

SANATIN VE SANATKÂRIN ALEGORİSİ OLARAK “ABDULLAH EFENDİ’NİN RÜYALARI”

İbrahim ŞAHİN

“Kavrayamadığı şey
âciz zihne hayal ürünü gibi gelir.”
A. W. v. Schlegel

I.

Tanpınar’ın “Abdullah Efendi’nin Rüyalari” adlı hikâyesi Abdullah Efendi’nin gerçeklikle hayal arasındaki gidiş gelişlerini, başına gelen absürt durumlar vasıtasıyla anlatır. Hikâyede Tanpınar’ın Abdullah Efendi’nin imgelem alanını, tahayyül vasıtasıyla ürettiklerini okuyucuya bir gerçeklik olarak kabul ettirme, inandırma biçimi teknik bir süreçtir. Bu teknik süreçte en önemli unsur edat, bağlaç gibi gramatikal birliklerdir. Şeyleri dile döken özneyi kurduğu söylem tatmin etmediğinde, küçük gramatikal birlikler, öznenin mesajını ötekine iletmek için tercih ettiği, anlamı eksilterek veya çoğaltarak bozan yapılarıdır. Bu gramatikal birliklerden biri de “gibi” benzetme edatıdır.¹ Şüphesiz aynı görevi ifâ eden -benzetme- başka edatlar da vardır. Eğer “gibi” edatı cümlede dışı kalırsa, “suret” olan gerçeklik kazanır. Muhayyel olanın gerçeklik kazanması, aslında bir yanılsamadır; suretin asıl zannedilmesidir. Dolayısıyla edebî metin de “gibi”si düşürülmüş bir surettir. Bu sebeple bütün benzetme edatlarını temsilen “gibi”nin yanılsamanın gramatikal sebebi olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin Tanpınar’ın adı geçen hikâyesinin ilk cümlesi “abanoz silmeli küçük salonda lambalar, aynalar, kadehler, birbirine hep aynı parlıtyı gönderiyorlardı.”² şeklindedir. Tanpınar dilini ve üslubunu bilenler, bu cümledeki “parlak/aydınlık” kelimelerine vurgunun bir üslup özelliği olduğunu bilirler. Ayrıca bu parlak nesnelere, *Huzur* yazarının ışık imgelerine ve genel olarak imgeye düşkünlüğünü de gösterir. Ancak Tanpınar benzer cümleleri sadece imgesel

1 Makale boyunca “gibi”, fonksiyonu benzetme olan dil birimlerinin-benzer, tıpkı, aynı, kadar vb. temsili olarak kullanılmıştır.

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010, s. 11.

değer açısından kullanmaz. Onun dilindeki imgesel yoğunluğun, “kendilik/entite” problemi ile münasebeti vardır. “Kendi”-iyelik zamiri- zamirini sadece insanlar için değil “şeyler” için de kullanan Tanpınar, böylece eşyayı, kişileştirme yoluyla “canlı” kılar, eşyaya hayatıyet verir. Tanpınar metinlerinde nesnelere görür, duyar, tat alır, koklar, dokunur, korkar, haz alır vs. “Kişisiz dil” ile inşa edilmiş Tanpınar metinlerinde eşya da kendilik problemiyle meşguldür. O yüzden onun hikâye ve romanlarında kendiliğin kavranabilmesi, tanımlanabilmesi, analiz edilebilmesi “şeyler”in “göz” ve “gibi” ile ilişkisine bağlıdır. Çünkü kendilik tanımlanamazdır; somut değil soyuttur ve sabitlik, süreklilik içermez. Dolayısıyla göz ve gibi de bu tanımlanamazlığa görsel düzeyde malzeme sağlar. Öyleyse kendilik, içe bakmak suretiyle soyut ve süreksiz olanı görselleştirmekle tecessüm ettirilebilir. İçe bakmak, gördükleri karşısında büyülenmiş özneyi dilsiz kılar. Dilsizliği aşmanın yolu, soyutu somuta, hayali olanı gerçekliğe aktarmaktır. İçe bakış esnasında gibi’nin kaybı, deliliğin başlangıcıdır; çünkü simgesel olan kaybedilmiş demektir. Tanpınar gibi edebî metinlerini göz ve kulak, -görüntü ve ses- yani resim ve müzik malzemesiyle inşa eden bir yazarda iç hâllerin dile dökülüp “realize edilmesi” tabii olarak başta edatlar ve sıfatlar yardımıyla mümkündür. Edatsız ve sıfatsız edebî dil kullanımlarında örtülü dil okuyucuyu zorladığından anlam, eylemlerin yorumlanması üzerinden tespit ve tayin edilebilir. Hâlbuki bir edebî metindeki edat ve sıfat bolluğu yazarın “şeyleri” ya da anlatıcının kendini anlatma çabasının sonucudur. Fakat özne ne yaparsa yapsın yine de şeyleri yüzde yüz anlatamaz; çünkü dilin böyle bir kabiliyeti yoktur. Anlam dile döküldükçe dilden uzaklaştığına göre, mevcut dil oyunları da, anlamın ötekine ulaştırılmasında yetersizdir. Dil oyunları ifadesiyle sadece bilinen klasik edebî sanatları kastetmiyoruz. Örneğin, mitolojinin ya da güzel sanatların yöntem ve malzemesiyle beraber edebî türün doğasından kaynaklanan bütün kullanım imkânlarını kastediyoruz. Bahsi geçen imkânların, dil birimi içindeki varlık ya da yoklukları gerçeği hayal, hayali gerçek kılmak suretiyle gerçekliği bozabilir. Örneğin yukarıdaki cümlede lamba, ayna ve kadeh birbirine aynı parıltıyı iradi olarak göndermez. Buradaki irade iması, gramatikal bir noksanlıktandır. Lamba, kadeh ve ayna birbirine parıltı gönderebilmek için başka bir etkene ihtiyaç duyar. O etken, bu sahneyi bize ileten özne; başka bir ifadeyle öznenin bakışıdır. Ancak metindeki hâliyle ve bizim bildiğimiz gramer bilgisi açısından bu dil kişisiz dildir.³ Benzer yapılar her şeyin kendisiyle meşgul olduğu Tanpınar dilini ve metinlerini daima çoğaltır. Bu çoğaltma metinlerin ebadı itibarıyla olduğu gibi metinlerin anlamıyla da ilgilidir. Onun metinlerindeki insanlar ve şeyler, kendilik seyri -göz- esnasında doğal olarak bir aynaya bakar gibidirler. “Karşı karşıya konmuş aynalar gibi” ifadesi, Tanpınar’ın çok kullandığı yapılardandır ve kendilerini seyrederek çoğalan şeylerin dünyasında derinleşen Tanpınar’ın tahkiye tekniğini tanımlar.

“Abdullah Efendi’nin Rüyaları”nda kendi/kendine/kendinde/kendilik gibi aynı zamirin farklı yapılarının öznenin bakışını yönlendiren temel etken olduğunu ha-

3 Frederic Jameson, *Siyasal Bilinçdışı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 178.

tırlatalım: “*Daha ziyade **kendi** içinde yaşamaya alışmış olan Abdullah Efendi’ye gelince o, gecenin gidişinden pek memnundu. **Kendisine** bir nevi hafiflik gelmiş, denilebilir ki dört tarafını böyle vaziyetlerde bir demir kuşak gibi çeviren ve ona nefes aldirmayan boğucu, dar havalı şahsiyetinden kurtulmuştu.*”⁴ Başlangıçta kendinden kurtulmaya çalışan fakat hikâyenin ilerleyen bölümlerinde asıl kendiliğini -birinci Abdullah Efendi- yeniden bulabilmek için sürekli “kaçan, kurtulmak isteyen, koşan” Abdullah Efendi’nin hikâyenin bu ilk paragrafında “gibi” edatı ve aynı işlevi gören “denilebilir ki” cümlecisiyle gerçeklikle hayal arasında duran ibarelerdir. Eğer alıntıdan bu iki ibareyi kaldırırsak, gerçeklikten fantazmaya geçeriz.⁵ Bu durumda sadece bir edat eksikliği okuyucunun bütün algısını değiştirmiş demektir. Zaten Abdullah Efendi’nin yaşadığı sorunun gramatikal karşılığı da “gibilik” kabiliyetini kaybetmiş olmasıdır. Şeyler, Abdullah Efendi’nin “göz”ünde, “...gibi bakmaz, gibi duymaz, gibi ağlamaz, gibi üzülmez”; bakar, duyar, ağlar ve üzülür. Tanpınar gerçeklikle fantazma arasında gidip gelen Abdullah Efendi’nin hikâyesine bizi inandırabilmek için ilgili edatı, Abdullah Efendi’nin görüntüden -görüntü anlamdan- anlam çıkarma sahnelerinin ilk aşamasında kullanmamış, fakat sonraki aşamalarında kullanmıştır. Yukarıdaki alıntıda “demir kuşak gibi” kelime grubundaki/sözcesindeki gibi çıkarılsa, ifade gerçeklik kazanır; yapılan edebî sanat da teşbih değil, istiare olur. O zaman Abdullah Efendi -bence aslında Tanpınar’ın- dünyayı bir istiare olarak görmektedir. Tespiti izah edebilmenin en iyi yolu, klasik Tanpınar imgelerinin kuruluş biçimlerine bakmaktır: “*Hakikatte Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar **kendileri** olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir an bile unutamayan, etrafındaki havaya **kendilerini** en fazla bıraktıkları zamanda bile, içlerinde, tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden bir üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli, mütecessis, gayrimemnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkâr ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her an için ruhu insafsız bir muhasebeye davet edişini duyan insanlardan biriydi. (...) Hayır, o kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümrandı. Zavallı Abdullah Efendi bu sessiz seyrininin bakışları altında hayatının her lezzetinin birdenbire zehir kesildiğini bütün ömrünce görecekti.*”⁶ Klasik bir Tanpınar paragrafı olan yukarıdaki alıntı, bir yığın imge içermektedir. Fakat aynı zamanda metnin anlam alanına ilişkin bilgilerin yanında Tanpınar’ın yazma biçiminin de ipuçlarını içermektedir. Tanpınar, Abdullah Efendi’nin benlik algısındaki süperego-ego problemini, kendiliğin inşasını engelleyen otoriter figürü “tıpkı ve gibi” zarf ve edatlarını kullanarak ifade ettiğinde hikâyenin bizi, bir gerçeğe değil, bir tahayyüle çağırdığını, kendilik seyrinde bakışa muhatap olan Abdullah Efendi’nin süperegoyu bir üst kat kiracısı veya evin asıl sahibi “gibi” algıladığını ve bu algılamının öznel olduğunu düşünürüz. Ancak aynı paragrafın son kısmında Tanpınar, “tıpkı ve gibi” zarf ve edatlarını kaldırarak “Ha-

4 Tanpınar, *age.*, s. 11.

5 Gilbert Durand, *Sembolik İmgelem*, İnsan Yayınları, İstanbul, 1998, s. 7-13.

6 Tanpınar, *age.*, s. 12.

yır, o kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümranıydı.”⁷ cümlesini kullanacaktır. Bu yapıda cümlenin gramatikal düzeni doğrudur. Doğruluk metinden bağımsız düşündüğümüzde de geçerlidir. Ancak, cümleyi metnin tamamının anlamsal bağlamı dâhilinde okuduğumuzda, beş duyunun algılamadığı bir hükümrânın, bir efendinin varlığı, sadece istiare bir durumdur ve şahsi bir algıdır. Eğer metni dikkatli okursak görürüz ki Tanpınar okuyucuyu bölünmüş benliğe hazırlamaktadır. Varsayımsal bir durumu, gramatikal doğrulukla realize eder. Çünkü “gibi” edatı, başta da söylediğimiz gibi soyut, hayalî olanı, içtekini dışarı çıkarmakta, gerçekliğe dönüştürmekte, somutlaştırmaktadır. Kısacası, iç ve dış/aşağı ve yukarı yer değiştirmektedir. Bu duruma soyutun somuta ircası diyebiliriz. Öyleyse içerdeki ile dışardaki arasında bulunduğu var sayılan mekân ve nitelik açısından bir zıtlık var demektir. Tanpınar poetikasının vazgeçemediği zıtlıklar, farklı düzlemlerde, farklı kavramlarla, farklı sahnelerle daima tekrarlanır. Hem Tanpınar hem de Abdullah Efendi bilincinin huzursuzluğunun temelinde şeylerin zıtlığından kaynaklanan “cedel” olsa gerekir. “Gibi”nin kaldırılmasıyla -içteki dışarı, aşağıdaki yukarı çıkmıştır- ortaya çıkan durum da akli olan ile akli olmayanın -fantazmanın- cedelidir.

İmaj hayal demek olduğuna göre, aynı terimi, aynı anlama gelen başka bir kelimeyle değiştirdiğimizde, gibi edatının varlığı veya yokluğu sebebiyle ortaya çıkan fonksiyonunun anlama ilişkin olduğu açıktır. Çünkü Abdullah Efendi “kendilik” seyri ile büyülenmiş bir figür olarak “bilme arzusu” -espistomofili- ile doludur.⁸ Bilme arzusunun tatmin yolu Tanpınar dilinde imge ya da aynı anlama gelen fantezilerin yoğunluğuna bağlıdır. Fakat en başta daima “tecessüs” vardır.

Meyhanede başlayan hikâyenin ilk sahnesinde Abdullah Efendi “bir çöl yolcusunun inanılmaz sevinci içinde kadeh kadeh üstüne” içmektedir. Tanpınar metinlerinde arızı olanın ortaya çıkışının mazereti daima alkol, gece ve kadın olduğundan, meyhane sahnesi -mekân ve zaman; fakat daha önce kadın- aslında olacak olanın meşrulaştırılmasıdır. Yeteri kadar alkol aldıktan sonra “lüzumsuz bir tecessüsle”⁹ etrafına bakar. Gördüğü manzara hikâyedeki ilk algı sapması, başka bir deyişle, ilk alt metin okuma biçimidir. Abdullah Efendi eşya ile arasında üç yıl önce başlayan “istisnai münasebetin” hâlâ devam edip etmediğini tecrübe etmek gayesiyle öbür masalara bakar. Önce her şey normal görünür. Ancak bu normal olanı anlatırken bile Tanpınar dili fanteziden vazgeçmez: “Bütün varlığının karşısındakine ait olduğunu gösteren bir hâl” veya “Bu kadın sadece iradesiyle, veya bir anın ilcasıyla değil bütün uzviyeti ve hayatıyla onun” gibi ifadeler, şüphesiz birer fantezidir. Karşı masada oturan bir kadın ve bir erkek hakkında sarf edilen bu ifadeler gerçeklikle ilgisi olmayan subjektif imgelerden yani fantezilerden ibarettir. Çünkü Tanpınar özneleri

7 *age.*, s. 12.

8 Adam Philips, *Kaçırdıklarımız*, Metis Yayınları, İstanbul, 2015, s. 68-69. Bilme arzusu hakkında ayrıca bkz: Michel Foucault, *Bilme İstenci Üzerine Derler: Collège de France Derleri 1970-1971*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012.

9 Tanpınar, *age.*, s. 14.

bilme arzularını fantezi yoluyla sürdürürler. Abdullah Efendi çok geçmeden biraz önce baktığı yerde başka manzaralar görecektir: “Gördüğü şey haddizatında belki çok basittir.” Fakat bu sarhoşluk gecesinde birdenbire ona korkunç ve imkânsız görünür: “*Filhakika o mütevazı, hatta biraz utangaç terbiyesi ve heyecanı ile aşığını sessizce dinleyen iki ayak göreceğini ümit etmişti; hâlbuki onların yerinde dizlerine kadar açılmış gösterişli manzarasıyla, bütün bir sabırsızlık ve isyan içinde çalkanın iki kadın bacağı vardı. Bunlar isyan ediyor, çağırıyor, taşıdıkları kedi yavrusu kadar küçük ayaklar durmadan konuşuyordu.*”¹⁰

Hikâyedeki parçalanmanın/algı bozulmasının bu ilk simgesel sahnesinde öncelikle Abdullah Efendi masanın üstünde başka, masanın altında başka bir anlam görür. Masa satıh/yüzey; masanın üstü, masanın altı üç ayrı metafor olarak ilerde devam edecek olan anlam karmaşasının ilk işaretleridir. Fakat bu paragrafta bizi asıl ilgilendiren fantezinin takdim edildiği dildir. Abdullah Efendi “bütün bir sabırsızlık ve isyan içinde çalkanın iki kadın bacağı” görür. Biraz sonra “ufak bir dikkatle” bacakların “salonun ortasında çok muntazam fasılalarla önündeki makarna tabağına, kesilmiş gibi düşüp sonra birden kalkan sefarethane kavası kılıklı adamın dik bıyıkları(nın)... bu bacaklarla” konuştuğunu fark eder.¹¹ Yani aşağıdaki yukarıya- içteki dışa- çıkmıştır. Hakikati hayale, hayali hakikate dönüştüren “gibi”nin varlığı ya da yokluğu olduğuna göre, yukarıdaki fantezide, hayali hakikate dönüştüren “gibi”nin düşmüş olmasıdır. Eğer gerçek ile hayal arasına bir çizgi çekip gerçeğin içerdiği farklı bir anlam olduğunu varsayarsak hayal şüphesiz yansımadır. Ancak dil bu ayrımı “gibi” edatını kullanarak yapar. Bıyıkla konuşan bir bacak “gibi”yi içerseydi, biz bu durumun Abdullah Efendi’ye ait bir sanrı olduğunu varsayardık. Fakat “gibisiz” durumda, görülenin bir gerçeklik olduğunu kabul ederek, nasıl ve neden böyle görüldüğünü anlamaya çalışırız. Aradaki fark şöyle de gösterilebilir: “Sefarethane kavası kılıklı adamın dik bıyıkları (...) bu bacaklarla konuşmakta *gibi*ydi.” Diyelim ki kadınlı erkeğin masanın etrafındaki konumları hepimizin gördüğü gibidir. Onlar karşı karşıya oturmaktadır. Bu görüntü sahnenin birinci anlamı olsun ki öyledir; başka bir deyişle somut gerçekliktir. Fakat Abdullah Efendi’nin masanın altına baktığında gördüğü -yani aşağıya- ikinci anlam, bir çıkarım, bir varsayımdır. Bu durumda üst ve alt/yukarı ve aşağı aynı değildir. Yani iki, iki daha dört etmez. Tanpınar, sahnedeki ana eylemi “gibisiz” dile döktükten sonra üçüncü ve dördüncü anlamlar için gibiyi yeniden metne dâhil eder. Fakat bu “gibi” birincil gerçeklikle değil; onun yansımalarıyla ilgilidir: “Kedi yavrusu *kadar* küçük ayaklar” gerçekliğin yeniden bozulmasıdır. Böylece geriye doğru anlam çoğaldıkça, Abdullah Efendi, bilinç düzeyindeki somutluğu kaybederek, bilinç dışı düzeydeki soyutluğu yukarıya çıkarır, yani somutlaştırır. O zaman Abdullah Efendi’de bilinç ile bilinç dışı yer değiştirmiş demektir. Çünkü bilinç dışı düzeyde sayılar-şeyler-

10 *age.*, s. 14.

11 *age.*, s. 14.

kesirlidir. Tam da burada Tanpınar’ın kâinatın sırrını, esrarını öğrenme merakına ilişkin “Antalyalı Genç Kıza Mektup”ta söylediklerini hatırlamak gerekir.¹² Zaten hikâyenin ilk kısımlarında eşyadaki sırrı kavramak arzusundan söz edilir. Alt/üst veya aşağı ve yukarı şüphesiz metafordur ve bu sahnede bitmez. Aynı ya da farklı kelimelerle ve farklı sahnelerde, farklı eşyalar aracılığıyla metin boyunca devam ettirilir. Örneğin “Ölmüş, yaşayan bütün kâinat, gece yarısı büyük su seslerine doğru, bir çölden koşan hayvan sürüleri gibi orada, kurumuş gırtlığında toplanmış, bir damla suyun serin şifasını bekliyorlardı ve Abdullah bu susuzluğun tesiri altında büzülmüş damarlarını bir nevi karışık köklü Tuba ağacı gibi görüyordu.”¹³ Cümlesinde geçen “Tuba ağacı” da aynı metaforun sembolik karşılığıdır. Bilindiği gibi Tuba ağacının kökü yukarda, dalları da toprak altındadır. Sembolün hikâyedeki karşılığı, Abdullah Efendi’deki bilinç ve bilinç dışının yer değiştirmesine bağlı olarak, bakışın şeyleri beş duyu çapında değil, gizlenmiş anlamlarıyla görmesidir.

Hikâyedeki diğer sembol sahne, hikâyenin vaka zamanında değil, vaka zamanından üç yıl önce cereyan etmiştir: “Abdullah Efendi’de bu korku tam üç sene evvel hayatının biricik macerasını kapatan ve onu bambaşka bir adam yapan bir kış gecesinden beri vardır.”¹⁴ Abdullah Efendi odasında yapayalnız, bir türlü görünmeyen bir sevgiliyi beklerken birdenbire tepesinde apartman çatısının uçtuğunu ve odasına yıldızların dolduğunu görür. O gecedeki Abdullah mavera ile arasında hiç temenni etmediği bir şekilde kuvvetli ve derin bir münasebetin başladığını hissetmektedir: “Bunun nasıl olduğunu bizzat kendisi de pek kolay anlatamazdı. Sadece tek bir şeyi, o zamanlar ümitsizliğin son haddinde yaşadığını biliyordu. Bir insanın kendi talihini bütün vuzuhuyla görmesi kadar korkunç ne olabilir? Abdullah Efendi birkaç haftadan beri onunla baş başa, göz göze yaşıyordu. İşte bu ıstırap içinde, kafası en karanlık “düşünce” ve “tasavvurlarla” dolu olduğu hâlde, küçük bir oda içinde çırpınıp dururken, birdenbire sanki bir kıyamet kopuyormuş kadar büyük bir gürültü ile olduğu yerde mihlanıp kalmıştı.”¹⁵ Bundan sonra Abdullah Efendi başını kaldırdığı zaman yıldızların elle tutulacakmış gibi yakından odasına sarktıklarını görür ve sonra sevdiği kadın bu yıldızlara basarak odasına girer: “Abdullah bir kere kapısını çalmamış, semtine uğramamış olan bu güzel mahlûkun böyle uçan bir çatıdan ve bir yıldız kasırgası içinde odasına tavandan girmesine hiç de hayret etmedi. Zaten, bu güzel ve asil mahlûkun kendisiyle aynı hamurdan yuğrulmuş olmasına hiçbir zaman inanmamış, onun çok yüksek, büsbütün başka ve erişilmez bir âlemden gelmiş bir mevcut olmasına daima ihtimal vermişti.”¹⁶ Bu

12 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1969, s. 567-572. Tanpınar, bu meşhur metinde, çocukluğundan itibaren kâinatın esrarını çözme konusundaki merakından söz eder.

13 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 47.

14 *age.*, s. 15.

15 *age.*, s. 15.

16 *age.*, s. 16.

yüzden Abdullah Efendi sevgilisine hiç yaklaşmamış, onu daima kendisinden uzak görmüş ve bu hissin verdiği “hurafevi” bir korku içinde bütün hayatı zehirlenmiştir. Şimdi işte bu müphem hissi gözlerinin önünde bir hakikat olmaktadır. Sevgilisi ona -belki de aylarca süren ıstıraplarının mükâfatı olarak- “kendi cevherinde” görünmeye razı olmuştur.¹⁷

Tanpınar bu uzun alıntıda Abdullah Efendi’deki ruhsal değişimi vermiş olmakla, hikâyenin içerdiği metaforik, imgesel, sembolik ve alegorik zenginliği ve hikayedeki bütün absürt sahneleri meşrulaştırmaktadır. Abdullah Efendi süblime edilmiş bir figürün peşinde “düşünce ve tasavvur” düzeyinde bütün imkânları kullanır. Süblimasyon arzusuyla ilgili olduğundan özne, arzu nesnesini harikulade bir düzeyde tutar. Arzu nesnesi çatının uçmasıyla birlikte sıradan dünyalının odasına geldiğine göre yine üst/yukarı ve alt/aşağı metaforları söz konusudur. Çünkü çatının uçmasıyla kapalı olan açığa, yukarıya çıkmıştır. Bu durum meyhanedeki sahne ile birleştirildiğinde yukarının ve aşağının yer değiştirdiği anlamına gelmektedir. Eğer yukarı ve aşağı yer değiştirirse, anlam bozulur. Yukarı aşağının anlamını bozacağından, öte anlam, yüzeye çıkar ya da simgesel olan kaybolur. Abdullah Efendi “yukarı” ile bağı kurmuş ve böylece “mavera” ile bambaşka bir münasebet tesis etmiştir. Hikâyenin tamamını kapsayan bu münasebetin tezahürlerini başlatması bakımından ilgili sahnenin, bilme arzusuna yönelik bir fantezi olduğunu hatırlatalım. Fantezinin boyutu yine benzetme edatının kaldırılmasına ve gerçek dışı olanın gerçekliğe dönüştürülmesine bağlıdır. Dikkat edilirse, sevgilinin yıldızlara basarak, tutunarak odasına girdiği sahnenin eylemi ifade eden satırlarında benzetme kullanılmadığından vaka müşahhaslaşır. Sahneyi bir hayal değil bir gerçeklik olarak kabul etmek zorunda kalırız. Eğer Tanpınar sevgilinin eylemini ifade eden cümlelerdeki zarf fiillerin peşinden “gibi” edatını kullanarak gramatikal düzeni zenginleştirseydi cümlenin anlamı da durumun sadece bir hayal olduğunu bize kabul ettirirdi. Ayrıca hikâyenin tamamen görme/bakma duyusu ile ilgili olduğu da açıktır. Nitekim bütün imgeler görsellikle ilgilidir. Öte yandan bilincin ve bilginin birincil kaynağı duyular olduğuna göre gözün yanılması bilinci de bozmaktadır. Zaten Tanpınar bu yanılmanın şartlarını her zamanki üçlüsüyle hazırlamıştır. Gece, alkol ve daha sonra kadın! Gece görüntüyü, eşyayı, alkol bilinci bozar. Kadın ise arzuyu artıran bir simgeseldir. Hikâyenin ilk cümlesinin ışıkla ilgili oluşu, metin boyunca kullanılan ışığa ilişkin imgeler, son sahnede yine ışık vurgusu tespitimizi doğrular. Bütün hikâyenin sadece bir sahnesinde sese ilişkin imgeler söz konusudur ve elbette görsellikle, ışıkla ve sesle ilişkin bütün imgeler bilme arzusu ile ilgilidir.

Aşağının yukarıya çıkarak bildiğimiz anlamlı dünyayı kaosa nasıl dönüştürdüğünün örneğini Tanpınar’ın dil oyunlarını içeren başka bir paragrafından -başka bir eserinden alınmış- yola çıkarak, hikâyenin aslında Tanpınar’ın sanat anlayışıyla ilgili olduğunu gösterebiliriz. *Huzur*’dan alınan aşağıdaki paragrafa bakalım:

17 *age.*, s. 16.

“Mümtaz bu bakışları, kucaklaşma hıçkırıklarına benzeyen gülüşleri gece gündüz beraberinde taşırdı. Onlar her yerde karşısında idiler. Onun ruhu Nuran’ın bakışlarının yorulmaz dalgıycıydı. Bu zengin deniz altında her an kendisi için yeni kudretler ve yeni azaplar bulurdu. Bu tebessüm Mümtaz’ın teninde, kanında uzviyetinin her tarafında açan bahçelerdi. Sonsuz gül bahçeleri ki genç adamı çok defa yattığı yatağı, eli değdiği eşyayı, kendi damarında akan kanı koklamak isteyecek kadar hazla çıldırtırlardı. Bu bir Tanrının ziyaretini kabul etmiş cansız şeylerin, bu ziyaretin hatırasıyla canlanması, yaşaması, kısa fakat çok dalgın aydınlıklarda maziyi, hâli, istikbali ve etrafını idrak etmesiydi.”¹⁸

Yukarıdaki paragrafta, gayriakli olanın, yüzeye çıkarılıp, akli gibi sunulması, tıpkı “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”nda olduğu gibi, *gibinin* ortadan kaldırılmasıyla mümkün olmuştur. Tanpınar dilinin en büyük özelliği içi, bilinç dışını yüzeye, dışa çıkarması, ana metni, akıl dışı durumları akli gibi gösterip metni inşa etmesidir. O zaman Tanpınar’daki dil oyunları aslında bilinç dışının kendisidir. Mümtaz, Nuran’ın bakışlarını, kucaklaşma hıçkırıklarına benzeyen gülüşleri gece gündüz, yanında nasıl taşıyabilir? Onlar her yerde nasıl karşısında olabilir? Mümtaz’ın ruhu nasıl Nuran’ın bakışlarının yorulmaz dalgıycı olabilir? Eğer Mümtaz’ın ruhu Nuran’ın bakışlarının yorulmaz dalgıycı ise, Nuran’ın bakışları bir deniz altı olmaktadır ki bu nasıl mümkün olabilir? Bu zengin deniz altında kendisi için her an yeni kudretleri ve azapları nasıl bulabilir? Nuran’ın tebessümü Mümtaz’ın teninde, kanında, uzviyetinin her tarafında açan bahçeler olabilir mi? Tebessüm bahçe olur mu? Üstelik bu sonsuz gül bahçeleri genç adamı, çok defa yattığı yatağı, eli değdiği eşyayı, kendi damarında akan kanı koklamak isteyecek kadar nasıl hazla çıldırabilir? Tanrı şeyleri nasıl ziyaret edebilir ve bu ziyaretin hatırasıyla şeyler nasıl canlanır, kısa fakat çok dalgın aydınlıklarda maziyi, hâli, istikbali ve etrafını nasıl idrak edebilir? Bütün bu hayalî, akıl dışı durumlar, aslında Tanpınar’ın, “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”nda alegorize ettiği süreci yani aşağının yukarıya çıkması durumunu, sanatının temel argümanı yaptığını göstermektedir.

“Abdullah Efendi’nin Rüyaları”na yeniden dönersek; Tanpınar’ın yukarıda kendilik problemini bir tema olarak tespit ettiğini fakat kendiliğin sabit bir form olmadığını söylemiştik. Hikâyede Abdullah Efendi’nin tek sayılara ilişkin obsesyonu onun yaşadıklarına paralel bir simgeseldir. $2+2=4$ bir tamlık yani sabit formdur. Fakat “2”lerden herhangi biri kesirli olduğu takdirde sabitlik ortadan kalkar. Tıpkı Abdullah Efendi gibi şeyler ve insanlar da sabit birer form değildir.

Hikâyedeki bu sembolik ve metaforik zenginlik ve tematik süreçteki kendilik analizi ister istemez bize, yıldızlara basarak Abdullah Efendi’nin odasına giren sevgilinin Tanpınar’ın sanatına ilişkin bir anlamının olması gerektiğini düşündürür. Çünkü Tanpınar’ın sanatında/sanat anlayışında, yıldızlara basarak, tutunarak

18 Tanpınar, *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 165.

gelen sevgilinin Abdullah Efendi'ye kazandırdığı bir görme biçimi vardır. Abdullah Efendi'nin eşya ile münasebetini daha derine, daha esaslıya doğru yönelten güç, sevgiliden gelir. Aslında umumi olarak Tanpınar'ın dili tam da “derin”e ve “esaslı”ya doğru giden bir dildir. Onun dile dair oyunları, şüphesiz sürekli bir arama-bulma-kaybetme ve tekrar arama çabasıdır. Eşyanın aralık bıraktığı yerden sıran Tanpınar bakışı, tıpkı Abdullah Efendi'nin bakışı gibi, “kesir”leri görür: “*İşte o gecedeki beri kendisinde çok derin bir yerde saklı, esrarlı bir zembereğin harekete geçtiğini duydu. Kâinat karşısında artık aynı adam değildi. Her şey onda sanki daha derine, daha esaslıya doğru gidiyor, ve bu yüzden günlük manzara ve çehreler kendisi için zaman zaman değişiyordu. O artık etrafında bulunan her şeyi, küçük ve bazen çok şaşırtıcı uyanışlar hâlinde görmeğe mahkûmdu; bir sisten sıyrılan tek bir ağaç gibi, bu zihnin bulanıklığına, mevcut olan her şey tek başına aksediyordu. Hayatın bütünlüğünü ve basitliğini kaybetmişti.*”¹⁹

Meyhanedeki ikinci sahneyle kendisini denemek isteyen²⁰ Abdullah Efendi, onu korkutan başka bir manzarayla karşılaşır. Karşı masada bir kadınla bir erkek oturmaktadır. Erkek kadının ellerini avucunun içine alıp dudaklarına götürür. Abdullah Efendi “bu aydınlık ve muntazam kadın yüzünde” patlayacağı muhakkak olan “saadet ve hazzı” iyice görmek için, ona bütün dikkatiyle bakmaya başlar: “*Kadın dişlerinin güzelliğini gösteren ve dudaklarının genişleyen çizgileriyle adeta yüzün alt kısmını alan bir tebessümle gülmekte devam ediyordu, yüzü bir büyü ile değişmiş gibiydi. Arzu ve heyecanın şişirdiği boynu, bir nabız kadar muntazam atıyordu. Fakat eli tam delikanlının ağzına degeceği anda ve bir lahzada, evvela bu tebessüm sonra bu çehre silindi, siyah mantonun, kırmızı bluzun ve tüllü şapkanın çerçevelediği baş ortadan kayboldu. Hepsinin yerinde bir uçurumdan daha korkunç bir ‘boşluk’ sarı muşamba renginde küçük bir boşluk peydahlandı ve delikanlının ağzına götürdüğü elin yerinde sadece bir yen kaldı. Bu²¹ kelime ile, deminden beri güzelliğine, zarıflığına, hayat iştahına hayran olduğu genç kadın ortadan kayboldu, yerinde bir yığın elbise, sadece bir yığın eşya kalmıştı.*”²²

Abdullah Efendi, sevgilisiyle, apartman çatısının uçması vesilesiyle karşılaştığı gece, kendisini başkası; başkasını kendisi olarak görme kabiliyetini kazanmıştır. Bu değişim ve dönüşüm kabiliyetinin temelinde göz vardır. Eşyayı göz hapsinde tutan Abdullah Efendi, kendisini de sürekli seyreder. Konu doğrudan doğruya ışıkla ilgilidir. Yeteri kadar aydınlık olmayan hikâye atmosferinde skopofili giderek fantezi boyutunu da aşar. Nihayet meyhanedeki son sahnede, asıl varlığını uyutarak, bir evden başka bir eve taşınır gibi bütün itiyatlarıyla, ikinci Abdullah Efendi'ye taşınacaktır. Tecessüs ile başlayıp fantezi ile devam eden bilme arzusu, deneyim tut-

19 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 16-17.

20 *age.*, s. 17.

21 “Bu kelime ile” değil, “Bir kelime ile” olmalıdır.

22 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 18.

kusu, Abdullah Efendi'nin sadece kendisinin sureti olmasına değil, başkalarının da suretleri olmasına yol açacaktır. Örneğin meyhanedeki her iki sahnede de Abdullah Efendi, ötekine taşınarak çoğalır. İlkinde kadının bacakları; ikincisinde ise kadının elini öpen delikanlı bizzat Abdullah Efendi'dir! Hiçbir şey bir değildir; fakat her şey birdir. Bütün sorun “kesir” sorunudur.

İlgili sahnede bu sefer delikanlıya taşınarak kadının elini öpen delikanlı olan Abdullah Efendi bize bir insanlık “kesiri” olan “arzu”nun ahvalini gösterecektir. Arzu nesnesi ister bilgi olsun ister cinsel bir obje, başlangıçta var eden, ulaşıldığında tükenen ve tüketendir. Nitekim erkek kadının elini bıraktığında kadının bedeni yeniden elbisenin içini doldurur. Bu sahne Abdullah Efendi'ye katlanılmaz bir ıstırap verir. Ona göre “*Hiçbir sefalet, hiçbir hastalık, hiçbir işkence, sevdiği kadını her an yeni baştan kendi arzusunun ateşiyle ve ilk kıvılcığında bir yığın kül olmak için yaratmaya mecbur olan bu zavallının azabıyla kıyas edilemezdi. Gayriihtiyari, kadim efsanenin bütün ebediyet boyunca, cehennemde hep aynı kızgın kaya parçasını dik bir yokuşa ite kaka sürüp taşımaya mahkum ettiği kahramanı düşündü, ve insan talihinin zalim imkanları karşısında ürpere ürpere bu manzarayı üst üste birkaç defa daha seyretti; sonra büyük bir irade gayretiyle bakışlarını o taraftan çekti.*”²³

Tanpınar espistemofolisinin hazzını tatmin için, konuyu farklı paralel formlarla tekrarlayarak dille birlikte sahneyi de çoğaltır. Sahne başka bir kaynağa -örneğin burada mitolojiye- taşınır; böylece arzunun tükenmesi, insan duygu ve düşüncelerinin, genel olarak hâllerinin sabit olmayışı, bakma biçimine, bakışın motivasyonuna göre değişeceği tespiti tekrar tekrar dile getirilir. Yukarıdaki sahnede Tanpınar, ana eylemi dile dökerken- erkeğin kadının elini öpmesi anı ve kadının bedeninin elbiseden boşalıp elbisenin ortada bomboş kalışı- gibi kullanmayarak, fantezi kaynaklı sahneleri çoğaltır. Aslında bütün mesele tıpkı kendilikte olduğu gibi sabitliğin olmayışıdır. Sahnenin devamında Tanpınar, Abdullah Efendi'nin sayılara ilişkin fantezisini anlatarak aynı anlama gelen sembolik süreci çoğaltır. Abdullah Efendi'de anlaşılan odur ki şeyler tam, bütün, kemal formunda değildir; kesirlidir. Bu kesirlilik görüntüden başlar ve anlama doğru ilerler.

II.

Hikâyenin üçüncü bölümünde Abdullah Efendi ve arkadaşları yeteri kadar alkol aldıklarına kanaat getirdikten sonra bir randevuevine gitmeye karar verirler. Fakat meyhaneden ayrılmadan önce Abdullah Efendi, cinselliği, ten arzusunu kasdederek -o aşk diyor. İ. Ş.- “*Aşk insanların en tabii ihtiyacı idi. Bu sıcak, ağır yaz gecesinde alkolün yalancı cennetinde arzuya uyanan bu insanlar hep birden kadın vücudunun güzelliğini düşünüp hatırladılar. Uzak ve tılsımlı bir bahçe, serin gölgelerinde her türlü yorgunluğun, gurbet ve acının dinleneceği unutturucu hassalara*

23 age., s. 19.

malik sularından ömrün bütün biçareliklerinin teselli ve mükâfat bulacağı ezeli bir bahçe onları davet ediyordu."²⁴ diye düşünür.

Sanatkâr Tanpınar'ın insanlar ve şeyler karşısındaki bakışı ile Abdullah Efendi'nin insanlar ve şeyler karşısındaki bakışı arasında hiçbir fark yoktur. Tanpınar nasıl tahayyül yani fantezi üzerinden şeylerin esrarına vâkıfmış gibi ise Abdullah Efendi de aynı kabiliyete vâkıftır. Onun vukufunda "gibi" yoktur. Henüz randevuevine gitmeden cinselliğe ilişkin kurulan hayaller ihsasların sağlayacağı hazza ilişkin varsayımlardır ve aynı zamanda şişirilmiş arzunun işaretleridir. Abdullah Efendi aynı fantezileri üç yıl önce, sevgilisi ile olağanüstü şartlarda karşılaştığında da kurmuştu. Bu durumda müstakbel sahnenin gerçekleşmesi esnasında öznenin yani Abdullah Efendi'nin eyleminin sakatlanması mukadderdir. Nitekim o çatıdan gelen sevgiliye de hiç yaklaşmamıştı.

İlk randevuevindeki sahne birçok bakımdan simgeseldir. Öncelikle randevuevinin sahibi kadın Abdullah Efendi'yi "yukarıda" yırtık çarşafı kirli bir yatağın bulunduğu, küçük ve mezar kadar dar bir odaya çıkarır. Yukarı çıkarken Abdullah Efendi aslında "aşağı"dadır. Çünkü ömründe bu kadar kirli, sefil ve harap bir yatak görmemiştir. O kadar eski ve sefildir ki âdeta bu sefalet onu canlı ve biçare bir mahluk yapmaktadır; bu durum ona bir nevi beşerî talih vermektedir. Abdullah Efendi bu sefil odanın, hakikatte bu yatağın mezarı, sırf onun için, onun ölçüsü üzerine yapılmış lahdi olabileceğini düşünür. Tam o sırada "çok ihtiyar, paslı bir sesin kendisinden su istediğini" işitir.²⁵ Bütün manzaranın arzunun/fantezinin hilafına zıtlar üzerine kurulduğu bir hikâyede Abdullah Efendi'nin bakışı, daima "tenakuzu" görür. Arzu yüksekte iken, arzuyu tatmin edecek coğrafya aşağıdadır. Burada yukarı ve aşağıyı yüksek ve alçak, yüce ve sefil olarak düşünmek lazımdır. Bu zıtlık bir çeşit boşluktur. Mezar imgesi zaten arzunun sonunu ima ettiğinden boşluğu ima etmektedir. Abdullah Efendi, arzunun sonrasını, arzuyu tatmin etmeden önce görmektedir. Meyhanedeki sahnelerde görülen zıtlıklar, randevuevinde devam eder. Fakat sahnedeki simgesel unsurlar, bu kadarla kalmaz: "tavana yakın asılmış zembilin içinden" kendisine istihza ile istihfafla bakan bir ihtiyar çehresi görür. Yine bu görüntü de "gibisiz"dir; yani absürt olanın gerçeklik iddiası söz konusudur. Ayrıca "o ihtiyar" Abdullah Efendi'den "su" ister. Durum "kesirler" hücumudur. Yukarıda ne varsa aşağı inmiş ve anlamı bozmuştur. "Su" bu simgesel sahnenin anlamı en açık olan değeridir. Simgesel anlamı sonsuzluk olan su burada, yaklaşık iki yüz yaşlarında bir erkeğin ağzında, gerçeklik, normal yaşam arzusu anlamını kazanır. Mekânın kendisini, onun "kesir"i kılan Tanpınar, Abdullah Efendi'nin önceden kurduğu fantezi yüzünden onun eylemini sakatlar ve Abdullah Efendi merdivenlerden koşarak "aşağı"ya iner. Böylece yukarının hâkim olduğu ve her şeyi kaosa dönüştürdüğü alandan pencereden atlamak suretiyle uzaklaşarak, aşağı

24 *age.*, s. 23.

25 *age.*, s. 24.

ile yukarıyı yeniden ayırıştırır. Hikâyede pencereden atlama ve merdivenden koşarak inme sahneleri, aşağı ile yukarının ayırıştırıldıkları sahnelerdir.²⁶ Ancak Abdullah Efendi’nin başına gelenler, dolayısıyla metnin “sembolik kesirler” olgusu henüz bitmemiştir.

İkinci randevuevindeki sahnede, aynı anlama gelen paralel formlar gittikçe artar. Dikkati çeken ilk objeler ağız kapalı kuyu ve üzerindeki dikiş makinesidir. Kuyu Tanpınar’ın birçok metninde geçtiği gibi “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”nın önceki kısımlarında da geçmiştir. Fakat dikiş makinesi Tanpınar metinlerinde ilk defa burada kullanılır. Kuyu dikey formdur ve bilinç dışının, iç’in karşılığıdır. Dikiş makinesi ise yatay formları birleştirir. Dolayısıyla, sahne yine yukarı ve aşağı-nın ayrılmışlığını, yani her şeyin normal göründüğünü ima eder. Sahnedeki simgesel unsurlar, bunlarla kalmaz. Abdullah Efendi yine “yukarı” çıkar. Odada bir süre bekler. Kenarda bir çocuk, duvarda fotoğraf vardır. Böyle bir odada çocuğun bulunması absürt bir işarettir. “Arzunun bütün uzviyetinde bir iksir gibi dolaştığı Abdullah Efendi” çocuğun orada bulunmasına istemeye istemeye razı olur. Ve tıpkı meyhanede ve ilk randevuevinde olduğu gibi “fanteziler” kurar: “*Şimdi onu kendi elleriyle, yavaş yavaş genç ve cins hayvan vücudunun bütün güzelliklerini seyrede ede soyacak, küçük bir lambanın yarım yamalak aydınlattığı bu odada omuzlarını, olgun ve taze göğsünü çıplak karnını uzun uzun seyredecek, okşayacak ve sonra bütün bu güzellikler içinde zamanın ritmini kaybedecekti. Güç zaptettiği bu iştahla genç kadına yaklaştı. Kadın, içinden geçenleri hissediyormuş gibi onu hareketlerinde serbest bırakmış, sanki mev’ut ve müstakbel hazlarının arkasından kendisine gülüyordu.*”²⁷

Biraz sonra fark eder ki kadının göğsünün birinin yerinde bir boşluk vardır. Diğer göğsün yerinde durduğunu hatırlarsak, göğsün birinin yerinde bir boşluk oluşu zıddiyete ilişkin bir imgedir. Varlık yukarıda yokluk aşağıda olduğuna ve Abdullah Efendi varlığı ve yokluğu aynı anda görebildiğine göre, eylemi yine sakatlanacaktır. Randevuevinin taşlığında gördüğü -kuyu ve dikiş makinesi- iması bozulmuştur. Tıpkı hayat ve ölüm gibi, arzu ve arzusuzluk/ölüm gibi, varlık ve yokluk gibi zıtlıkların öteki unsurları yüzeye çıkar. Abdullah Efendi’nin hayal gücünün ve düşünce kabiliyetinin sürekliliğini bozan bu arıza, önceki fantezilerle desteklenmiş bir sonsuzluk-sonluluk, doluluk-boşluk çatışmasını işaret eder. Biraz sonra bütün atmosfer değişir. Duvardaki fotoğraf canlanır ve fotoğraftakiler çocukla birlikte bir raksa başlarlar. Yani yukarıdakiler aşağıya iner. Tanpınar metinlerinin “istihza ve istihfaf” tarafından bozulan sürekliliği bu noktada biter. Çünkü istihza ve istihfaf arzuyu ortadan kaldırdığında, utanma başlar. Ve Abdullah Efendi’yi pencereden “aşağı”ya atmış görürüz. Çünkü yukarıyı ve aşağıyı ayırştırmak için pencereden atlamak ya da merdivenden koşarak inmek gerekir. Doğal olarak bütün sahne gayriaklidir ve

26 *age.*, s. 25.

27 *age.*, s. 28.

Abdullah Efendi'nin zihninde olmaktadır. Ancak Abdullah Efendi bu süreci “gerçekmiş” gibi algılar; görür ve Tanpınar da bize aynı ciddiyetle sunar. Okuyucuda uyandırılmaya çalışılan bu gerçeklik algısının sebebi yine “gibi”nin düşmüş/düşürülmüş olmasıdır. Abdullah Efendi hikâye boyunca sık sık “yükselir” ve “düşer; ara sıra yatay düzlemi yakalar. Çünkü “gibi” yatay düzlemin makul edatıdır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ilk hikâyelerinden olan bu metinde gördüğümüz arzuya dolu öznenin eylemlerinin daima yarım kalması “süreksizlik”le ilgilidir. Kendini izlemeyi seven Tanpınar kahramanları istihza ve istihfaf yüzünden-ki ilgili sahenin başında kadın da gülmektedir-şeyleri zıddıyla tasavvur ettiklerinden hiçbir eylemi tamamlayamaz. Tanpınar'ın şiirlerinde bu süreç, gerçekliğin hayali, arzuyu/fanteziyi bozarak düşüncüyü daha doğrusu ethosu devreye sokması şeklinde görülür.

Hikâyenin beşinci bölümü birinci Abdullah Efendi'nin çıkan yangın yüzünden ölümünün ve ikinci Abdullah Efendi'nin onun cenazesinde yapacağı konuşmayı hazırladığı bilgisinin verildiği bölümdür. Yangının arketipsel karşılığı arınma olmakla beraber, gayrisabit form kendilik bir sonraki bölümde Abdullah Efendi'yi yine şaşırtacaktır. Cenaze töreni sırasında okumak üzere hazırladığı konuşma, yine birçok metafor içerir. Abdullah Efendi'nin büyüğe ve istisnaiye olan tutkusundan, ancak ondaki istikrah duygusundan ve onun iç ve dış hayatlarının farklılığından söz edilen bu konuşma metni, bir yığın metafor içermektedir. Bütün bu metaforlar zıtlık etrafında toplanabilecek Abdullah Efendi'ye ait kesirlerdir.

Hikâyenin üçüncü bölümünde başlayan düşüş, dördüncü ve beşinci bölümlerde de devam eder. Altıncı bölüm “Ufka ve manzaraya bir balkon gibi ‘üstten’ bakan güzel, temiz asfalt bir yoldaydı.”²⁸ cümlesiyle başlar. “Abdullah Efendi'nin Rüyaları”nda tonun en yüksek olduğu bölüm, şüphesiz altıncı bölümdür. Randevu-evinden hızla uzaklaştıktan sonra, önce asıl benliğinin yandığını gören Abdullah Efendi, bu bölümde, akşamdan beri “gördüğü” bütün sahnelerin en korkuncunu görür. Uzaktan “aşağıdaki” evleri seyreden Abdullah Efendi, bakışlarının “yeni baştan biraz evvelki nüfuz ve derinliğini”²⁹ kazandığını fark eder. Demek ki Abdullah Efendi'nin bakışları bazen “nüfuz ve derinlik” kazanmaktadır. Bu ifade tam da bir sanatkâr bakışının tarifidir. “Eşyayı dalgın uykusundan uyandıran, çizgi ve şekillerini değiştiren, onlara âdeta görülmedik bir hayat ve ifade veren o acayip büyü” yine başlamıştır. Hikâyeden alınan bu ifadeler, Tanpınar metinlerinin/duyarlılığının gözle/bakışla ilişkisini izah etmektedir. Abdullah Efendi'nin gördüğü evler, sefil, harap ve biçaredir (aşağı). Hemen hepsinde siyah ateş gözlü, son derece zayıf **kediler**, uzun ve sert kıllı boyunlarıyla eşyanın etrafında bir vicdan azabı gibi hal-kalanmış **köpekler**, tünedikleri köşelerden geceyi uğursuzluklarla dolduran insan bakışlı **baykuşlar** vardır. En korkuncu bütün bu şeylerin karmaşık, nizamsız, alt

28 *age.*, s. 36.

29 *age.*, s. 38.

alta, üst üste olmalarıdır. Testiler içinden **horozlar** öter; perdelerde acayip **asmalar** birbirine kenetlenmiş **sarmaşıklar** ve diğer nebatlar canlanır, konsolların üstünde, raflarda meçhul ve iptidai bir dinin fetişlerine benzeyen hayvanlar acayip jestlerle dinlenmektedir.³⁰ Hiçbir şeyin alışılmış formunda olmadığı bu kalabalığın içinde Abdullah Efendi, randevuevinde gördüğü tek göğüslü kadını, yanarak öldü zan ettiği asıl kendini, randevuevinden kaçtıktan sonra geride bıraktığı arkadaşlarını dahi görür: “*Abdullah bu kalabalık arasında biraz evvel ölümüne ağladığı, nutuklar hazırladığı birinci varlığının da yanmış uzuvlarını sarsıla topallaya sürükleyerek hengâmeye iştirak ettiğini gördü.*”³¹ Bu manzaranın arkasından Abdullah Efendi “Mürâi...mürâi”³² diyerek yumruklarını sıkır. Her şey ve herkes mürâidir. Bu sahne sembollerin karıştığı sahnedir. Çünkü paragrafta adı geçen hayvanların ve bitkilerin tamamının sembolik bir anlamı vardır. Fakat bu sahnede hiçbiri olması gereken yerde değildir; Abdullah Efendi’nin bakışı sembollerin arka planını görmüş, yani onları yüzeye çıkarmıştır. Kedi, köpek, baykuş, horoz, asma, sarmaşık gibi...³³

III.

“Abdullah Efendi’nin Rüyaları” sekiz bölümdür. Hikâyenin son bölümünde hikâyenin neden sekiz bölüm olduğuna dair işaretler vardır. Sekizinci bölümün ilk cümlesi “Ev ıssızdı”³⁴ cümlesidir. Fakat yedinci bölümün son paragrafı sekizinci bölümün ne anlama geldiğini açıklayacak nitelikte ipuçları taşır: “*Niyeti kapının eşliğine oturup beklemektir. Fakat oraya gelince, mknatısla çekilmiş bir yığın demir tozu gibi bütün kesirlerinin içeriye girdiğini ve orada tekrar toplandığını hissetti.*”³⁵ Paragraftaki “bütün kesirleri” söz grubu, hikâyenin her bir bölümünde ana meselelerin Abdullah Efendi’nin bir yanı, bir yönü, bilincinin bir katmanı olduğu anlamına gelmekte ve dolayısıyla hikâye Abdullah Efendi’nin parçalanmış bilincinin görselleştirmek-bakış, göz- suretiyle anlatılmasını içermektedir. Bu durumda metnin Abdullah Efendi bilincinin “yedi” katmanı hakkında demektir. Daha ilk kısımda -meyhanedeki sahneyi hatırlayalım- sözü edilen “kuyu” aslında sekiz katman bulunduran bir kuyudur. Her bir bölüm Abdullah Efendi bilincinin bir katmanıdır. Şeylerin fonksiyonları ışığın derecesine bağlı olarak şekil ve mahiyet değiştirdikçe Abdullah Efendi ilgili kattan kaçarak, koşarak kurtulmak ister. Meyhane sahnesin-

30 *age.*, s. 38.

31 *age.*, s. 41.

32 *age.*, s. 41.

33 Hikâyede geçen kedi (cat), köpek (dog), baykuş (owl), horoz (cock), asma (vine) ve sarmaşığın (ivy) sembolik anlamları için bkz: Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *The Dictionary of Symbols*, (Translated from the French by John Buchanan-Brown), Penguin Books, Printed in England, 1996, pp. 162-163, 296-303, 729-730, 209-212, 1067-168, 546.

34 Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 44.

35 *age.*, s. 43.

den itibaren, bütün metin boyunca su içmek isteyen, susayan Abdullah Efendi'nin yedinci bölümün hemen başında bir hayrat çeşmesine³⁶ rastladığı hâlde, su içmeyip, sadece yüzünü yıkaması ilginç bir Tanpınar oyunudur. Çünkü Tanpınar bu sahne ile -Abdullah Efendi'ye çeşmeden su içirmeyerek- Abdullah Efendi'nin aradığı suyun aslında bir simge olduğunu ima etmektedir; hatta göstermektedir. Aynı zamanda metnin birçok sahnesinin ve metindeki birçok nesnenin simgesel okunması gerektiğini de gösteren bu tip kodlamalar Tanpınar metnlerinin oyunla bağlantısını kurabilecek tercihlerdir.

Son bölümde Abdullah Efendi'nin girdiği ev, bilincin yüzeye yakın katmanı, hatıraları içeren düzeyidir. Bu bilgi hikâye boyunca yukarı ve aşağı metaforlarının neden kullanıldığını ve ne derece önemli olduğunu açıklar ki ilgili bölümde de önce bir yukarı çıkış sonra da aşağıya düşüş vardır. Nitekim geride kalan yedi bölüm boyunca şeylerin riyakârlığına şahit olan Abdullah Efendi, bu bölümde herhangi bir şekilde kendi hayatına dâhil olmuş kimselerin riyakârlıklarını görür. Bu görme biçimi yine “gibi”nin kaldırılmasıyla mümkün olmuştur. Dolayısıyla Lacan'ın söylediği anlamda bütün söylem aslında bir surettir.³⁷ Dil ve dildeki gramatikal birimler, doğal olarak söylemi suret kılar. Fakat Tanpınar, suretin sureti ile meşguldür; bu katlanmış suretler dünyasını, ilk katmanın unsurlarını eksiltip, metnin hayaliliğini ters yüz ederek yeniden “gerçekmiş” kılarak inşa eder; önce gerçekle hayal yer değiştirir, sonra -gibi ya da lüzumlu başka bir benzetme edatı kullanılmayarak- hayal gerçeğe dönüşür. Böylece görüntü ters yüz edilerek, suretin suretinin sureti kurgulanır. Yine Tanpınar'ın “ayna” metaforunu burada hatırlatmak zorundayız. Elbette böyle bir algının başlangıç noktasında görme biçimi vardır. Kendi hafızasında dolaşan Abdullah Efendi, Tanpınar'ın çok kullandığı metaforla, aynanın içindedir. Bakış, aynaya yansıyan görüntüleri en dipten yüzeye doğru sırayla takip eder. “Merdivenlerden” çıkarak³⁸ hafızasının dibinde dolaşan Abdullah Efendi büyük bir sessizlikle karşılaşır. Bu boşluk onda mezar, ölüm ve boşluk imgeleri ile tecessüm eder. Ancak biraz sonra hayatına giren herkesi birer riyakâr olarak görür.³⁹ Böylece baştan beri şeylerin arka planı üzerine kurulmuş olan hikâye, birdenbire yalan üzerine kurulmuş bir hikâyeye dönüşür. Şeyler ve insanlar, kısacası bütün bir nesnelere dünyası, ihsasların yanılığından ibarettir. Böyle bir kâinatta, Abdullah Efendi yalanı özleyerek, aslında, yalandan ibaret olan ve adına gerçeklik dediğimiz dünyaya susar: “*Bir ömür bitebilir, diyordu. İnsan ölebilir, çildirabilir. Bir enkaz, bir çöp, bir iskelet, bir cife olabilir. Fakat yalansız yaşayamaz. Ölüm bile arkasında dayanacağı bir yalan olmazsa tahammülsüz bir şey olur. Başımın altına rahat bir*

36 *age.*, s. 42.

37 Slavoj Žižek, *Hiçten Az: Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*, Encore Yayınları, İstanbul, 2015, s. 47.

38 *age.*, s. 45.

39 *age.*, s. 46.

*yastık gibi koyacağım tek bir yalan kalsaydı...’ Fakat hayır, bu gece en çıplak, en zalim hakikatlerin gecesiydi. Abdullah her şeyi görecek, her şeyi anlayacaktı.”*⁴⁰

Normale dönmek, diğer insanlar gibi olmak demek, aslında yalanla yaşamak demektir. Abdullah Efendi yalanla yaşadığı benliği, yani yıldızlara basarak gelen sevgili ile karşılaşmadan önceki birinci Abdullah Efendi’yi özlemektedir. Nitekim yukarıdaki alıntının sonunda Abdullah Efendi başka bir odaya geçer. Her girdiği oda, kaynağı Abdullah Efendi’nin kendisi olan bir ışıkla aydınlanmaktadır.⁴¹

Son sahnenin gerçekleşeceği odaya girdiğinde susuzluktan kıvranan Abdullah Efendi’nin kulağına açık kalmış bir musluk sesi, bir su şırıltısı gelir.⁴² Girdiği odada bir masa ve masanın üzerinde su dolu bir sürahi vardır. Büyük bir sevinçle sürahiyi kaldırır. Fakat küçük “yedi sekiz” yaşlarında bir çocuk, bir köşeden, dehşetten açılmış büyük gözlerle ona bakmaktadır.⁴³ Çocuk Abdullah Efendi’ye suyu içmemesi için yalvarır; çünkü o, su ile “oyun” oynamaktadır. Abdullah Efendi’nin ifadesiyle bu “hasta” çocuk”:

*“-Bilir misin ki benim güzel bardaklarım da var, hepsi ayrı bir yıldızın cevherinden yedi kadehim var, ben bu sürahiyi zaman zaman bu kadehlere boşaltırım, birinden ötekine... Fakat hiç içmem...”*⁴⁴ Abdullah Efendi ile çocuğun arasındaki tartışma esnasında, çocuk sürahiyi geniş pencereden aşağıya fırlatır. Abdullah Efendi pencereye koşup, sokağa baktığında *“kirlili bir sabahın aydınlattığı yolda ne billur sürahi parçası, ne de küçük su birikintisi vardı. Sadece son derece mustarip ve yorgun hâlli bir adamın ağır adımlarla köşeyi döndüğünü gördü. Ona öyle geldi ki bu kendisi, yani Abdullah Efendi idi.”*⁴⁵

Hikâyenin özetlediğimiz bu son kısmında açıklanması gereken birkaç husus vardır. Metnin anlamsal bütünlüğüne eklenmek suretiyle, açıklanması gereken bu hususlar şunlardır:

Yedi sekiz yaşındaki bu çocuk ne anlama gelmektedir, nedir, kimdir?

Masanın üzerindeki sürahi ne anlama gelmektedir?

Çocuğun sözünü ettiği yedi kadehin anlamı nedir?

Sürahi pencereden atıldığı hâlde dışarıda neden cam kırığı ya da su yoktur?

Pencereden bakan Abdullah Efendi yerde cam kırıkları ve suyu görmeyi beklerken neden kendisine benzettiği birini görür?

40 *age.*, s. 46-47.

41 *age.*, s. 47

42 *age.*, s. 48.

43 *age.*, s. 48.

44 *age.*, s. 49.

45 *age.*, s. 49.

Öncelikle bu sahnenin önemli bir kısmı aklidir; daha doğrusu sahne sembollerin arka planının anlaşılmasının bize bırakıldığı, Abdullah Efendi'nin bakışlarının sembolleri bozmadığı bir sahnedir. Sadece, pencereden fırlatılan sürahinin cam kırıklarının ve suyun yerde görülmemesi absürt bir durumdur. Abdullah Efendi'nin kendisine benzer birini görmesi ise “gibi”li bir ifadedir ve anlam muğlak bırakılmıştır. Sahnenin akli aksiyon ve figürlerle inşa edilmesinin ışıkla ilgisi vardır; çünkü hava aydınlanmakta, sabah olmaktadır. Hikâyede ışığın karanlıktan aydınlığa doğru evrilmesi Abdullah Efendi bilincinin de vuzuha kavuşması anlamına gelir. Artık bir duyu organı olarak göz eşya ile daha doğrudan -en azından imgesiz-bağ kurabilmekte ve zihin sembolle imgeyi ayırmış görünmektedir. Bu yüzden biz yani okuyucular hikâyecinin ve Abdullah Efendi'nin daha doğrusu metnin dilinin mantığına iştirak ederiz. Fakat aynı zamanda, elimizdeki metin bir hikâyeye olduğuna ve bizim de bunu bildiğimize göre, ortada garip bir durum olduğundan da şüpheleniriz. Hikâyeye gerçekliği içinde hayali gerçek kabul etmemiz, ilgili durumların başka bir anlamı olması gerektiğini düşünmemizi engellemez. Eğer sözünü ettiğimiz figür ve nesnelere başka bir anlamı olması gerektiğini düşünüyorsak, simgeselin dünyasına girmişiz demektir. Buna göre;

Yedi sekiz yaşındaki çocuk hikâyenin ve sanatkâr bakışın; daha doğru bir ifadeyle sanatkârın alegorisidir. Şeylerin öteki yüzünü bilmeyi gerektiren sanatkâr doğasını Tanpınar, bir çeşit uyumsuzluk, zihinsel bozukluk ama zevk veren oyunlaştırılmış bir algı süreci olarak görmektedir. Sanat realiteyi biçimden biçime sokarken, gerçeği ters yüz eder. Çocuğun yaşı ile kadehlerin ve sürahinin toplam sayısı, aslında Tanpınar'ın bize verdiği işaretlerdir. Tıpkı çocuklar gibi sanatkâr da şeyler ile “ciddiyetle” oynar.

Masanın üzerindeki sürahi bütünlük; ancak gerçeğin normal görünüşünün, nesnelere/şeyleri normal görebilmenin simgesidir. İçindeki su gerçeklik arzusu; normalleşme tutkusunun simgesidir. Çünkü hikâyenin yedinci bölümünün sonunda Abdullah Efendi “mıknatısla çekilmiş gibi bir yığın demir tozu gibi kesirlerinin” evin içine girdiğini hissetmiştir.⁴⁶ Bu imge, yedi bölümde parçalanmış olan Abdullah Efendi bilincinin yeniden toparlanması anlamına gelmektedir. Hikâyeci yedi bölümde yediye ayırdığı Abdullah Efendi bilincini, sekizinci bölümde artık bütünlümeyi ummaktadır. Dikkat edilirse, kadehler boş, sürahi doludur. Kısacası çocuk oyun oynamaya ara vermiştir.



46 *age.*, s. 43.

Yedi kadeh, hikâyenin yedi bölümü, sürahi de hikâyenin sekizinci bölümüdür. Her bölüm bir ruh hâline, ruhun yedi renginden birine tekabül eder. Ayrıca sanatların yediye ayrıldığını, 1940’larda gezegen sayısının yedi olduğunu, bugün ise sekiz olduğunu da hatırlatalım. Yedi rakamı bütünlük simgesi olarak da bilinir.⁴⁷

Sürahinin ve içindeki suyun gerçeklik arzusu ile ilgili olduğunu söyledik. O zaman pencereden atılan sürahiden geriye, cam kırıklarının ya da suyun kalmaması, sadece Abdullah Efendi’nin kendisine benzeyen bir adam görmesi, sürahi sembolünün Abdullah Efendi’nin önceki benliği ile ilgili olduğu anlamına gelmektedir. Ancak suyun sembolik değeri, tebeddül ve tahayyülle, tıpkı ayna gibi, ilgilidir.⁴⁸ Çocuğun suyu Abdullah Efendi’ye içirmemesinin sebebi, Abdullah Efendi’nin suyu içmek suretiyle, oyunu bozma ihtimalidir. Yani Tanpınar’ın nesnelere bakış biçiminin, sanatkârane kabiliyetinin bozulmaması içindir. Hâlbuki Abdullah Efendi suyu içerek yeniden “yalanlı” dünya algısına dönmek istemektedir. Fakat içemediği için ikinci benlik olarak ve üstelik parçalanmış olarak devam etmek zorundadır.

Öyle görünüyor ki Ahmet Hamdi Tanpınar sanatı, Abdullah Efendi’nin eşyaya bakışından hiçbir zaman kurtulamamıştır.

47 Annemarie Schimmel, *Sayıların Gizemi*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 140-168.

48 Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, *The Dictionary of Symbols*, pp.1081-1089.