



TANPINAR'IN "ABDULLAH EFENDİ'NİN RÜYALARI" VE "YAZ YAĞMURU"
ADLI HİKAYELERİNDE ALEGORİK KULLANIMLAR

EMRE YOLCU *

Öz

Ahmet Hamdi Tanpınar, eserlerinde işlediği farklı konular, estetik dil anlayışı ve etkileyici kurgusal yapı ile bugün bile güncelliğini koruyan bir kültür ansiklopedisi olarak değerlendirilmektedir. Daha çok bir romancı ve fikir adamı olarak tanınan Tanpınar'ın, sanatsal gücünün özüne erişilebilecek en kestirme yolun çoğu zaman hikâyeleri olacağı belirtilebilir. Eserlerinde öne çıkan ve bir ekol olmasını sağlayan kendine has hikâye üslubunun ana kaynakları renkli imge evreni ve sık sık başvurduğu alegorik unsurlardır. Bu bağlamda Tanpınar'ın hikâyeciliğinde önemli birer dönüm noktası kabul edilen *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* ve *Yaz Yağmuru* adlı hikayelerde alegori kullanımının tespiti, Tanpınar'ın dil evreninin daha doğru bir şekilde anlaşılabilmesi için de önem taşımaktadır

Anahtar Kelimeler: Tanpınar, Nerval, Alegori, Hikâye, İroni.

ABSTRACT

Ahmet Hamdi Tanpınar is considered as a cultural encyclopedia that keeps its current even today with its different subjects, aesthetic language understanding and impressive fictional structure. Tanpınar, who is mostly known as a novelist and an intellectual, can often be said to have stories of the shortest way to reach the essence of his artistic power. The

* EMRE YOLCU, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı ABD. Doktora Öğrencisi, Eskişehir Osmangazi University, Institute of Social Sciences Turkish Language and Literature Department. PhD student, E-mail: emre.yolcu.36@hotmail.com, (Makale Geliş Tarihi: 06.11.2020/Kabul Tarihi: 23.01.2021).

main sources of his unique style of style, which stand out in his works and enable him to become a school, are the colorful image universe and the allegorical elements he frequently applies. In this context, the determination of allegory usage in the stories of Abdullah Efendi's Dreams and Summer Rain, which are considered as important turning points in Tanpınar's storytelling, is important for understanding Tanpınar's language universe more accurately

Key words: Tanpınar, Nerval, Allegory, Story, Irony.

چکیده

آثار احمد حمدی تانپینارلی، با داشتن موضوعات متنوع، زبان زیبایی شناختی و ساختار خیالی چشمگیرش هنوز هم به روز و بدیع می باشد و به عنوان یک دایره المعارف فرهنگی ارزیابی می گردد. می توان اظهار داشت که اغلب کوتاهترین راه برای رسیدن به ذات قدرت هنری تانپینار، که بیشتر به عنوان یک رمان نویس و روشنفکر شناخته می شود، داستان های او خواهد بود. منابع اصلی سبک داستان منحصر به فرد او که در آثار او برجسته است و او را به یک مکتب تبدیل می کند، جهانی از تصاویر رنگارنگ و عناصر تمثیلی است که مرتباً استفاده می کند. در این ارتباط، تعیین کاربرد تمثیل در داستانهایی به نام رویاهای عبدالله افندی و باران تابستانی، که نقطه عطف مهمی در روایت سرایی تانپینارلی محسوب می شود، برای درک دقیق تر دنیای زبانی تانپینارلی نیز مهم است.

کلید واژه ها: تانپینار، عصب، تمثیل، داستان، کنایه.

Giriş

Türk hikâyeciliği ve romancılığının en usta isimlerinden biri olan Ahmet Hamdi Tanpınar, 23 Haziran 1901 tarihinde İstanbul'da doğar. Kadı bir babanın oğlu olan sanatçı, babasının mesleği sebebiyle çocukluğu ve eğitim hayatı boyunca birçok farklı şehirde bulunur. Annesini Musul'da kaybetmesinin ardından babası ile Antalya'ya yerleşir ve burada 1918 yılında, lise eğitimini tamamlar. Üniversite eğitimi için 1919'da İstanbul'a yerleşerek Darülfünun Edebiyat Fakültesi'ne kaydını yaptırır. Sanatçılığı üzerine büyük etkiler bırakacak olan Yahya Kemal Beyatlı ile burada tanışır ve kendisinden ders alır. İlk şiirlerini, yine bu yıllarda

Yahya Kemal Beyatlı'nın öncülüğünü yaptığı *Dergâh* dergisinde yayımlar. 1923 yılında üniversiteden mezun oluşunun ardından, Erzurum Lisesi'nde öğretmenlik yapmaya başlar. Bu tarihten itibaren çeşitli şehirlerde öğretmenlik mesleğini sürdüren Tanpınar, aynı zamanda Batı edebiyatına yön veren Baudelaire, Dostoyevski, Shakespeare, Homeros, Goethe, Heradia, Mallarme ve Verlaine gibi farklı yazarlar ile Nedim, Şeyh Galip, Şeyhî ve Nailî gibi Doğu klasiklerinden okumalar yapar. 1933 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde, Sanat Tarihi kürsüsünde estetik ve mitoloji hocalığı görevini üstlenir. 1939 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde kurulan Yeni Türk Edebiyatı kürsüsünde profesör olarak görevlendirilir. Edebiyat hayatının yanı sıra, 1943 yılı seçimleri ile milletvekili olarak meclis çatsı altında da görev alan Tanpınar ayrıca bir süre Milli Eğitim müfettişliği de yapar. 1949 yılında üniversite kürsüsündeki profesörlüğüne geri dönen Tanpınar, 1953-1959 yılları arasında çeşitli sebepler ile Avrupa seyahatlerine çıkar. Geçirdiği kalp krizi sonucu 24 Ocak 1962'de vefat eden sanatçı, Aşyan Mezarlığı'nda, hocası Yahya Kemal'in yanına defnedilir (Yılmaz, 2017: 1-5).

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bir entelektüel olarak, hemen hemen her sanat dalı ile yakinen ilgili oluşu ve engin bilgi birikimi, kaleme aldığı bütün eserlerine yansır. Öyle ki eserlerinde musikiden edebiyata, edebiyattan resme, resimden mitolojiye gibi pek çok farklı disipline geçiş yapabilen sanatçıyı belli bir kategori içerisinde değerlendirebilmek oldukça zordur. "Tarihe, felsefeye, mitolojiye, psikolojiye, Doğu ve Batı edebiyatlarına ilişkin okumalardan gelen Tanpınar kültürü, hem eserlerinin anlam ve kaynak evrenini genişletmiş hem de bütün eserlerini dilin estetik karakteri bağlamında şekillendirmiştir" (Şahin, 2012:1).

Sahip olduğu çok yönlü kişiliği ve entelektüel birilimi ile dikkat çeken Tanpınar, kaleme aldığı eserlerinde bu kültürel zenginliği, çok anlamlı kurgusal yapılar ile birleştirerek alegorik bir sanatçı kimliği de kazanır.

1. Alegorinin Tanımı

Yunanca 'da "Öteki-Diğer" anlamında kullanılan "Allos" kelimesi ve "Toplulukta konuşmak" anlamında kullanılan "Agoreuein" kelimesinin birleşmesiyle meydana gelen "Allegorein" terimi Whitman'a göre, "Gizlice

söylenen ve halk için uygun olmayan” (Whitman, 1987: 263) anlamını kazanmaktadır.

İmgelerle konuşmak manasında kullanılan “Allegorein” sözcüğünden gelen alegori terimi TDK sözlüğünde, “Bir görüntünün, yaşantının veya davranışın daha iyi anlaşılabilmesi için göz önünde canlandırılarak dile getirilmesi ya da yerine konulması durumu” şeklinde açıklanmaktadır. Bu şekilde gerçek hayattan bir şeyleri temsil etme kabiliyetine sahip olan eser, çok anlamlı bir yapıya bürünerek okuyucunun tadacağı edebi zevk seviyesini de arttırır (TDK, 2020).

Alman filozof Hegel, alegori terimine, *Estetik I* adlı eserinin *Eylem Üzerindeki Tümel Güçler* alt başlığı içerisinde yer verir. İncelediği metinlerde Hegel, çoğunlukla iyi idealinin kötü ile çatıştığını ve bunun alegorik olarak işlendiğinden söz eder (Hegel, 1994:218-221). Hegel, “Modern Sanat” olarak nitelendirdiği, devrin egemen sanat anlayışı olan Romantizm ile ilgili tespitlerinde, “Modern sanatta da özgül, ama yine de özünde tümel güçlerin bir işlenişi bulunmaktadır. Ama bu işleniş, çoğunlukla, örneğin nefrete, kıskançlığa çekememezliğe ilişkin veya genelde erdemlere ve erdemsizliklere, inanca, umuda, sevgiye, sadakate vb. ilişkin, hemen hepsi inanılmaz soğuk ve dondurucu alegorilere varır” (Hegel, 1994:223) şeklinde bir açıklamada bulunur. Hegel’in estetik anlayışı hakkında üç ciltlik bir eser yazan ve alegorinin ayırt edici özelliğinin soyut kavramların edebi metinlerde kişileştirilerek somutlaştırılması olduğunu savunan Prof. Dr. Onur Bilge Kula’nın düşüncesine göre alegori, “Daha çok kendi tekilliklerinden oluşan bir bütün ile özneli anlatma” (Kula, 2010:251) durumudur. Kula, alegorinin işlevini ise, “İnsan ve doğa dünyasından din, aşk, adalet, ikicilik, ün, savaş, barış, yaz, kış, ölüm, genel soyut durumları ya da özellikleri kişileştirmek ve böylece bunları özne olarak kavratmak” (Kula, 2011:209) şeklinde tanımlar. Kula’nın Hegel’den alıntılacağı şu düşünce de modernist yazın ile alegori arasında sıkı bir ilişkinin varlığına işaret edilir: “Çağdaş/modern sanatta büyük ölçüde nefretin, çekememezliğin, kıskançlığın, kısacası erdemlerin ve erdemsizliklerin, inancın, umudun, aşkın, sadakatın vb. çıplak ve donuk alegorileri vardır” (Kula, 2011:110).

Kula, Hegel’in düşüncesinden yararlanarak alegorinin retorikte benzetmeler arasında sayıldığını ve benzetme ya da tropenin, sanatsal bir tarzla bir sözcüğün ya da anlatımın asıl anlamını başka bir anlama dönüştürme olduğunu ileri sürer (Kula, 2010:269). Prof. Dr. Taylan Altuğ da *Son Bakışta Sanat* adlı eserinde, alegoriyi tanımlarken mevcut olanın

kendisinden başka bir şeye işaret etmesi olduğunu söyledikten sonra şöyle devam eder: "Sanat eserlerinin böyle bir mevcut-olmama ikiliği ile karakterize olan karmaşık yapısı, onların sabit olmayan, değişken, kararsız kendilikler olmasının ve kavramsal olarak ele geçirilemeyişlerinin nedenidir" (Altuğ, 2012:210).

Heidegger, "Alegori ve simge, öteden beri sanat eserinin niteliklerinin hareket ettiği bir çerçeve tasarımı sağlar. Başkayı ifşa eden eserdeki bu bir, yani bizi başka ile karşılaştıran bir, eserdeki nesnel olan taraftır" (Heidegger, 2011:11-12) şeklindeki açıklamasıyla simge ile alegoriyi birbirinden ayrı olarak ele alırken, alegorik anlatımın geçmişte kalmış bir olgu olmadığını savunur.

Georg Lukacs, Estetik I adlı eserinde, tıpkı Hegel gibi romantik devirdeki alegori anlayışına dikkat çeker. Lukacs, eserinde Goethe'nin alegoriyi, "Alegori, görüngüyü kavrar, kavramı imgeye dönüştürür. Bu yapılarırken kavram imge içerisinde sınırlı ve bir bütün olarak korunur ve imge aracılığı ile de dile getirilebilir." (Lukacs, 1985:223) şeklinde tarif ettiğinden bahseder. Lukacs'ın aktarımı ile Goethe'nin, alegori ve simge arasında sıkı bir bağ olduğunu düşündüğü anlaşılır.

Modern kurgu biçemlerinin alegorik anlatım biçemlerinin karşısında olduğuna inanan Frederic Jameson ise bu düşüncesini, "Bütün üçüncü dünya metinleri, zorunlu olarak alegoriktir" (Jameson, 2008:372) şeklinde dile getirir. Heidegger'ın aksine Jameson, modernizmin alegoriyi bitirdiği görüşündedir.

Dini anlatıların yorumunda alegoriye başvurulabileceği görüşünde olan Northrop Frye ise, *Eleştirinin Anatomisi* adlı eserinde, İncil'deki hemen hemen tüm anlatıların imgelerden ve metaforlardan yararlandığından ve bu durumun alegoriye kaynaklık ettiğinden bahsederek, alegori ve metafor arasındaki ilişkiye dikkat çeker (Frye, 2015:120).

Klasik Türk Edebiyatında Alegori adlı eserinde alegorinin üç temel özelliği üzerinde duran Yrd. Doç. Dr. Berat Açıl, bunları kişileştirme, iç çatışma ve arayış olarak sıralar (Açıl, 2013:132). Kahramanın anlatıda genelde yolculuğa çıktığını vurgulayan Açıl, bu yolculuğun değerli bir şeyleri (sevgili, ab-ı hayat vb.) aramak için olduğunu belirtir.

2. Abdullah Efendi'nin Rüyalari ve Yaz Yağmuru Adlı Hikayelerde Alegorik Kullanımlar

Hayatı boyunca kendi dili ile yarışan Tanpınar'ın, alegorik bir tatmin arayışı içerisinde olan kahramanı Abdullah Efendi'yi anlatan *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı eseri, ilk olarak 1941 yılında *Tasvir-i Efkar* gazetesinde tefrika edilir. *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı bu hikâye, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kurmaca eserleri içerisinde alegori kullanımının en yoğun biçimde kendini gösterdiği metinlerden biri olarak değerlendirilir.

Abdullah Efendi'nin Rüyaları adlı hikâyede Tanpınar, kahramanını bir rüya âlemi içerisinde anlatmaktadır. Muhtemelen susuzluğun vermiş olduğu sıkıntı ile rüya gören kahraman kendisini, hayal dünyasında ölüme, cinselliğe ve yalnızlığa dair bir kâbusun içerisinde bulur. Yaşanmış bir durum gibi başlayan hikâye, arkadaşları ile bir gece eğlencesi düzenleyen Abdullah Efendi'nin, yemek sonrası asıl benliğini lokantada bırakarak geneleve gitmesiyle devam eder. Gittikleri genelevleri çeşitli sebepler ile beğenmeyen ve hatta yaşadığı türlü doğüstü olaylar neticesinde buralardan kaçarak uzaklaşan Abdullah Efendi, lokantaya döndüğünde ise burada bir başına bıraktığı "ben" inin çıkan bir yangın sebebiyle öldüğünü öğrenir. Eserin devamında, kendi cenaze metnini hazırlamak ve öldüğünü sandığı "ben" ini yeniden görmek gibi mantık sınırlarını zorlayan bir yığın durum tecrübe eden Abdullah Efendi'nin hikâyesinde, tamamen soyut bir mekan olarak kaleme alınan İstanbul ile çeşitli insan ve eşya manzaraları dikkati çeker.

Yazarın 1955 senesinde kaleme aldığı bir diğer hikayesi olan *Yaz Yağmuru*, evli ve iki çocuklu bir baba ve yazma sıkıntısı çeken bir yazar olan Sabri'nin yaşadıklarını konu edinir. Yağmurlu bir yaz sabahı dışarıda olan Sabri'nin evine dönmesi ve sırlıslam olmuş bir kadını bahçesinde bulması ile başlayan hikaye, kadının Sabri'den gelen yardım teklifi üzerine eve girmesiyle devam eder. Bir arkadaşında misafirlikte bulunduğunu ve dönüşü esnasında bir anda bastıran yaz yağmurunda ıslandığını anlatan kadına karşılık, Sabri ise karısının elbiselerinden birini giyebileceği ve ıslanmış kıyafetlerini kurutabileceği teklifinde bulunur. O günlerde Antalya'da babasını ziyaret etmekte olan Sabri'nin karısı Seher'e ait hayli şık bir elbise giyen kadının güzelliği ve farklı mizacı Sabri'yi etkisi altında bırakmayı başarır. Yağmurun giderek şiddetlenmesi sonucu saatlerce evde Sabri ile baş başa kalan kadın, rahat sohbeti ve kendinden emin, umursamaz tavırları ile dikkat çeker. Sohbetleri sırasında Sabri'nin özel hayatı ile ilgili birçok soru soran kadının ise eşinden

ayrılmak üzere olan evli bir kadın olduğu öğrenilir. İçki almak için mutfağa geçilmesi ile başlayan ikili arasındaki tensel yakınlık, akşam boyunca yine içki ve müzik gibi türlü tetikleyiciler aracılığı ile tekrarlanır. Sabri ve kim olduğu bilinmeyen kadın arasındaki büyü, evin hizmetçisi Ayşe Hanım'ın çıkagelmesiyle bozulur. Başlangıçta evde tanımadığı bir kadın görmenin şaşkınlığı ile sert tavırlar içerisine giren Ayşe Hanım, daha sonra olayın aslını anlayarak kadına çamaşırlarını kurutmakta yardım eder. Yağmurun dinmesine kadar Sabri'nin evinde, uzun ve beklenmedik bir akşam geçiren kadın, yağmurun dinmesi ile Sabri'nin kendisini İstanbul'a bırakmasını rica eder. Birlikte geçirdikleri akşamın ardından, kısa bir vapur yolculuğu ile İstanbul'a gelen ikili, burada kadının bir gün Sabri'yi görmeye geleceğini söylemesiyle, vedalaşarak ayrılır. Bu olayın ardından kadını bir türlü aklından çıkaramayan ve gelip gelmeyeceğine dair derin düşüncelere dalan Sabri, denize girmek için hazırlandığı bir sabah, kapı eşiğinde kadının geldiğini görür. Birlikte içtikleri kahvenin ardından kadının, Sabri'den bugününü kendisine ayırmasını istemesiyle denize girmek üzere plaja giderler. Daha sonra yine kadının arzusu üzerine İstanbul'un çeşitli yerlerini gezen ikili, geç bir vakitte Sabri'nin evine döner. Ayşe Hanım'ın izinli olması sebebiyle evde baş başa kalan Sabri ve kadın burada birlikte olurlar. Geceye kurdukları bir rakı sofrası ile devam etmek isteyen kadın, içinde buldukları evin arazisinin daha önceden ailesine ait olduğunu söyler. Burada bulunan ve bir yangın sonucu küle dönen konakta geçirdiği çocukluğundan bahseden kadın, ayrıca ailesine dair çeşitli trajik anıları da Sabri'ye anlatır. Bu ilginç sohbetten ve ikili arasında yaşananlardan sonra Sabri'nin, kadını geç bir saatte İstanbul'a giden son vapura uğurlamasının ardından hikaye sonlanır.

Tanpınar'ın edebi kimliğinin oluşmasında büyük etkilere sahip olan sanatçılardan biri olan, Fransız yazar Gérard de Nerval'in, Aurélie isimli hikayesinin yazar üzerinde bıraktığı tesir, 1941'de yazdığı *Abdullah Efendi'nin Rüyalari* adlı hikayesinde çeşitli benzerlikler ile kendini gösterir. Erdoğan Alkan, Tanpınar üzerindeki Nerval etkilerine şiir tahlilleri üzerinden değinir. Alkan, edebiyatımızın Fransız şiirini, Tanzimat'tan bu yana "gecikmeyle ve topal adımlarla" izlediğini; kimi şairlerin Fransız şiirinden sadece yöntem ve havayı alırken, kimilerinin dizeler ve imgeleleri değiştirdiğini, kimilerinin ise olduğu gibi aktarımda bulduklarını söyler (Alkan,2005:59). Tanpınar için ise, "Valery'yi göklere çıkarmasına

rağmen gerek şiirlerinde gerek öykü ve romanlarında bir Nerval tilmizi olur çıkar” (Alkan, 2005:10)der.

Nerval’in hemen hemen aynı uzunluktaki hikayesi *Aurelia* ile *Abdullah Efendi’nin Rüyalari* neredeyse aynı işleyişi takip eder. İki hikayede de bir gece vakti oradan oraya savrulan insan manzaraları dikkat çeker. Nerval’in, akıl hastanesine yatırıldığı dönemleri anlatan hikayede, aynı kurgu düzleminde farklı zaman dilimlerine çeşitli yolculuklar yapıldığı görülür. Abdullah Efendi’nin bilinçaltına rüyalar aracılığı ile çıktığı yolculukları anımsatan bu sahnelerin dışında; *Aurelia*’da da yıldızlarla özdeşleştirilen, kayıp bir sevgiliden bahsedilir. Bu sevgili ölmüştür. Nerval, bu durumu fiziksel olarak okuyucusuna göstermese bile çeşitli sembol ve göndermeler ile hissettirir. Hikayede, bir gece vakti gördüğü bir evin kapısında kırk yedi sayısına odaklanan karakter, bunun kendi yaşı olduğunu fark ederek bu durumun bir uğursuzluğa işaret ettiğine kanaat getirir. Kırk yedi sayısı, onun için *Aurelia*’nın öldüğüne işaret etmektedir. Tanpınar’ın, *Abdullah Efendi’nin Rüyalari*’nde sayılarla oynamasını anımsatan bu özellikler ayrıca Abdullah Efendi’nin bindiği otobüsün numarasını hatırlamasını ve meyhanede saydığı şişelerin sayısının kırk yedi çıkmasını da hatırlatır. İki yazar arasındaki benzerlikler, bahsi geçen her iki hikayede de tekrarlanan bir takım kabus sahneleri, hayvan ve bitki isimleri ile yıldız figürleriyle de arttırılabilir.

Tanpınar, Nerval ile ilişkisine “Edebiyat Üzerine Makaleler” adlı eserinin girişinde de yer verir. Esere, rüyaların ikinci bir hayat olarak adlandırıldığından bahsederek başlayan yazarın bu sözleri, Nerval’in *Aurelia* adlı hikayesinin ilk cümleleridir. Yazarın ayrıca Ahmet Kutsi Tecer’e yazdığı bir mektupta (Kerman, 2001:46), Bergson’dan Jung ve Jones’a mevcut ilmî literatürü görerek yazdığını söylediği “Şiir ve Rüya” makalesinde, uyanık hayat ile rüyanın iç içe iki oda gibi yan yana durduklarını ve dramın kahramanının maddeden ziyade ruh olduğu için ikisinden birine çok çabuk geçebildiğinden bahseder (Kerman, 2005:42).

Tanpınar; Alptekin’in aktardığı bir konuşmasında da rüya estetiğinin peşinde olduğunu tekrarlar. “Sanat, insanın realitesidir, fakat sanat eserlerinin rüyalarımıza refakat eden ruh haline ihtiyacı vardır. Benim rüya estetiğim nesrime tesir etti; Abdullah Efendi’nin Rüyalari’nde sürrealizm yapmaya çalıştım. Bu estetikte müzik esastır” der (Kerman, 2005:30).

Tanpınar'ın *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı hikayesi ile Nerval'in *Aurelia*'sı bazı noktalar ile benzer olsa bile, Nerval'in sinir hastalıklarından mustarip oluşu Tanpınar'dan ayrılmasının en önemli sebebidir. Zira Tanpınar için delilik, asla bir sanat metodu olamaz. Tanpınar, her ne kadar bilinçaltının kaynaklığını kabul etse de bunu bir metot olarak kullanmayı reddeder. Kaleme aldığı bir mektubunda rüya yazabilmek için uyanık olmanın gerekliliğinden bahseden yazarın başarısı, kurgusal bir alegori yaratmasından gelmektedir.

Tanpınar; *Abdullah Efendi'nin Rüyalarında*, öykünün ismi dışında, kurgu boyunca olayların bir rüya olduğunu imleyecek herhangi başka bir şey kullanmaz. Hikayesine verdiği "Rüya" isminin olmaması durumunda, metnin bir bilinçdışı gezisi ya da fantastik bir roman parçası olarak okunabilmesi neredeyse mümkündür. Ancak o yine de düşüncesini bir gerçeklik zeminine oturtmaya çalışarak, esere başlar başlamaz, daha isim kısmından alegori yolunu tercih eder.

Hikayeye kendini bilen bir karakter olarak başlayan Abdullah Efendi, diğer insanlar arasına karışmış olmaktan mutluluk duymaktadır.

"Daha ziyade kendi içinde yaşamağa alışmış olan Abdullah Efendi'ye gelince o, gecenin gidişinden pek memnundu (Tanpınar, 2017:12)."

Rüya anlatıları etkili olabilmek adına genellikle birinci tekil kişi ağzından yazılır. Bu kullanım ise okuyucunun, karakter ile bütünleşebilmesi adına engel teşkil etmektedir. Yazarların eserlerini kaleme alırken üçüncü tekil kişili anlatımlara başvurması ise karakterin yaratıcısı açısından hissedilişinin, okuyucuya tam olarak geçebilmesine olanak sağlar. Tanpınar, *Abdullah Efendi'nin Rüyalarında* tercih ettiği üçüncü tekil kişili anlatım tekniği ile karakterini hem kendini hem de rüyalarını yorumlayabilme meziyeti ile donatır. Yazarın, Nerval'in *Aurelia*'sına karşı üstünlüğü tam da bu noktada başlar. *Aurelia* da kullanılan birinci tekil kişili anlatıma karşılık *Abdullah Efendi'nin Rüyalarında* üçüncü tekil kişili anlatım tercih edilir. Tanpınar'ın dili açısından yaptığı bu başarılı seçim diğer hikayelerinde de kendisini gösterir. *Yaz Yağmuru* adlı hikayede de üçüncü tekil kişili, "o" anlatıcısından istifade edilir. Üçüncü tekil kişi ile gerçeklik kazanan rüya anlatısı ayrıca -miş'li geçmiş zaman kipinin kullanılmamasıyla da okuyucu ile arasındaki mesafeyi kapatır. Bu durum ise kişisel görüntüler olan rüyaların ciddiye alınmasını ve gerçeklik olarak algılanmasını sağlar.

Abdullah Efendi'nin Rüyaları, isminin çağrıştırdığı gibi bir rüya olarak başlamaz. Bir tür kendinden geçişin, bir nevi aydınlanmanın yaşandığı söylenebilir. Bu duruma sebep olan gece ve alkol kullanımudur. Tanpınar'ın evreninde görüntü ve eşyayı bozan "Gece" ile bilincin sınırlarını yıkan "Alkol" önemli birer simgedir. İnsanın yaşadığı her acıyı yalnızca bir duyum olarak kabul eden Sigmund Freud için bu durum yalnızca bir hissediş süreci olarak ele alınır. Bu hissediş ise organizmadaki belli donanımlar ve onların etkilenmesi yolu sayesinde gerçekleşmektedir.

"Bu etkileme yollarının en kabası ama aynı zamanda en işe yarayanı kimyasal yol, yani keyif verici madde kullanımudur. Hiç kimsenin bunun mekanizmasını tümüyle anlamış olduğunu sanmıyorum, ama gerçek şu ki, kan ve dokulardaki varlıklarıyla bize dolaysız haz duyumları sağlayan ya da duyumsayışımızı keyifsizlik verici uyarımları algulamaya elverişsiz hale gelmemize yol açacak şekilde değiştiren yabancı maddeler vardır (Freud, 2011:38)."

Organizmadaki bu donanımları etkilemenin en kaba ama aynı zamanda en kestirme yolu olarak nitelendirilen keyif verici madde kullanımı, Tanpınar'ın hikayesinde "Alkol" olarak kendini göstermektedir. Alkol ile hikaye için görüntü ve eşyayı bozan gecenin taşıdığı anlam, daha ilk cümleden kendini hissettirmektedir. Abdullah Efendi için gece çok güzel başlamıştır. Hikaye boyunca üzerinde durulan gece ve ışsızlık, karakterin bilinçdışına çıkacağı yolculuğun temel tetikleyicilerinden biridir. Yazar'ın öykü ve romancılığında dikkati çeken sembollerden olan ışık ve ışığa dair sıfatların kullanımı, *Abdullah Efendi'nin Rüyalarını* kaleme aldığı yıllardan sonra, *Huzur'un* ardından, kendi diline karşı tekrara düşme endişesi ile aynı ama bir o kadar farklı varyantları kullanmasına sebep olur. Örneğin *Yaz Yağmuru*, *Abdullah Efendi'nin Rüyalarından* farklı olarak yağmurlu bir yaz sabahında başlar. Hikaye boyunca tıpkı *Abdullah Efendi'nin Rüyalarında* olduğu gibi çeşitli ruh değişimlerine sebep olan "Gece" kullanımı dikkat çekse de kurgu genel olarak ışıklı sıfatlar üzerine inşa edilir.

Abdullah Efendi'nin, gece ve alkolün etkisi ile bir tür kendinden geçme anında yine kendisini, kendi kendini denetleyen bir üst kat kiracı-sı olarak tanımlaması, Freud'un, süper ego kavramını hatırlatır. Abdullah Efendi, hareketlerini kontrol eden bu benliği somutlaştırma konusundaki hünerini, kendi bütününe iki eşit parçaya bölerek okuyucuya ispat eder. Prof. Dr. İbrahim Şahin'in *Haz ve Günah* adlı eserinde "üçüncü göz" olarak isimlendirdiği bu bir çeşit otokontrol durumu, Tanpınar'ın

her iki hikayesinde ve diğer eserlerinde de farklı kullanımlar ile kendini gösterir.

"Tek bir cümle ile Tanpınar metnindeki üçüncü gözün varlık sebebi meşruiyet sorunudur. Meşruiyet varlık sebebini otoritenin takdirinde aradığından/bulacağından, edebi formlarda farklı şekillerde görülen üçünü göz, Tanpınar kahramanlarının da bir otoriteye tabi olduğunu ve onun bakışında kendi var oluşunun onaylanmasını arzu ettiklerini gösterir" (Şahin, 2012:414).

Aynı kavram *Yaz Yağmurunda* Sabri'nin kafasının içerisinde konuşup duran Hacivat ve Karagöz ile kendini gösterir. Abdullah Efendi'ye dönüşecek olursa, birken iki olan karakterin, meyhanedeki diğer insanlara karşı da çeşitli görüş ve algılama farklılıkları deneyimlediği fark edilir. Bu aşamadan sonra çevresindeki insanları birer mekanizma birer makine olarak görmeye başlayan Abdullah Efendi, insanların hareketleri ve uzuvlarına dair farklı anlamlar yüklemeye başlar. Bu görüntü sapmalarının ve yeni anlamlandırmaların en belirgin örnekleri kadın karakterler üzerinden yürütülür. Tanpınar için "Kadın" arzuyu temsil eder. Bu sebeple arzu temsili kadın, dil ve arzunun bir çeşit alegorisi olarak Tanpınar'ın eserlerinde dikkat çeker. Abdullah Efendi'nin Rüyalarında yer verilen iki ayrı "Kadın" tasviri; "cinsellik" ve "şehvet" kelimelerinin neredeyse hiç geçmediği eserdeki, "Arzu" kullanımının en belirgin örnekleridir.

Dikkat çeken ilk tasvir, Abdullah Efendi'yi herhangi bir ifrit ya da mahlukun korkutabileceği derecede dehşet vericidir. Öyle ki bu görüntü Abdullah Efendi için önemli bir dış etken olan alkolün dahi etkilerini geride bırakmaktadır.

"Hiçbir ifrit, hiçbir karışık mahluk, Abdullah Efendi'yi bu bacakları ve dudakları ayrı ayrı şeyler konuşan kadın kadar korkutamazdı" (Tanpınar, 2017:15)."

Kadının, yazar tarafından bilinçli bir şekilde çirkinleştirildiği bu bölümde, kadın tikslenme ve korkma duygularının hissedilmesine sebep olur. Ancak eserde aynı kısmın hemen peşi sıra hatırlanan, üç sene evvelki bir anı ise Abdullah Efendi için hayatında bir dönemi kapatan ve onu bambaşka bir adam yapan mucizevi bir kadınla ilgilidir. Üç yıl evvel bir kış gecesi Abdullah Efendi odasında yapayalnız, bir türlü göremediği, ulaşamadığı bir sevgiliyi beklerken birdenbire tepesindeki apartman çatısının uçtuğunun ve odasına yıldızların dolduğunun farkına varır.

“Ne oluyor? diye başını kaldırdığı zaman tavanın tepesinden uçmuş olduğunu ve yıldızların elle tutulacakmış gibi yakından odasına sarktiklarını gördü ve sonra sevdiği kadın bu yıldızlara basarak, onlara tutunarak, onların ışığıyla sarınarak odasına girdi. Abdullah, bir kere kapısını çalmamış, semtine uğramış olan bu güzel mahlukun, böyle uçan bir çatıdan ve bir yıldız kasırgası içinde odasına tavandan girmesine hiç de hayret etmedi” (Tanpınar, 2017:16).

Kadın ile dil hassasiyetleri arasında sıkı bir bağ kurduğu bilinen Tanpınar’ın, kadınları sözlük anlamları dışarısına çıkarmak suretiyle birer efsanevi canlıya, adeta birer tanrıçaya çevirmesi; sanatçının imge, sembol ve alegori, yönünden zengin üslubunun dışa vurumudur. Tanpınar’ın eserlerinde sık sık başvurduğu bir süblimasyon olarak karşımıza çıkan üst-alt, aşağı-yukarı metaforları, Abdullah Efendi’nin arzuladığı kadının çatının uçup gitmesiyle birlikte dünyaya inmesi sahnesinde de kendini gösterir. Daha evvel meyhanede kadının bacakları aracılığı ile dikkat çeken bu alt-üst sahnesi, bu sahne ile değerlendirildiğinde daha derin anlamlar kazanmaya başlar. “Yukarı”nın “Aşağı” inmesi ile bilme arzuna yönelik bir tatmine ulaşan kahraman, böylece “Mavera” ile yeni bir ilişki içerisine girmiş olur. Bilinçdışının gün yüzüne çıkışını sembolize eden bu sahne yazarın diğer eserlerinde de tekrar edilen bir kullanım haline gelir. *Huzur’da*; Mümtaz’ın, Nuran’ın bakışlarını bir denize kendisini ise bir dalgıca benzetmesi ile yeniden karşımıza çıkan bu kullanım, *Yaz Yağmuru* adlı hikayede de tekrarlanır.

Yaz Yağmuru’nda tıpkı *Abdullah Efendi’nin Rüyalarında* olduğu gibi geleceği anın kestirilemediği ve daha önce tanış olunmamış bir kadın aniden çıkagelir. Bu kadının geldiği gün yağmur yağması ve kadının ıslanan halinin, hikayenin ana karakteri Sabri’ye adeta yağmurdan bir parça, su kadar akışkan bir yapı olarak görünmesi, Abdullah Efendi’deki yıldızlara basarak gelen kadını anımsatmaktadır. Her iki hikayede de kutsanan kadınlar adeta yukarıdan aşağıya doğru bir hareket içerisindedirler. Bu kadınların kutsallıkları gökyüzünden gelmeleri ile basit ama bir o kadar da çok anlamlı bir nedenselliğe dayandırılmaktadır. Ayrıca *Yaz Yağmuru* hikayesinde yer alan bu kadın karakter, *Huzur*’daki Mümtaz için ve dolayısıyla Tanpınar için bir kadında bulunması gereken güzellik ibarelerini bünyesinde barındırmaktadır. *Yaz Yağmurundaki* kadın karakter, *Huzur* romanındaki Nuran gibi İstanbulludur ve güzel bir Türkçe ile konuşmaktadır. Tanpınar’ın, Abdullah Efendi’nin *Rüyalarında* alegorize ettiği süreci, yani yukarının aşağıya inmesi durumunu, *Hu-*

zur'da ve *Yaz Yağmuru*'nda da kullanması, bu durumu sanatının temel argümanı yaptığını göstermektedir. Her iki hikayede de kadınların tasviri, Tanpınar'ın resme olan büyük ilgisinden paylarına düşeni alır. *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*'nda, meyhane sahnesinde dikkati çeken ve canlılığı ile göz kamaştıran kadın; dişlerinin güzelliğini gösteren ve dudaklarının genişleyen çizgileriyle adeta yüzün alt kısmını alan bir tebessümle gülmeğe devam eden, aydınlık ve muntazam bir tasvir ile okuyucuya aktarılır. Benzer bir tasvir yapısının *Yaz Yağmuru*'ndaki kadın karakter için de kullanıldığı görülür. Bu karakterin tasvirinde de bir bütün olarak yüzün, ayrı ayrı olarak ise diş, dudak ve gözlerin sıfatlandırılması ışıklı-aydınlık kelimeler aracılığı ile yapılır. Tanpınar'ın, *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*'nda aşık olunan kadın olarak resmedilen, yıldızlara basarak gelen kadının müphem oluşu da tam olarak bu sebepten kaynaklanmaktadır. *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*'nin gece ve geceye dair sıfatlar ile kurgulanması kadın karakterin silikleşmesine sebep olur. Oysa *Yaz Yağmuru*'nda kadının ve dolayısıyla arzusunun ete kemiğe büründürülmesinin aydınlık ve ışık aracılığı ile sağlandığı görülür.

Canlı bir kadını bir anda iskelete dönecek kadar korkunç betimleyebilen Tanpınar, başka bir kadını yıldızlara basarak inen bir tanrıça ya da yağmurlu bir yaz gecesinden kalmış bir rüya gibi betimleyebilir. Bu durum Tanpınar'ın kadınlarının aslında yaratılmak istenen eksenin iki farklı ucu olduklarını gösterir. Kadının korkunçluğu ya da mucizeliği tamamen arzu ve arzusuzluk ile doğru orantılıdır. Abdullah Efendi'nin meyhanede izlediği çiftten, adamın kadını her öpüşünde kadının yok olarak iskeleti andıran bir yapıya bürünmesi, yine adamın kadına temasının kesildiği her an da kadının eski güzelliğine yeniden kavuşması da bu arzu ve arzusuzluk döngüsünün yansımasıdır. Bu bir süreklilik meselesidir. Adeta adamın nefes alıp vermesi gibi arzuyu da elde edip, bırakmasının sonuçları okuyucuya bir tablo seyri hissi ile aktarılır. Benzer bir kullanım yine *Yaz Yağmuru* hikâyesinde de dikkati çeker. *Yaz Yağmuru*'nda, hikayenin başlangıcında arzu edilse dahi tam olarak elde edilemeyen kadının, hikayenin sonunda elde edilmesi durumu, Sabri'nin kendisini ve kadını görme biçimini de ani bir şekilde değiştirir. Daha evvel hayaliyle bile huzur bulduğu kadınla birlikte olabilme fikri, eski albenisini tamamen yitirir.

"Acayip bir kadındı bu. İnsanın içinde çok başka cihazları harekete getiriyordu. Bir lahza gözlerini yumdu. Kabinenin, rutubetli deniz mağarasında olan

şeylerle şimdiki halini düşündü. Böyle güneşte iki yanmış kanat gibi yatacak olduktan sonra..." (Tanpınar, 2017,187).

Kadın – erkek ilişkileri arasındaki bu arzu meselesi dil ile sembolleştirilerek, Tanpınar'ın Adem ile Havva hikayesinde de bir mitos aracılığıyla kullanılır. Bu hikayede Havva'nın, Adem'in "Sen kimsin?" sorusuna karşılık verdiği "Ben senin yalnızlığının aynasıyım." cevabı aslında Tanpınar'ın şahsi yalnızlığının aynasının, kadınlar olduğuna işaret etmektedir. "Ayna" sembolünün kullanımı yine *Abdullah Efendi'nin Rüyalari'*nda ve *Yaz Yağmuru'*nda da dikkati çeker. Tanpınar'ın eserlerinde insanlar ve eşya bir aynaya bakıyor gibi aktarılırlar.

Abdullah Efendi'nin; arzuladığı kadının yıldızlardan inmesi ile kâinatın sırrına, gece ve alkolün etkisi ile de eşyanın sırrına mazhar olmasından sonra hikaye, kendi benini meyhanede bir başına bırakan Abdullah'ın, arkadaşları ile geneleve gitmek üzere yola koyulmasıyla devam eder. Kendisini bile yanında küçük bir mahluk olarak gördüğü ilahi sevgilisinden sonra Abdullah'ın bir kadını beğenmesi tabîi olarak zor olacaktır. Nitekim alkolün ve gecenin tesiri ile arzuyu yatıştırma amacıyla olan Abdullah ve arkadaşları için kadınlar sadece şehvetten ibaretir. Bu şehvet, sosyal veya toplumsal bir meseleye ya da duygusal bir düzleme sahip değildir. Burada olan durum en temel cinsi ihtiyaç, ete duyulan istek, hayvani bir arzudur. Abdullah kendini bu durumun büyümesine kapılmaktan alıkoyamaz. Tıpkı *Abdullah Efendi'nin Rüyalari'*nda olduğu gibi *Yaz Yağmuru'*nda da Sabri, evli ve iki çocuklu olmasına karşın, bir tesadüf eseri baş başa kaldığı kadının yaptığı erotik nüanslara tepkisiz kalamaz. O da Abdullah Efendi gibi arzunun peşinden gitmeyi tercih eder.

Tanpınar'ın kadınları genel olarak ilahi meziyetler ile bezenmiş tanrıçalardır. Onun kadınları sosyal hayat içerisinde var olamazlar. Tanpınar için kadın bir varlık değil, doğüstü bir bilinmezliktir. Öyle ki yazar, Abdullah Efendi'nin gittiği genelevlerdeki şehvet duyulan kadınları, yaptığı basit bir isimlendirme hamlesi ile toplumdan ayırıştırır. Haz ve arzunun yönlendiği günahkâr kadınların hiçbiri Türkçe bir isme sahip değildir. 1941 senesinde tefrika edilmeye başlanan *Abdullah Efendi'nin Rüyalari'*ndaki bu kullanım, sekülerizme yeni geçmiş sayılabilecek olan Türk kültürünün eserdeki bir nevi yansımasıdır. Müslüman, Türk kadınlar temiz olarak muhafazalarını korurken, hazzın getirdiği günah ile kirlenmiş kadın isimlerinin tamamı gayrimüslimdir.

"-Vire sen beni görmedin, ama ben gördüm seni. Yatakta bakıyordum. Ah, vire kaymeni, bu yatak ki var, ben yaptı orada çok amur. Marika, Eleniça, Esi-menya, Kalyopi, Artemisa, Bareşkevi... Çok yaptı amur (Tanpınar, 2017:26)."

Abdullah Efendi, ilk gittiği genelevde hiçbir kadını beğenmez ve daha sonra ise zembilden kendisine doğru seslenen, çehresinden dahi eski, yaşlı bir sestem ürkerek kaçar. İkinci gittiği genelevde ise kadını beğenmesine rağmen odadaki divanın üzerinde yatan çocuk sebebiyle başlangıçta yakınlaşmaktan çekinir. Lakin yine de kadınla tam da bedensel bir yakınlık içerisine gireceği anda, kadının takma olan göğsünü düşürdüğünü fark edip kaçması üzerine, tatmin arzusuna bir kez daha ulaşamaz. Bu olayın ardından, odaya ilk girdiği andan beri dikkatini çeken bir fotoğraftaki adamla kadının dans etmeye başlaması ve çocuğun alkış tutması ile deliliğin zirvesine ulaşır. Nihayetinde bu genelevden de pencereden atlayarak kaçar. Bu aslında arzudan kaçıştır. Tanpınar, hikaye boyunca arzuya ulaşılmasını engeller. Arzu, içerisinde sürekli bir sakatlık, yara ya da günah taşır. Yazar aynı fikirden yola çıkarak, benzer bir kullanıma *Yaz Yağmuru*'nda da yer verir. Hikayenin ilk kısmında Sabri, kadına her yaklaştığında gerek müziğin durması, gerek yağmurun dinmesi gerekse de hizmetçi kadının gelmesi ile arzusuna tam olarak ulaşamaz. Son kısımda kadın ile birlikte olan ve arzusuna kavuşan Sabri yine de tam anlamıyla mutlu olamaz. Bu durum onda bir tür yabancılaşma hissinde sebebiyet verir. Çünkü, "Aşkın doruklarında ben ile nesne arasındaki sınır silinme tehlikesi gösterir. Âşık olan kişi, duyularının tüm tanıklıklarının aksine, "ben" ile "sen" in bir olduklarını iddia eder; bu birlik hakikaten bir olguymuş gibi davranmaya da hazırdır (Freud, 2011:27)." Sabri ve dolayısıyla Tanpınar, arzu ile bir olabilme durumunu, ona ulaşabilmiş olabilmeyi her ne kadar çok istemiş olsalar dahi bu duruma esasında hazır değildiler.

" 'Bütün bunlar buna, bu yabancılaşma varmak için miydi?' diye düşündü. 'Bu kadar basit bir şeye bu kadar çapraşık yollardan gelmek!' " (Tanpınar, 2017,187).

Abdullah Efendi, gittiği ikinci genelevden de kaçmasından sonra feci bir susamışlık hissi içerisinde kendini ıssız caddelerde bulur. Bir müddet ilerledikten sonra meyhaneye, dönüp almak üzere bıraktığı "ben" 'i için geri döner. Meyhaneye geldiğinde çıkan bir yangın sonucu her şeyin yanarak kül olduğunu ve içeride bıraktığı diğer yanının da bu yangında öldüğünü öğrenir. Bu durum karşısında kısa bir süre şaşkınlık içerisinde

kalan Abdullah Efendi, daha sonra kendi cenazesine katılma fikrine kapılarak, cenazesinde atacağı nutuğu hazırlamaya koyulur. Hikayenin ironi açısından en yoğun olan kısmı bu bölümdür. Arketipsel anlamı temizlenmek, arınmak olan yangın hadisesine *Yaz Yağmuru* adlı hikâyede de yer verilir. “Kökeni bilinçdışı olan arketipler, bir insanın geçmiş yaşantılarının ürünü olan bellek imgeleri gibi canlı görüntüler değildir. Gerçek dünyada karşılığı bulunduğu bu belirsiz imgeler canlı ya da cansız varlıklara dönüşürler (Geçtan, 2002:166).” Sabri’nin sahip olduğu evin yerinde daha evvel başka bir ev bulunduğu ve bu evin bir yangın sonrası kül olmadan evvel hikâyedeki kadın karakterin ailesine ait olduğu, kadın tarafından Sabri’ye anlatılır. Kadının geriye doğru kırılmalar ile çocukluğu ve ailesine dair anılarını anlatmasından öğrenildiği kadarıyla yangın hadisesi, kadının anlatmadığı bir aile sırrıyla da ilgilidir. Çocukluğuna dair anılarda, yalıda hizmet veren kalfa kadının, kadın karakteri ölmüş teyzesi gibi giydirdiği, onun gibi hareket etmesi için ona öğütler ve hatta dersler verdiği öğrenilir. Bu durumun öğrenilmesi üzerine ölen teyze hakkında konuşmak yalıda yasaklanmış olsa da yaşadıklarını içselleştiren kadın karakterin çoğu zaman teyzesini gerçekten var olan bir kişi olarak kabul ettiği, onunla konuşup, oyun oynamayı sürdürdüğü öğrenilir. Yalı da çıkan yangında teyzesinin içeride kaldığına inanan kadın, onun yanarak öleceğini düşünür. Ancak alevlerden evin damının çökmesiyle, ölmüş dedesinin teyzesini kucaklayıp götürdüğünü görür. Zira Jung’un arketipleri iki kutupludur. “Arketiplerin hem aydınlık hem de karanlık yönleri vardır (Jung, 2006:48).” Birbirinden farklı bu iki kutbun amacı birbirine üstün gelmek değil, bir araya gelip bütünleşerek kişiyi bölünmez hale getirmektir. Bu sahne ayrıca Abdullah Efendi’nin meyhane yangınında ölen diğer “ben” ‘ini de hatırlatmaktadır.

Tanpınar’ın kesirler ve ikizleşme üzerine yarattığı alegorinin her iki eserine de yansıdığı görülür. Abdullah Efendi, sayılar ile oynarken ikilik üretmekten memnun kalmaz. Onun için tek bir rakam olan bir ve tek olmak en mühim meseledir. Nitekim gece ve alkol etkisi ile kendi kendini ikizleştirmesinin ardından da felaket deneyimler tecrübe eder. Aynı şekilde *Yaz Yağmuru*’nda da Sabri, kadının kendi olamamasını omuzlarında kalan çocukluğuna bağlar. Tanpınar dilinin poetikleşmesinde önemli bir unsur olan “Mazi” kavramı, kadın için teyzesini içselleştirmesi sonucu istemeyerek var ettiği bir ikiliği de barındırmaktadır.

"Sabri onu dinlerken içi parça parça oluyordu. Şimdi her şeyi az çok biliyordu. Kaybolmuş bütün bir dünya, küçücük bir insanın omuzlarına yüklenmişti. Belli ki, ömrü boyunca çocukluğu onu bir lahza bile rahat bırakmamış, bir türlü kendisi olmak fırsatını vermemişti" (Tanpınar, 2017:204).

*Yaz Yağmuru'*nda, yalının yanması hadisesinde zikredilen çeşitli hayvan ve bitki adlarının kullanımı, *Abdullah Efendi'nin Rüyalari'*nda çok daha melankolik bir sahne içerisinde kendini gösterir. Kendi cenazesinde atacağı nutuğu tasarlamasından sonra evine yetişmek üzere yola çıkan Abdullah Efendi, kendisini güzel, temiz bir asfalt yol da bulur. Burada nasıl bir gece yaşadığını düşünen ve kendi kendisinden korkmaya başlayan karakter, evlerden birinden kan revan içerisindeki bir kadının üç erkek tarafından sokağa atılması, ihtiyar bir cadının genç bir çocuğun kalbini sökmesi ve bir papazın parçalanmış vücut parçalarını taşıması gibi türlü korkunç anlara tanıklık eder. Bu bölümdeki en garip sahnelerden biri ise daha evvel yanarak öldüğünü sandığı öteki yarısının da bu sokaktaki korkunç silsileye katılmış olduğunu görmesidir. Tanpınar'ın hem orta çağ tablolarını hem de bin bir gece masallarındaki alegorik yapılanmayı anımsatan bu sahnesi, Abdullah Efendi'nin bir kez daha kaçarak uzaklaşmasıyla son bulur. Abdullah Efendi için, Tanpınar'ın diğer metinlerinden alışık olduğumuz, bir köşede duran ve olaylara müdahil olamayan, melankolik adam tipine kaynaklık eden ilk karakter olduğu söylenebilir. *Huzur'*daki Mümtaz'ı anımsatan bu özellik, kısmi olarak *Yaz Yağmuru'*ndaki Sabri'de de görülür. Sabri, kadının özel hayatına dair anlattıkları karşısında telaş ve üzüntü hissetse bile bu duruma herhangi bir müdahalede bulunmaz.

*Abdullah Efendi'nin Rüyalari'*nda hikâye, Abdullah'ın ıssız bir sokakta tanık olduğu dehşet verici görüntülerden kaçarak uzaklaşmasından sonra bir çeşmenin başına gelmesiyle devam eder. Hikaye boyunca defalarca feci bir susamışlık hissinden bahsedilmiş olsa da Abdullah, burada durup soluklanırken su içmez. Bu Abdullah Efendi için suyun sadece bir simge olduğuna işaret eder. Onun artık istediği tek şey sabahın bir an önce olması ve yaşanan bu kabus dolu gecenin sonlanmasıdır. Çünkü gerçeklik rüyaya galip gelmiştir.

"Gerçekliği bütün acıların kaynağı, birlikte yaşanması mümkün olmadığından herhangi bir şekilde mutlu olmak istiyorsak bütün ilişkimizi kesmemiz gereken tek düşman olarak gören yöntem daha enerjik ve köktenci bir yol izler. Münzevi bu dünyaya sırt çevirir, onunla görülecek hiçbir işi istemez.

Ama insan daha da fazlasını yapmak isteyebilir. Mutlu olmak için ümitsiz bir hiddetle bu yola başvuran kişi, genelde hiçbir şey elde edemeyecektir..." (Freud, 2011:41).

Bu sırada bir kez daha kesirleşmekten ve tek olmanın ne büyük bir saadet olacağından bahseden Abdullah, bir evin kapısına doğru garip bir çekim ile ilerler. Bu durumu mıknaatısın çektiği tozlar gibi kesirlerinin toplanmasına benzetir.

"Nihayet uzakta köşe başında seçtiği bir kapı aralığına doğru yürüdü. Niyeti kapının eşiğinde oturup beklemektir. Fakat oraya gelince, mıknaatısla çekilmiş bir yığın demir tozu gibi bütün kesirlerinin içeriye girdiğini ve orada tekrar toplandığını hissetti" (Tanpınar, 2017: 45).

Kendisine yabancı hiçbir şeyin dikkatini çekmediği, oldukça ıssız ve sessiz olan bu evi tılsımlı bir mağaraya benzetir. Abdullah Efendi'nin parçalanmış bilincinin bir başka katmanı olan bu bölümde, vaktin gecenin sabaha doğru evrilmesinin önemli bir rolü vardır. Gecenin bitişi bilincin yapısının yavaş yavaş eski haline dönmesine sebep olacaktır. Ayrıca Tanpınar'ın yine bu bölümde kullandığı aynalar, mazi ile yüzleşmeyi sağlayan birer araç olarak eserdeki yerlerini alırlar. Aynalar aracılığı ile tanıdığı tüm insanları, eşyayı ve hatta dünyayı bir yalandan ibaret gören Abdullah Efendi gerçekliğe susamaya başlar. O artık evrenin sırrına vakıf olmadığı dönemleri yani yıldızlara basarak gelen, tanrıçaya benzer sevgiliyi tanımadığı günlerini özler. Mutlak boşluğu dolduran bir mahşer yerine benzeyen bu evin son sofasına gelmesiyle, çok iyi bildiği susuzluk hissine yeniden kapılan Abdullah Efendi için bir kez daha tek düşünülecek olan şey bitip tükenmeyen susuzluktur. Öykü boyunca şehvetin giderilememesinin alegorisi olarak karşımıza çıkan susuzluk meselesinin kökü kadına yani arzuya dayanmaktadır. Bu sebeptendir ki kendi dili ile açık bir rekabet içerisinde olan Tanpınar, Yaz Yağmurunda kadın için tamamen sudan oluşmuş tanımını yapmaktadır.

Susuzluğu bir Tubâ ağacına benzettiği bu bölümde Tanpınar, dalları toprağın altında, kökleri ise yukarıda olan bu ağaç ile aşağı-yukarı metaforuna bir kez daha göndermede bulunur. Bu sırada kulağına çalınan bir su sesi ile başka bir kapıyı açan Abdullah Efendi, karşısında bir masa üzerinde, billur bir sürahi bulur. Bu sırada yedi- sekiz yaşlarında bir çocuk, köşede dehşetten açılmış büyük gözlerle ona bakmaktadır. Çocuk, Abdullah Efendi'ye suyu içmemesi için yalvarır çünkü o, su ile

"oyun" oynamaktadır. Yedi sekiz yaşlarındaki bu çocuk sanatçının alegorisidir. Şeylerin bilgisine vakıf olmak isteyen sanatçı, gerçeklik ile bir şekilde oynamak mecburiyetindedir ve amacına ancak şeylerin yapısını bozarak ulaşabileceğinin farkındadır. Bu sebeple, "*çocuğun yaşı ile kadehlerin ve sürahinin toplam sayısı, aslında Tanpınar'ın bize verdiği işaretlerdir. Tıpkı çocuklar gibi sanatkâr da şeyler ile ciddiyetle oynar*" (Şahin, 2015: 303).

Abdullah Efendi düştüğü dehşetten dolayı sudan içmemeğe çoktan razı olmuştur. Buna rağmen küçük çocuk, suyun içilmesi ve oyununun bozulması ihtimaline karşı durmak için sürahiyi alarak pencereden fırlatır. Çocuğun Abdullah Efendi'ye ısrarla suyu içirmemek istemesi, yazarın sanat yetisinin bozulmasını istememesindedir. Bu bölümde bulunan sürahi, su ve çocuğa ait yedi adet bardak birer anlam taşımaktadır. "Masanın üzerindeki sürahi bütünlük; ancak gerçeğin normal görünüşünün, nesnelere/şeyleri normal görebilmenin simgesidir. İçindeki su gerçeklik arzusu; normalleşme tutkusunun simgesidir. Bu imge, yedi bölümde parçalanmış olan Abdullah Efendi bilincinin yeniden toparlanması anlamına gelmektedir. Hikâyeci yedi bölümde yediye ayırdığı Abdullah Efendi bilincini, sekizinci bölümde artık bütünlemeyi ummaktadır. Dikkat edilirse, kadehler boş, sürahi doludur. Kısacası çocuk oyun oynamaya ara vermiştir." (Şahin, 2015: 303)

Daha önce bir kadının pencereden atıldığına şahit olan Abdullah Efendi şimdi de suyun pencereden atıldığını görür. Tanpınar için arzuyu simgeleyen iki unsurun da fırlatılıp atılması dikkat çeken bir ayrıntıdır. Bu sahneden sonra pencereye koşup, sokağa bakan Abdullah Efendi, sürahiye dair herhangi kırık bir parça ya da su birikintisi göremez. Dikkatini çeken tek şey kirli bir sabahın aydınlattığı yolda, köşeyi ağır adımlarla dönen bir adam silüetidir.

"Ona öyle geldi ki bu kendisi, yani Abdullah Efendi idi" (Tanpınar, 2017:51).

Bir nevi uykudan uyanma olarak nitelendirilebilecek bu sahne Tanpınar'ın diğer eserlerinde de dikkati çekmektedir. Tanpınar için uyku ve uyanıklık, bilinç ve bilinç kaybının iki ayrı kapısıdır. Bu yolda ona rüya kavramı kılavuzluk etmektedir. Öyle ki rüyalarında bilinç dışının kapısını aralayan yazar, eserlerini kaleme alırken uyanıklığın yani bilincin kapısından geçer. Nitekim yazarın *Huzur* romanının başında da Mümtaz'ın uykudan uyandığı görülür.

Abdullah Efendi ile bir görünüp bir kaybolan, aşık olunan ancak bir türlü tam olarak ulaşılamayan kadın figürü, *Yaz Yağmuru*'nda ete kemiğe bürünmüş bir şekilde karşımıza çıkar. Üstelik bu kadına, Abdullah Efendi'de olduğu gibi benzer gidiş geliş aşamalarından geçilerek de olsa, sonunda ulaşılabilir. Yazarın *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* ile başladığı eylem boyutundaki "süreksizlik", *Yaz Yağmuru*'nda bir sonuca ulaşmış olur. Abdullah Efendi'den beri bir kadın figürü etrafında alegorize edilen Tanpınar dili, *Yaz Yağmuru* ile ironize edilir. *Yaz Yağmuru*'nda, hikayenin bitimiyle kadının gitmesine izin verilmesi, *Huzur* romanı ile terk edilen yüksek dil anlayışına dönme korkusundan kaynaklanmaktadır.

Zira Tanpınar gibi mükemmeliyetçi bir sanatçı, kendini tekrar etmek yerine esas inşa malzemesi olan dilini kaybetmenin ıstırabını anlatmayı tercih etmektedir. Tanpınar'ın, Sabri aracılığı ile sonunda ulaşılabilmiş olan kadın figürünü reddedişi, esasında Huzur ve ona kadar olan eserlerde tecrübe edilen arzulu dilin reddedilişidir. Çünkü Sabri, tıpkı Abdullah Efendi'nin ya da Mümtaz'ın olduğu gibi Tanpınar'ın ta kendisidir ve Tanpınar, Sabri karakteri ile geçmişte bıraktığı yüksek dil anlayışıyla hesaplaşmaktadır. Prof. Dr. İbrahim Şahin'in *Haz ve Günah* adlı eserinde de söylediği gibi: "*Tanpınar kendi estetik zevkini, dil kudretini ciddi bir birikimle sağladığından, kendi dili karşısındaki en acımasız eleştirci göz, kendisine ait edebi zevktir. Çünkü kendisinden, edebi kabiliyetinden hiçbir zaman emin olamayacaktır.*" Onun 'Bir gün bana dönecekler!' cümlesi bile, kendi sanatı hakkındaki şüpheli ortadan kaldırmamıştır (Şahin: 2012,413).

SONUÇ

Hayatı boyunca kendi dili ile yarışan Tanpınar'ın, alegorik bir tatmin arayışı içerisinde oluşu, eserlerinde soyut kavramları kişileştirerek birer özne haline getirmesiyle kendi kendini ele vermektedir.

Yazarın; ölüm, cinsellik ve yalnızlık ile ördüğü bir rüya alemini anlatan *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* adlı 1941 yılında kaleme alınan eser, kurmaca eserleri içerisinde alegori kullanımının en yoğun biçimde kendini gösterdiği metinlerden biri olarak değerlendirilebilir.

Yazarın 1955 senesinde kaleme aldığı bir diğer hikayesi olan *Yaz Yağmur'u* ise evli ve iki çocuklu bir baba ve yazma sıkıntısı çeken bir yazar olan Sabri'nin yaşadıklarını konu edinir.

Bahsi geçen her iki hikayede de dikkati çeken yoğun alegorik kurgusal unsurlar, Tanpınar'ın daha ilk hikâyelerinden başlayarak, tüm eserlerinde kendilerini örtük kullanımlar şeklinde hissettirirler. Bu örtük alegori kullanımı halini Huzur romanını kaleme almasına kadar sürdürdüğü bilinmektedir.

İlk eserinden başlayarak sanatı ve sanatçıyı kendi dili üzerinden alegorize eden Tanpınar'ın bu tutumu, *Huzur* romanı ile kusursuz bir kadın figürüne, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ile ise bir müesseseye dönüşecektir.

1941'de kaleme aldığı *Abdullah Efendi'nin Rüyalari* adlı hikayesinin ardından, 1955'te yazdığı *Yaz Yağmuru* adlı hikayesine kadar ki zamanı kapsayan, yaklaşık on beş yıllık süreçte Tanpınar'ın, zihinsel anlamda ve metin yazarlığı konusunda köklü değişiklikler yaşadığı dikkati çekmektedir.

Bir bilinçaltı öyküsü niteliğinde olan *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*'nda yazar, okuyucuya, bilinçaltının haritası olan rüya alemine doğru yolculuğa çıkmasında kılavuzluk eder. Rüya alemi açısından Nerval'in hemen hemen aynı uzunluktaki hikayesi *Aurelia* ile *Abdullah Efendi'nin Rüyalari* neredeyse aynı işleyişi takip eder.

Tanpınar, Nerval ile ilişkisine "*Edebiyat Üzerine Makaleler*" adlı eserinin girişinde de yer verir. Esere, rüyaların ikinci bir hayat olarak adlandırıldığından bahsederek başlayan yazarın bu sözleri, Nerval'in *Aurelia* adlı hikayesinin ilk cümleleridir.

Uyanık hayat ile rüyanın iç içe iki oda gibi yan yana durduklarını sık sık dile getiren Tanpınar, kahramanın maddeden ziyade ruh olduğu görüşündedir. Bu durum ise karaktere akışkan geçişler sağlayabilmektedir.

Tanpınar'ın ilk hikayesinden, *Huzur* romanını kaleme almasına kadar devam eden kapalı alegori kullanımı, *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*'nda gerçeklik ve hayal arasındaki gidiş gelişlerde yaşanan absürt olaylar aracılığıyla anlatılır. Bilinç düzeyindeki somutluğu bir çeşit yıpratma, bozma girişimiyle bilinç dışındaki soyutluğa çıkarmayı başaran Tanpınar, böylece bilinç ile bilinç dışının yerlerini değiştirir. İnsanların ve eşyanın sabit bir form olarak ele alınmadığı *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*'nda tema bir çeşit kendilik problemidir. Yazarın 1948'de *Huzur*'u kaleme almasından ve 1950 seçimlerinden sonra yaşadığı zihinsel değişim süreci, dil ve sanat anlayışına da büyük ölçüde yansır. Bu tarihten itiba-

ren, yazın hayatı boyunca sürekli bir yarış içerisinde olduğu kendi dilini ironize etmeye başlayan yazar, bunun en iyi örneklerinden birini *Yaz Yağmuru* adlı hikayesinde verir. *Yaz Yağmuru*'nda tema bizzat yazmak eyleminin kendisidir. Zira estetikten ziyade sanatta faydayı gözeten, devrin politize sanat anlayışına karşılık, Tanpınar kendisini zamanın dışına atılmış bir figür olarak görmektedir. Dayatılan bu dönem figürasyonundan kaçışı, kendi dili üzerinden yaptığı devir ironileri üzerinden sağlayabilmektedir. Sözün kısası Tanpınar'ın ironisinin başladığı yerde Tanpınar alegorisi de başlamaktadır.

KAYNAKÇA

- AÇIL, B. (2013). *Klasik Türk Edebiyatında Alegori*. İstanbul: Küre Yayınları.
- ALKAN, E. (2005). *Şiir Sanatı*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- ALTUĞ, T. (2012). *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- EAGLETON, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*. (çev. Hakkı Hünler ve diğerleri). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- FREUD, S. (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. (çev. Haluk Barışcan). İstanbul: Metis Yayınları.
- FRYE, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. (çev. Hande Koçak). İstanbul: Ayrintı Yayınları.
- GEÇTAN, E. (2012). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- HEGEL, G.W. (1994). *Estetik I*. (çev. Taylan Altuğ, Hakkı Hünler). İstanbul: Payel Yayınevi.
- HEIDDEGER, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (çev. Fatih Tepebaşlı). Ankara: De Ki Basım ve Yayıncılık.
- JAMESON, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi*. (çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- JUNG, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. (çev. Ender Gürol). İstanbul: Payel Yayınevi.
- KERMAN, Z. (2001). *Tanpınar'ın Mektupları*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- KERMAN, Z. (2005). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- KULA, O. B. (2010). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı I*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- KULA, O. B. (2011). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı II*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- LUKACS, G. (1985). *Estetik I*. (çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ŞAHİN, İ. (2012). *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- ŞAHİN, İ. (2015). Sanatın ve Sanatkârın Alegorisi Olarak "Abdullah Efendi'nin Rüyalari". *Türk Dili Dergisi*: Cilt CIX S. 767 – 768, Kasım – Aralık, s. 287 – 304.
- TANPINAR, A.H. (2017). *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- WHITMAN, J. (1987). *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Boston: Harvard University Press.
- YILMAZ-ÇEBİN, B. (2017). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Romanlarında Simge*. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.