ve Don Kişot'tan bahsetmeli miydi, ne lüzumu vardı? Kısa kesmek daha iyiydi. Yalnız bir noktayı anlatması lazımdı: “Bu mudil ruh makinesinin en mühim tarafı istikrah hissiydi. Abdullah büyük bir mistikti. Allahsız bir mistik. Aşk bu mistikliğin gayesi olmuştu. Fakat Abdullah aşkı o kadar çok idealleştirmişti ki realitedeki manzarasına artık tahammül edemiyordu... O, istikrah yılanının topuğundan ölesiye ısırıldığı adamdı. İşte bu hayatın ikinci faciası...”(Tanpınar,2017, s. 37)

Özellikle “Allahsız mistik” tabiri, ilahi aşk yerine aşkın kendisini merkeze koyan bir mistik telakkiyi tarif eder. Onun burada Batıyı sembolize eden Don Kişot ve Cervantes ifadeleri bu mistik duyuşun batı felsefesinden kopuk olmadığına bir işareti olsa da Abdullah efendi bir doğuludur. Nurdan Gürbilek benzer bir mukayeseyi yaparken Walter Benjamin'in aydınlanmacı ve ayık tutumu karşısında Huzur romanındaki “Ferahfeza ayinini” şahit göstererek onun mistizmini bir kendinden geçme, bir uyku hali olarak ele alır. (Gürbilek, 2016, s. 111)

“Yaz Yağmuru” isimli hikâyede de yıllardır bir roman tasarımı içinde olan Sabri'nin şu düşünceleri bize adeta Tanpınar ve “Huzur” romanını anımsatırken onun mistik yanını:

“Kahramanını ne kadar yakından görüyordu şimdi. Alabildiğine iyi kalpli, işgüzar, akıllı insanlar hakkındaki hükümlerini baştan vermiş ve hayatını ona göre ayarlamıştı. Onu meydana çıkarmak mühim bir iş olacaktı. Seher'in hakkı vardı. Bununla beraber bu rahat ve verimli düşüncelere garip bir duygu karışıyordu. Bir duygu ki ona iki yüz sene evvelini adeta bütün realitesi ile açıyordu. Çoktan beri beklediği şey olmuş, bütün bu insanları sadece birer isim gibi görmekten kurtulmuştu. Şimdi onlar kendisinde yaşamaya başlamışlardı. O, Mevlevi Mehmet Paşalar, Murtaza Paşalar, Aziz Efendiler, Defterdarzâdeler, Bektaş Ağalar, Katırcıoğulları, İpşirler, hepsi canlı varlıklardı. Hepsini anlıyor, haşin örflerini mütevekkil insanlarını tanıyordu.”(Tanpınar, 2017, s. 170)

İfadelerinde buluruz. Görüldüğü gibi “Abdullah Efendi'nin Rüyaları”nda gördüğümüz bu mistik, “abasız” derviş Tanpınar'ı hepsi “ortak bilinçdışı”nda tek ses olmuştur. Tasavvufi/mistik duyuş bağlamında yukarıdaki duyuş ve düşünüşü yansıtan yine farklı bir başlık etrafında ele alabileceğimiz “yekpare zaman” tasavvuru bağlamında bu isimleri buluşturan Sabri'nin ismindeki kök: (Sabır) ise doğu disiplinli mistisizmde önemli bir değer olarak bu metinde yerini alır.

Zeynep Uysal, Halit Ziya Romanlarını ve hikâyesini arzu ve modern insanın terk edilmişliğini eğretileyen “metruk ev” metaforu etrafında ele alırken René Girard'ın üçgen arzu ya da taklit arzu kavramı üzerinden şöyle bir tespitte bulunur:“Üçgen Arzu eğretilmesinde ‘arzulanan nesne’, ‘arzulayan özne’ ve ‘arzunun dolayımlayıcısı’ vardır.



Girard'a göre 'özne, bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur. Nesnesini; ona arzusunu veren ve o arzuyu 'dölleyen' ve kıskırtan (başka bir deyişle dolayımlayan) başka biri vardır hep. Bu başkası arzunun modelini verir özneye."(Uysal, 2014, s. 77)

Her ne kadar Girard "dolayımly arzu"nun bir başkası tarafından arzulanmakla daraltsa da pratikte durum öyle değildir. "Dolayımly arzu"nun gerçekleşmesi için bir rakip öznenin aynı nesneyi arzulaması, iki öznenin aynı arzu ediminde buluşması yahut arzu edimi içerisinde başka bir özneye, onunla yakın münasebette olan bir başka öznenin özenti duyması da yeterlidir.<sup>1</sup> Benzer şekilde "Abdullah Efendi'nin Rüyalari"ndaki şu olay bize ondaki gelişen ya da ortaya çıkacak olan "dolayımly arzunun" kaynağı hakkında bize bilgi verir:

"Arkadaşları seslendikleri zaman Abdullah Efendi kendisini bir kuyunun dibinde buldu; o kadar kainatlaalakasını kesmiş, kendi kendisi yahut sadece iradesi olmuştu. Onlar, hep bir ağızdan, onun sükûtuna kızıyorlar, bu somurtkanlığı manasız, budalaca ve kibirli buluyorlardı. "Haydi, diyorlardı, kendine gel, eğleneceğiz . . . Abdullah Efendi birdenbire kuyusundan çıktı. Eğlenmek, ne güzel şeydi bu! Elbette eğleneceklerdi. . . Bu gece bunun için buraya toplanmışlardı. Hem o herkesten fazla eğlenecekti. Görülmeyen şeyleri gören, işitilmeyen şeyleri işiten ve bir hayalin, bir gölgenin içinde, yani bir tasavvurun imkânlarındaki hudutsuzlukla kainatı idrak eden bir insan sıfatıyla eğlenecekti, "İçelim" dedi, "içelim! Ve tekrar meclis, daha geniş bir hürriyet içinde başladı. Bu sıcak yaz akşamında içki hakikaten güzel bir şeydi. Ve şimdi" asıl hüviyetini üç adım arkasında görmeğe muvaffak olan Abdullah Efendi büsbütün başka, imkânsız şekilde yeni bir tatla kadeh kadeh üstüne boşaltıyordu. Neden sonra arkadaşları içkinin kifayet ettiğine karar verdiler. Onların fikrinde ruh, bu masa başında kafi derecede tatmin edilmişti, şimdi tenin zevkleri başlamalıydı. Uzun boylu, iri yan, Beyoğlu âlemlerinin bütün sırrına vakıf hovarda bir arkadaş, onları istedikleri gibi eğlendirebileceğini söylüyordu. Niçin gitmemeliydi? Aşk insanların, en tabii ihtiyacı idi. Bu sıcak, ağır yaz gecesinde alkolün yalancı cennetinde arzuya uyanan bu insanlar hep birden kadın vücudunun güzelliğini düşünüp hatırladılar." (Tanpınar, 1995, s. 176)

Burada kuyunun dibinden "kadeh kadeh" arzusunun hazzına dalınacak ortama geçiş aynı zamanda yükselişin ironisidir. Hikâyenin "*Abdullah Efendi birdenbire kuyusundan çıktı. Eğlenmek, ne güzel şeydi bu! Elbette eğleneceklerdi. . .*" ifadelerinin geçtiği bölümden de anlaşılacağı üzere arzusunun bu yükselişi birden bire tezahür eder. Arzuyu imgeleyen "kadeh" ve "alkol" kelimeleri de yine bu paragrafta yoğunca yerini alır. Bu kelimelerin sık tekrarı ve "kadeh kadeh" ikilemesi Abdullah efendinin yaşadığı arzusunun yoğunluğuna da bir

<sup>1</sup> Zeynep Uysal, "Metruk Ev" isimli eserinde yukarıda Dolayımly arzuya dair tespitlerimizi destekleyen pratiği, Halit Ziya Uşaklıgil'in roman ve öykülerinde ortaya koymuştur. (Uysal, 2014)

gönderme özelliği taşımaktadır. Ancak buradaki arzu sadece kadehin ya da içkinin literal yahut lafzi manada özneye verdiği arzudan daha başka ve fazlasını içinde barındırır. Bu arzu, bir epistomofil olan bilme arzusu içinde olan Tanpınar karakterlerinin arzusudur. *“Elbette eğleneceklerdi. . . Bu gece bunun için buraya toplanmışlardı. Hem o herkesten fazla eğlenecekti. Görülmeyen şeyleri gören, işitilmeyen şeyleri işiten ve bir hayalin, bir gölgenin içinde, yani bir tasavvurun imkânlarındaki hudutsuzlukla kâinatı idrak eden bir insan sıfatıyla eğlenecekti,”*(Tanpınar, 1995, s. 176) İşte bu ifadelerde vücut bulan arzu, görülmeyeni görme, işitilmeyen şeyleri işitme bağlamında ve hayalli, gölgeli, hudutsuz (sınırsız) kâinatı müdrük (idrak etmiş/(bir şey)in sırrına ermiş alegorileri ile tarif edilir. Arzu ile yukarıda alıntıladığımız metinde yer alan “kifayet” eden içkiden, bedene ya da kadına dair arzuların çok farklı bir arzu, “sırta vakıf olma” ya da bilme arzusudur. Bu hikâyede dikkati çeken ve “Yaz Yağmuru” hikâyesi ile arasında önemli farklardan birini ortaya koyan “kadeh” imgesidir. Hikâyede Abdullah Efendi “kadeh kadeh” arzuyu içerken görürüz. Burada alkol ve gece eşyayı olduğundan farklı göstermesi itibari ile tıpkı Ahmet Hamdi Tanpınar’ın diğer metinlerinde de görüldüğü gibi eşyanın ötesini arzulayan sanatkarın şeylerle oynamasıdır. Ayrıca *“Ve şimdi” asıl hüviyetini üç adım arkasında görmeğe muvaffak olan Abdullah Efendi*”(Tanpınar, 1995, s. 176)yani “ötekisi” hakkında da bilgi sahibi olduğumuz “öteki ben” ile “Yaz Yağmuru”ndaki öteki arasında bir problem görmekteyiz. Hikâyeyi tahlil edenler bu hikâyede “esrarlı kadını” her ne kadar Tanpınar’ın idealize edilmiş ya da ideal kadınlarından biri şeklinde tarif etse de hikâyenin aşağıdaki alıntıladığımız kısmı bu hususta şüphelere sebep olmaktadır. En azından “ideal kadın” olmaktan öte bu karakterin başka bir hususiyeti olabileceğine dair kanaate sebep olmaktadır. Kahramanın eve gelmesi ve yaşanan ilk diyaloglardan hemen sonra tanışmanın öncesine dair bilgilerin verildiği şu pasajda:

“Sabah gazetelerini almaya çıkmış, yolda yağmura yakalanmıştı. Yağmur altında hemen hemen kadıninkine benzeyen bir tempo ile döndüğünü hatırladı ve kendine güldü. Bazı şeyler hakikatan şakacıktan başlıyordu. İşte Sabri'yi aylarca düşündüren, hayatını alt üst eden acayip ve kısa dostluk bu tesadüfle başladı.

Karısı yazın başında birkaç seneden beri görmediği babasının yanına, Antalya'ya gittiğinden beri evde tek başına oturuyordu. İlk önce o da beraber gitmeyi düşünmüştü. Sonra Süleyman Beyin evinin kalabalığını, ihtiyar adamın gürültülü akşamcılığını, tiryakiliklerini hatırlayınca vazgeçmişti. Daha doğrusu biraz da karısı bunda ısrar etmişti. Kocasının, evlendiğinden beri birçok projelerine çocuk ve iş arasında veda etmiş gibi yaşaması kadına azap oluyordu. Onun için e Bu da senin tatilin olsun! “ demişti. Nasıl olsa Ayşe Hanım var! O sana bakar ... “ Filhakika Sabri birkaç yıldır on yedinci asra ait bir roman hayalini gevişleyip duruyordu. Karısı gittiğinden beri hep onunla meşguldü. Sabahları İstanbul'a” kütüphanelere iniyor, çalışıyor, vesika topluyor, akşamları biraz balıkta yoruluyor,

sonra tekrar çalışıyordu. Kitap, artık bitirilmesi için kendisini zorlayacak kadar ilerlemişti.”(Tanpınar, 1995, s. 12)

Buradaki kadın karakter bir arzunun nesnesini alegorize eden ideal bir kadın mıdır? Yahut Sabri'nin animası etrafında ortaya çıkan ikinci yahut öteki “ben”i midir? Diye sormak gerekir. Tanpınar'ın eserlerini yazarken kelimelere, alegorilere, simgelere verdiği önem düşünülürken, onun bir “estet” olduğu hatırlandığında, bir kelime ya da ibareyi “dolgu amaçlı” bir metne yerleştirmiş olamayacağı düşünülürken “Yağmur altında hemen hemen kadınınkine benzeyen bir tempo ile döndüğünü hatırladı ve kendine güldü.”ifadesinde “kadına benzeyen yürüyüş...” Onun “kendi” zamirine gösterdiği hassasiyet dikkate alındığında hemen böyle “yadırganacak” bir ifadenin kullanılışı bize “kadın gibi yürümekle” Sabri'nin “ötekisi” hakkında düşünmeye itmektedir. Abdullah Efendi'nin Rüyaları'nda açıkça bahsedilen “öteki ben” burada örtük olarak verilmiş izlenimi uyandırmaktadır. Kadının teyzesine benzediği için onunla özdeşleştirilişini uzun uzun anlatması da bizde ötekinin “Anima”<sup>2</sup> kimliği hakkında bilgi vermektedir. Ancak o pasajdan önce evli olduğunu iddia eden “davetsiz misafirin kocası hakkında söyledikleridir:

“Kocam galiba deli ..dedi. Ve beni de sevmiyor artık! Hatta bir defa öldürmek bile istedi. Denizde beraberce yüzüyorduk. Ben yüzmeyi çok severim. O da iyi yüzer. Zaten bu yüzden tanışmıştık. Bir gün suda şakalaşıyorduk. Birdenbire omuzlarından beni suyaiyice batırdı ve suda tutmak ister gibi elleriyle abandı. Güç bela kurtuldum. Soğukkanlılığım sâyesinde ... Yoksa çoktan gitmiştim.”(Tanpınar, 1995, s. 20)

Burada bilinçdışını imgeleyen su altına batırılmak istenen bir arzu nesnesi olarak bastırılmaya çalışılan duygular mı ya da “Öteki Sabri” mi olduğu durumu, muallaktadır. Ancak kesin olan şudur ki: deniz burada bilinç/bilinç dışını temsil etmektedir.(Okay,1998, s. 221)

Hikâyede esrarlı kadın kahramanın kendisini açarken, geçmişinde anneannesinin kendisini teyzesiyle özdeşleştirme çabasını anlattığı bir bölüme geliriz. Burada iki cümle bizi çok farklı yerlere götürür. Birisi anneannesinin kendisine teyzesinin kıyafetlerini giydirirken ayrıca onu taklit etmesi amaçlı “Öyle değil! Başka. şey düşünür gibi bakacaksın!” (Tanpınar,1995, s. 66) sözü ile diğeri de durumu yorumlarken kullandığı “Düşünün bir kere küçük bir çocuğun, kocaman bir kızın elbiselerini giyip dolaşmasını...” ifadesidir. Bu ifadede çocuğun cinsiyetinin kadın tarafından belirtilmemesi, dikkat gerektiren bir husustur. Bu durum çocuğun “öteki Sabri” olup olmadığı hususunda da düşünceleri muğlaklaştırmaktadır. Bu iki cümleyi peş peşe dizdiğimizde, ortaya gösterilen olarak Tanpınar'ın çağdaşı ve duyuş ve düşünüş itibariyle

---

<sup>2</sup>“Haz ve Günah-Bir Tanpınar Yorumu”nda Prof. Dr. İbrahim Şahin, başkahramanın bir “anima” olduğuna değinir. (Şahin,2015;491)Ama bun anima, olmak istenen dolayimli arzusun sebebi mi yoksa Abdullah Edendi'nin Rüyaları'nda olduğu gibi ötekini midir? Bunu irdelemeye çalıştık.

de kendisine pek uzak olmayan (Korkmaz, 2007, s. 423) Marcel Proust'un geçmişi çıkacaktır. Michel Schneider Proust'un annesi ile aralarında geçen "bilmiyor muşum gibi yap..." yönlü iletişimidir. Schneider'in Proust'un annesi ile ilişkisini temsil ettiğini belirttiği "Kayıp Zamanın İzinde" romanından alınan bölümde, otuzunu aşmış oğlunun çamaşırları arasında bulunduğu kadın külotu üzerine gelişen anne-oğul diyaloguna değinir. Schneider, bunu Proust'un cinsellik algısı ve cinsellik tercihi ile ilişkilendirir. Bunu yaparken de anne oğul diyalogunu imgeleyen "bilmiyor muşum gibi yap" ifadesini Freud'tan yola çıkarak tahlil eder. Burada anne inkar eden konumundadır ve bilmek istemediği şeyin "bilmiyormuş gibi yapılmasını talep eder. O zaman bu durumun tersi "gibi yap"tır. Tanpınar'ın bu hikâyesinde anneanne "senin teyzen olmadığını biliyorum. Ama teyzen olma durumun benim arzumdur. Bu arzusun nesnesi olan teyzen olma durumunu, oymuşsun gibi yap." Diyerek bilme arzusunu dile getirmiş olabilir. Cinsiyetin verilmeden "çocuk" ifadesinin kullanılması ise yine Proust'un "erkek/kadın" tanımlamasının bedeni parçalamak olarak görmesiyle ilişkilendirmek mümkündür. (Schneider, 2016, s. 243-262)

"Yaz Yağmuru" isimli hikâyede vurguladığımız "kendi" ifadesi "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda da önemli bir yere sahiptir zira:

"Onun dilindeki imgesel yoğunluğun, "kendilik/entite" problemi ile münasebeti vardır. "Kendi"-iyelik zamiri- zamirini sadece insanlar için değil "şeyler" için de kullanan Tanpınar, böylece eşyayı, kişileştirme yoluyla "canlı" kılar, eşyaya hayatiyet verir. Tanpınar metinlerinde nesnelere görür, duyar, tat alır, koklar, dokunur, korkar, haz alır vs. "Kişisiz dil" ile inşa edilmiş Tanpınar metinlerinde eşya da kendilik problemiyle meşguldür. O yüzden onun hikâye ve romanlarında kendiliğin kavranabilmesi, tanımlanabilmesi, analiz edilebilmesi "şeyler" in "göz" ve "gibi" ile ilişkisine bağlıdır. Çünkü kendilik tanımlanamazdır; somut değil soyuttur ve sabitlik, süreklilik içermez. Dolayısıyla göz ve gibi de bu tanımlanamazlığa görsel düzeyde malzeme sağlar. Öyleyse kendilik, içe bakmak suretiyle soyut ve süresiz olanı görselleştirmekle tecessüm ettirilebilir. İçe bakmak, gördükleri karşısında büyülenmiş özneyi dilsiz kılar. Dilsizliği aşmanın yolu, soyutu somuta, hayali olanı gerçekliğe aktarmaktır. İçe bakış esnasında gibi'nin kaybı, deliliğin başlangıcıdır; çünkü simgesel olan kaybedilmiş demektir. Tanpınar gibi edebî metinlerini göz ve kulak, -görüntü ve ses- yani resim ve musiki malzemesiyle inşa eden bir yazarda iç hâllerin dile dökülüp "realize edilmesi" tabii olarak başta edatlar ve sıfatlar yardımıyla mümkündür. Edatsız ve sıfatsız edebî dil kullanımlarında örtülü dil okuyucuyu zorladığından anlam, eylemlerin yorumlanması üzerinden tespit ve tayin edilebilir. Hâlbuki bir edebî metindeki edat ve sıfat bolluğu yazarın "şeyleri" ya da anlatıcının kendini anlatma çabasının sonucudur (Şahin, 2015, s. 288).

Elbette “kendi” ile ilgili tespitler bununla da sınırlı değildir. Meseleye Ahmet Hamdi Tanpınar’dan yaklaşan Nurdan Gürbilek, aslında Tanpınar’ın roman ve hikâyelerindeki kimlik bölünmesini de açıklar nitelikte şu tespitlerde bulunur:

“Kendine yönelik aşırı farkındalık, kendiyile aşırı meşguliyet: Tanpınar’ın ‘tam bir rakam’ olmaya çalışan ama birken ikiye, ikiye kesirlere ayrılan ‘tuz buz olmuş aynadan akseden bir vücut gibi namütenahi zerrelere ayrılan’ Abdullah Efendi için söylediği gibi: ‘Daha ziyade kendi içinde yaşamaya alışılmışlık.’ ‘Nefsini bir an bile unutmama durumu’”(Gürbilek, 2016, s. 125)

“Yaz Yağmuru” hikâyede ayrıca anlatıcıdan öğrendiğimize göre Sabri’nin çocukluğundan kalma bir alışkanlık olarak hayali Hacivat ve Karagöz konuşurması ve onlarla konuşmasıdır. Burada hesapçı kişiliği ve mantığa dayalı diyalogları ile Hacivat süper egonun sözcülüğünü yaparken Karagöz bilinçaltının vekâletini üstlenir.

“Kadın bahçede kapının yanındaki çelimsiz incir ağacının altında onu bekliyordu. Sabri bu ağacın komşu bahçe ile bulunduğu yer arasında bir türlü karar verememiş gibi darmadağın, bir kısmı duvara yapışmış, bir kısmı duvarın üstünden aşmış haline her gördükçe şaşırıyordu. Tıpkı benim gibi.”Ne dersin, Hacivatım? diye sordu. Hacivad omuzlarını silkti. Karagöze sor. Fakat Karagöz kadınla meşguldü. “Bekletme!” der gibi işaret etti. “Ayıp oluyor. Hem böylesini bir daha nerede bulurum?” Filhakika kadının yüzünde izahı güç bir üzüntü vardı. Bahçe kapısının mandalını elini aralıktan sokarak çevirirken arkadaşının bayağı rahatladığını hissetti. İki birden üstlerine kapattıkları bu kapıyı iyi yapılmış bir iş gibi muayene ettiler. Sonra kadını birden bire kolunda buldu. Sanki ev üçüncü bir şahıstı ve ondan kurtuldukları için birbirlerine daha yakındılar. Sabri o günü de birinci gün gibi hiç unutturmadi. Evin içinde bir nevi alışkanlığın perdesine bürünerek kendisinden uzak duran kadın şimdi ona sokuluyor, kadınlığının bütün silahlarını birbiri arkasından tecrübe ediyordu. Fakat acaba böyle miydi?”(Tanpınar, 1995, s. 39)

Görüldüğü gibi burada Karagöz’ün ifadeleri özneye arzu nesnesi karşılığında itki sağlamaktır. Onun aksine Hacivat daha ölçülü, akli merkeze alan, hesapçı ve adabı muaşerete riayet telkin eden hal ve tavırları itibariyle süper egonun sözcüsüdür.

## SONUÇ

Tanpınar’ın hikâye ve şiirindeki alegorik ve sembolik unsurların ön plana çıkması elbet de sadece yazardan, toplumdan, devrin edebî geleneklerinden bağımsız olarak ya da eser merkezli düşünülemez. 19. yüzyıldan Tanpınar’a kadar hâkim olan süreçte pozitivist ve determinist yaklaşımların edebiyatımıza tesir ettiği hatta bahsi edilen bu süreç içinde aydınlarımızın – Namık Kemal’in tabiri ile- “nazarını yer yüzüne” çevirdiği materyalist

duyuşun hakim olduğu bir dönemde mirasını kadim tasavvuf geleneğinden alarak kendi devrindeki Bergson tesiri ile birleştirip çağının “postsuz abasız bir derviş” olmasını sadece metin merkezli açıklamak mümkün değildir.

Tanpınar, devrinin sanatkâr ve düşünürlerinin genel eğiliminin aksine maddenin ötesini yukarıda bahsini ettiğimiz alegori ve sembollerle anlatmıştır. Sadece şiirinde değil hikâyesinde de mistik duyuşu merkeze alarak eserlerini inşa etmekle kalmayıp kendi inşasındaki üslup üzerine de zihin yormuş bir estet olduğunu da anlamış olduk.

Bu iki kavram yani mutlak, kusursuz ve esrarlı arayışın sebebi olarak gördüğümüz metinlerindeki estetizm ve mistifikasyon, ondaki maddenin ötesini bilme arzusunun bir neticesidir. Bu netice ki şeyleri oynayan onları seküler şekillerinin ve kalıplarının ötesinde değiştiren sanatkârın yegâne malzemesi semboller ve alegorilerdir.

Her iki hikâyede de gördük ki yükselen arzu etrafında parlaklığı çağrıştıran ifadeler, birer rüya formu olmaları itibariyle, kimlik bölünmesi, bilme arzusu etrafındaki alegoriler, yine arzuyu çağrıştıran kadeh imgesinin kullanımı her iki hikâyede de mevcuttur.

İki hikâyede en önemli fark arzuyu simgeleyen kadehin her iki hikâyede de bulunmasına rağmen “Yaz Yağmuru” isimli hikâyede Sabri’nin içkiyi bir türlü içmemesidir.

Tanpınar ile ilgili ortaya konulan pek çok çalışmada ifade edildiği gibi eserlerinde zihni ve duyuşu ile bir karakter olarak yerini alan Ahmet Hamdi Tanpınar’ı anlamada iki nokta önemlidir:

Bütün külliyyatı onun aynı zamanda zihni gelişiminin ve sanat telakkisinin gelişim serüveni olduğu için eserleri, külliyyatından bağımsız olarak değerlendirilmemelidir. Yukarıdaki bahsini ettiğimiz sebeplerden dolayı Fenomenolojik yahut Psikanalitik bir inceleme Ahmet Hamdi Tanpınar’ın eserlerini anlamada yetersiz kalacağından en iyi yaklaşım hermönetik yaklaşım olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Austen, Warren ve Wellek René (2016) *Edebiyat Teorisi*, İstanbul, Dergâh Yayınları
- Ayhan, Emine, (2011) *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ‘Abdullah Efendi’nin Rüyalari’nda” “Ulusal Alegori*, İstanbul, Bilgi Üniversitesi (Yüksek Lisans Tezi)
- Aydın, Abdurrahman (2017) *Bilinçdışı ve Arzu*, Ankara, Bibliotech Yayınları
- Frye, Northrop (2015) *Eleştirinin Anatomisi*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları
- Gürbilek, Nurdan (2016) *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul, Metis Yayınları
- Gürbilek, Nurdan (2016) *Benden Önce Bir Başkası*, İstanbul, Metis Yayınları
- Kaplan, Mehmet (2001) *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*, İstanbul, Dergâh Yayınları
- Kierkegaard, Soren (2009) *İroni Kavramı*, Ankara, İmge Kitabevi
- Okay, Orhan (1998) *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İstanbul, Dergâh Yayınları

- Schneider, Michel (2016) *Okumak ve Anlamak*, İstanbul, Kolektif Kitap
- Şahin, İbrahim (2012) *Haz ve Günah- Bir Ahmet Hamdi Tanpınar Yorumu*, İstanbul, Kapı Yayınları
- Şahin, İbrahim (2015) *Sanatın ve Sanatkârın Alegorisi Olarak "Abdullah Efendi'nin Rüyalari"*  
TDK, Cilt: CIX Sayı: 767-768 Kasım-Aralık
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1995) *Hikâyeler*, İstanbul, Dergâh yayınları
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2017) *Hikâyeler*, İstanbul, Dergâh yayınları
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977) *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, Dergâh Yayınları
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2016) *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul, Dergâh Yayınları
- Uysal, Zeynep (2014) *Metruk Ev*, İstanbul, İletişim Yayınları
- Uçman, Abdullah ve İnci Handan (2014) *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı