

SELİM'İN RÜYASI: AYDAKİ KADIN'DA RÜYANIN SEMBOLİK DEĞERİ ÜZERİNE

Deniz DEPE

“Bütün mitler, rüyaların çocuğudur.”

Ahmet Hamdi Tanpınar

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın rüyalara olan merakı okurları tarafından bilinir. İyi bir Jung ve Freud okuru olan yazarın, edebî metinlerinde rüyadan yararlandığını hem “Abdullah Efendi'nin Rüyaları” (Tanpınar 1996) açık eder hem de “Şiir ve Rüya” (Tanpınar 1969: 16-24) yazıları. Eğer roman ve hikâyeleri üzerinde bir derin okuma yapılacak olursa, onun bütün kurgularında rüyaya dair bir şeyler bulmak mümkündür. Uyanma sahnelerinin simgesel değeri, kahramanlarının gördüğü rüyaların edebî metnin bütünüyle olan ilişkisi, uyanırken görülen rüyalar, rüya ve mitoloji ilişkisi, rüya ve geçmiş ilişkisi... Tüm bunlar Tanpınar'ın rüyanın kavramsal dünyasından ne derecede yararlandığını gösteren ipuçlarıdır.

“Herkes kendi varlığının karanlıklarında rüyalarının sırrını gizler. Bu demektir ki eserlerimizde, benzerliğimizin bir köşesinde, bizim için bilinmeyen bir dip tabakada hapsedilmişlerdir” (Tanpınar 1969: 22) diyen yazar, gerçekten de romanının sırrını kahramanının rüyasına gizlemektedir. Rüyanın şuur altımızda yüzen her şeyi ele geçirip onlarla içimizde kendi acayip senfonisini kurduğunu (Tanpınar 1969: 21) iddia eden Tanpınar'ın *Huzur*'u ve *Aydaki Kadın*'ı senfoni formunda kurması hiç de tesadüf olmasa gerektir. Elbette bunlardan yola çıkarak yazarın, eserlerinde rüyayı sadece tesadüf ve kehanetlerden ibaret bağımsız bir form olarak kullandığını düşünmemek gerekir. O, rüyayı aurasıyla beraber kullanmak gerektiğine inanır:

“Bir san’at eserinde rüyasını nakletmek veya rüyanın tesadüflerini taklit etmek, insan muhayyilesinin, isterse, kolayca benimseyebileceği nizamsızlıklarla, sun’i bir acayıplikler silsilesi kurmaktan başka bir şey değildir. Bu, arkasından ışığı ve dramın asıl hareketini yapan sözün büyüğü çekilmiş bir tiyatro aksesuarı kadar cansız bir yığın olur. Çünkü hakikatte rüyanın bizim için tabiat-üstü tarafını yapan, onu meydana getiren acayıplikler silsilesi mantıksızlığı, şuur ve muhakemenin geri gelişinde ilk iş olarak istihfafla bir kenara fırlattığı tesadüfler değil, onları canlandıran çözülmesi güç ruh hareketi ve onun vasıtasıyla etrafımızda yarattığı havadır” (Tanpınar 1969: 21).

Şüphesiz Tanpınar, eserlerine rüyayı bir kurgu malzemesi olarak yerleştirirken rüyaya ve rüya yorumuna dair bilimsel literatüre hâkimdir. O da Freud gibi rüyaların yorumlanabileceğine inanmıştır; bu yüzden onun eserlerinde rüyanın kendisi kadar yorumu (çözümü) da incelikle planlanmış olmalıdır. Freud, iki tür rüya yorumundan bahseder: sembolik rüya yorumu ve şifre çözme yöntemi (Freud 1996: 149-173). Şifre çözme yöntemi, rüya tabirleri kitaplarının mantığıdır ve çoğunlukla gelecek zamana dair bir vaat içerir. Sembolik rüya yorumu ise Freud’a göre yönteminin öğretilmesine olanak olmayan, yorumcunun sezgilerine dayanan bir metottur *“ve bu nedenle de simge aracılığıyla düş yorumunun özel yeteneklere sahip olmaya dayanan sanatsal bir etkinliğe yüceltilmesi olasıdır.”* (Freud 1996: 150). Bu yöntemin iflasının kaçınılmaz olduğunu düşünmekle beraber yazarların yapay düşleri bu yöntemle göre kurduğunu da söyler: *“Yaratıcı yazarların yazdığı çoğu yapay düş bu türden bir simgesel yorum için düzenlenmiştir: yazarın düşüncelerini düşlerin bilinen nitelikleriyle uyumlu sayılabilecek bir kılık içinde sergilerler.”* (Freud 1996: 150) Sonuç olarak Freud bu iki yöntemi de bilimsel bulmaz ve kendi yöntemini geliştirir. Onun yöntemi her bireyin rüyasının kendi anlam evreni olduğuna dairdir. Bu yüzden de rüya gören hakkında bir ön bilgiye sahip olmak mühimdir. Freud’un örnek rüya çözümlemelerine baktığımızda şu üç meselenin ön planda olduğunu görürüz: geçmiş (ön bilgi) - çağrışım - yer değiştirme. Yani bir rüyayı yorumlamak için rüya görenin geçmişi hakkında bilgi sahip olmak ve rüya öğelerinin (rüyayı parçalayarak yorumlamayı tercih eder) ondaki anlamlı-anlamsız çağrışımlarını öğrenmek gerekir. Bunun sonucunda da birden fazla çağrışımın tek bir sahne/kişiyle rüyada simgelendiğini fark ederiz. Bunun anlamı da yer değiştirmedir. Örneğin babanıza dair bir çağrışım, arkadaşınıza dair bir çağrışım ile eşleşir ve arkadaşınızı babanızın (çağrışım ile alakalı ya

da alakasız) bir özelliğine sahip olarak görürsünüz. Arkadaşınız babanızla yer değiştirmiş olur.

Tanpınar, rüyayı sadece Freud'un yöntemine göre kurgulamaz. Rüyalarda geçmişin ve yer değiştirmenin rolü kadar arketipler ve mitolojik semboller de baskındır. Mistik yönüyle Freud'dan ayrılan Jung'a daha yakındır Tanpınar düşüncesi. Jung, insanın "kendiliğinden, bilinçsizce rüya şeklinde semboller üretmekte" (Jung 2016: 17) olduğunu söyler ve "genel bir kural olarak, bir olayın bilinçdışı yönü rasyonel bir düşünce değil sembolik bir imaj olarak bize rüyalarda gösterilir" (Jung 2016: 19) der. Mitolojiye olan yoğun ilgisi ve Bergson felsefesi de onun rüya kurgularında kendisini gösterecektir. Şimdi, yazarın rüyayı nasıl metnin gizli anlamının şifresine dönüştürdüğünü, yarım kalan son romanı *Aydaki Kadın*'in açılış sahnesi olan Selim'in rüyası üzerinden göstermeye çalışalım:

Selim'in rüyası

Bütün bir romanın alegorisi olan Selim'in rüyasından önce bilmemiz gereken şey (Freud'un rüya yorumundaki ön bilgiye karşılık gelen) Selim'in o gece uyumadan önce aklında olan şeylerdir. Kahramanımız ertesi gün çocukluğunun geçtiği köşke gidecek ve satış işlemleri ile ilgilenecektir. Daha sonra Abdullah ile buluşacak, ardından tapu dairesine gidecek, en son da akşama boğaza, Leyla'nın evindeki kokteyle geçecektir. Bu ön bilginin ışığında Selim'in dört parça hâlinde hatırladığı rüyasına bakalım:

(1) Büyük bir kalabalık bir pencerenin önünde toplanmışlar, ne olduğunu, kimin olduğunu bilmediği çok güzel ve parlıtlı bir şeyi elden ele geçirerek muayene ediyorlardı. Selim durmadan 'Verin artık!' der gibi elini uzatıyor, fakat bir türlü tutamıyordu. Ev şimdi her tarafta yapılan o çıplak arsalı banka evlerine benziyordu. Fakat pencereyi çok iyi tanıyordu. Bu, köşkteki yemek odasının penceresiydi. Etrafında hiç de kakhaha, 'konuşma ve fısıltı olmayan bir yığın kakhaha, konuşma ve fısıltı vardı. Fakat asıl garibi kalabalığın kendisi idi. Sanki bir yığın acayip kuş, tanımadığı iklim veya yıldız hayvanları insan kıyafetine girmiş hep beraber kılık değiştiriyorlardı. Sonra birdenbire her şey kaybolmuş, Selim bir boşlukta kendisini tek başına bulmuştu. İşte o zaman o mesut ve parlıtlı itilme duyusuyla, arkasına bir türlü bakmaya cesaret etmeden günün ortasına düşmüştü (Tanpınar 2009: 14-15).

(2) Rüyamda kendimi bir başkası gibi seyrediyordum ve bunu biliyordum. Sanki camdan bir oda içindeydim. Bir köşede oturmuş düşünüyordum. Fakat yüzüm kendi yüzüm değildi. Tanıdıklarımın birinin yüzüydü. Belki Süleyman, belki bir başkası, belki bütün tanıdıklarım... Bu perdeyi

değiştirmek lazım... Behemahal değiştirmeli... Güneş eşyayı hem yaratıyor, hem yiyor. Güneş hayattır, ışıktır, cüzzamdır... Her şeydir. Her şey her şeydir ve kendisidir. Tıpkı Leyla gibi. Leyla bütün kadınlara benzer, ama yine Leyla'dır. Fakat asıl benzediği Nevzat'tır. Nevzat da öyleydi. Bütün kadınlara benzerdi (Tanpınar 2009: 18).

(3) Dün akşam ilk uyanıştaki rüyası hakikaten korkunçtu. Sanki bir ebediyet boyunca konuşmuş, kendini müdafaa etmiş, yalvarmıştı. 'Neden, hangi cürümden?' Bir müddet eli musluğun düğmesinde düşündü. 'Çocuğu öldürdüm diye... Hâlbuki çocuk karşılarındaydı. Durmadan onlara ve bana gülüyordu...' Böyle şeyleri nasıl görürüm diye kendi kendine şaşırdı. 'Çocuğun yüzü güneş gibi parlaktı. Fakat sesi alabildiğine çirkin, hoyrat, sinikti. Lazımlıkta oturmuş bir taraftan güneş gibi parlıyor, öbür yandan hiçbir hayvanda duymadığı o kaba sesiyle gülüyordu' (Tanpınar 2009: 28).

(4) Selim bu sabahki rüyasında Leyla'nın yarı dargın, serzeniş dolu bakışlarının bir hançer gibi bir tarafına yeniden saplandığını duydu (Tanpınar 1987: 26).

Ertesi akşam Leyla'nın davetine gidecek olan Selim'in rüyasında bir kalabalık görmesi beklenir bir şeydir aslında. Rüyadan dört gece önce alt katta oturan komşusunun doğum günü partisinin imgesi, ertesi günkü daveti çağrıştırmıştır:

Dört gece evvel bu kapının arkasında ve bu çiçeklerin arasında en garip tecrübelerimden birini geçirdim. Her cinsten çıplak omuz, göğüs, tebessüm, sahte veya hakiki mücevher parlaltısı, pudra, çiçekle karışmış dişi kokusu ve can sıkıntısı. Beyoğlu. Sadece eğlencelerini düşünen küçük sefaret memurları. Onlara alafrangalık namına yaltaklanan, Maurice Dekobra ile Paul Geraldı'nın Toi et moi'sından söz açan hanımlar. Kalantor Ermeni, Rum, Yahudi tüccarları. Alabildiğine yaşamak hırısı, kadın ve para avcılığı. [...] Alkol, adab-ı muâşeret ve alakasızlık su gibi akıyordu (Tanpınar 2009: 37).

Demek ki Selim, Leyla'nın davetinin de böyle bir atmosfere sahip olacağını başından beri bekliyordu. Nitekim davetin Sodom'a benzetilmesi bu ön-sezinin doğruluğunu gösterecektir. Bu kalabalığın köşkte olması da kuşkusuz Selim'in ertesi gün köşke gideceğini düşünerek, muhtemelen satıştan dolayı hüznü olarak uykuya dalması ile ilgilidir. Rüyanın hiç de huzurlu bir rüya olmadığı aşikârdır.

Hatırlanan ikinci rüya yahut rüyanın ikinci kısmı, Selim'in cam bir odada oturan kendisini izlediği rüyadır. Fakat sonra yüzünün kendi yüzü olmadığına farkına varır. Önce Süleyman'a sonra tüm tanıdıklarına benzer bu yüz. Bu imge de köşkün satışı ile ilgilidir. Uyandığından akşam olana dek köşkü

ve çocukluğunu hatırlaması boş yere değildir Selim'in. Süleyman'ı kendisine benzetir çünkü kendisinde olmasını istediği yazma istidadının onda olduğunu fark etmiş ve kardeşini desteklemiştir. Fakat Süleyman'ın hevesi geçmiş ve kendi hayatını mahvedeceği başka bir yola sapmıştır. Selim bu sebeple kendisini hep suçlu hisseder, engel olabilseydi Süleyman'ın kumar, alkol ve kadın üçgeninde kaybolmayacağını düşünür (Tanpınar 2009: 21). Süleyman'dan sonra tüm tanıdıklarına benzer bu yüz, köşkte tanıdığı herkese. Çünkü tek tek hatırlayacaktır onları köşkü ziyaret ettiğinde. Demek ki bu hatırlama/hesaplaşma daha uykusundayken başlamıştır! Nevzat, annesi, Zümrüt, Süleyman, hizmetliler, Atife, arkadaşları... Hepsi hatıralarının birer parçasıdır ve bütünlüşerek onun cisminde toplanmıştır. Cam oda yani Selim'in bedeni yani köşk, şimdiki Selim'in bakışlarını yönelttiği nesne olmuştur.

Köşkün ve içindekilerin hatırlanması üçüncü rüyayı tetikler: Nevzat'ın trajedisi. Herkesin hayran olduğu, neşeli, güzel, kendini sevdirmesini bilen Nevzat'ın bir histeri kriziyle çok hasta olan oğlu Gündüz'ü pencereden atması, Gündüz'ün ölmeyip iyileşmesi ancak Nevzat'ın akıl sağlığını yitirerek ömrü boyunca kendisini evlat katili sanması, Selim'in bu rüyayı görmesine sebep olmuştur. Çok sevdiği kardeşini belli ki bu acı anıyla birlikte hatırlamaktadır. Rüyasında da kendisini Nevzat'ın yerine koymuş, aslında ölmemiş bir çocuğu öldürmekten dolayı af diliyor görmüştür. Bu rüyayı da Freud'un yer değiştirme örneklerinden biri olarak kabul etmek mümkündür. Leyla'nın kırgınlığına dair bilgi de rüyanın hemen peşinden gelir zaten. Selim'in eski sevgilisi olan Leyla artık bir başkası ile evlidir. Üstelik kocası Selim'in en yakın arkadaşlarından biridir. Artık arayıp sormadığı, evlerine gelmediği için Selim'e kırgın olduğunu her fırsatta araçlar vasıtasıyla dile getirmektedir. Akşama onunla karşılaşacağını bilen Selim, Leyla'nın dargın ve sitemli bakışlarıyla yüzleşeceğinin pekâlâ farkındadır.

Görüldüğü üzere, Selim'in rüyası oldukça akıllıca kurgulanmış, rüya öğelerinin ertesi güne dair endişelerden ibaret sıradan bir rüya olarak romana yerleştirilmiştir. Ancak Freud'u takip edersek, en ilgisiz ayrıntıların bile rüyada önemli olduğunu ve açıklanması gerektiğini unutmamamız gerekir. Bu durumda elden ele dolaşan parlak nesne, çıplak arsada tek başına bir ev, aslında ölmemiş olan çocuğun yüzünün çok parlak ve güzel olmasına karşın sesinin çirkin ve kaba olmasını da açıklamak gerekir.

Derin-yorum

Tanpınar gibi oyun sever bir romancının bu rüyayı bu kadar basit bir çağrışım sonucu gördürmeyeceği bellidir. Daha derin bir okuma, önce rüya-

nın sonra romandaki geçmiş-şimdi kavgasının sembolleştirilmesi olduğunu bize gösterecektir. Tanpınar'ın sembolleştirme sürecinin imgelerin birbirine dönüşümü şeklinde olduğunu Şahin'in çalışmalarından hareketle biliyoruz. Burada da kavramsal simgeleştirme sürecinin maziden başlayıp hayale evrildiğini göreceğiz. Daha sonra da bu hayal iflas edecek, bütün imgeler çöküşe yönelecektir.

Romanın notlarında Tanpınar, *“imajların hep, suya, dalgaya, akis, köpük, fırtına ve durgunluğa gitmesi; hatıraların, zaman fikrinin med, cezir, fırtınanın dip tabakaları kımıldatması, eşyanın ve manzaranın değişmesi gibi hallere bağlanmasına dikkat edilecek. Hülâsa deniz şiiri olmalı!”* (Tanpınar 2009: 290-291) der. Niyeti sembolik bir roman yazmaktır.

İlk önce uyanma sahnesine dikkat edelim:

‘Uyandım. Uyanıyorum. Zihnin oyunu bitti. Şimdi kendi kapımdayım. Biraz sonra içeriye, oradan dünyaya gireceğim.’ Gözleri hâlâ kapalıydı; sanki bir lahza evvel ayrıldığı hayallerle beraber, onlar tarafından yedilerek kendi içine ve günlük hayata girmek istiyordu. Fakat sahne bomboştu. Son ışıklar sönmüş, son etekler de kaybolmuştu. İçinde bütün o hareketlerden, kalabalıktan ve karışık hislerden - çünkü bunaltıya yakın ve tahlili güç, bir ucu müphem, derin özleyişler ve kederlerle çalkalanan bir his bu uyanış anını hep beraberce dokumuş gibiydiler - sadece bir ezinti, bir nevi deniz mağarasına benzeyen besleyici, sıcak ve çok rahat bir vasattan kopmuş olmanın duygusu vardı. Bununla beraber uyanan adamda bütün bu karışık duygular şimdi aşikâr bir özleyişti. ‘Muhakkak doğduğum zaman da bunu duymuş olmalıyım.’ Ve birdenbire yataktaki garip vaziyetine şaşırdı. Birkaç sabaktır hep böyle, ayakları vücuduna doğru çekik, iki kolu göğsüne yapışık ve iki yumruğu yüzünde uyanıyordu. ‘Her şeyden evvel bu torbadan çıkmalıyım! Şimdi ki uyandım artık!’ (Tanpınar 2009: 13).

Rüya, zihnin bir oyunu olarak görülür. *“Biraz sonra içeriye, oradan dünyaya gireceğim”* derken, bir odadan diğerine geçiş söz konusudur şüphesiz. İç içe iki oda vardır, rüyanın odasından artık çıkmış ve kendisini gerçeğin kapısında bulmuştur. Burada bizim için asıl önemli olan *“deniz mağarası”* imgesidir. *“Bir nevi deniz mağarasına benzeyen besleyici, sıcak ve çok rahat bir vasattan kopmuş olmanın duygusu”*nu doğduğu zaman hissettiği duyguya benzetir. Çünkü deniz mağarası ana rahmidir, *“besleyici, sıcak ve rahat”*tır. Aynı zamanda rüyanın mekânıdır. Fakat Selim içinde bir ezinti ve özleyiş duygusuyla uyanmış, rüyanın ana rahmi gibi güvenli ve sıcak evreninden koparak gerçeğin dünyasına geçiş yapmıştır artık. Kendisini yatakta ana rahmindeki cenin pozisyonunda buluşu da bu imge ile ilgilidir.

Güler Güven, müsveddeleri göz önünde bulundurarak bu uyanış ve banyo sahnesi üzerine Tanpınar'ın çok çalıştığını söyler (Tanpınar 2009: 301). Yazarın taslaklarındaki şu not da bu sahneleri bilhassa kurguladığını kanıtlar: “*Selim uyanıyor. Rüyalar, tesadüfler, düşünceler. Uyanma başka bir doğuştur. ‘Çoktan beri uyandığım zaman kendimi rahimde rüşeym vaziyetinde buluyorum.’ Bu duygu banyoda kendisini daha derin şekilde hissettirecektir*” (Tanpınar 2009: 291). Burada şu ifadeye dikkat etmek gerekir: “*Uyanma başka bir doğuştur*”. Selim uyanmış ve aynı zamanda doğmuştur. Rüyayı gördüğü günün sabahı onun artık yeni bir dünyaya uyandığı/doğduğu gündür. Mazisi, hayalleri, zihninde sublime ettiği her şey, âşık olduğu kadın Leyla... Hepsisi diğer odada kalmıştır. Diğer oda rüyadır, geçmiştir, eski Selim'dir artık. Hayalinde yücelttiği nesne ve kişilerle dolu bu rüya âleminden uyanan Selim, yatağında kendisini o yüzden cenin pozisyonunda bulmuştur. O yüzden kendini sıcak ve güvenli dünyasından koparılmış gibi hissetmiştir. Artık diğer odadadır: gerçeğin odasında/dünyasında. Bir üst okuma aşamasına geçerseniz, bu rüya evreninin Tanpınar'ın eski dili olduğunu söylemek de mümkündür elbette. Çünkü birazdan göreceğimiz gibi *Aydaki Kadın*, Selim ve Selim'in rüyası aracılığıyla aslında Tanpınar'ın ütopyasının ve eski dilinin terki anlamına gelmektedir. Belki de rüyada elden ele dolaşan parlak nesne de eski Tanpınar dili olabilir. Şahin, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* hakkında Tanpınar'ın, kendi dilini parlak nesnelerle simgeleştirdiğini ifade eder: Şerbetçibaşı elması, sırça kadeh, billur avize eski Tanpınar dilidir (Şahin 2012: 468).

Peki, bu parlak nesne başka neyi simgeliyor olabilir? Rüyayı tekrar hatırlayalım: elden ele dolaşan parlak bir nesne var ve belli ki bu nesne Selim'e ait. Çünkü “*Verin artık*” diyerek ellerini uzatıyor ama bir türlü tutamıyor. Parlak nesnelerin Tanpınar'ın metafor evreninde neye tekabül ettiğini biliyoruz. Parlak nesneler, mücevherler, güneş, ışık, Nuran... Bu imgeler dikeydir ve hep geleceğe dairdir. “*Ondaki mistik ülkü elbette dikey imgelerin yönü; yani güneşe doğru açılma ile ilgilidir. Fakat realitenin aşağıya doğru çekişi, bilincin sürekli uyarısı Aydaki Kadın'ın romancı kahramanı Selim'in yazmakta olduğu romana ‘İflas (Çöküntü)’ adını vermesine sebep olmuştur*” (Şahin 2012: 462). Evet, *Aydaki Kadın*'ın hep denize dair imgelerin üzerine kurularak, dikey imgelerin yatay düzeye çekilmesi bununla ilgilidir. Selim, yani romancı; güneşe yani ütopyik geleceğe dair umudunu kaybetmiş ve yatay düzeye yani iflasa geçmiştir. Selim'in geleceği, umutlarını bağladığı ütopyası, Sodom'daki ahlaksız insanların, toplumdan uzaklaşmış burjuvanın, içki ve kadın etrafında dolananların, iktidar ve sapık ilişkiler içindeki politikacıların

elinde oyuncak olmuştur; Selim ne kadar uzansa da parlak nesnesine ulaşamayacaktır artık.

Peki, bu ev, neden çıplak bir arsada tek başınadır? Tanpınar'ın bu detayı vermesinin elbette bir sebebi olmalıdır. Romanın imgelerinin denize dair olmasını hatırlarsak ki romancının araya bir oyun gibi yerleştirdiği mitolojik hatırlatmalar da buna bağlanabilir, evin bir ada olduğunu, adaya benzetildiğini düşünebiliriz. Nitekim Selim, köşk vasıtasıyla hatırladığı Zümrüt Hanım'la olan macerasını sık sık “Kirke'nin adası” olarak anacaktır (Tanpınar 1987: 52-64).

Mitolojik kahraman Odiseus, bilindiği üzere evine dönmeye çalışırken birçok zorlukla karşılaşır ve bunlardan biri de Kirke'nin adasına düşüşüdür. Tahta salı deniz tanrısı Poseidon tarafından parçalanan Odiseus, bir deniz perisinin yardımıyla kendini güç bela bir adaya attığında çok bitkin ve korkmuş hâledir. Buradan kurtulup da tekrar yolculuğa çıktığında da bu sefer Kirke'nin adasında hapsolacaktır. Kirke ona âşık olacak ve elinde tutmaya çalışacaktır. Tanpınar, bu mitolojik motifi bir fırtına sahnesine gizler. Kardeşi Nevzat'la çıktıkları bir sandal gezisinde fırtınaya yakalanırlar ve alabora olmaktan son anda kurtularak, kendilerini bir adaya atmayı başarırlar (Tanpınar 2009: 74-75). Selim, bu fırtına ertesi adaya sığınma hâlini Robinson Cruose'a benzeten Nevzat'a karşılık, *Ulysses*'i hatırlar (Tanpınar 2009: 76). O günün hatırası Selim'de daima bir kâbus hissini bırakır (Tanpınar 2009: 75) Selim de Odiseus gibi fırtınadan kurtulmuş ve bir adaya sığınmıştır, evet. Ama şimdi de Kirke'nin (Zümrüt'ün) adasında hapsolmuştur. Kirke'nin adası cinsel ilişki hâlidir romanda. Selim de Zümrüt ile yaşadığı bu ilk tecrübenin ardından kendisini çocukluğun cennetinden kovulmuş ve Kirke'nin adasına hapsolmuş hissedecektir.

Üçüncü rüya parçasına geldiğimizde, öldüğü sanılan ama ölmeyen bir çocuk vardır: Ablasının oğlu Gündüz (yine parlaklığa ve güneşe dair bir imge). Gündüz, yani bebek, geleceği temsil eder. Parlak ve güzel bir yüzü vardır geleceğin. Ancak Selim, onu öldürmüş olmaktan dolayı kendini özür diler ve yalvarır hâlde bulur. Oysa çocuk ölmemiştir. Güneş gibi parlamakta ancak çirkin sesiyle gülmektedir. Selim için gelecek ölmüştür artık, güneş gibi parlayan bu geleceğin aslında çirkin sesli kaba bir şey olduğunu fark etmiştir: gerçeğe uyanmıştır çünkü! Oysa diğer herkes için gelecek yaşıyor, o yüzden karşısında duruyor Selim'in. Selim, sadece kendisi için ölen bir geleceğin vicdan azabını yaşıyor.

Tekrar aynı sonuca varıyoruz böylece: Selim, ütöpik, hayalî, ulvî dünyasının odasından çıkarak, gerçeğin çirkin odasına girer. Uyanır. Doğar. Realitenin bilinç düzeyindeki huysuz görüntüsü, yükselen zihni aşağıya çeker ve bireyi rüyadan uyanmaya çağırır (Şahin 2012: 463). Geçmişini ve geleceğini kaybeder. Peki, Selim’in yani aslında Tanpınar’ın iflas eden ütopyası nedir?

Cumhuriyetin idealleri, toplumsal, siyasal ve kültürel projesi, Tanpınar’da bir yanı Bergson’dan diğer yanı Yahya Kemal’den gelen düşünsel pratiklerle bir ütopyaya dönüşür. Tanpınar’da kendimize ait bir kültür ve medeniyet kurulacağı umudu, ütopyanın temel argümanıdır. [...] Çökmüş imparatorluk, kaybolan topraklar ve bilinçten kovulması gereken ama kovulamayan kültürel imgeler, uzak mazi, yitirilmiş iman ve inanmanın nostaljik görüntüleridir (Tanpınar 2009: 458-459).

Sonuç olarak, “*Aydaki Kadın*’ın tamamı, Selim’in ilk sahnedeki rüyasının açılımıdır. Üstelik rüyanın içeriğinde başta Huzur olmak üzere Tanpınar yazıcılığının o tarihten önceki bütün metinleri vardır. Elbette rüya bilinçdışını, roman vakası da bilinç seviyesini mekân kılarak düzenlenmiştir. Zaten Tanpınar kahramanları önce rüya görürler; sonra da gördükleri her rüyayı yaşarlar” (Şahin 2012: 461). Selim de bireysel mitinin (rüyasının) denize yönelen yatay imge evreninde iflasını görecektir, Leyla’nın davetinde roman boyu Tanpınar’ın koyduğu ipuçlarının da işaret ettiği kendi çöküşüyle yüzleşecektir. Geçmişe olan tutkuyla geleceği ıskalayan Selim’in artık ne geçmiş ne geleceği vardır. O, yeni doğduğu bu “gerçek” ve gerçek olduğu için de “iğrenç” dünyada başka bir Selim inşa etmelidir. Kimbilir belki Tanpınar yaşasaydı, *Aydaki Kadın*’dan sonraki romanı kendi dilinin iflasının ardından kurduğu bambaşka, yepyeni bir Tanpınar romanı olacaktı.

Kaynaklar

- Freud, Sigmund (1996), *Düşlerin Yorumu I*, Çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınları.
- Jung, Carl G. (2016), *İnsan ve Sembolleri*, Çev. Hatice Mukaddes İlgün, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Şahin, İbrahim (2012), *Haz ve Günah*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1996), “Abdullah Efendinin Rüyaları”, *Hikâyeler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- _____ (1969), “Şiir ve Rüya I-II”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: MEB Yayınları.
- _____ (1987), *Aydaki Kadın*, İstanbul: Adam Yayınları.
- _____ (2009), *Aydaki Kadın*, İstanbul: Dergâh Yayınları.