

Kafkavari ve Gotik: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Rüyalar” Hikâyesinin Anlatı Bilimi Yöntemiyle Bir İncelemesi

Kafkaesque and Gothic: A Narratological Analysis of Ahmet Hamdi Tanpınar's Short Story “Rüyalar”

Emrah PELVANOĞLU¹ 



Sorumlu yazar/Corresponding author:
Emrah Pelvanoğlu (Dr. Öğr. Üyesi),
Yeditepe Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, İstanbul,
Türkiye
E-posta: emrah.pelvanoğlu@yeditepe.edu.tr
ORCID: 0000-0003-4635-2629

Başvuru/Submitted: 26.08.2023
Revizyon talebi/Revision requested:
21.09.2023
Son revizyon/Last revision received:
26.10.2023
Kabul/Accepted: 27.10.2023
Online Yayın/Published Online: 30.10.2023

Atf/Citation: Pelvanoğlu, Emrah. “Kafkavari ve Gotik: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Rüyalar” Hikâyesinin Anlatı Bilimi Yöntemiyle Bir İncelemesi.” *Türkiyat Mecmuası-Journal of Turkology* 33, 2 (2023): 415-437.
<https://doi.org/10.26650/iuturkiyat.1350519>

öz

Tanpınar'ın ilk olarak 1952 yılında Aile dergisinde yayımlanan ve 1955 tarihli Yaz Yağmuru kitabında yer alan “Rüyalar” hikâyesi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın sevdiği gotik unsur ve temaları içermekle beraber, biçim açısından zorluğu ve titizliği ile bilinen yazarın alışlagelmiş edebiyatından farklı bir yerde durmaktadır. Hikâyenin final sahnesine odaklanan ve kahramanı Cemil'in yaşadığı gerilimi “Şimdi ne olacak sorusu?” ile sürdüren kompozisyonu, olay örgüsüyle ilgili bir karmaşıklıktan ziyade, ilerledikçe açılan kronolojik bir hikâye anlatımına dayanır. Bu yazıda “Rüyalar”ın, Tanpınar'ın kurmaca eserlerinden genel olarak farklılaşan kompozisyonunu çözümlmek için hikâyenin anlatı bilimi açısından yakın okuması yapılmıştır. Buna göre “Rüyalar”ın çizgisel bir anlatımla kronolojik olarak ilerleyen hikâyesi, hikâyedeki rüya anlatılarının bu çizgisel anlatımın belirlediği final sahnesi için olay-örgüleştirmesine dayanır. Tanpınar'ın farklı kurmaca metinlerinde karşılaşılan ve onun belirsizliğe ve biçimselliğe dayanan modernist anlatıcılığının en önemli unsurlarından olan rüya anlatıları, hikâye boyunca hem gizemi askıda tutup hem de her açıklamada yenilerini talep eden muğlaklıklar yaratarak olay örgüsünü belirler. Ancak rüyaların yarattığı belirsizliklerin açıklanması ne kadar ertelenirse ertelensin, hikâyenin çizgisel anlatı özelliği olay örgüsünü nihai gizemsizleştirme stratejisinin bir parçası kılar. Hikâye üçüncü teklik şahıs bir anlatıya sahip olmasına rağmen anlatıcı, hikâyenin kahramanı Cemil'in bakış açısının dışına çıkmaz. *Değişim, Dava* gibi meşhur Franz Kafka kurmacalarında gördüğümüz bu teknik, Cemil'in hikâye boyunca finale ertelenen krizini, son ana kadar modernist bir anlatının malzemesi olarak da okutur. Ancak finalde karşılaşılan geveze arkadaşın hikâyenin bütün modernist potansiyelleri ile uyumsuz ve grotesk aleladedeliği ve deniz üstünde birden beliren hayalet, “Rüyalar”ı Kafkavari ve gotik, ama dümdüz bir hayalet hikâyesi olarak okumamızı gerektirir.

Anahtar kelimeler: Anlatı Bilimi, Öykü (Fabula), Olay Örgüsü (Syuzhet / Sujet), Motif, Gotik

ABSTRACT

Ahmet Hamdi Tanpınar's short story "Rüyalar" [Dreams] was originally published in 1952 and later included in his 1955 short story collection *Yaz Yağmuru* [Summer Rain]. Focused on the conclusive scene of the narrative, the story maintains a sense of tension throughout as experienced by the protagonist Cemil and revolves around the pivotal question of what will happen next. Rather than employing a convoluted plot structure (syuzhet), the composition relies on a linear storyline (fabula) that steadily unfolds, adhering to a progressive chronology. This article conducts a close narratological reading of Tanpınar's story to analyze its narrative composition, which is distinctive from Tanpınar's general works of fiction. The examination reveals the story to employ a linear storyline in chronological progression and to utilize dream scenes to guide readers toward an almost expected and conclusive finale. Despite the deliberate deferral of clarifications related to dream-induced uncertainties, the underlying linear causality of the storyline contributes to the narrative's overarching strategy of gradual demystification. While the narrative is presented in the third-person singular, the story's perspective remains firmly rooted in that of the protagonist, Cemil. This literary approach, evocative of the works of Franz Kafka, such as *The Trial* and *The Metamorphosis*, serves to uphold Cemil's personal crisis as a potential source for a modernist narrative. However, the anagnorisis involving Cemil's talkative friend in the final stage, along with the abrupt emergence of the ghost at sea, ultimately diminishes the modernist elements that had been progressively unfolding throughout the narrative.

Keywords: Narratology, Story, Fabula, Plot, Syuzhet, Motif, Gothic

EXTENDED ABSTRACT

The short story "Rüyalar" [Dreams], authored by Ahmet Hamdi Tanpınar, was initially published in 1952 and later became a part of his 1955 collection, *Yaz Yağmuru* [Summer Rain]. The short story's narrative centers around the intricate psychological tribulations entwining the protagonist, Cemil. A spectral presence named Selma haunts his dreams, and her identity gradually unfolds through the narrative's denouement. Cemil, a writer, moves into a summer residence with his family in early April. He is writing a novel retelling of a calamity unfolding around an unnamed young woman's demise and the subsequent suicide of his familiar acquaintance, Şakir Bey. However, as the plot progresses, the dreams insidiously infiltrate Cemil's daily existence and cognitive faculties, impeding his literary pursuit. The story follows a chronological sequence of events, leading to a culminating juncture that serves as both the narrative apex and resolution. Elaborate insights into séances conducted by Cemil's neighbors and conveyed through a friend encountered on a ferry eventually unveil the phantom's identity. This revelation simultaneously signifies the culmination of Cemil's transformative journey as he navigates the concluding stage of his metamorphosis.

While inheriting certain gothic motifs and recurring themes from Tanpınar's body of work, the narrative deviates from his signature style characterized by his poetics stylistics and modernist composition. Primarily focused on the finale, the story maintains a taut sense of suspense akin to Cemil's own experience, revolving around the pivotal question of what happens next. This deviation eschews complex enplotment, favoring a linear narrative structure that progressively unfolds in chronological order. In this context, this article undertakes a narratological examination by delving into the structural framework of the narrative, thus distinguishing it from Tanpınar's conventional literary works. This analysis employs Boris Tomasevski's differentiation between *fabula* (i.e., raw material of a story) and *syuzhet* (i.e., the way a story is organized) and is supplemented by Aristotle's *Poetics* and Paul Ricoeur's

conceptualization of mythos (i.e., enplotment) in *Time and Narrative: Volume I*. Through this approach, the analysis exposes the narrative's reliance on a linear chronology enhanced by dream sequences interwoven into the story to inexorably guide readers toward an almost foreseeable yet resolute climax. These dream vignettes, intrinsic to Tanpınar's modernist proclivity characterized by thematic ambiguity and formal intricacy, cultivate an aura of enigma that pervades the entire tale. Unveiling fresh explications with each iteration, these dream episodes generate a pervasive sense of ambiguity, profoundly influencing the progression of the narrative arc. Noteworthy for deferring the resolution of ambiguities seeded by dreams, the narrative's foundational causal progression remains a harbinger of its overarching strategy: a gradual unraveling of the enigma.

Despite adopting a narrative perspective in the third-person singular, the narrative lens consistently resides within the psyche of Cemil, the central protagonist. This literary technique, reminiscent of the narrative strategies evident in Franz Kafka's seminal works, such as *The Trial* and *The Metamorphosis*, sustains Cemil's internal turmoil as a potential source for a modernist narrative trajectory. This storytelling approach adeptly builds anticipation, reaching its crescendo at the narrative's zenith. The protagonist's quotidian existence occupies a marginal role in the story, with its occurrences carrying minimal significance within the larger framework of the plot. However, decisive moments and daily life scenes trigger the protagonist's abrupt daydreams. This narrative approach is rooted in the third-person singular perspective, which, though ostensibly distant and impartial, is confined to Cemil's vantage point. The narrative voice remains tethered to Cemil's turbulent consciousness, progressively veering toward his surrender to dreams as the story unfolds—a complex dual engagement. The reader, distanced from the character by the narrator's discourse, is subjected to the third person's definitive (i.e., past tense) authority, which is counterbalanced by an inherent susceptibility. This authority, however, is vested in the intricate narrative established by the character undergoing crisis, interwoven with uncertainties (i.e., past perfect tense) through a modernist maneuver. The narrator's conclusive tone accelerates toward the story's denouement in the final paragraph, intricately bound to the protagonist's deepening journey as he confronts his crisis.

A remarkable synergy between the story's overarching narrative (*fabula*) and its constructed progression (*syuzhet*) is evident. This harmonious interplay sustains an air of ambiguity surrounding the nature of Cemil's crisis—whether it is rooted in psychological turmoil (internal) or if it manifests as a consequence of supernatural intervention (external)—a question that remains poised until the climactic final scene. This storytelling approach adeptly builds anticipation, reaching its crescendo at the narrative's zenith. However, the story's anagnorisis, which entails the presence of Cemil's verbose yet profoundly mundane confidant in the finale, along with the abrupt manifestation of the sea-bound specter, ultimately curtails the burgeoning modernist elements intricately woven into the narrative's fabric. Consequently, the reader's interpretative compass aligns with perceiving “*Rüyalar*” as a narrative akin to Kafka's stylistic inclinations.

Giriş

"Rüyalar", Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1955 yılında yayımlanan ikinci hikâye kitabı *Yaz Yağmuru* kitabında yer alır. Edebiyat okurlarının aşına olduğu, Varlık Yayınlarının küçük boy baskıları arasından çıkan kitap 127 sayfadır. *Yaz Yağmuru*'nun Dergâh Yayınlarının 1983 yılından beri yayımlandığı *Hikâyeler* toplamı içindeki yeri ise 148 sayfadır. "Rüyalar", kitapla aynı adı taşıyan "Yaz Yağmuru"ndan sonra kitaptaki en uzun hikâyedir ve hem Varlık hem de Dergâh baskısında 13 sayfa tutar. Hikâye ilk olarak 1952 yılında *Aile* dergisinin 20. sayısında yayımlanmıştır.

Hikâye, Cemil adındaki baş karakterin rüyaları yoluyla kendisine musallat olan ve hikâyenin finalinde adının Selma olduğunu öğreneceğimiz bir genç kadın hayaleti ile yaşadığı sorunları anlatır. Yazar olan Cemil ailesi ile nisan ayı başında taşındığı sayfiye evinde yeni kitabı üzerine çalışmaktadır. Kitabında yakından tanıdığı Şakir Bey ailesinin yaşadığı ve adı bilinmeyen genç bir kadının ölümü ve Şakir Bey'in intiharı ile sonuçlanan trajediyi anlatacaktır ancak hikâye ilerledikçe gündelik hayatını ve zihnini işgal eden rüyaları çalışmasına engel olur. Kronolojik bir anlatımı olan hikâyenin sonu aynı zamanda finali, zirve noktasıdır. Bu son paragraflarda Cemil'in vapurda rastladığı bir arkadaşının, komşularında icra edilen ve kendisinin de katıldığı ruh çağırma seanslarına dair verdiği ayrıntılı bilgiler yoluyla hem hayaletin kim olduğunu öğrenir hem de Cemil'in yaşamakta olduğu dönüşümün son bir aşamayı daha geçerek tamamlanmasına tanık oluruz.

"Rüyalar", Tanpınar'ı modern Türk edebiyatı içindeki özel konumuna yerleştiren modernist yazarlığının biçimsel zorluğundan¹ uzak, ilk paragraftan itibaren ilginin büyük oranda "Şimdi ne olacak?" sorusu ile ayakta tutulduğu ve Abdullah Harmancı'nın da belirttiği gibi "adeta bir Ömer Seyfettin öyküsü kadar açık bir biçimde finaldeki şaşkınlık üzerine kurulu"² bir hikâyedir. Harmancı'nın benzetme unsuru olarak Ömer Seyfettin'e referans vermesi, hikâyenin çizgisel / kronolojik olay örgüsünün modernist Tanpınar edebiyatı içindeki istisnai konumunu vurgulaması açısından önemlidir.

Rüyalar hikâyesinin kompozisyonunu / oluşumunu çözümleyeceğimiz, bunu yaparken hikâyenin yakın okumasını da gerçekleştireceğimiz bu yazıda yöntem olarak "anlatı kuramının temelini oluşturan hikâye-söylem ayrımı"na başvurulacak ancak Tzvetan Todorov'un yaygınlaştırdığı "hikâye-söylem" ikiliği yerine, Boris Tomaşevski'nin "fabula-syuzhet / sujet"³ tanımları esas alınacak; "fabula" terimi "hikâye", "sujet" terimi ise "olay örgüsü"

1 Bu bağlamda "Rüyalar" ile aynı kitapta yer alan ve ondan çok daha kısa olmasına rağmen biçimsel zorluğu ve modernist olay-örgüleştirme stratejisi ile farklılaşan "Yaz Gecesi" hikâyesi karşılaştırılabilir. Hikâyeye dair kapsamlı bir analiz ortaya koyan Süha Oğuzertem, «'Yaz Gecesi'nin anlamının anlatılanları güzelleştirme stratejilerinde yattığı»nı saptar ve bir kez bu saptama yapılmış "bu yaklaşımı Tanpınar'ın edebiyat anlayışına genellemek o kadar zor değil" der. Süha Oğuzertem, *Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 363. "Rüya'nın Tanpınar'ın metinlerindeki önemine dair Bergson odağında bir analiz için bk. Şerif Eskin, *Zaman ve Hafızanın Kıyısında: Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021) 169-184.

2 Abdullah Harmancı, "Tanpınar Öykülerini Nasıl Kurdu?" *Bir Ses Ormanı: Ahmet Hamdi Tanpınar Kitabı* içinde, haz. Turgay Anar, Şerif Eskin ve Aykut Ertuğrul, (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi, 2022), 72.

3 Bundan sonra sujet.

terimleri ile karşılanacaktır.⁴ Bahar Dervişcemaloğlu'nun da belirttiği gibi “Anlatı nelerden oluşur/ibarettir?” ya da “Anlatının en temel bileşenleri ne(ler)dir?” sorularına cevap veren bu ayrımın hikâyenin kompozisyonunun çözümlenmesi için kullanışlı olduğunu düşünüyorum.⁵

İlk olarak Viktor Şklovski'nin önerdiği ve izi Eflatun'un diegesis-mimesis ikiliğine⁶ kadar sürülebilecek fabula-sujet ayrımı, büyük oranda Boris Tomaşevski'nin 1925 tarihli *Edebiyat Teorisi* kitabı ile Rus Biçimcileri özelinde temsil edici bir tanınırlığa kavuşmuştur. Dervişcemaloğlu'nun da belirttiği gibi bu yüzden fabula-sujet ayrımı ele alınırken çoğunlukla Tomaşevski'nin görüşleri esas alınır.⁷ Buna göre fabula (hikâye) “yapıt boyunca bize iletilen birbirine bağlı olaylar bütünü”dür. Olayların yapıt içindeki düzenlenme ve yer alma biçimlerinden (ki ben buna “olay-örgüleştirme” diyorum) bağımsız olarak fabula / hikâye, kronolojik ve nedensel sıralarına göre verilebilir.⁸ Fabula ve sujet (Mehmet ve Sema Rifat sujetyi “konu” olarak çeviriyorlar) yani hikâye ve olay örgüsü aynı olaylardan oluşsa da ayrı şeylerdir. Sujet “olayların yapıt içinde ortaya çıkış sırasına ve onları bize belirten bilgiler dizisine uyar”⁹, okurun olayları, olay-örgüleştirme yoluyla öğrenme biçimidir.¹⁰

4 Bahar Dervişcemaloğlu *Anlatıbilime Giriş* başlıklı kitabının “Anlatının Bileşenleri: Fabula-Sujet (Öykü Söylen) Ayrımı” başlıklı bölümünde ilgili ayrımın, Rus Biçimciliğinden günümüze kadarki kronolojik bir dökümünü ve açıklamasını yapar. Buna göre ilk olarak Viktor Şklovski'nin bahsettiği ayrımı Rus Biçimcileri özelinde temsil edici bir standarta getiren 1925 tarihli kitabı *Edebiyat Teorisi* ile Boris Tomaşevski olmuştur. 1960'lı yıllardan sonra Fransız yapısalcılığı Ferdinand de Saussure'ün dilbilim çalışmalarına dayanan göstergebilimin de etkisi ile fabula-sujet ayrımını yeniden ele almıştır. 1965 yılında Rus Biçimcilerinin metinlerinden yaptığı bir derlemeyi Fransızcaya çeviren Todorov, Tomaşevski'den etkilenecek hikâye (histoire)-söylen (discours) ayrımını ortaya atmıştır. Buna göre hikâye içeriğe, olaylar zincirine yani “gösterilen”e, söylen ise ifadeye, biçime yani “gösteren”e karşılık gelir. Bk. Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014), 76-82.

5 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 76.

6 Dervişcemaloğlu'nun da aktardığı gibi Eflatun'un *Diyaloglar*'da ortaya koyduğu en basit tanımı ile diegesis anlatma (doğrudan konuşma), mimesis temsil / taklit yoluyla aktarmadır. Eflatun nesnelerin kavramların taklidi olduğunu ve bu yüzden onların taklidinin gerçeklikten iki kere uzaklaşmak olduğunu düşünmektedir. Paul Ricoeur'ün *Zaman ve Anlatı I*'deki okumasına göre ise Aristo, eylem halindeki anlatsal temsilin ancak düzenleme yoluyla yani mythos (olay-örgüleştirme) ile gerçekleşebileceğini belirtir. Aristo epikten bahsederken “Şu açık bir gerçek ki, tragedyada olduğu gibi, burada da olayörgülerinin drama biçiminde düzenlenmesi gerekir” der. Böylece dramatik (mimesis) kompozisyon ile anlatma (diegesis) kompozisyonu, yani trajedi/komedi ile epik arasındaki gerçekleşme tarzıyla ilgili karşıtlık hafifletilmiş olur ki bu karşıtlık da taklit etmenin nesnesini yani olay-örgüleştirmeyi etkilemez. Paul Ricoeur, “Olay-örgüleştirme”, *Zaman ve Anlatı I* içinde, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları), 82. Konunun anlatı bilimine dair tartışmalar içindeki daha geniş yeri ile ilgili olarak bk. Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 66-71. Platon ve Aristo için mimesisin “ötekiyle karşılaşmada ve taklit etmenin güçleştiği yerde” ortaya çıktığını iddia eden bir çalışma için bk. Servet Gündoğdu, *Mimesis, İfade ve Gösterge: Şiirin Özgünlüğü Bağlamında Poetika Sorunu* (Ankara: Hece Yayınları, 2021), 35-81.

7 Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 78.

8 Boris Tomaşevski, “Tema Örgüsü,” *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri* içinde, haz. Tzvetan Todorov, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), 251. Söz gelimi yazının girişinde verdiğim özet tamamen hikâyenin fabulasından / hikâyesinden devşirilmiştir.

9 Tomaşevski, “Tema Örgüsü,” 252.

10 Örneğin Vüs'at O. Bener'in 1984 tarihli ilk romanı *Buzun Çağının Virüsü*'nün olay örgüsü, kendi seyirinde kronolojik bir nedenselliklerle ilerleyecek hikâyeyi şiddetle parçalayıp takip etmesi zor, anlaşılması güç, ipuçları ile bütünleşebilen dağınık bir fragmanlar birliğine dönüştürür. Romanın anlatı bilimiyle bir incelemesi için bk. Reyhan Tutumlu, *Yaşamaz Yazabilmek: Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım* (İstanbul: Metis Yayınları, 2010), 36-63.

Tomaveşki'nin fabula-sujet ayrımında önemli bir rol oynayan bir diğer kavram ise "motif"tir. Ona göre bir tema, bir yapıtın dil gerecini birleştiren temel bir kavramdır ve her bir yapıttaki her bölümün de kendi teması olabilir. Bir yapıtın ayrıştırılması ise özgül bir tema birimiyle belirginleşen bu bölümlerin yalıtılması demektir. Bu bağlamda motif, yapıtın ayrıştırılmayan bölümünün temasıdır. Fabula (hikâye) kronolojik ve sebep-sonuç ilişkisi içinde sıralanan motifler bütünü iken, sujet (olay örgüsü) aynı motiflerin yapıt içinde izledikleri sıraya göre gerçekleşen bütündür. Tomaşevki bir eserdeki motiflerin türdeş olmadığını belirterek "bazı motiflerin, öyküdeki sıralama bozulmaksızın gözardı edilebileceğini, oysa aynı şeyin, öbür motifler için, olayları birleştiren nedensellik bağı kopmadan" mümkün olamayacağını söyler. Dışlanamayacak olan motifler 'bağlı motifler'ken, olayların kronolojik ve nedensel dizilimini bozulmaksızın öyküden çıkarılabilecek motifler 'özgür motifler'dir. Fabula (hikâye) için yalnızca bağlı motifler önemliken sujet (olay örgüsü) için en "önemli rolü oynayan ve yapıtın kuruluşunu belirleyenler özgür motiflerdir"¹¹ demektir.

Bu bağlamda "Rüyalar", Tanpınar'ın eserleri ve yazıları boyunca dolaşan ve ona özgün özgür motiflerin, hikâyenin finalindeki açıklamanın anlaşılabilmesi için bağlı motifler olarak kullanıldığı bir hayalet hikâyesidir. Öte yandan hikâyenin finali, ilgili rüya anlatılarının Cemil'in içsel, belirsiz dünyasının özgür motifleri olmasının dışında da bir anlam bulabilmesi için yapılan olay örgüsel bir "kolay tercih" olarak okunabildiği gibi bütün hikâyenin Aristocu tanınmayı (anagnosis) gerçekleştirmek için olay-örgüleştirdiği ve rüya anlatılarının sıkı dokulu bağlı motifler olarak tasarlandığı gotik bir hikâye olarak da okunabilir.¹²

Başlangıç: Rüyalar Hüküm Kazanıyor

"Rüyalar", üçüncü teklik şahıs anlatıcının şu cümlesiyle başlar: "İlk önce değişikliğin farkına varmadı"¹³. Açılış, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bilinen uzun cümleli ve karmaşık üslubuyla çelişir, kısa ve basittir. Değişim motifi ile dikkat çeker. Bir şey olmuş, akış bozulmuş, alışıldık ya da normal olandan uzaklaşmıştır. Bu ilk cümle hem doğrudan hikâyeye, yaşanmış veya yaşanabilecek olaylara işaret eder hem de okuru tek hamlede olay örgüsünün içine çekerek hikâye ve olay örgüsü (fabula ve sujet) uyumunu "vurucu" ve Kafkavari bir açılış cümlesi ile

11 Tomaşevki, "Tema Örgüsü", 252-53.

12 Burada yazı boyunca kullanılan bazı terim ve kavramlara biraz daha açıklık getirmek faydalı olacaktır. Yukarıdaki paragrafta da belirtildiği gibi bu yazıda "Rüyalar"ı oluşturan özgür motiflerin, hikâyenin finali uyarınca olay-örgüleştirilmiş bağlı motifler olarak değerlendirilmesi gerektiği ortaya konulacaktır. Bu bağlamda sembol, sahne, anlatı ve motif terimleri hikâyedeki benzer meseleleri açıklamak için kullanılacaktır. Buna göre "sembolist tavır / üslup" gibi ifadeler bağlamında "sembol", Tanpınar'ın modernist yazarlığına atıf için kullanılacak. "Rüyalar" hikâyesinde de rastlanan bir dizi özgür motifin, Tanpınar'ın farklı kurmaca anlatılarında tekrar eden deniz, su, ağaç, ev, bahçe gibi semboller ile örtüştüğünü ancak bu özgür motiflerin hikâyenin finalinin mutlak belirleyiciliği bağlamında bağlı motiflere dönüştüğünü iddia edeceğim. "Anlatı" terimini ise hikâyedeki rüya sahnelerinin, Tanpınar'ın modernist anlatıcılığının doğal bir uzantısı olduğunu belirtmek için işlevselleştireceğim. "Sahne" terimini ise özgür motiflerin bir aradılığı ile oluşturulan rüya bölümlerinin her biri için, bu bölümlerin görseliğini vurgulamak için kullanacağım.

13 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006), 227.

gerçekleştirir. *Dava*, *Dönüşüm* gibi Kafka anlatılarının açılışlarında gördüğümüz¹⁴, sebepsizce ya da bir açıklama olmadan ve aniden gerçekleşen bir dönüşümün ardından ortaya çıkan krize işaret eder. İşaret edilen yer hikâyedir, hikâye ise kahramanın olay-örgüleştirmesiyle sunulacaktır.

Bu cümleyi takip eden dört cümle de benzer şekilde kısadır. Kahramanın kendisinde gerçekleşen bu olumsuz değişimi anlamlandıramadığı ve açılış cümlesinde de ifade edilen kısa bir kararsızlık dönemini anlatır. “Sonra, yavaş yavaş” diye başlayan beşinci cümlede ise rüyalar ve değişim arasındaki ilk ilişki kurulur ve ardından bütün hikâye boyunca “nasıl çözüleceğini merak edeceğimiz” krize dair ilk açıklama yapılır. Adını üçüncü paragrafta öğreneceğimiz hikâye kahramanı Cemil, “adeta istemeyerek uyanmaya başlamış”¹⁵, gündelik, uyanık gerçekliği ile herkes gibi çoğunlukla geceleri gerçekleşen uyku / rüya hâli arasındaki denge bozulmuştur.¹⁶ Sekiz cümlelik paragrafın üçte birini oluşturan son cümlede, Tanpınar’ın benzetmeler ve şiir niteliğindeki yorumlarla yüklü üslubu devreye girer. Cemil artık “sevilen bir memleketi, bir daha görülemeyecek şeyleri terkediyormuş gibi esefle” uyanmakta, gününü ise “bir sıra düşünür gibi geceyi ve rüyalarını düşünerek”¹⁷ geçirmektedir. Gündelik yaşantının, gündüz açıklığının ve eylemliliğinin hükmü altında olması gereken yaşamı, hikâye boyunca izleyeceğimiz ve yine kahramanın olay-örgüleştirdiği çizgisel bir artış ivmesiyle rüyalarının etki alanına girer.

Üçüncü tekil şahıs anlatıcı hikâye boyunca kahramana ve daha çok da onun zihnine, iç dünyasına, rüyalarına ışık tutar. Kahramanın gündelik yaşantısının hikâyede çok az bir yeri vardır ve olanın da olay örgüsü bağlamında bir belirleyiciliği hemen hemen yoktur. Belirleyici olanlarsa ileride göreceğimiz gibi kahramanın anlık gündüz düşleri ile gerçekleşir. Bunun sebebi olaylara dışarıdan bakan ve okuru kendisi ile beraber nesnel ve güvenli bir mesafeye konuşturmuş gibi yapan üçüncü tekil şahıs anlatıcının Cemil’in bakış açısıyla sınırlandırılmış olmasıdır.¹⁸ Anlatıcı ses, hikâye ilerledikçe rüyalarına teslim olan Cemil’in karışık zihninden ötesini görmez, göstermez. Burada ikili bir oyun vardır. Anlatıcı ses yoluyla karakterden uzaklaştırılmış olan okur, onun olası güvenilmezliğine karşı üçüncü şahsın kesinlik bildiren

14 Kâmuran Şipal çevirisi ile *Değişim*’in açılış cümlesi: “Bir sabah tedirgin düşlerden uyanan Gregor Samsa devcileyin bir böceğe dönüşmüş buldu kendini.” Franz Kafka, *Değişim*, çev. Kâmuran Şipal, (İstanbul: Cem Yayınevi, 2002), 5. Yine Kâmuran Şipal çevirisi ile *Dava*’nın açılış cümlesi: “Biri iftira atmış olacaktı Joseph K.’ya; çünkü bir sabah durup dururken tutuklandı.” Franz Kafka, *Dava*, çev. Kâmuran Şipal, (İstanbul: Cem Yayınevi, 2000), 5.

15 Tanpınar, *Hikâyeler*, 227.

16 Tanpınar’ın en meşhur denemelerinden olan “Şiir ve Rüya I”ın açılış cümlesi bu iki hayatın bir aradığı üzerinedir: “Öteden beri rüyanın ikinci bir hayat olduğu söylenir.” *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977), 30.

17 Tanpınar, *Hikâyeler*, 227.

18 Thomas M. Kavanagh, “Kafka’s *The Trial*: The Semiotics of the Absurd” (Absürtün Göstergebilimi: Kafka’nın Davası) başlıklı yazısında, sınırlandırılmış 3. tekil şahıs anlatıcının K.’nin yaşadığı epistemolojik buhranın en önemli göstergesi olduğunu ortaya koyar. K.’nin yaşadığı durum karşısındaki kafa karışıklığını aşamayan anlatıcı sesinin nesnellığı, özel statüsü, belletmen bilincin ötekiliği, bizzat anlatı biçimi tarafından sorgulanmıştır. “Metni okumak, onun epistemolojik krizi içinde sıkışıp kalmak anlamına gelir.” M. Kavanagh, “Kafka’s *The Trial*: The Semiotics of the Absurd,” *NOVEL: A Forum on Fiction* 5 no:3 (Bahar 1972): 242.

(görülen geçmiş zaman) otoritesine tâbi olur. Ancak bu otorite modernist bir manevra ile buhran içindeki karakterin belirsizliklerle (öğrenilen geçmiş zamanın hikâyesi) kurduğu olay örgüsüne emanet edilir.¹⁹ Anlatıcının kesinlik bildiren sesi, buhranını çözmek uğruna gittikçe derinleşiren ana karaktere tabi olarak son paragraftaki finale doğru hızlıca sürüklenir. Hikâye (fabula) ve olay örgüsü (sujet) arasında en üst düzeyde bir uyumluluk vardır. Bu uyum, Cemil'in krizinin psikolojik mi (içsel) yoksa doğüstü bir müdahalenin (dışsal) eseri mi olduğu bilgisini final sahnesine kadar sürüncemede tutar.

İkinci paragrafla beraber Cemil'in rüyaları anlatılmaya, içerikleri sorunsallaştırılmaya başlanır. Üçüncü paragrafta ise Cemil'in bu rüyaları "kendi kendine tahlile çalıştığı"ni yani yaşadığı değişime dair özdeşimsel bir tavırla olanları anlamaya çalıştığını öğreniriz.²⁰ Bu bağlamda ilk başlarda hiçbir şey hatırlamadığı bu rüyalardan, başka birisinin dünyasına girdiğini bilerek uyanmaktadır. Bu başlangıç evresindeki rüyaların sıradan, "kendi gelişmeleri ile uykumuzun şekline göre gece hayatımızı yapan şeyler"²¹den en önemli farkı eşlik eden duygulardır. Başka birinin dünyasına girdiğini bilen Cemil, gittikçe tek plan tekinsiz sinema çekimlerini andıran bir görselliğe kavuşacak olsa da²² zaman zaman da kaotik bir hâl alan, "geniş, çalkantılı bir deniz gibi birbirinden hız alan hareketlerle devam eden bir şey"²³ olarak değerlendirdiği bu rüyalarda gizli olan anlamı, rüyalar arasındaki ilişkiselliği, hep eşlik eden

19 Bu, Gerard Genette'nin belirlediği dört tip "diegesis"ten biri olan "serbest dolaylı söylem"le uyumaktadır. Dervişcemaloğlu'nun aktardığına göre Genette, mimesis-diegesis ayrımını reddeder. Ona göre "hiçbir kurmaca anlatı, nakletmek istediği olayları gösteremez ya da taklit edemez; çünkü bu tip metinlerin tamamı dille oluşturulmuştur" ve sadece diegesisin derecelerinden bahsedilebilir. Bu dereceler anlatıcının metne aldığı mesafeye göre "anlatılan konuşma", "dolaylı söylem", "serbest dolaylı söylem" ve "dolaysız söylem"dir. "Anlatılan konuşma"da "alınılana sözce" tamamen anlatıcının kontrolü altındayken ("Ona kendisini yakın zamanda ziyaret edeceğimi bildirdim."), "dolaysız söylem"de "söyledim", "düşündü" gibi ifadeler yoluyla karakterin sözü aynen aktarılmış gibi yapılır (Ona "Seni yakın zamanda ziyaret edeceğim!" dedim."). Dervişcemaloğlu'nun belirttiğine göre "serbest dolaylı söylem" söylem tipleri, diegesis dereceleri arasında en tartışmalı olanıdır çünkü anlatıcının metni ile karakterin metni birbirine karışır ("Daha fazla uzatmadan gözlerinin içine baktım, onu yakın zamanda tekrar ziyaret edecektim."). Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, 71-4.

20 Tanpınar, *Hikâyeler*, 227.

21 Tanpınar, *Hikâyeler*, 228.

22 Cemil'in gördüğü rüyalarındaki görsellerin bir aradalığı ve birbirleri ile ilk bakışta ilişki kurulamayan ancak hikâyenin finali ile anlamını bulan parçalı yapısı, 1998 tarihli kült Japon korku filmi Ringu'daki lanetli video teybin farklı tek plan çekimlerinden oluşan montajını anımsatır. bk. The Ring Community. "The Ring (Ringu)-cursed video tape". Video, 0:57. <https://www.youtube.com/watch?v=1mbo5vHy8dw>.

23 Tanpınar, *Hikâyeler*, 227.

duygular ile açıklar.²⁴ Doğrudan Cemil'in ağzından verilen bu tanım hikâyesinin devamında özgür bir motif olarak ara ara karşılaşıcağımız ve başka Tanpınar yapıtlarından da aşına olduğumuz rüya-deniz ilişkisini hikâyede ilk defa kurar. Cemil'in bu sıra dışı rüyalarına bazen sıradan rüyalarında olduğu gibi "tanıdığı, vaktiyle dikkat etmiş olduğu birkaç şey"²⁵ de girer. Bu tanıdık birkaç şeye örnek olarak Cemil, Persephone adını verdiği, evlerinin bahçesindeki erguvan ağacını zikreder. Bu ağaca Persephone ismini "kışın karanlıklarından bu kadar süslü ve güzel geldiği" için vermiştir.²⁶

Bu açıklama elbette ilk olarak Tanpınar'ın aşına olduğumuz simbolist tavrından, Yunan mitlerine, bu mitlerin modern simbolizm içindeki yerlerine yönelik metinlerarası iştahından, benzeterek açıklamaya dayalı²⁷ yazı tarzından kaynaklanır. Hikâyesinin olay örgüsü bağlamında ise ilk defa (çünkü açılış cümleleri kronolojik akışla ters düşmez) bu paragraf ile birlikte hikâyesinin akışından olay örgüsel bir sapma / genişleme yaşarız. Cemil'in bir karısı olduğu, beraberce sayfiyede oldukları ve buraya nisan ayı başlarında taşındıkları bilgisi, bahçedeki erguvan ağacını neden sevdiği anlatırken ikincil bir bilgi olarak paylaşılır. Asıl anlatılmak istenen erguvan ağacı hikâyedeki özgür bir motiftir ve rüyaların anlatsal ilişkisi bağlamında olay örgüsel bir yere oturur. İkincil olarak paylaşılan ev bilgileri, özellikle de kronolojik başlangıç olarak esas alabileceğimiz zaman (nisan ayı) bilgisi ise hikâyesinin (fabula) anlaşılabilirliği için önemli bir bağlı motiftir.

Rüyalar Netlik Kazanıyor

Bu giriş paragraflarının ardından anlatıcı "birkaç hafta sonra bu deniz çalkantısı birdenbire duruldu"²⁸ diyerek hikâyede bir adım daha ilerler. Cemil uyanınca bir türlü birbirine bağlayamadığı birtakım şeyleri hatırlamaya başlar ve anlatıcı tarafından art arda üç gece boyunca gördüğü üç rüyası aktarılır. "Bir defasında" denerek anlatılmaya başlanan ilk rüyasında Cemil, kısa

24 Betül Sezgin, Tanpınar'ın hikâyesini varoluşçu felsefe ve ontolojik temalar üzerinde incelediği yazısı "Kendi Varlığında Kaybolan mı?: Cemil ve Rüyaları" başlıklı yazısında metnin Kafka ile ilişkisini içerik bağlamında kurar. *Değişim*'in açılış cümlesindeki bunaltıcı düşler vurgusuna dikkat çeken Sezgin, ilginç bir noktaya temas ederek "Samsa'nın bunaltıcı düşler akabinde bir yaratığa dönüşmesiyle hayatına giren belirgin korku imgesi Cemil'in yaşadığı duyguya benzetilebilir." der. Betül Sezgin, "Kendi Varlığında Kaybolan mı?: Cemil ve Rüyaları," *Bir Ses Ormanı: Ahmet Hamdi Tanpınar Kitabı* içinde, haz. Turgay Anar, Şerif Eskin ve Aykut Ertuğrul, (İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi, 2022), 220. Burada dikkat etmemiz gereken iki nokta vardır. Sezgin, Gregor Samsa ile Cemil'in yaşadığı duyguları korku olarak sabitler ve benzer modernist tavrıların, benzer karakter tutumlarının sonucu olarak görür. Korku ve dehşet, her iki yazar için de önemli duygular olmakla beraber, özellikle Tanpınar'ın rüya tecrübesi ardından yaşadığı anlamsızlıkları ifade etmek için referans verdiği duyguları korkuya indirgemek hakkaniyetli olmaz. Dahası "Rüyalar", Tanpınar'daki varoluşçu temalar açısından yeterince verimli olmayan, düpedüz bir hayalet-musallat hikâyesidir. İşin Kafka tarafında da gotik, özellikle Alman gotik edebiyatı Kafka'nın en önemli kaynakları arasında yer alır. Konu hakkında harikulade bir kaynak için bk. Patrick Bridgewater, *Kafka, Gothic and Fairytale* (New York: Brill, 2003).

25 Tanpınar, *Hikâyeler*, 227.

26 Tanpınar, *Hikâyeler*, 228.

27 Tanpınar'ın güzel sanatlara göre yorumlayan açıklama ve eleştiri üslubu için bk. Emrah Pelvanoğlu, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir Eleştirisinde Avrupamerkezlilik" (Yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi, 2006), 70-79.

28 Tanpınar, *Hikâyeler*, 228.

süren, net bir imaj görür. Küçük bir masa üzerinde cam bir kavanoz içinde kırmızı balıklar yüzmektedir. Cemil bu rüyadan "keşke biraz daha bakabilseydim" diyerek uyanır. Bu özlemle sebebi olarak rüyasına refakat eden duyguyu açıklar: "Çünkü içinde, mühim bir şeyin olmasını bekleyenlerin hissiyle, o kesif dikkat ve üzüntü ile uyanmıştı"²⁹. İkinci gece gördüğü rüya da yine bir beklenti duygusu ile biter. Yatağını değiştirmiş gören Cemil, beyaz tül perdeli güzel bir odada yatmaktadır. Aslında hem yatakta yattığını hem de odanın tek penceresinden "bodur ve çok geniş bir ağacın altına" baktığını bilmektedir. Susturulmuş bir insana benzettiği bu ağacın o bahçenin ağacı olmadığını sanmaktadır ve içinde birisini beklediğine dair bir his ile uyanır³⁰. Rüyası gündelik yaşantısına taşarak bütün zihnini doldurur. Üçüncü gece uyur uyumaz kendisini bir kapı önünde bulur. Bu kapının görüntüsünü çok net bir şekilde algılayan Cemil, kapının açılmasını "şiddetle arzulayarak" ama açılmayacağını da bilerek uyanır³¹. Gecenin kalan kısmını yanındaki odada yatan karısının yatağında geçirir. Bu bilgi Cemil'in aile yaşantısına dair alınan ikinci bilgidir. Evli olmalarına rağmen karısıyla ayrı yataklarda yatmaktadırlar.³²

Yukarıda da belirtildiği gibi Cemil'in gündelik yaşantısı hikâyesinin odağında değildir. Rüyaların kronolojik art ardılığı ile sunulan olay örgüsü, art zamanlı seriler hâlinde (önce-sonra, birinci-ikinci-sonraki vs.) ve neredeyse sinemadaki sekans mantığı ile anlatılan rüya dizilerini de birbirine gündelik hayat sahneleri ve diyalogları ile bağlar. Bu sahneler daha çok hikâyesinin açıklanması ve açılması (fabula) ile ilgiliyken Tanpınar üslupçuluğunun ve simbolist yazarlığının etkisi altındaki çoğu tek plan rüya sahneleri ise hem gizemi askıda tutup hem de her açıklamada yeni açıklamalar talep eden belirsizlikler yaratarak olay örgüsüne (sujet) hizmet eder. Ancak kısmen tematik olarak ayrıştırılabilecek bu iki düzey birbirinden bağımsız değildir ve aralarındaki ilişki ve geçişlilikler hikâyesinin gizeminin çözülmesi bağlamında son derece önemlidir.

Bu son rüyayı takip eden bir hafta boyunca Cemil hiç rüya görmez. Bu duruma şaşırmasına rağmen biraz da üzülür çünkü bu rüyalarda "hiç tatmadığı şekilde manalı" yaşamaktadır.³³ Tekrar etmekte beis yok, bu manalılık hâli Cemil'e içkindir ve onun duygulanımı dışında (şimdilik) bir karşılığı, anlamı yoktur. Haziranın sonuna doğru tekrar başlayan rüyalar olay örgüsünde yeni bir aşamaya geçtiğimize işaret eder. Bu aşamada Cemil ikisi aynı gece olmak üzere üç rüya daha görür. İlk gece görülen rüya neredeyse herkesin gördüğü sıradan rüyalar gibi garip, kaotik bir aleme sahiptir. Nesnelere hüviyetlerinin altüst olduğu bu alemin, anlatıcı okura çalkantılı bir denizden çok farklı olarak "geniş, sonsuz, nisbet fikrinden mahrum bir çalkantı" olarak aktarır.³⁴ Cemil sanki bir gölgeler dünyasının merkezine uçmuştur ve bütün bu birbirinden kopuk hareketin anlamını tekrar "içinde külçelenen" duyguya atfeder. Aynı gece

29 Tanpınar, *Hikâyeler*, 228.

30 Tanpınar, *Hikâyeler*, 228.

31 Tanpınar, *Hikâyeler*, 228.

32 Tanpınar, *Hikâyeler*, 229.

33 Tanpınar, *Hikâyeler*, 229.

34 Tanpınar, *Hikâyeler*, 229.

görülen ikinci rüya ise gayet nettir. Cemil, geniş odaları olan tanımadığı bir evin penceresinden, bir şafak vakti تنها sakin bir denize bakmaktadır. Ancak denizin yüzü birden neredeyse pencereye kadar kayık ve mavnalarla dolar. Bir çatana bu mavnaların arasına zorla girmek istemektedir. Anlatıcı o zamana kadar anlattığı rüyalara refakat eden eden duygunun rüyanın bu bölümünde birden kaybolduğunu belirtir. Cemil, daha önce gördüğü rüyalarından birinde olduğu gibi bölünerek önce kendini o mavnaların birinde ve aynı zamanda evde bulur. Daha sonra ise bu mavnalarının birinin hem kaptanı hem de kendisidir.³⁵

Cemil bu rüyayı iki ay boyunca okuduklarını da düşünerek sıradan bir rüya olarak değerlendirir. Ancak daha öncekilere refakat eden duygunun bu rüyanın ortasında birden kaybolduğunu hatırlayalım. Gördüğü bu rüyadan sonra tanıdığı bir doktora giderek durumunu anlatan Cemil, "“Vesvese... Vehim...” cevabıyla, bir sürü nasihat ve bir yığın reçete" alır.³⁶ Kendisine ceza olsun diye de ilaçların hepsini alır ve doktorun tavsiyelerini yerine getirir fakat rüyalar peşini bırakmaz. Burada bir parantez açarak anlatıcının ve dolayısıyla Cemil’in doktora karşı kullandığı alaysı söyleme dikkat çekmek gerekir. Bu söylem bağlamında doktorla temsil edilen bilimsel gerçeklik (içsel açıklama) ile rüyalarla temsil edilen sürreal gerçeklik (dışsal açıklama) arasında rüyalar lehine bir karşıtlık kurulmaktadır. Bu durum hikâyenin sonunda değişecek, önemli bir bağlı motif olan doktor, içsel açıklamanın rasyonel temellendirmesini kısmen terk ederek, “bunun sebeplerini korkarım ki kendinde bulamayacaksın” diyecektir.³⁷

Ofelya

Cemil doktora gittikten üç gün sonra, hayatını tam olarak doktorun tavsiye ettiği şekilde yaşamaya başlamasına rağmen üçüncü rüyasını da görür. Başka bir memlekette bir kız çocuğu ile oynamaktadır. Yüzünü hatırlamadığı bu kız çocuğunun uzun siyah saçları, büyük koyu kestane rengi gözleri vardır. “Yüzündeki gülümseme suda ışık oyunları gibi güzel ve tatlıdır”³⁸ ancak aniden kızın mutluluğu bozulur. Kızgın bir sesle “Ben gidiyorum” diyerek Cemil’in önüne bir torba koyar ve “Al senin olsun” der. Cemil kızın yüzündeki ifadeye dair şiirsel bir açıklama ile gelmesine rağmen bu şiirsel tafsilatlandırmanın nesnel bir karşılığı yoktur. Yüzünü hatırlamama / görememe, hikâyenin final sahnesine kadar devam edecek önemli bir motiftir. Cemil kız çocuğunun sesinin sertliği ile uykudan uyanır. Rüya, çocuğun ve çocukluk unsurlarının tekinsizlik yarattığı gotik bir sahne ile son bulur.³⁹

Bu üç rüyanın ardından olay örgüsünde bir aşama daha kaydederek Cemil’i karısı ve çocuklarıyla plajda vakit geçirirken görülür. Hikâyenin daha fazla açıklık kazandığı bu aşamada,

35 Tanpınar, *Hikâyeler*, 229.

36 Tanpınar, *Hikâyeler*, 230.

37 Tanpınar, *Hikâyeler*, 239.

38 Tanpınar, *Hikâyeler*, 230.

39 “Evin Sahibi” hikâyesindeki gotik unsurları incelediği yazısında Derya Kılıçkaya, “uğursuz çocuk motifi ve çocukluğa özgü nesnelere”in gotik bağlamını ele alarak öyküdeki yerini çözümler. Kılıçkaya, “Evin Sahibi Hikâyesinde Ürpertici Gotiğin Fısıltıları”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*: 69. (2022): 118-19. <https://doi.org/10.5152/AUJFL.2022.1031649>

Cemil'in bir yazar olduğunu ve tanıdıkları komşu bir ailenin başından geçen ve şahidi oldukları bir trajediyi yazmaya çalıştığını öğreniriz. Akışta yaşadığımız bu ikinci olay örgüsel sapma ile farklı Tanpınar kurmacalarında tekrar eden yazar anlatıcı / baş kahraman motifi hikâyenin içine girer. Cemil gördüğü rüyalarından çok, istediği gibi çalışmamasından şikâyet etmektedir: "Belki de mevzuu sevmiyorum. Aşk hikâyelerinden bıktım. Daha geniş bir şey yazarım".⁴⁰ Vaka Şakir Bey adında mesut bir aile babasının başından geçmiştir. Genç bir kızla tanışan Şakir Bey'in bu ilişkisi sonrasında "üç sene evin içi alt üst olmuştur".⁴¹ Kızı hiç görmemiş olan Cemil, adamı ve karısını çok iyi tanımaktadır. Kızın ortadan kaybolmasının ardından bir ara her şeyin düzeldiğini zannetmelerine rağmen Şakir Bey'in aniden delirdiğini ve bir hafta sonra da denizde kim olduğu bilinmeyen ve ancak yaşı tahmin edilebilen bir kız cesedi bulunduğunu öğrenirler. Bu olayı neden yazmak istediğini pek de bilmeyen Cemil başlarda gayet iyi çalışmış ancak genç kızla Şakir Bey'in "tesadüfleri bahsi gelince birdenbire durmuştu[r]".⁴² Rahat çalışmak ümidiyle sayfıyeye erken çıkmış ancak bir satır bile ilerleyememiştir. Karısı kitabı bitirmesini istemese belki de bırakacaktır. Bu aşamada Cemil'in rüyaları ile gündelik hayatı arasındaki bağ iyice açığa çıkar. Okur, rüyaların bu aile trajedisıyla ve özellikle de gizemli genç kız ile olan ilişkisini tabii ki anlayacaktır. Olay örgüsü bundan sonra Cemil'in rüyaları aracılığıyla genç kızın gizemi üzerinden ilerlemeye başlar.

Tekrar plajdaki dış gerçekliğe dönen anlatıcı Cemil'in karısı ile ilgili değerlendirmelerini aktarır. Bal rengi bir mayo giymiş olan kadının yüzündeki güneş gözlüklerini Cemil, "adeta yabancı bir maske" olarak değerlendirir. Gecelerine ve gündüzlerine aydınlık taşıyan bir kayığa benzettiği karısını, belki de kendiliğinden gelişen bir ironi ile ayaklarının sağlam bastığı tek toprak olarak düşünür.⁴³ Cemil'in karısına dair bu düşünceleri bir yandan da rüya yaşantısının baskınlığını açık eder. Tek sağlam toprak, bir kayığa benzetilmektedir. Nitekim karısı ile yaşadığı sevgi dolu bu anların içinde birden rüyalarını hatırlar ve "acaba karıma mı sığmıyorum" diye sorar? Serbest dolaylı anlatım, bu retorik sorunun muhatabını da elbet serbest bırakacaktır. Akabinde ise el ele denize girerler. Bu sahnenin hemen öncesinde, iki tipik Tanpınar cümlesi ile yazılmış kısa bir paragrafta yaz güneşinin ve denizin görseelliği olası bütün nesnel bağlarından ayrıştırılarak algılanan dünyanın şiirsel bir anlatısına dönüştürülür.

Hikâyedeki rüya-deniz motifinin ustaca kullanıldığı yüzme sahnesinde Cemil ve karısı işte bu denize girerler ve Cemil'in duyumsallığı da suya girer girmez değişir, "[s]anki rüyalarının içinde, onların vuzuhsuzluğundadır."⁴⁴ Suya daldıkça bütün ağırlıklarından kurtularak adeta saydamlaştığını hisseder. Sahne tam bir gündüz düşü gibi anlatılır. Kavramın sanat yaratıcılığı ile ilgili Freudcu kullanımı⁴⁵ bir yana anlatılan, Cemil'in algılarının genişlemesi, ya da suda

40 Tanpınar, *Hikâyeler*, 230.

41 Tanpınar, *Hikâyeler*, 230.

42 Tanpınar, *Hikâyeler*, 231.

43 Tanpınar, *Hikâyeler*, 231.

44 Tanpınar, *Hikâyeler*, 231.

45 Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kâmuran Şipal (İstanbul: Yapı Kredi Yay., 1995), 103-14.

algılanan dünyanın⁴⁶ değişen fiziki şartlarla birlikte “Tıpkı rüyadaki gibi...” bir hâl almasıdır. Bu hâl birdenbire birkaç kulaç uzakta karısını suyun üstünde “bir Ofelya olmuş” olarak görmesi ile durur. “Düz, gergin vücuduyla âdeta bir sedef gibi kapalı.”⁴⁷ Ona doğru gitmek ister ancak bütün gerçeklik hissini kaybederek suyun derinliğinin davetini duyar. Sahnenin sonunda anlatılan “şeniyet hissini kaybi” ile başında anlatılan algı değişimi farklı şeylerdir. Hayali canlılık motifleri ile algılanan dünyanın zenginliğinin anlatılmasından, Ofelya motifinin devreye girmesi ile karanlık, ölümcül bir hâle geçilir.

Cemil sahile çıkınca karısına “Suda beyaz entarili biri var mıydı?” diye sorar.⁴⁸ Karısı “bütün çocukluğu boyunca kendisini şaşırtan” (kandıran) ve sonra da alay eden Cemil’e dilini çıkarır. Cemil de bu tatlı sevgi oyununa karısının beline sarılarak karşılık verir ve böylece tanışıklıklarının çocukluklarına kadar gittiklerini de öğrenmiş oluruz. Bu küçük diyalogda anlatıcı, Cemil’in bakış açısı ile sınırlanmış tavrını bir anlığına ihlal ederek “kendisinin” dönüşlülük zamiri ile karısının zihnine taşar. Akabinde ise konuşma çizgisi kullanılarak Cemil’in mi yoksa karısının mı söylediği tam anlaşılmayan bir ifade aktarılır: “Kendimize gelelim! Birbirini ne kadar iyi tanıyorlardı. Ne kadar mesuttular. Yazık ki...”⁴⁹ Bu cümleler suya girmeden evvel Şakir Bey ailesi ve kız hakkında konuşmuş olabileceklerini ya da Cemil’e dilini çıkaran karısının ona ölen kızla ilgili bir şaka yaptığını düşünmüş olabileceğini ima eder. Yukarıda bahsettiğimiz geçiş paragrafında anlatıcı okura, Şakir Bey’in trajedisinden Cemil’in karısının da haberi olduğunu bildirmişti. Bu bağlamda biraz havada kalmış gibi duran bu cümleleri Cemil’in karısının onu ikaz etmek için söylemiş olması daha yüksek bir ihtimaldir. Bu küçük diyalogun Cemil’in karısıyla olan ancak sınırlandırılmış anlatıcının belirlediği olay örgüsüne yansımayan iletişimlerinin bir parçası olduğunu da rahatlıkla söyleyebiliriz.

“Yazık ki...” Cemil, “[b]eyaz entarili hayali hakikaten görmüştü[r].”⁵⁰ Bu hayali kendisine “Yahut da hareket içinde uyudum” diyerek açıklar ve sorunu yine kendi içsellğine devreder. Ancak anlatıcının ifade ettiği bu ikinci “yazık ki” bir önceki ile bakışımıdır yani Şakir Bey faciası için söylenen önceki hayıflanma, Cemil için ifade edilen sonraki hayıflanmaya bu bakışımılık ile ulanmış olur. Beyaz entarili hayalin / hayaletin Tanpınar’ın farklı bağlamlarda

46 Fransız fenomenolojisinin en önemli ismi Maurice Merleau-Ponty’nin “Algılanan Dünya” başlıklı, 1948 tarihli radyo sohbetlerinden: “Özdeşlik alanıyla değişim alanının kesin çizgilerle ayrılıp farklı ilkelere bağlı kılındığı bir dünya yerine, nesnelere kendi kendileriyle mutlak bir özdeşlik içinde bulunamayacağı bir dünya var karşımızda: biçimle içeriğin sanki belirsizleşip birbirine bulandığı bir dünya, Eukleides’in homojen uzamındaki o katı çerçeveyi sunmayan bir dünya bu.” Maurice Merleau-Ponty, *Algılanan Dünya: Sohbetler*, çev. Ömer Aygün (İstanbul: Metis Yayınları, 2014), 21.

47 Tanpınar, *Hikâyeler*, 232.

48 Tanpınar, *Hikâyeler*, 232.

49 Tanpınar, *Hikâyeler*, 232.

50 Tanpınar, *Hikâyeler*, 232.

sıkça kullandığı⁵¹ Ofelya'ya benzetilmiş olması ise ancak hikâye başındaki erguvan ağacının Persephone'ye benzetilmiş olması kadar tesadüfidir. Shakespeare'in o çok ünlü oyunu *Hamlet*'in talihsiz kahramanı Ofelya, bilindiği gibi kendini sulara bırakarak intihar eder. Çok resmedilmiş olan bu sahnede Ofelya'nın cansız bedeni beyaz entarisıyla suyun üstünde yüzmektedir. Bu benzetme Şakir Bey trajedisıyla bu trajediyi yazmaya çalışan Cemil'in rüyaları arasındaki bağı kuvvetlendirir.

Bir sonraki paragrafta ise Cemil, kalabalıklaşan plajın içinde kızını aramaktadır. Kızını ararken küçük kız çocuğunu gördüğü bir gece önceki rüyası aklına gelir ve onu tekrar görmekten korkar. Rüyalarla hayat arasında kurulabilecek mutabakatları düşünen Cemil, "dün akşamki rüya da bu çocuklara onların renkli kovalarına, toplarına yorulabilirdi." der.⁵² Ancak rüyalarını sıradanlaştırmaya yönelik bu yorumun ardından onları ayırksı kılan refakatçi duyguya atıfta bulunarak kendisine şu soruyu sorar: "Kimin günahını yükleniyorum. Bu azap niçin sanki?"⁵³ Bu soru dikkatli okurun gözünden kaçmayacak, Şakir Bey-Cemil özdeşleşmesine dair hikâye boyunca kuvvetlenen sezgilerini daha netleştirecektir.

Finale doğru

Takip eden paragraf hikâye akışında yeni bir aşamaya geçtiğimiz de habercisidir. Cemil'in rüyalarına artık "bir nevi sarahat" gelmiştir. Karısıyla denize girdiği akşamın gecesini kendisini (doktorun tavsiyesine uyararak yorulmuş olmasına rağmen) tanımadığı yollardan geçtiği (toprak yol motifi), bilmediği evlerin penceresinden sokaklara baktığı (ev penceresinden bakmak motifi), büyük yamaçlara tırmandığı rüyaların içinde bulur. Sabaha doğru ise bahçelerden birinde yüzü elleriyle kapalı, bir köşede sanki birini bekleyen bir kadın görür. Kadının ağlamakta olduğunu hissetmektedir ve bu bilginin hissettirdiği azap ile uyanır. "Rüyalar"ın diğer kahramanı hayalet kadın, denizdeki Ofelya görüntüsü sayılmazsa Cemil'e ilk defa görünmüştür. Bu rüyanın ardından olay örgüsü tekrar kahramanın gündelik yaşayışına döner. İki hayatı olduğunu, birincisine olduğu kadar ikincisine de bağlı olduğunu "Korkunç... korkunç..." diyerek kendisine itiraf etmektedir. Şakir Bey-Cemil özdeşleşmesi / geçişliliği daha da netlik kazanır. Rüyalarında olsa bile bir başka kadınla ikinci bir hayatı olduğu için rahatsızlık duyar ve bu konuyu karısıyla konuşması gerektiğini düşünür. Ancak onu gündelik yaşantısı içindeki rahat çehresiyle mutlu bir anne olarak görünce bu düşüncesinden vazgeçer. Gramofonun başına giderek dün gece yatmadan evvel dinlediğini anladığımız bir Debussy plağı çalar. Cemil'in çalan müzik hakkında

51 Nurdan Gürbilek, "Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark: Ophelia, Su ve Rüyalar" başlıklı yazısında Tanpınar'ın yapıtları ve yazıları boyunca özgürce dolaşan Ofelya motifinin izini sürerek kapsamlı bir yorumunu gerçekleştirebilir. Gürbilek yazısında, Gaston Bachelard'ın 1942 yılında çıkan ve Ofelya ile ilgili yorumlarda içeren kitabı *Su ve Düşler*'in Tanpınar üzerindeki etkilerinden bahseder. Onun kitaba farklı bağlamlarda atıflarda bulunduğu ve Ofelya göndermelerinin önemli bir kısmının da 1940'ların sonlarına ve 1950'lere ait yapıtlarda yer aldığı vurgular. Ancak bazı Ofelya göndermeleri 1940'lardan evvel yazılmıştır ve "Bundan da önemlisi, Tanpınar'ın Ophelia'yla eşleştirdiği bir yığın izlek ve imgenin Tanpınar'da neredeyse başından bu yana varolmasıdır." Bk. Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe* (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 97-138.

52 Tanpınar, *Hikâyeler*, 232.

53 Tanpınar, *Hikâyeler*, 233.

düşündükleri olay örgüsünün en önemli motiflerinden rüya-deniz ilişkisini, müzik-rüya-deniz olarak genişletir: “Denizin dalga gürültüleri arasında kadın sesleri, beyaz, sadece dua ve ağlayış, büyük yelkenler gibi yırtıldı.”⁵⁴

Cemil gündelik hayatını rüyalarının izi ya da izdüşümü olmadan yaşayamaz hâle gelmektedir. Artan huzursuzluğunu bastırmak, odağını dağıtmak için o gün kendisini sokaklar atar ve amaçsızca dolaşmaya başlar ama Cemil’in düşüncelerine hapsolmuş olan anlatıcı, genç kadının hayali ve rüyalara takılmış zihninden ötesi ile ilgilenmez. Olay örgüsünün anlatı penceresi gittikçe genç kadın-Cemil ikiliğine doğru kapanmaktadır. Bir aralık kendine (okura) “Bu akşam görürsem muhakkak konuşacağım” diyen Cemil, bu düşüncesine gülerek kızar ve kendine (ve belki hayalet avcılığına soyunmuş okura) acır. Yine de akşama doğru rüyaların / genç kadının merakıyla sabırsızlanmaya başlamıştır. Akşam yemeği süresince düşüncelerine, daha doğrusu rüyalarına kapanır. Konuşulanlara cevap vermez, başladığı sözü bitiremez, jestleri yarım, “biçare” kalır. Durumu gittikçe yoksunluk çeken bir bağımlının hâlini andırmakta olsa da Cemil yaşadıklarının cevabını psikolojisinin karmaşıklığı ile açıklamakta direnmektedir. Bu gerilim hikâyenin finaline kadar artarak devam edecektir.

Masaya oturur oturmaz dikkatini çeken çiçek vazosunu rüya düşüncesinin tetikleyicisi olarak teşhis eder. Bu vazo ona, hikâyenin başlarında gördüğü bir rüyadaki balık kavanozunu hatırlatmış olmalıdır. Cemil, bu kavanozun iki kapı ötedeki komşularının evinde olduğunu anımsar ve bu sayede “Şimdi ‘onu’ holde elindeki kırmızı kadife masa örtüsü ve içindeki balıklarla alışılmış şeylerin vuzuhu ile” görmektedir.⁵⁵ Serbest dolaylı anlatım cümleyi zorlayarak kasıtlı bir belirsizlik yaratır. “O” kimdir ya da nedir? Elinde kırmızı kadife masa örtüsünü tutmakta olan kimdir? Cemil mi, karısı mı yoksa genç kadın mı? Bu soruların cevabı açık değildir zira bu düşünceleri önceleyen rüyayı anımsayacak olursak (küçük bir masa üzerinde cam bir kavanoz içinde küçük kırmızı balıklar yüzmektedir) ikisi arasında çok da bir benzerlik yoktur. Ancak vazo-masa ilişkisi ile iki kapı ötedeki komşular bilgisi hikâyenin finalinde anlamını bulacaktır.

Bütün bu düşünceler içinde Cemil birden, bir gece önceki rüyasına dair bir ayrıntı anımsar. Genç kadının yüzünü görmese de (finalden evvel de göremeyecektir) “bileklerinin ve omuzlarının üstünden göğsüne doğru dökülen saçlarının arasından alınada bir yara olduğunu görmüştü[r].”⁵⁶ Bu ayrıntı, tam olarak böyle olmasa da böyle olması gerektiğini düşündüğü bu ayrıntı, bütün rüyasında garip bir facia / trajedi havası bulunduğunu fark ettirir. Karısıyla göz göze gelmek istemese de başını kaldırınca kendisine baktığını görür. Cemil hiç tanımadığı, görmediği, kendisine rüyalarında musallat olan bir hayalin utancı ile karısının yüzüne bakmaktan çekinir olur. Tekrar başını önüne eğince de kızın saçlarının siyaha yakın ve uzun olduğunu düşünür. Hikâyenin gotik tonunun artmasına ve doğüstü dışsal açıklamanın baskın gelmeye başlamasına rağmen Cemil psikolojide ısrarcıdır: “Hangi vehmin kurbanıyım böyle?”⁵⁷

54 Tanpınar, *Hikâyeler*, 234.

55 Tanpınar, *Hikâyeler*, 234.

56 Tanpınar, *Hikâyeler*, 234.

57 Tanpınar, *Hikâyeler*, 234.

Bütün bu düşünceler bir yandan da içinde bulunduğu duruma dair korkularını da arttırır. Uyumaktan çekindiği için geceyi uzatmak, ailesiyle vakit geçirmek ister. Çocukları yatırdıktan sonra karısıyla birlikte gramafon çalarlar. Plajda olduğu gibi yine karısına, ailesine, asıl hayatına sığınmaya çalışır ve yine plajda olduğu bu sığınma hâli yeni bir gündüz düşü (uyanıkken görülen rüya anlamında) ile sonuçlanır. Saat bir buçuğa doğru çay içmek isteyen Cemil, “tam çayını içecekken dinlediği parçanın arasından –bu Ravel’in Daphnis’le Cholé’siydi– parçanın birinci kısmındaki insana dalgalı bir deniz hissini veren emsalsiz armoniler arasında birdenbire rüyasındaki kadını tekrar gör[ür].”⁵⁸ Çok ani ve açık bir şekilde gördüğü kadının elleri yüzüne kapanmış hiçkırırkenki görüntüsü çayını elinden düşürmesine sebep olur. Denizin ve yüzme esnasında değişen fiziki hâlin ve algının bağlamsal duruma getirdiği ilk görüntünün ardından, bu seferki düş, müziğin bağlamsallaştırdığı deniz imajları ile gerçekleşir. Müzik-rüya-deniz motifi tekrar karşımıza çıkar, genç kadının görüntüsü / hayaleti de artık bu metonimik öbeğin bir parçası olmuştur.⁵⁹

Sahnenin hemen ertesinde Cemil (ya da onun anlatıcısı) daha önce de yaptığı gibi durumu, kendi psikolojisi ve fiziksel / zihinsel yıpranmışlığı ile açıklamaya girişir. “Şüphesiz çok kısa bir an için... fakat uyumuştur[r].”⁶⁰ Bunun sebepleri açıktır. Öncelikle hayal(et) bir rüya havası ile gelmiştir. Gördüğü her şeyi, “deniz, kadının çehresi, dalgaların sesi, hiçkırıklar, etrafına onlarla beraber dökülen köpükler”, daha önce belirttiği müzik-rüya-deniz metonimik öbeğini zengileştirecek şekilde “kendisinin arasından kendi içinden görmüştü[r].”⁶¹ İkincisi, görüntüyü görmesinin yarım saat evvelinden bir uyku ağırlığının hükmü altına girmiş, dinlediği müziği, karısının uzattığı çayı hep bu ağırlığın altında tecrübe etmiştir. Bütün bunlar kahramanın “vesveseleri” midir yoksa o “başkasının azabını” çektiği doğa üstü bir durumun içinde midir? Hikâye final sahnesine kadar bu gerilim üzerinden de ilerleyecektir.

Cemil bu olayı izleyen üç gece boyunca rüya görmez lakin zihni sürekli genç kadınla meşguldür. Rüyasız geçen bu süre zarfında yeniden bir dizi yoksunluk belirtisi göstererek bir sevgiliden ayrılmış gibi perişan bir hâle gelir. Şakir Bey-Cemil özdeşleşmesi iyice netleşmeye başlamıştır ancak kızın aynı kız olduğuna dair hiçbir veri yoktur. Rüya görmediği hâlde onların esrarı Cemil’in dünyasını yani gündelik yaşantısını, dış gerçekliğini o kadar aşar ki “kendisini şimdi bütün hayata yabancı bul[ur].”⁶² Tekrar doktora gider, durumunu anlatır ve

58 Tanpınar, *Hikâyeler*, 235.

59 Daha önce de belirttiği gibi bu motifleri Tanpınar’ın kurmaca ve hatta kurmaca dışı yazıları boyunca dolaşan ve yine Tanpınar’ın tabiri ile onun “kendi üstüne kapanan” edebiyatındaki imaj ve sembollerden ayrı düşünülmemelidir. Bu üstüne kapanma Gürbilek’in tabiri ile bir çeşit “mazmunlaşma” yaratmıştır. Çoğunlukla Narkissos mitine ait bileşenlerin (özgür motifler) özel olarak narsisizm genel olarak Frued literatüründeki izleklerle olan açık bağı, Tanpınar yazarlığının sembolist alameti farikalarından biri hâline gelmiştir. Baş kahramanın rüyalarıyla ve dolayısıyla kendisiyle olan aşırı meşguliyetinin hikâyesi olarak da okunabilecek “Rüyalar” da elbet bu edebiyatın bir parçasıdır. Ancak Tanpınar’ın gizemleştirme stratejileri ile kurduğu modernist edebiyatından farklı olarak bu hikâyedeki “rüyalar”, hikâyenin finalinin zorunluluklarına ve dolayısıyla bir tanınma stratejisine tabi olurlar. Gürbilek, *Kör Ayna, Kayıp Şark*, 124-28.

60 Tanpınar, *Hikâyeler*, 235.

61 Sınırlandırılmış anlatıcının serbest dolaylı anlatımından kaynaklı bir başka zorlayıcı, belirsiz, dönüşlülük ifadesi daha. Tanpınar, *Hikâyeler*, 235.

62 Tanpınar, *Hikâyeler*, 235.

bir önceki gidişinden kalan “telkin” nasihatlerinin yanında “Çalışmayı kesin! Başka şeyler düşünün!”⁶³ talimatları ile oradan ayrılır. Cemil’in çalışması ve rüyalarına genç kadına / hayalete odaklanmış düşünceleri arasındaki ilişki, doktorun bu talimatı ile yeniden belirir. Tekrar hatırlamak gerekirse Cemil, yakından tanıdığı Şakir Bey ve ailesinin gizemli trajedisi üzerine bir roman yazmakta ancak genç kadın ile Şakir Bey’in tanışmaları sonrasına bir türlü geçememektedir. Bu talimat, durumun Şakir Bey-Cemil özdeşleşmesi ile ilişkisini ifşa etse de psikoloji bağlamında özdeşliğin engellenmesi için akılcı bir çözüm de içermektedir.

Buna rağmen Cemil o gece erken yatamaz. Misafirleri vardır ve yemekten sonra oyalanmak için bezik oynamaya başlarlar. Saat 11’den sonra Cemil’in üstüne “üç gece evvelki ağırlık” çöker. Askerlikte bile yaşamadığı bir yorgunluk ve uyku isteğiyle birlikte “hiç tatmadığı cinsten” daüssallı, hüzünlü bir mutluluk hissederek aniden kendinden geçer. Bu seferki hayalin görüntüsü daha açık, daha canlıdır. Genç kadın ellerini bir masaya dayamış durmaktadır. Yüzünde acayip bir korku vardır ve dudakları bir şey söylemek istermiş gibi kıpırdar. Cemil uyandığında kendini yerde yatar bir vaziyette bulur. Doktor olan eniştesi küçük bir senkop⁶⁴ geçirdiğini söyler.⁶⁵ Bu rüya ile “masa” motifi daha bir belirginlik kazanır.

Cemil odasına çekildiği zaman tekrar rüyasını düşünür. Kendisi olduğu yerdedir ancak masa onların masası değildir. Çıplak ve hafif bir masadır ki ilk rüyalardaki masayla örtüşmektedir. Kadın ayakta durmaktadır ve boynunda kapanmış küçük bir yara vardır. Daha önceki rüyalarında ise Cemil, kadını alnından yaralı olarak görmüştür. Yüzü bu sefer açıktır fakat Cemil göremez. Yüzünü korku ve ızdırıp örtmektedir. “Korkuyla dolu gözleri hayatı hiç tanımamış gibi[dir].”⁶⁶ Ertesi gece sabaha karşı Cemil bir başka rüya daha görür. Boş bir odanın kapısından bakmaktadır. Açık pencereden karanlık ve oldukça sert bir rüzgâr odaya dolmaktadır. Cemil çok iyi bildiğini sandığı bir şeyi aramak için pencereye koşar ancak pencere birden yüzüne kapanır ve her tarafını saran perdelerden kurtulmaya çalışırken duyduğu büyük bir çığlıkla uyanır. Rüya daha önce gördüğü bütün rüyalardan izler taşımaya rağmen pencerenin kapanması, perdelerin Cemil’i sarması ve çığlık gibi gotik unsurlar yenidir. Anlatıcı görünüşte farklı olduğunu aktardığı bu rüyanın daha öncekilerin bir serpintisi olduğunu söyler, Cemil bunu gayet iyi bilmektedir ve Tanpınar bu bilgiyi okurla paylaşırken kendi varlığını duyurmaktan kaçamaz:

Çünkü bütün bu rüyalar, ancak büyük sarhoşlukların, kıskançlık buhranlıklarının, dönüşsüz ayrılıkların, azapların arefesinde, bazı büyük musiki eserleriyle karşılaştığımız zaman duyduğumuz ve günlerce tesiri altında kaldığımız o tahammülü imkânsız, her hatrayı, her düşünceyi, böğrümüne saplanmış çok sivri ve tırtıklı bir bıçak yarası gibi bizde derinleştiren hüzünlerin eşi bir hüzünle geliyordu.⁶⁷

63 Tanpınar, *Hikâyeler*, 235.

64 Bayılma, kısa süreli bilinç kaybı.

65 Tanpınar, *Hikâyeler*, 236.

66 Tanpınar, *Hikâyeler*, 236.

67 Tanpınar, *Hikâyeler*, 237.

Yukarıdaki alıntı uzun cümle, bütün Tanpınar okurlarının bağlamsızca tanıyacağı, şairane tasvirler üreten “tipik” bir benzetme cümlesidir. Ona özgü (tipik) özgür motiflerin hikâyedeki rüyaların ama asıl önemlisi o rüyalara eşlik eden duygunun açıklanması, tanımlanması bağlamında kullanıldığını daha önce de belirtmiştim. Nitekim burada da Cemil (anlatıcı / Tanpınar) gördüğü rüyanın ayırt edici göstergesi olarak ona refakat eden duyguyu anlatmaktadır. Bu duygu sayesinde rüyadaki odanın kızın odası olduğunu ve çılgınlığın da kıza ait olduğunu bilmektedir ve emin olduğu bir başka şey, bu çılgınlığın bundan sonraki rüyalarında da devam edeceğidir.

Ertesi gece eniştesinin ve doktorunun tavsiyelerine uyarak erken yatar. Aslında onu yatağa götüren yine bir duygudur çünkü somut bir gösterge olmadan uykuya çağırıldığını hissetmiş ve uyumuştur. Cemil’de duygular ve duyular birbirine karışır. Yatar yatmaz da genç kadının çılgınlıklarıyla uyanır. Anlatıcı çılgınlığın sanki dışardan geldiğini ifade etmektedir ancak Cemil çılgınlığı rüyasında duyar. Bu tarz cümle kullanımları rüya ve dış gerçeklik, duygular ile duyular arasındaki sınırları iyice inceltmektedir. Cemil’in gördükleri, daha doğrusu anlattıkları ise Dantevari bir Inferno / Cehennem tablosu çizer. Büyük yapışkan tutkal kütlelerinin acayip gölgeleri içinde, dehşetli ve kaotik bir ortamda bütün dikkatiyle bir şeyler seçebilmek için kimi zaman kükürt, kimi zaman safran kimi zaman da fosfor parıltılarıyla aydınlanan boşluğa doğru bakmaktadır.⁶⁸ Mutlak ve ezici bir sessizliğin yükü altındayken karanlıkların ardından kadının çok açık bir şekilde sesini duyar: “Nolursunuz kurtarın beni! Bilmiyorsunuz ne kadar zulmediyorlar... Bilmiyorsunuz... Kurtarın beni...”⁶⁹

Cemil, genç kadının bu cehennem tablosunun ardından duyduğu yardım çağrısına doğru atılacakken uyanır. Hayalet artık kendisi ile doğrudan konuşmaktadır. Müthiş bir korku ve heyecan ile uyandığında gece lambasını yakar ve her şeyin yerli yerinde olduğunu görür ancak dış gerçekliğe ait bu yerli yerindelik ilginç bir şekilde Cemil’in daha önceki rüyalarından izler taşır. Açık pencereden rüzgâr semt bahçelerinin kokularını odanın içine taşır. Ortam çok sessizdir. Sonra kalkıp pencerenin önüne geçer, bir yıldız topluluğu adeta pencereden içeri sarkmaktadır.⁷⁰

Final: Tanınma ve Tasdik

Bir sonraki paragrafta birlikte hikâyedeki son aşamaya geçilir. Burada Cemil’in, rüyaların görülme zamanı, içerikleri ve biçimsel tekrarları üzerine bir değerlendirme yaptığını görürüz. Rüyalarını çoğunlukla yatma saati (gece 11:00 / 23:00 civarı) ile sabah 02:00-2:30 arasında görmekle beraber “bazen sabaha karşı aynı cinsten rüyalarla uğraştığı da olu[r].”⁷¹ Anlatıcı burada rüyaların olay örgüselliğini açıklamak için iki farklı analogi kullanır. Gecenin başında görülen rüyaların hepsinde bir çeşit “hareket” olmasına karşın, vakit ilerledikçe filmlerdeki

68 Dante’nin yapıtlarındaki inorganik element ve minerallerin incelendiği ilginç bir çalışma için bk. H. D. Austin, “Dante and the Mineral Kingdon”, *Romance Philology* 4 no:2/3 (Kasım 1950-Şubat 1951): 79-153.

69 Tanpınar, *Hikâyeler*, 238.

70 Tanpınar, *Hikâyeler*, 238.

71 Tanpınar, *Hikâyeler*, 238.

gibi geri dönüşler gerçekleşir. Bu ikinciler “olan bir şey değil, eskiden olmuş bir şey” gibi görülür.⁷² Bu açıklama ilk görülen rüyalandaki eş zamanlılık (olan bir şey) izlerini kendiliğinden açık eder. Gece başında görülenler eş zamanlılık içindeki hareket unsurları ile anlaşılırken sabaha karşı görülenler belki de aynı zamansallığa yönelik retrospektif görüntülerdir. Buradaki sinema analogisine ek olarak anlatıcı, hikâyenin olay örgüsel serimini de imleyecek şekilde her bir rüyanın “tefrika roman gibi” yavaş yavaş, adım adım açıldığını belirtir ki Cemil için asıl şaşırtıcı olan da budur. Böylece rüyaların anlatsal zemini ile hikâyenin kompozisyonu arasındaki ilişki, kendini kahramana sıkıştırmış anlatıcı tarafından da faş edilmiş olur.

Cemil başından geçenlerin tamamını doktor olan eniştesine de anlatır. Rüyaların olay örgüsellığı, tekrar eden motifler, örüntüler eniştesinin konuya yaklaşımını aksi yönde değiştirir. Yaşlı doktor ilk görüşünün tamamen zıttı bir yönde dışsal açıklamaya yönelerek “bunun sebeplerini korkarım ki kendinde bulamayacaksınız.” der.⁷³ Enişte, hikâyeyi Cemil aracılığıyla dışarıdan takip eden okur olarak da değerlendirilebilir. Bu değerlendirme Şakir Bey-Cemil özdeşleşmesiyle de tutarlıdır. Nitekim “bir başka gece” gördüğü rüyasında Cemil, genç kadınla bir bahçede konuşmakta, onu delicesine sevdiğini sanmakta fakat yüzüne bir türlü bakmamaktadır. Hayalet sürekli olarak “çağrıldığını” ve “gitmeye mecbur olduğunu” söylemekte, yardım istemektedir. Devamında aktardıkları ise rüyalandaki masa motifi açısından ayrıca önemlidir: “Beni kurtarın, nolursunuz beni kurtarın. Ben nasıl söylerim onlara? Bilmezsiniz ayakta, o masanın başında neler çekiyorum... İnsanlar hiç yerine ne kadar zalim oluyorlar.”⁷⁴ Cemil sabaha karşı tekrar uyuduğunda kadını yine masa başında ancak bu kez elleri ve ayakları bağlı bulur. Konuşmamaktadır, sadece yardım isteyen buğulu bakışlarla Cemil’e bakıyordu. Hayaletin bakışının buğululuğu, yüzünün açık bir şekilde görülmediğini ima eder. Cemil bu rüyadan ağlayarak uyanır. Yukarıdaki zamansallık açıklaması kabul edilecek olursa hayalet Cemil ile ilk konuştuğu saatlerde (gece başında) eş zamanlı olarak onu bir masaya sınımsız bağlayacak ve sorgulayacak insanlardan kaçmakta Cemil’den yardım istemektedir. Sabah görülen rüyada ise geriye dönük bir şekilde genç kadını sorgu altında acı çekerken görürüz.

Hikâyenin finaline kadına kimin acı çektirdiğine, kimin ona eziyet ettiğine, o masa başında ne aradığına dair sorularla gelinir. Cemil bu tarz sorularla bunalmış hâlde, “azapta bir ruh gibi” sıkıldığı için evde duramaz ve kendini dışarı atarak neredeyse bütün İstanbul’u bir günde dolaşır. Dönüş yolunda bindiği “vapurda” geveze bir arkadaşıyla karşılaşır. Hikâyenin hemen hemen bütün kilitlerini açacak, ima edilen, ipucu verilen bütün ilişkileri açık edecek bilgiler bu geveze ve pervasız adamın ağzından olduğu gibi verilir:

Biliyor musunuz? dedi. Benim müdür muavini sizin taraflarda oturuyor. Haftada bir defa onlarda toplanıyoruz. Kaç defa sana haber vermek istedim. “Münzevidir bir yere çıkmaz” dediler. Tasavvur et kardeşim, ben öyle şeylere pek inanmam ama, öyle bir medyum var ki... Bir de ruh bulmuşlar. Selma adında bir kız intihar etmiş. Hem de yeni... İki aydır çağırıyoruz,

72 Tanpınar, *Hikâyeler*, 238.

73 Tanpınar, *Hikâyeler*, 239.

74 Tanpınar, *Hikâyeler*, 239.

her şeyi söylüyor, ne sorduksa ama hepsini... Fakat bir türlü intiharının sebebini söylemiyor...
Ne kadar sıkıştırsak nafile...⁷⁵

Elbette bu sahnede yaşanan aydınlanmanın tek muhatabı Cemil değildir. Okur da Cemil ile birlikte kararsızlık içinde kaldığı birçok durumdan, bu birdenbire ve hiç umulmadık bir yerden safi bir tesadüfle gelen açıklama silsilesi ile birden çıkar ve Selma'nın, Cemil'e musallat olan hayalet olduğu bilgisi kesinlik kazanır. Genç kadının intihar etmiş olması ise onu Şakir Bey'in trajedisindeki gizemli genç kadına, denizde bulunan kimliği belirsiz Ofelya'ya bağlar. Medyum ve ruh çağırma ayrıntısı ise ilginçtir. Hem genel olarak yüksek edebiyat okurlarını hem de Tanpınar okurlarını rahatsız edebilecek bu teferruatın aslında dönem açısından önemli bir yeri vardır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki "İspiritizma Cemiyeti"nden de aşına olduğumuz "ruh çağırma seansları" dönemin İstanbul sosyetesinin çok meraklı olduğu, popüler bir cemiyet etkinliğidir. Bu bağlamda başı çeken, konu hakkında kitaplar yazmış ve kendisi de bu seansların sıkı bir müdavimi olan yazar ise Peyami Safa'dır.⁷⁶

Hikâyenin gizeminin bunun gibi sosyetik cemiyetlerden birine mensup rastgele biri tarafından, herhangi bir olay örgüsel hazırlık olmaksızın, hikâyenin akışındaki bir tesadüfle birden ifşa edilmesi, Tanpınar'ın okuru "hazırlıksız yakalama" yönünde yaptığı yine olay örgüsel bir manevra olarak da değerlendirilebilir şüphesiz. Ancak sürekli askıda bırakılan ve finale kadar ertelenen dışsal açıklamanın bu şekilde birden "kestirip atılması", biçim konusundaki titizliği ile bilinen Tanpınar edebiyatının genel manzarası ile uyumsuzluk sergilemektedir. Bu "kolay tercih" bir yandan da sahnenin tanınma (anagnarosis)⁷⁷ işlevini keskinleştirip Cemil'in psikolojik yıkımına ve hayaletin varlığı ile mühürlenecek yazgısına da damgasını vurur. Tanınmaya eşlik eden bu olay örgüsüne bağlı manevra bir baht dönüşü değil, tam olarak bir "baht dönüşsüzlüğü"dür. Tekrar hatırlayalım: Cemil'in hikâye boyunca yaşadığı temel çatışma, asıl hayatının rutini, düzeni ile rüyalarının dayattığı düzensizlik arasındaki dengenin, düzen-rasyonalite-aile-öngörülebilirlik lehine sağlanıp sağlanamayacağı yönündeydi. İşte tanınma sahnesini takip eden aşağıdaki kısa paragraf bunun olamayacağını neredeyse kesinleştiren ve Cemil'in Şakir Beyleşmesinin geri dönülmezliğini ima eden o ilk bakışmayı sahneler: "Cemil sözün gerisini dinlemedi. Dalgaların üstünde beyaz bir hayalet korku dolu gözlerle ve kısılmış ağızıyla kendisine bakıyor: 'Gel gidelim' der gibi işaret ediyordu."⁷⁸

75 Tanpınar, *Hikâyeler*, 240.

76 Ayrıntılı bilgi için bk. Zehra Savan, "Peyami Safa'nın Romanlarında Spiritüalizm" (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, 2019).

77 Tanınma (anagnarosis) ve baht dönüşü (peripeteia) Aristo'nun *Poetika*'da yalın olay örgüsü ile karmaşık olay örgüsünü ayırırken kullandığı kavramlardır. Ona göre yalın olay örgüsü "tanınma ve baht dönüşü olmadan, sürekli ve birlikli bir akış içinde ortaya çıkan hikâye"dir. Karmaşık olay örgüsü ise "baht dönüşü ve tanınmanın aynı zamanda birlikte oluşturdukları hikâyeler"dir. Aristo'nun tanımlarından yola çıkıp yazı boyunca ortaya koyduğumuz analizleri de dikkate alırsak "Rüyalar"ın büyük oranda yalın bir olay örgüsü ile kotarıldığını söyleyebiliriz. Final sahnesi açık bir tanınma içermesine rağmen eşlik eden bir baht dönüşü içermez. Tam tersine hikâye boyunca finalde tanınmayı destekleyecek şekilde ima edilen kimi motifler ve açıklamalar, final sahnesi ile belirsizliklerinden büyük oranda arınarak hikâyenin gotik akışı aynı yönde tasdik edilir. Bk. Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunali (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999,) 33-34.

78 Tanpınar, *Hikâyeler*, 240.

Sahne önceki rüya anlatılarından farklı olarak açık bir hayalet görme anı olarak anlatılır. Bu, önceki gündüz düşlerinin geçişliliklerini, bağlamsallıklarını ya da bilinç kayıplarını içermez. Anlatıcı ilk defa genç kadından hayalet olarak bahsetmekte ve onun gelişini klişe bir hayalet hikâyesindeki sahneleme ile anlatmaktadır. Dahası yine bu sahnede Cemil ve hayalet ilk defa bakışlılar ve hayaletin yüzüne dair korku dolu gözler ve kısılmış ağız gibi gotik detaylar verilir. “Gel gidelim” işaretinin akıbeti ise elbet bilinmez ama bu son, “Rüyalar”ın, Tanpınarca yazılısa da dümdüz bir hayalet hikâyesi olarak okunması için yeterlidir.

Sonuç

Tanpınar’ın ilk olarak 1952 yılında *Aile* dergisinde yayımlanan ve 1955 tarihli hikâye kitabı *Yaz Yağmuru* içinde yer alan hikâyesi “Rüyalar”, Tanpınar’ın sevdiği gotik unsur ve temaları içermekle beraber, biçim bakımından zorluğu ve titizliği ile bilinen genel Tanpınar edebiyatından farklı bir yerde durmaktadır. Hikâyenin final sahnesine odaklanan ve kahramanı Cemil’in yaşadığı gerilimi “Şimdi ne olacak sorusu?” ile sürdüren kompozisyonu, olay örgüsünden kaynaklanan bir karmaşıklıktan ziyade, ilerledikçe açılan kronolojik bir öyküsellğe dayanır. Bu yazıda “Rüyalar”ın, Tanpınar’ın kurmaca yapıtlarından genel olarak farklılaşan kompozisyonunu analiz etmek için hikâyenin anlatı bilimi açısından bir yakın okuması yapıldı. Bu yakın okumada Boris Tomaşevki’nin ortaya koyduğu fabula-sujet ayrımından ve motif kavramından yararlandı ve bu ayrım, Aristo’nun *Poetika*’sı ile Paul Ricoeur’ün *Zaman ve Anlatı: T*’deki “anlatı” kuramı bağlamında tartıştığı mitos (plot) / olay örgüsü kavramı ile beraberce düşünülerek kullanıldı. Bu yüzden herhangi bir anlatıda nedenselliğin güdümündeki bağlı motiflerin bütünü olan fabula “hikâye” ile biçimselliğin güdümündeki özgür motiflerin olay-örgüleştirilmesi olan “sujet” ise olay örgüsü ile karşılandı.

Bu bağlamda yazı boyunca yapılan yakın okumaların da gösterdiği gibi “Rüyalar”ın çizgisel bir anlatımla ve kronolojik olarak ilerleyen hikâyesi, rüya anlatılarının bu çizgiselliğin belirlediği final sahnesi için olay-örgüleştirilmesine dayanır. Tanpınar’ın farklı kurmaca metinlerinde karşımıza çıkan ve onun belirsizliğe ve biçimselliğe dayanan modernist anlatıcılığının en önemli unsurlarından olan rüya anlatıları, hikâye boyunca hem gizemi askıda tutup hem de her açıklamada yenilerini talep eden belirsizlikler yaratarak olay örgüsünü belirlemiştir. Ancak bütün bu belirsizliklerin açıklanması ne kadar ertelenirse ertelensin, hikâyenin çizgisel anlatı şeklinde kurgulanışı olay örgüsünü nihai gizemsizleştirme stratejisinin bir parçası kılar.

Yine de hikâyenin olay örgüsüne yaslanan çizgiselliği, sınırlandırılmış anlatıcının yarattığı belirsizlikler ile ilgi çekici bir hâl alır. Hikâye üçüncü tekil şahıs bir anlatıya sahip olmasına rağmen anlatıcı, hikâyenin kahramanı Cemil’in bakış açısının dışına çıkmaz. Üçüncü tekil şahsın ve -dili geçmiş zamanın kesinlik bildiren sesi, kahramanın bir dizi belirsizlerin çatışmasına sahne olan ve obsesif bir şekilde rüyalarına odaklanmış zihnine, bakış açısına teslim edilerek sorunsallaştırılır. *Değişim*, *Dava* gibi meşhur Kafka kurmacalarında gördüğümüz bu teknik, Cemil’in hikâye boyunca finale ertelenen krizini, son ana kadar modernist bir anlatının

malzemesi olarak da okutur. Ancak finalde karşılaşılan geveze arkadaşın hikâyesinin bütün modernist potansiyelleri ile uyumsuz ve neredeyse grotesk aleladeligi ve deniz üstünde birden beliren hayalet, "Rüyalar"ı "Kafkavari ve gotik" ama dümdüz bir hayalet hikâyesi olarak okumamızı sağlar.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar/References

- Bridgewater, Patrick. *Kafka, Gothic and Fairytale*. New York: Brill, 2003.
- Dervişcemaloğlu, Bahar. *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.
- Eskin, Şerif. *Zaman ve Hafızanın Kiyısında: Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.
- Freud, Sigmund. *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Çeviren Kâmuran Şipal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Gündoğdu, Servet. *Mimesis, İfade ve Gösterge: Şiirin Özgünlüğü Bağlamında Poetika Sorunu*. Ankara: Hece Yayınları, 2021.
- Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Harmanlı, Abdullah. "Tanpınar Öykülerini Nasıl Kurdu?", *Bir Ses Ormanı: Ahmet Hamdi Tanpınar Kitabı* içinde, 65-77. Hazırlayan Turgay Anar, Şerif Eskin ve Aykut Ertuğrul. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi, 2022.
- Harris, Robert. "Elements of the Gothic Novel", son güncellenme 22 Nisan, 2019, <https://woodbury.edu/wp-content/uploads/2020/11/Elements-of-the-Gothic-Novel-Handout.pdf>
- Kafka, Franz. *Dava*. Çeviren Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 2000.
- Kafka, Franz. *Değişim*. Çeviren Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 2002.
- Kavanagh, Thomas M. "Kafka's *The Trial*: The semiotics of the absurd", *NOVEL: A Forum on Fiction*: 5/3. (Bahar 1972): 242-53.
- Kılıçkaya, Derya. "Evin Sahibi Hikâyesinde Ürpertici Gotiğin Fısıltıları". *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*: 69. (2022): 108-121. <https://doi.org/10.5152/AUJFL.2022.1031649>
- Marleu-Ponty, Maurice. *Algılanan Dünya: Sohbetler*. Çeviren Ömer Aygün. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Oğuzertem, Süha. *Eleştirirken: Modern Türkçe Edebiyat Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.
- Pelvanoğlu, Emrah. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiir Eleştirisinde Avrupa Merkezilik". Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2006.
- Pietrykowsk, William ve Elizabeth Renker. "From Poe to Rimbaud: A Comparative View of Symbolist Poetry", *JUROS* 2. (Ekim 2011): 39-47.

- Ricoeur, Paul. *Zaman ve Anlatı I: Zaman, Olayörgüsü, Üçlü Mimesis*. Çeviren Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Savan, Zehra. “*Peyami Safa'nın Romanlarında Spiritüalizm*”. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, 2019.
- Sezgin, Betül. “Kendi Varlığında Kaybolan mı?: Cemil ve rüyaları”, *Bir Ses Ormanı: Ahmet Hamdi Tanpınar kitabı* içinde, 215- 225. Haz. Turgay Anar, Şerif Eskin ve Aykut Ertuğrul. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi, 2022.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Hazırlayan Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1977.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.
- The Ring Community. “The Ring (Ringu)- cursed video tape”. Video, 0:57. <https://www.youtube.com/watch?v=1mbo5vHy8dw>.
- Tomaşevski, Boris. “Tema Örgüsü”, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri* içinde, 247-287. Haz. Tzvetan Todorov. Çeviren Mehmet Rifat- Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Tutumlu, Reyhan. *Yaşamaz Yazabilmek: Vüs'at O. Bener'in Yapılarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

