



Dr. Öğr. Gör. Mehmet Akif DUMAN 

Turcology at the Department of Slavic,
Turkic and Circum-Baltic Studies of
Johannes Gutenberg University
Mainz/GERMANY
mehmetakifduman@outlook.de

RİCCEUR'ÜN PARADOKS TEORİSİ VE BÜHLER'İN GESTALT'I BAKIMINDAN AHMET HAMDİ TANPINAR'IN “ABDULLAH EFENDİ'NİN RÜYALARI” İSİMLİ HİKÂYESİ

AHMET HAMDİ TANPINAR'S STORY
“THE DREAMS OF ABDULLAH
EFENDİ” FROM VIEW THE
PERSPECTIVE OF RİCCEUR'S
PARADOX THE THEORY AND
BÜHLER'S GESTALT

ÖZ

Abdullah Efendi'nin Rüyaları (İstanbul 1943) bir romancı hikâye yazarsa böyle olur'un cevabı olmaktan başka anti-idealistic felsefenin, dil-eylem teorisinin ve tahlil karmaşasının, ritim bozukluğunun, abartının, fizyonominin ve çok daha mühimi rüya tertibinin temel dayanaklar olarak zemine sabitlendiği bir hikâyedir. Metindeki yaratıcı ifadelerin yoğunluğu, yani icat edilen benzetmelerin birbiri ardına ustaca eklenmesi parçalarından daha fazlası olan bir bütün meydana getirir. Abdullah Efendi'nin kurgu bitmesine rağmen hâlâ yaşıyor ve okurun zihninde rüya görüyor olması ise metnin “roman” mantığı ile kurgulanmasından kaynaklanır. Tanpınar'ın en bariz hünerlerinden biri karakter yaratmak ve onu bulunduğu çevre içinde huzurluluk-huzursuzluk halleri içinde tetkik etmek olduğu için ruh hâlinin okura sırayeti ile devamlılığın garanti altına alınması kaçınılmazdır. Abdullah Efendi'nin Rüyaları isimli hikâye bu bakımdan ikisi metinde vücut bulan (I. ve II. Abdullah) olmak üzere toplam üç Abdullah'tan oluşur. III. Abdullah diğerlerinden çok daha fazla yaşama imkânına sahiptir, zira bu tasavvur okurun zihnindedir. Metnin olağan akışı içindeki karmaşanın paradoks tahlili üzerinden bir mantığa bağlanması ve gestalt ile bütünlüğünün sabitlenmesi en nihayetinde eserin pragmatik katmanda alacağı konumu belirler. Ayrıca “açık sanat eseri” tanımı ile birebir örtüşen metaforik kıymeti yüksek bu tür hikâyelerin tahlilinde “sembol” ve “simge” geçişleri ciddi anlamda yol göstericidir. Öyle ki yapılacak en basit semiotik analizin de göstereceği üzere klişenin tahrifi yahut benzetmenin farklı vech-i şebhelele kurgulanması kalıcılığın teminatı adına ciddi hamlelerdendir.

Anahtar Kelimeler: Abdullah Efendi'nin Rüyaları, Ahmet Hamdi Tanpınar, Paul Ricœur, Karl Bühler, metafor

ABSTRACT

The Dreams of Abdullah Efendi (İstanbul 1943) is more than an answer to the question of what a story written by a novelist would look like. It is a story in which the anti-idealistic philosophy, the speech act and chaos in the analysis, the arrhythmia, hyperbola, physiognomy and more importantly the composition of the dream are solidified as the main foundations. The multitude of creative words in the text, the masterfully insertion of the invented comparisons one after the other, creates a whole that is more than the sum of its single parts. The fact that Abdullah Efendi lives on even after the end of the fiction and dreams in the mind of the reader, results from the fact that the text was written with the logic of a “novel”. Since one of Tanpınar's most obvious talents is to create a character and analyze it in its social milieu regarding the moods of Peace - peacelessness, it is inevitable to guarantee continuity along with the contagion of the emotional state to the reader. In this respect, the story of Abdullah Efendi's Dreams consists of a total of three Abdullaha, two of whom are embodied in the text (I. and II. Abdullah). III. Abdullah has a much higher opportunity to live than the others, because this imagination is the one in the mind of the reader. The binding of the complexity in the ordinary flow of the text to a logic through the paradox analysis and fixing its unity with the gestalt ultimately determines the position the work will take on the pragmatic layer. In addition, the transitions of “sembol” and “simge” in the analysis of such stories, of which metaphorical value is high and overlaps with the definition of “open text”, are pathbreaking. Such that the simplest semiotic analysis to be made will show that the distortion of the cliché or the shaping of the simile with different analogy direction is a serious move in the name of the guarantee of permanence.

Keywords: The Dreams of Abdullah Efendi, Ahmet Hamdi Tanpınar, Paul Ricœur, Karl Bühler, metaphor

Atf@

Duman, Mehmet Akif. “Ricœur'nün Paradoks Teorisi ve Bühler'in Gestalt'i Bakımından Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Abdullah Efendi'nin Rüyaları” İsimli Hikâyesi”, *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature]*, Yıl 5, Sayı 10, Bahar 2019, s. 116-146.



Giriş

Genelde hikâyelerde başvurulmayan ve müracaat edilmesi durumunda hikâyenin iç ve dış yapısını tahrip etme riski bulunan, mücerret ve müşahhas arasındaki tahlilde¹ tüm olayın bizzat “kahraman” üzerinden yürütülmesi (karakter ile ünsiyet kurmak; karakterin çeşitli olay veya hadiseler karşısındaki tepkilerinin gözlemlenmesi, ruhsal yapısına intibak edilmesi vb. nedenler ile) daha ziyade roman türüne ait bir özelliktir. Roman teorisi kapsamında belirleyici (hatta bir ölçü) olan, içinde tür estetiğinin edebî ve tarihî olarak eridiği ve müellifine metafizik bir model tasarlama imkânı dahi veren belirsizlik (Duman 2016) ve şiirsellikle kuşatılmış felsefi estetik zemini üç beş sayfa ile tesis edilebilir cinsten değildir (Adorno 1981, 251). Roman teorisi için temel esaslar addedebileceğimiz (Kant tarafından şematize edilen) duyuşsal-kavramsal dünyanın teşekkülü, hâkim fikirlerin tertibi ve kendi içinde mantıksal bir bütün oluşturma (Bauer 2005, 116) okurun belli bir süre olay yahut tasvirlerle zihnen müdahil olması şartı ile geçerlilik kazanır.² Yazar bizi sağlam bir kurgu içinde, (tasvir ve tahlil bakımından) ziyadesi ile kuvvetli bir karakter ile karşı karşıya bırakırsa o vakit tahlillerin boşa gitmemesi ve okur ile mutabakat sağlanması için hacmin artması (bir zorunluluk olmamakla birlikte) doğaldır.

Olay tertibindeki çeşitlilik ve hatta çekirdekten uzaklaşmakla kalınmayıp başka çekirdeklerin, merkezlerin ve eksenlerin yaratılması (ve bunun şaşırtıcı derecede kolay yapılması) da usta bir romancı kafasının ürünüdür. Abdullah Efendi bu detaylandırılmış anlamsal karmaşa ile daha fazla hikâyenin, daha fazla romanın, daha fazla masalın başrolünde olmaya namzettir. Şu hâlde geçirilen, olayın tesirinin arkasına saklanılarak zayıf bırakılan ve son kısımlarda birbirine eklenmeyen düğümler olmasına rağmen metnin büyük bir “horror vacui” (Duman 2018d) içinde sabitlenmesinin sebebi ancak paradoks- gestalt arasındaki bir çözümle(n)me ile sarahat kazanabilir.

Hikâyenin yahut genel anlamda edebî metnin en üst düzeyde kalıcılığını sağlayan şey “bilmece” bir yapıya sahip olmaktır. Tam idrak edememek ile kolayca idrak etmek arasındaki dengenin tanımı “şüphe ile idrak etmek, emin olamamak” şeklinde tasavvur olunabilir. Eco, *Opera aperta*'da³ yani “Açık Yapıt”ta Mallarmé'den şöyle bir alıntı yapar:

“[...] nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu

¹ Bununla daha ziyade *aklî* ve *hissî* arasındaki geçişlerin bir ritme ve simetriye sahip olması anlaşılmalıdır (bkz. Duman 2018a: LS 4.3, ss.339-344).

² Hatta bu intibakın zorluğundan dolayı bazı romanlar için *tarihi* karakterler seçilir (Steinecke 1976, 69).

³ Kitap 1958'de XII. Uluslararası Felsefe Kongresi'nde sunulan bir bildiriye dayanır. Daha sonra 1962'de kitap olarak basılana kadar bu tasavvur ciddi bir demlenme süreci geçirir. Diyalektik mantıktan, çağdaş mimariye; Platon'dan Dante'ye, Verleine'den Kafka'ya kadar Eco teorisini desteklemek için birçok argüman toplar.

: le suggérer, voilà le rêve [...]” [Bir nesneyi adlandırmak, şiirden alınacak hazzın üç çeyreğini yok saymak demektir; zira bu haz azar azar çözümleyip meydana getirilmeden doğar: bu öneri, işte bu bir rüyadır] (Eco 1989, 121-2; Mallarmé 1987, 392; çev. Duman) .

Edebî eser için bir gereklilik olan “müphemlik” ancak dozu iyi ayarlandığı vakit başarılı neticeler verir. Bu sahanın temini için tek tip bir yorumun okura dayatılmasından imtina edilmelidir. İdeal yapıt okurun katkısını göz ardı etmez. Dolayısı ile ideal olan yapıtın okurun iç dünyasına dönük olmasıdır. Metafizik kasıtların veya yapmacık ve tahrif olmuş zihinsel tavırların ötesinde, poetik tasavvurun temelinde estetik resepsiyonların “açık” edilmesi yatar.⁴ *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*'nın bu yorumu açık olma tavrını sık sık bir arada ve dönüşümlü olarak kullanılan *paradokslara* ve *gestaltin tahrifi uygulamalarına* dayandırmak mümkündür.

⁴ Açık yapıta ideal örnek ise her zaman yeni yorumlara ve reaksiyonlara açık olmak vasıfları ile (okunduğunda her hâlükârda *sadece* ancak bir kısmı tüketilebilen) Kafka'nın yapıtları'dır (Eco 1989, 122). Ayrıca ideal bir misal de Joyce'un “Ulysses”idir (Eco 1989, 128). W.Y. Tindall'ın modern zamanın temel eserleri üstüne çözümlemeleri muhtevî eserinden (teorik ve deneysel bir yolla izahına çalıştığı) Valery'nin bir cümlesi (*Au sujet du Cimetière Marin*'den) ile devam eder Eco: “il n'y a pas de vrai sens d'un texte” [Bir metnin hakiki anlamı yoktur]. Tindall metni yazarı ile birlikte okur tarafından istenildiği gibi kullanılabilen bir mekanizma olarak görür (Eco 1989, 123). Okurun alana dahil olması için “bitmiş” bir eserin gerekli olduğunu Henri Pousseur'nün (1929-2009) “*Scambi*”lerinden hareketle izah eder Eco (1989, 126). *Scambi*'leri anlamsal bütünlüğü olmayan ses parçaları olarak tanımlayabiliriz. Bu tür eserler daha dar bir kategoride ele alınır; “devinin hâlindeki yapıtlar” olarak nitelenebilecek bu tür çalışmalarda önceden kestirilemezlik muhataba daha fazla sorumluluk vermektedir. Kasta daha sarîh misal ise Alexander Calder'dir (1898-1976). Onun sürekli hareket hâlinde olan, değişen, biçimden biçime giren yapıtları (*Les mobiles de Calder*) henüz bitmemiş gibidir. Başka bir misal de Caracas (Venezuela'da) Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'dir. “Her gün yeninden biçimlenen okul” olarak tanımlanır. Derslikler hareket eden panolara sahiptir, öyle ki hem öğretmenler hem de öğrenciler mimari ve şehîrsel problemlerini binaların iç yapısını değiştirerek çözebilirler. Bruno Murani'nin hareket eden ressamlığının orijinal bir türünü ortaya koyduğu yapıtları da şaşırtıcı etkilere sahiptir (Eco 1989, 127). Edebî sahada buna misal ise Mallarmé'nin “*Livre*”sidir. Mükemmel yapıt sadece kendi içinde bir amaç ile tasavvur olunmaz kasıt (yani hususi yaratımın amacı) bizzatlı dünyanın sonsuzluğu olmalıdır; zira dünya nihayetinde bir kitap olmak için vardır (*Le monde existe pour aboutir à un livre*). Mallarmé ömür boyu çalışmasına rağmen bu yapıtı bitiremez; sadece bazı taslakları elimize ulaştır. Yapıtın tasarlanan bu “canlı” yapısı ne başlamış olmak ne de bitmek; sadece (olsa olsa) öyle görünmek esasına dayanır (*Un livre ne commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant*). “*Livre*”nin (Kitap) hareket eden ve açık bir yapıda olması tasarlanmıştır. Peki bu nasıl sağlanacaktır? Sayfa sayısı olmayacak, sayfalar permütasyon (yer değiştirme) usulü ile sıralanacaktır. Yapıt, kendi aralarında bağlanmamış bir fasiküllerden oluşacak; her fasikülün ilk ve son sayfası, fasikülün başını ve sonunu gösteren, ikiye katlanmış tek bir büyük yaprak üzerine yazılacaktır. Amaç sayfaların her konumda birbiri ile uyumlu olmasını sağlamaktır. Kitap dışarıdan bir cisim, sabit bir yapı gibi görünse de böylece (sonsuz alternatifler ile) kendi içinde “yaşıyor” olacaktır (Eco 1989, 128-30). Mallarmé'nin bu ütöpik girişimi bitmemiştir; bitse idi amaçladığı şeye ulaşır mı idi, bu da muallaktır. Tabii Eco için mühim olan zaten bu değildir; bilakis eserin “yaşayan bir sanat eseri olma tavrı” mühimdir. Sanatçının okurdan beklentisi eserin tüketilmesi değil bizzat genişletilmesi, artırılmasıdır bu bakımdan. Modern zamanların “çok satan” ve sonra yok oluveren yazarlarında eksik olan tam da bu denklem eşitsizliğidir.

Karakterlere indirgendiği vakit okurun zihninde III. Abdullah olarak yaşayan ilk iki Abdullah'ın hülasası ancak yorum özgürlüğü ile devamlılığını garanti altına alır. Sol elinde imla kılavuzu ve sağ elinde birbirine virgüllerinden bağlanmış dipnotlar ile kirli gözlük camları arkasından sarı sayfalara bakan bir eleştirmenin “bu böyledir” muhtevalı izahları okura *yol gösterici* olmaktan başka, sadece *herhangi bir yol* teşkil edici olmalıdır. Tanpınar'ın hikâyede hem eşya için hem de canlılar (I. Abdullah ve II. Abdullah merkezde olmak üzere) için tatbik ettiği bu bakış “paradoks” kavramı ile izah edilmeye uygundur. Sadece renkler, zaman, mekân, karakterler vb. bakımından müstakilen incelenebilecek bu mevzunun merkezinde *klişenin tahrifi* vardır. Yani Tanpınar sembollerden *simge* üretmek konusunda gayet mahirdir.⁵

Küçük bir ilkokul talebesi dahi bir şey parçalara bölündüğü, ayrıştığı, dilimlendiği, kırıldığı vakit parçaların birleştirilebilirliği, şeyin tamir edilebilirliği, yeniden eski hâline getirilebilirliği üstüne düşünür. Kırılma (yahut *eski formunu kaybetme*) anının şiddeti bu telafi ediş çabası ile azalır. Bu minvalde bilhassa “toplamsallık üstü” kısmı ile gestalt öne çıkar. Yani parçaların analizi için *paradoks* ve parçaların tekrar bir araya getirilmesi için de “*gestalt*” teorilerini kullanmak ile bütünsel bir bakış yakalamak amaçlanmıştır. Bu bakımdan bu iki teori hikâye için birbirini tamamlar niteliktedir.

1. Paradoks Kavramı Ekseninde Abdullah Efendi Tasavvuru

Oldukça mühim bir bakış açısı (sadece bir teori değil) olan “yaşayan metafor” tanımı Ricœur tarafından terminolojiye dahil edilir.⁶ Derrida ve Blumenberg gibi metaforu dil eleştirisi veya kavram arkeolojisi paradigmasına yaklaştırmak yerine dilin aktüel fonksiyonlarına adapte edilmiş bir teoriye odaklanır (Bunzfuss 1997,13). Ricœur'ye göre yaşayan metaforun temel fonksiyonu hakikatin tanımlanmasındaki yeniliktir, hatta hakikatin yeniden kurgulanmasıdır (1986, I). Dilin aktif, canlı ve yenilik gücü yüksek kısmı yeni tanımlar oluşturur ki bunların dil kuralları yahut klasik ile olan etkileşimi mühim meselelerden biridir. Dolayısıyla *Abdullah Efendi'nin Rüyalari* bir bakıma *dilin nimetlerinden istifade etmek* suretinde görülebilecekken, bir bakıma da *kuralların ihlali* bakımından değerlendirilmelidir. Yani “yeniden kurgulanan hakikat” hangi semiotik katmanlara sahip ise bunlar belirlenmeli ve bilhassa pragmatik düzlemdeki suretleri ile tanzim edilmelidir.

5 Semiotiğin (semiyotik değil) merkezi işlevi olan işaret düzeninin tertibi için *sembol* ve *simge* ayrımının yapılması şarttır. Bu iki kavram arasındaki fark için bkz. Duman 2018b ve 2018c

⁶ Orijinal adı: *La métaphore vive*, Paris: Editions du Seuil, 1975. Bizim kullandığımız 86 Almanca çevrisidir.

Ricœur kitabında “insanın yaratıcı özgürlüğü”nü dil çevresinde konuşlandırarak inceler. İnsanın yaratmaya muktedir oldukları “saf hiçlikten veya kesin bir spontanlık”tan ibaret değildir. Ona göre yaratıcılık kurullarla savaşmak, rehberlik etmek ve hatta onları aşmaktır. Aslında M. Merleau-Ponty'den yaptığı alıntı maksadını özetler niteliktedir; yaratıcılık “tortulaşmış edinime direnmek”tir (Ricœur 1986, I).

Bir yığın kalıbın kırıldığı ve yeniden inşa edildiği bir hikâye olarak *Abdullah Efendi'nin Rüyalari* gerçeği hedef alırken aynı anda rüyayı da kastetmektedir. Yani bir nevi “bulanık ayna” benzeri bir sistem kurarak gerçek hayattaki şeyleri buraya yansıtılmış, tarif etmiş ve daha da önemlisi bunları yeniden ve farklı olarak sıralamıştır. Mesela “[...] yarın isterse kendi cenaze merasiminde bulunabilirdi” (s.33) demek bile gerçeği ret değil, onu yeniden biçimlendirmektir. Öyle bir yansıma düzeni kurulur ki okurun aklına “İnsan kendi cenazesinde bulunur mu canım?” sorusunu katıyen gelmez. İşte bu “tortulaşmış edinime direnmek” değil düpedüz *tortu* ile oynamaktır.

Paradoksun sistemine biraz daha odaklanmak tahlili idrak için ziyadesi ile yardımcı olacaktır. Ricœur'nün metin inceleme yöntemi olan *hermeneutik* ve daha sonraları *anlatı kuramı* ile metafor incelemeleri arasında sıkı bir bağlantı vardır. Şu hâlde hermeneutik'in Tanpınar için esas teşkil edeceğini söylemek sembollerin simge esnekliğinde kullanılma becerisi ile nerede ise pragmatik süreci, semantik ve sentaktik olanın önüne geçirmek anlamına gelir. Bu ne demektir?

Soruyu cevaplamaya öncelikle “sembollerin simge esnekliğinde kullanılması” ile başlanmalıdır⁷; “Organon Model”in de desteklediği üzere sembol *obje* ve *işaret* arasındadır (kadın bacağı- cinsellik), simge ise (ki aslında signal'den bozma) *alıcı* ve *işaret* (okur- cinsellik) arasındadır. Semboller her insanın zihninde aynı karşılığa sahip olmadığı için soyuttur. Simge bu anlamda gönderinin alıcı ile işaret arasındaki nesnellliğini temin eder. Simge'nin eldeki bir sürü tanımından en karakteristik olanı (tam bir kavram kargaşası hasil eden kelimeler yığını arasında) daha ilk tanımda kendini gösterir aslında. Simge somuttur.

SEMBOL → SOYUT → OBJE ve İŞARET arasında (kadın bacağı)

SİMGE → SOMUT → ALICI ve İŞARET arasında (meyhanedeki kadının bacakları)

Yani sembol klişedir, hazırdır, verilmiştir; bunun değiştirilmesi nerede ise imkânsızdır. Beyaz güvercini alıp da iblisin yanına koymak yahut da bir yarasayı alıp küçük bir çocuğun can yoldaşı olarak salonun ortasında

⁷ Detaylı malumat için yakın zamanda neşredilecek olan makalemize bakılabilir: Ömer Seyfettin'in “Yüksek Ökçeler” Hikâyesinin Pragmatik Tavrı Eşliğinde Semiotik Kavramlarından “Sembol” ve “Simge” Ayrımı ve “Göstergebilim” Yanlış Adlandırması Kapsamında Eco'nun Semiotik İdraki

bir kafes içinde güzel sesi ile tarif etmek sembolün tahrifidir; sembolün *simge* düzeyinde kullanılmasıdır. Tam tersi olarak müellif kurguladığı simgeye eser sınırlarında sembolik bir değer de kazandırabilir. En basit misal kadın bacağı (sembol) ile ayakların (kedi yavruları) bir arada verilmesi sonucu hasıl olan zihinsel duraksamadır. Hâl böyle olunca okur sembolik süreci simgesel kullanımları ile birleştirip doğrudan (yani *eşya-eşya* yahut *insan-eşya* rabıtasına odaklanmadan) algılar. Burada ayakların kediye benzetilmesi esnasında kedi-ayak ve kedi- (bir hayvan olarak) kedi rabıtası değil de “ayağın kedi olmak hâli” (*ayak da kedi olur mu yahu!* sorusu katiyen akla gelmeden) doğrudan zihinsel işleme girdiği için “kedi yavrusu kadar küçük ayaklar” denmesi ile (bile) kedinin diğer özellikleri (yumuşaklık, uysallık, şirinlik vs.) alana dâhil olur. Bu önü alınmaz çağrışımlar, okurun metinle senkronize olması ile daha az “mantık” ekseninde sorgulanır ve Tanpınar'ın amaçladığı “dilde rüya hâlini kurmak” (Kaplan 1982, 18) böylece mümkün olur.

Bu sihirli hamle aslında çok basit bir esasa dayanır. Buna “substitution” yani “geçici ikâme” denir. Ricœur bunu da gerçek içeriğin ancak bir kısmını kapsadığı ve metaforun yaratıcı gücünü reddettiği gerekçesi ile eleştirir (Prammer 1988, 92). Fakat buradan sırf kalıplaşmış yer değiştirmeleri değil, parçaların birleşip yeni bir gerçeklik oluşturması da anlayabiliriz. Buradaki temel refleks “kelimenin alan”ının tamamıyla *tahrip* edilmesidir. Bir misal:

“Ortada salonun bu kısmını ikiye bölen masanın müşterileri gitmişler, yerlerine sefarethane kavası kılıklı bir adam, dik bıyıkları ve şakulî burnuyla her kımıldanışında kitle hâlinde gidip geliyormuş zannını bırakacak derecede hayal çevikliğinden mahrum cüssesiyle bir nevi bostan korkuluğuna benzeyen, esmer tenli bir adam gelmişti. Abdullah Efendi bir müddet onun bir otomata benzeyen hareketlerle yemek yiyişini ve daha doğrusu önündeki geniş makarna tabağına, bu dik bıyıklı ve tahta burunlu başın muntazam fasılalarla, birdenbire kesilmiş gibi düşüp sonra yine kalkmasını seyretti.” (s.13)

Burada adamın tahta burunlu olması yadırganmamaktadır. Bu kabulü sağlayan şey “tahta burun” eksen alınmak üzere kullanılan kelimeler ve oluşturulan *yeni* alandır. Hâlbuki “tahta”nın klasik alanında “ağaç, odun, kalas, bahçe, orman, dal, kök, yeşil vb.” kelimeler vardır. Kelimenin bir bütün olduğu ve hatta yanında taşıdığı (onu bütünleyen) alakalı kelimeler onun kullanımını kolaylaştırır. Mesela “sandalye” kelimesini ele alalım. Kelime, ortak alandaki kelimeler ile ilişkinin bir sonucudur. Koltuk, oturak, mobilya, kanepa, bank, tabure vb. kelimeler olmaz ise; yani kelime tek başına kısmen belirsizlik içinde kalırsa, analizi ve tanımı mümkün olmaz (Lyons 1991,16). Fakat “tahta burun” nasıl olmuştur da böylesi bir yer

değiştirmeden sağ salim çıkmıştır? Gerçeklikten kopuş için kullanılan teşbihlerin müşebbeh ve müşebbehün bih düzeyinde tanınır olmasına rağmen vech-i şebelihin yeni olması ile bu temin edilir. Mesela Abdullah Efendi (müşebbeh) bir yerde kiracıya (müşebbehün bih) benzetilir (s.12). Bu benzetmede *tarafeyn* gayet sarıhtır. Fakat bu kiracı “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”dır. Bu kiracı “köşesinde gizli, mütecessis, gayri memnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkâr ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her ân için ruhu insafsız bir muhasebeye davet edişini duyan insanlardan” biridir. Böylece ihata edilmiş gibi görünen özne mücerret öğelerdeki “ahenkli yığılma” sebebi ile aslında yoruma açık hâle getirilir. Bölünmenin ve tüm çatışmaların ilk habercisi bu ifadelerdir. Akabinde paradoksun muhtevası belirlenir, zira esas olan I. Abdullah ve II. Abdullah arasındaki çatışmadır: “Ah bu ikinci Abdullah Efendi, bu üst kat sâkini... Hayır, o kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümranıydı” (s.12). II. Abdullah'ın *evin sahibi* (I. müşebbehün bih) olması ile *kiracı* (II. müşebbehün bih) olması arasındaki tüm gelgitler her seferinde eski bütünü vermeyen birleşme teşebbüsleri ile neticelenir. Nihayetinde Abdullah yangından sonra “sırf kendi zekâsıyla ve istisnaî ruh kabiliyetiyle tedarik ettiği bir başka varlıkla yaşıyor” (s.33) olmasına rağmen telaşlıdır, korkmuştur. Parçalar tereddütte mahal bırakmayacak şekilde toplandan fazlası hâline gelmiştir. Bu bakımdan “ne içindeyim zamanın ne de büsbütün dışında” diyen Tanpınar'ı “ne içinde mekânın ne de büsbütün dışında” olarak nitelemek mümkündür.

Gerçeklikten kopuş ağır ağır, ama kesin izahlarla kurgulanmaktadır. Alakalı kelimeler ile kurulan ve garabeti azaltıcı bir dairenin teşekkül etmesi aslında zahmetli bir süreçtir. Okurun odaklandığı kelime metaforik temsili taşıırken metnin tamamı içindeki diğer yüzlerce kelime sessiz hizmetkarlar gibi “müsademe-i efkâr”ın hasıl olmasını temin eder. Yani “tahta burun” doğrudan kullanıldığında ciddi bir garabet hasıl edecekken oluşturulan *sentaktik* düzen tam tersi olarak zihni haz almaya vesile olur. Zihni adaptasyon ile okurun “daha fazla mecâz” beklentisi içine girmesi ise artan bir şekilde ve tonda metafor sarfına sebep olur. Âdeta meydan okur gibi ardı ardına bu kadar müstakil kurgu yaratma çabası içine girmek neticede parçalar arasındaki bağlantı olanağını da imkânsız kılar. Bunun sonunca “final sahnesi” olarak nitelenecek “kadının balkondan atılması”ndan sonraki kısım diğer sahneler kadar net değildir. Üst üste yığılan metaforik ifadeler ve onların tavaf edicileri “tekrar” ve “yığılma” tehlikeleri ile karşı karşıya bırakır yazarı. Yani Tanpınar'ın II. Abdullah'ı başka bir mekâna götürmesi de mümkündür, bu şekilde uzatma ile yığılma tesiri azalacakken hacmi zaten bir hikâyeyi çoktan aşan metin *cehennem* içinde sessiz sakin biter.

2. Geçici İkâme'nin İşlevi

“Substitution”un (geçici ikâme) devamında “yapısalcılık” öngörülür. Bu aslında Aristoteles temelinden çok da sapma göstermez; fakat genişleyerek de Saussure'nün (1916/ 2001) dilbilimsel görüşlerini de temel edinir. Metaforik ifadenin “kelime düzeyinde” tetkiki, yani o kadar “sinmiş” olmağını teyit etmesi bakımından teorisi adına ciddi bir destekçidir de Saussure. Temel gelişim ise retorik yaklaşımı ile tematize ettiği semantik metafor teorisi bağlantısıdır. En mühim fark ise metaforun artık kelime düzeyinde değil; *cümle düzeyinde* konuşlanmış olarak ele alınmasıdır. Semantik yaklaşımı Émile Benveniste tarafından yapılan semiotiğin (σημείο: işaret- teorisi) özelliği olarak işaretlerin tertibi/belirlenmesi ve semantiğin (anlam bilim) temeli olarak da esas cümlelerdir.⁸ Kısaca Ricœur için *metafor(ik) olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu denir* ise teorisinin temelini sağlam bir bakış atılmış olur. Esas mesele “kurt” metaforu için “İnsan bir kurttur ve o bir kurt değil+dir.” ayrımıdır. Ricœur'nün “[...] varlığın olduğu gibi olması veya olmaması [...]” (Ricœur 1986, 290) görüşü bizi bu noktada sabitlenmemiş bir tasavvur ile karşı karşıya bırakır. Yani evvela “son derecede uzun, boğum boğum parmaklarıyla genç bir çocuğun kalbini yerinden kopar”an cadının (s.39) “bilinen cadı” olması ile “bu hikayedeki cadı” olması arasındaki mesafe iyi ayarlanmalıdır.

Ricœur'ye göre metaforik gerçekliği karşılamaktan başka çare olmaması bir paradoks ortaya çıkarır (yani Ali'nin aslan olmağının gerçeklik derecesi); “değil+dir”in eleştirel zirvesi, “+dir”in ontolojik gaddarlığına (şiddet demek az kalır) dâhil değildir. Bu bağlamda sonuçlar arasındaki bağlantıyı “gerilim teorisi” ile sağlar (buna *sabitleme çabası*, demek yanlış olmaz). Ricœur'ye göre “ol-” fiilinin gerilim kabiliyeti gramatik kimliğini “gibi ol-” şeklinde alır (takriben *gerilimin azaltılma refleksi* diyebiliriz buna). Ki bu da katlanmış metaforun mukayesesidir (Ricœur 1986, 251). O hâlde eğer “gibi olmak” ile “olmak” arasındaki mesafenin ölçümüne odaklanırsak okurun kabullenmesi sonucu ortaya çıkan *gerilimi* metnin değerlendirmesinde temel kıstaslardan kabul etmek hatalı olmaz.

“Fakat hayır, bu gece en çıplak, en zalim hakikatlerin gecesiydi” (s.47). Hakikat “çıplak” ve “zalim” olmaz. Bir gösteren olarak (Signifikant/ signifier) hakikatin müşebbehün bih'liği (kendisine benzetilen) sair gösterilenler ile (Signifikat/ signified) çağrıştıran müşebbehün bih için (insan) herhangi bir zihnî süreç işlemeyen kabul ediliyorsa (ki ediliyor) o vakit metnin herhangi bir yerinde

⁸ Bu vesile ile de dilbilimciler Richards, Black ve Beardsley'in yaklaşımlarını inceler. Bkz. Duman 2018a: LS 8.3.2, s. 520-7.

çatışma hissedilene kadar ama artarak devam eden metaforik kullanımlar okuru farkında olmadan ciddi anlamda uzaklaştırır *hakikatten*. Sorun tam da budur. Gerilim giderek gerçeğin sınırlarını zorlar ve hasil ettiği zihnî lezzetin de gösterdiği üzere “kendi gerçekliğini” oluştur: “Alnından ölüm terleri fişkırان Abdullah Efendi olduğu yere çöktü ve sahibinin ölümü için ağlayan sadık bir köpek gibi orada kendi varlığının ölümüne ağladı” (s.32). **Metaforik ifadeler kullanmadan buradaki hâlet-i ruhiyeyi tanımlamak için çok kuru, lezzetsiz ve sıkıcı bir dille muhtemelen çok daha fazla kelime kullanarak bir açıklama yapmamız gerekir.**

3.Yorum Problemi

Ricœur felsefi olarak evvela “din fenomenolojisi” ile iştiğal etmiştir ki bu daha sonra düşünce sisteminin de temeli hâline gelir. “Metafor ve Hermeneutik’in Ana Problemi” (*Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik*) isimli çalışmanın hemen başında çalışmanın amacını belirtir. Amaç hermeneutikte mevcut bulunan metin yorumlamanın ortaya çıkardığı problem ile retorik, semantik, biçembilim veya hûlasaten metafor ile büyüyen herhangi (başka) disiplinlerin problemleri arasında bağlantı kurmaktır (Ricœur 1986, 357). Bu aşamada hermeneutiğin yorumlama tavrının Kur’ân’ı anlama çabası içindeki belâgat ile benzerliğine dikkat edilmelidir. Dolayısı ile “dînî hakikat” ve “mecâz” ilgisi “hakikat”i farklı konumlandırmaya sebep olur. Buradan “her metin bir şekilde yorumlanmalıdır” ile “her metin bir şekilde yorumlanabilir” arasındaki farkın sağ salim çıkmasıdır mühim olan. *Abdullah Efendi’nin Rüyalari* yorumlanmaya muhtaç ise bunu yapan kişinin muhalefete uğraması, bir şerh karmaşasının ortaya çıkması veya müdahalenin menfî bir hâl alması gayet mümkündür. Eco’nun “açık yapıt” izahı bu minvalde bizim pragmatik tamamlama kastımız ile yakından alakalıdır. Yani okurun metindeki aralıkları kendi zihninde doldurması gerekliliği, bunu yapabilmesi, yapacak olması ve yapmasının ihtimal dahilindeki değerlendirmesi genelde olumsuz bir *ön* yargılamaya tâbi olsa da “metnin” okur ve yazardan öte olması bunu bir gereklilik olarak karşımıza çıkarır. Dolayısı ile çözüm daha ziyade “yorumlama kabiliyetini geliştirmek”tir. Yani bakış açısını, duyusu ve tavrı ne kadar bağlam içinde ama bağlam dışında ele alırsak o kadar muvaffak oluruz.⁹

Yorumlama-problemi “sözel konuşma” (sohbet veya mülakat gibi...) ve “yazılı metin” olmak üzere iki sahaya sahiptir. Tam bu noktada Ricœur bir problem gösterir (âşikâr eder) ki bu metaforun kavranma tavrına

⁹ Kalburüstü bir divan şairi başarısını mazmunu *bağlam içinde ama bağlam dışında* kullanmaya borçludur. Dolayısı ile bilinen müşebbeh ve müşebbehün bihler arasında bir bîkr-i mazmun temini ancak orijinal bir vech-i şebeh ile mümkündür, yeni bir müşebbehün bih icadı ise çok daha zor bir meşgaledir.

tamamen adapte edilebilecek türdendir. Anlama süreci adına *metin-yorumu* ile *kendi-yorumumuz* arasındaki etkileşim bize iki problem gösterir (Ricœur 1986, 356):

(1) Metaforun yorumlanması esnasında okuyucu “metaforu üretenin kastına” ne kadar yakındır? Yani *yorum-kavramsal içerik* (interpretation-intension. Duman 2018a: LS 8.13, 582-7) çatışması ne derece görülürdür? Bu bağlamda *bağlam* hayatı öneme sahiptir: “Ayaklarının ucunda kalın hortumlar uzanmıştı, büyük ve dev makineler horulduyorlardı” (s.31). Bu cümlelerin tek başına oldukça taşıdığı anlam ile sonraki cümlelerde edindiği mana mukayese edildiğinde kasıt daha iyi idrak edilecektir: “Abdullah Efendi küçük bir dikkatle bunun bir yangını söndürmekle uğraşan itfaiye olduğunu anladı. Ayaklarının ucunda kalın hortumlar uzanmıştı, büyük ve dev makineler horulduyorlardı” (s.31).

(2) Eğer yorum en azından iki katmana sahipse veya burada bir üretici/ yaratıcı (daha ziyade şâir) mevzubahisse, tüm ontolojik metafor misalleri yararsız mıdır? Metnin azami uzunluğu içinde tanımlanabilirlik metafor için onun “minimalize” edilmiş hâli olan kelimeler ile mümkündür. Yani bu noktada “kelimenin metaforik yükü yahut tavrı” kimlik hılini almaktadır (Ricœur 1986, 357). Ardından oldukça mühim bir soru sorar Ricœur: “Bir metafor minyatür bir eser midir?” Bir eseri/ çalışmayı; takriben bir şiiri genişletilmiş olarak görmek mümkün müdür? Metnin bir metafor gibi, çalışmanın bir kelime gibi ve aynı kategoriler altında (yani konuşma) ele alınabilirlikleri; sorunun cevabını belirler niteliktedir (Ricœur 1986, 358). Açıkçası metaforu bu derece kutsamak biraz ütöpik olsa gerektir. Burada en azından bağlamın cümledeki geçerliliği (edebi kullanımlar haricinde) tartışmalıdır. Ayrıca tüm metni özetleyen oldukça kudretli bir cümle bulsak, bunu metnin başlığı gibi daha özetleyici bir alt birime indirgesek de birden fazla merkezi olan ve hareket sahası daha ziyade pragmatik katmanda olan *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* gibi metinler bu temayülü reddeder.

Ricœur için *paradoks*'un sebebi *sözlü* ve *yazılı dil* arasındaki muamele farkıdır. Konuşulan dil bir hadise, bir durum (événement) biçiminde tezahür eder; *dil*'in aksine bir *cod* veya sistem içinde sembolize edilmez. Bir nevi havada uçar sesler, kelimeler. Bu süreç; yani konuşma geçicidir, bir anlıktır. Sonra kaybolur gider, bir kalıcılığı olmaz. Yani *yazılı* olmasa da bazı ifadeler o dili konuşulanlarca aynı şekilde idrak edilir. İşte bu bir paradokstur. Mesela:

“Ev ıssızdı. Ne yapacağını bilmeyen Abdullah Efendi olduğu yerde bir müddet durarak etrafı dinledi. Sonra yavaş yavaş, en ufak bir sesin, bir saat tıkırtısının veya manasız bir tahta gıcırıtısının dahi bölmediği boşluğu dümdüz sessizlik içinde, bu boş evi gölgeden adımlarla dolaşmağa başladı” (s.44).

Okur nasıl olur da lügatte “adım” kelimesinin tanımlanması esnasında “gölge” katiyen verilmiyor iken (yahut sessizlik için *boğucu dümdüz*), hatta bu ifadelerin günlük hayatta bir araya gelmeleri pek ihtimal dâhilinde değilken bu ifadelerin birleşimini yadırgamadan idrak eder? Nasıl oluyor da dil kendi mecâz sistemini kurar. Sözlükte *fil* kelimesinin yanında bunun “kaba ve şişman inanlar için bir benzetme aracı; *vehikel*” olduğu yazmaz. Ama “fil gibi adam” denince ne kastedildiğini herkes anlar. Bu nasıl mümkün olur? Konuşma bir hadise olarak realize edilir; ancak *anlam* olarak anlaşılır. Bu aşamada Ricœur'nün odaklandığı şey metaforun *hadise* ve *mana* eksenindeki ikili karakterinin birleşimidir; daha doğrusu nasıl birleştiğidir (Ricœur 1986, 358-9). Eğer mecâz, konuşulan (o dili konuşulanlarca birbirlerine miras gibi devredilen) dilde “ölü” bir karaktere sahipse; yani bu ifadeler *klişe* etrafında tavaf ediyorsa bu aktiviteyi ihmal etmek mümkün olmaz. *Kavramsallaş(tır)ma* teorisinin çıkış noktası da işte bu paradokstur. Metafor “hadise” ve “anlamlandırma”nın çift/ikiz karakterini birleştirir (Ricœur 1986, 359). Ancak bu sadece “gerçek”, “yaşayan” metaforlar için geçerlidir.

Ricœur'ye göre gerçek anlam mâni olunan, geri itilen değil; “çarpışma” tesiri ile metafora yol açan anlamdır. Bunun sonucunda (çarpışma gerçekleşikten sonra) söz konusu kelimenin gerçek anlamı dışlanır ve “bulgu” (edinim de diyebiliriz) başka bir anlama taşınır (Ricœur 1986, 361): “Hiçbir ifrit, hiçbir karışık mahlûk, Abdullah Efendi'yi bu bacakları ve dudakları ayrı ayrı şeyler konuşan kadın kadar korkutamazdı” (s.14). Yani “ifrit” ile “kadın” mukayesesi zihinde birleşeceği vakit cin nev'inin ismi bulunduğu katmanı yanına “bir özellik” olarak terk eder ve kadın lafzının alanına göçer. Bu geçici ikâme (substitution) kadın'ın ifrit'e karşı sorumluluğunu yok etmez. Bu yüzden de “kadın + ifrit'in bir özelliği” ile zihinsel tanımlama sürse de bizim kullanımı sadece “ifrit(ler)ten daha korkunç kadın” olarak görmemiz yine sözü edilen paradoksun bir uzantısıdır.

Metafor anlayışının taşınması (yahut yayılması) uzun metinlerin anlaşılma anahtarıdır (takriben edebi eserlerde); başka bir bakış açısında da eser anlayışının taşınması metafor için gerekli tüm anahtarlardır (Ricœur 1986, 363). Bunlardan ilki “izahat/ açıklama”; diğeri ise “yorumlama”dır, zaten hermeneutik tavrın eksen alınması bu manada gereklidir.

4. Metafor Semantik Küstahlıktır

Emile Benveniste'in (büyük Fransız dilbilimci; Benveniste 1971 ve Ricœur 1986, V) semantik anlayışı Ricœur için “semantik özellik” bağlamında “metafor ‘semantik ve semiotik ikilemi’ bağlamındadır” hükmüne gider.¹⁰ Bu ikilemin çözümünden ziyade ortaya konduğu alan da/

¹⁰ Ricœur 1986, 60; ayrıca bkz: Stiver 2001,89; Vlacos 2014, 44-51.

çerçeve de hiç süphesiz “cümle”dir. Bir metaforun oluşturulması Ricœur için en azından bir cümleye ihtiyaç duyar. Metafor, yeterliliğin sıradan kriterlerini ve “yüklem unsuru”nun tatbikattaki uygunluğunu yaralayan küstah bir “yüklem unsuru”dur.¹¹

Kelime inşası ile teşekkül edilen metafor teorisi yanlış değildir. Bilakis eksik ve bu manada (/mantıkta) soyuttur (Ricœur 1986, 57). Yani *mecâz* zaten diğer sanatları da kapsar niteliktedir. Özetle, metafor dilde *kelime ve cümle arasında* durur (Ricœur 1986, 117).

Sapmanın azaltılması konuşmacı tarafından yapılır. Metaforun bu şekilde bir süreç olması bu mantıkla herhangi bir kelimenin değiştirilmesi demektir. “İdrak değişikliği” konuşmada semantik küstahlığın imha tehdidine cevap niteliğindedir. Bu cevap devamen değişikliklerin (bizzat sözcük kodlarında) ifası demektir (Ricœur 1986, 87).

Tüm ifadelerin külliye hasıl ettiği tesir, kelime üstüne odaklanır, ki biz de bunu *metaforik* olarak adlandırırız. Bu haseple metaforun çerçevesini biraz daha netleştirir Ricœur. Metafor hem *yüklemesel* (Pertinenz) hem de *sözlüksel* (paradigmatik sapma) semantik yeni bir yaratımdır (Ricœur 1986, 94).

The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling'de Ricœur metafor tarafından mümkün kılınan idrak'in üretken karakterini “yüklemesel unsurun asimilasyonu” olarak adlandırır (Ricœur 1978: 148,150,156). Bunu aynı zamanda “paradoks” olarak tanımlar (Ricœur 1978, 152). Metaforik yüklem unsuru, farklı ve birbirinden ayrı (birbirine mesafeli) elementlerin tanınan benzerliklerini sıkıştırır, yakınlaştırır ve asimile eder. Bu tavrın “metaforik” unsurun asimile olmadan önce kullanım tavrından kaynaklandığını da unutmamak gerekir.

5. Gestalt Sahası

Gestalt ile kasıt daha ziyade “değiştirilen form” olacaktır ki bu paradoksun hem tamamlayıcısı hem de tabii bir uzantısıdır. Bunun tezat içindeki en müşahhas hâli II. Abdullah, onun eylemleri ve bilhassa arzularıdır.

Orijinal, basit ve doğru anlam kelimenin ilk katmanıdır (Ricœur 1996, 361). Bu çerçevede “çağrışım”ı eski söylemlerin bir türü olarak görmek mümkündür, ki Karl Bühler de benzeri bir mantığı temel alır. Onun bu tasavvuru desteklemesi, yani bu nevi bir düşünceye sahip olması tesadüfi değildir. *Yeni senkronize edilmiş dilsel tasavvur ile geleneksel artzamanlı perspektif* arasında bir arabuluculuk yapmak niyetindedir. Bu sebeple teorisi bir “geçiş mekanizması” olarak inşa edilmiştir. Nispeten dışarıda kalan unsur, somut tartışma mevzusu, dil sistemi ile bağlantılıdır. Bühler'e göre

¹¹ Ricœur 1986, VI; bkz: Kallan 2009,89; Simon 1978,44.

yazılı olarak sabitlenmiş metinler bu sebeple oldukça bağlamdan bağımsız yapılandırılmıştır. Zira bu anlayış için gereken sistematik çevre faktörleri geniş ölçüde metinde korunmuştur (Bühler 1978, 184). Kapalı metin bağlam doğumunu amaçlar ve konumsal ifadelerin durumu hangi anlama katkı sağlayacaksa bunu kendi içine çekmek gibi bir eğilimi vardır.

“O, doğrusu istenirse, bütün ömrünce bundan korkmuş, bir gün insanlar ve eşya ile olan münasebetlerinin, ihsasların sathî planından çok daha derin ve çok başka bir seviyeye çıkmasından, kâinatı saran ve ona güzelliğini veren büyük sırrın, ortasından kesilmiş bir meyve gibi birdenbire bütün çıplaklığıyla apaçık görünmesinden, korkunç manzarasıyla onda her nevi yaşama zevkini bir anda, tıpkı bir nefesle söndürülen bir mum gibi söndürmesinden korkmuştu” (s.15).

Misal üzerinde dikkat edilmesi gereken iki husus vardır. Evvela kullanılan ifadelerdeki genellik ritme uydurulmuş ifade olarak geleneğe bir şekilde bağlı kalmak zorundadır. Aksi hâlde “idrak sorunu” başlar. “Kâinatı saran ve ona güzelliğini veren büyük sırrın” “ortasından kesilmiş bir meyve gibi birdenbire bütün çıplaklığıyla apaçık görünmesi” teşbihinde sır (müşebbeh), meyveye (müşebbehün bih) benzetilirken bizdeki “sır” ve “meyve” malumatı üstüne bina edilir. Diğer mühim husus da bu kullanımın aslında eldeki verilerden farklı bir sonuç vermesidir. Yani metaforik katmanda $2 + 2 = 4$ dışındaki tüm sayıları verme potansiyeline sahiptir. Yaşama zevkinin mum'a teşbihi bile kendi içinde bir hakikat bağlamı ve bir de soyut bağlama sahip olarak diğer kullanımlarla da bağlam kurar. Yani yazarın muhtemelen kasıtlı olarak yapmadığı ve bir “döngü” gibi görünen şey *bağlamları bağlamaktan* başka bir şey değildir.

6. Toplamsallık üstü yahut III. Abdullah

Metafor kökeninin kullanımında çıkış noktası, gestalt teorisi ekseninde hiç şüphesiz Avusturya okuludur. Her şeyden evvel Meinong Okulu bariz bir karşıtlığa sahiptir. Gestalt (şekil/biçim), “ve-bağlantısı”na karşı kullanılmıştır (Bühler 1978, 256). Teorinin temellerini izah ederken hikâye türü metinler için ne kadar ufuk açıcı bir temeli de olduğu görülecektir.

Bütünlerin bazıları için şu temel cümle geçerlidir: “Bütün, parçalarının toplamından fazlasıdır.” Bununla “toplamsallık-üstü” (*Übersummativität*) hâli kastedilir.¹² Fakat bu formül ile kabaca II. Abdullah ve I. Abdullah'ın birleşmesi kastedilmez. Kurguyu, daha ziyade parçaların birleştirilmesi sürecindeki ara toplamların istikametini bulmakta zorlanan

¹² Bkz. Bühler 1934: 257 vd, 349 vd, 315, 355vd. Bühler toplamsallık-üstünü Ehrenfels kriterleri ile mukayese ederek izah eder. Bkz. a.g.e., s.257, 315, 349.

okurun matematiksel düşünmeyi bırakması gerekliliğini vurgu için kullanmak gerekir. Dolayısı ile her harekette bir mantık, her kişide bir şeye veya bir diğerine bağlantı aramak yerine “metnin kendi içinde tutarlılığı” ile iktifa etmek gerekir.

“Abdullah başını kaldırdı ve tahta kuruşu lekeleriyle çivi deliklerinin baştan başa kapladığı sefil duvarda tavana yakın asılmış bir zembilin içinden kendisine istihza ile, istihfafla bakan bir ihtiyar çehresi gördü. Bu en aşağı yüz elli, iki yüz yaşlarında bir erkekti” (s.24-25). Parça- bütün ilişkisinde ihtiyar ve onun özelliklerinin bize verdiği toplam nedir? Ya da metnin devamlılığını sağlayan verilenler ile hasıl olanın bizdekiler ile toplamı sonucu ortaya çıkan netice midir? Tasviri hatırlamakta fayda vardır:

“Abdullah Efendi bu kadar korkunç bir şekilde ihtiyarlamış bir başka çehreye hayatında rastlamamıştı. Ufalmiş, bir el ayası kadar kalmış, buruşuk yüzünü seneler kemire kemire âdeta bir sünger yahut daha iyisi kuru ve çürük bir ceviz hâline getirmişti. Bu çehrede iki sönük çizgi hâline girmiş gözlerden ve son derecede korkunç, iğrenç ve sinsî gülüşle en feci yara manzarası gösteren ağızdan başka canlı hiçbir şey yoktu. Tek bir diş, güldükçe bir yara gibi genişleyip büyüyen bu ağzın ortasında sallanıyordu” (s.25).

Gözümüzün önünde canlanan surette buradaki tasvirden daha fazlası yok mudur? Şüphesiz metnin semantik katmandan pragmatige geçmesini sağlayan bu tür kullanımlarda okura düşen tam da “toplamsallık-üstü”nü hayata geçirebilme salahiyeti göstermektir. Bunu sırf tasvirler veya olay akışı için söylemek mümkün değildir. Bilhassa II. Abdullah'ı bu metinden alıp başka bir metinde konuşlandırmak ve bir şekilde metni devam ettirmek de bu toplam'ın aslında kendini oluşturan öğelerden fazla olduğunun bir kanıtıdır.

Karmaşık psikolojik algılar ve deneyimler parçaların fonksiyonu tarafından açıklanamaz özelliklere sahiptir. Kısaca *parça bütünüün özeti değildir*. Aristoteles meseleyi *Metafizik*'in 7. Kitabının sonunda izah eder. Ona göre bileşenlerin her biri, bir yığın gibi değil de bir “hece” gibi elementlerin dışında başka bir şeydir. Buna hecenin terkiibini oluşturan unsurlardan farkını örnek verir; “ba” bu hâli ile yine de “b” ve “a” değildir (1994, 271). Bühler bu kavramın yanında “Untersummativität”i (toplamsallık-altı) de zikreder; ki bunlar dilin işleyişinde önemli role sahiptir. Dilin yaratıcılığını inanılmaz ölçüde artırır ve özlü nitelemeleri (adlandırmayı hatta) mümkün kılarlar (Bühler 1934, 350). Bu bağlamda Ehrenfels bir soru ortaya atar. Bir melodi basit ve kuru kuruya onu oluşturan öğelerin bir toplamı mıdır veya yeni bir özet olarak, yeni bir şey gibi midir? Yani kapsadıklarından ayırt edilebilir mi? (Ehrenfels, 1890/1974, 12) Melodiyi oluşturan tonlar, daha önce belirlenmiş (atanmış) bireysel *bilinçsel* birimlerini birlikte alırlar. Yani “melodi”nin referansı bizdeki nota/ses

bilgileri olmalıdır. Bu noktada problem melodinin yorumunun tasavvura bir şey katıp katmayacağıdır aynı zamanda (Ehrenfels, 1890/1974, 14). Aristoteles’inkine benzer olarak Ehrenfels “gestalt nitelikleri”nin gerçekten var olup olmadığı ile ilgili tereddüdü taşımakta haklıdır. “Gestalt niteliği” için gerekli olan her bir düşünce kompleksinin “elde olan”ını, gestalt niteliği için “temel” olarak adlandırmak isteriz (Ehrenfels, 1890/1974, 21). Ehrenfels’in kanıtladığı üzere “melodi” onu oluşturan tonların lalettayin bir toplamından ibaret olarak anlaşılabilir (Davies 2007, 29). Bu ilk “gestalt” kriteridir. İkincisi ise melodinin “akratılabilirliği”dir (Transponierbarkeit) (Bühler 1927/1978, 113). Bir melodinin aktarılabılır olması demek, yükseğe taşımak demektir. Yani çok eski (temel) bir melodinin “aktarım” sureti ile taşınması tonları ile birlikte olmaz; burada melodinin *korunması* mevzubahistir (Katz 1969, 61).

Gestalt kaidelerini her bir cümleye tatbik etmek ile alınacak netice bir bütün olarak metnin değerlendirilmesinden farklı olmayacaktır:

I. Abdulah + II. Abdullah = I. Abdulah + II. Abdullah + III. Abdullah

Hikâye ondan anladıklarımızdan, edindiklerimizden, tasavvur ettiklerimizden çok daha fazlasıdır. Öyle olmasa idi yıllar sonra okunması ile farklı şeyler görüp idrak etmek mümkün olmaz, nihayetinde okurun zihninde kuluçkaya yatan bir III. Abdullah’ın zuhur etme ihtimali hasıl olmaz idi.

7. II. Abdullah ve Abdullah Efendi’nin Paradoksları

Hikâyenin özeti içinde *paradoks* ve *gestalt* teorilerine nüfuz edişi kolaylaştıran parçaları öne çıkarmak ile sadece I. Abdullah + II. Abdullah ≠ III. Abdullah formülü izah edilmiş olmayacak, aynı zamanda metaforik kullanımlar hakkında bir fikir sahibi olmak ile *pragmatik* katmanın işleyişi de gösterilmiş olacaktır.

1.Gece bir meyhane sahnesi ile başlar. Bu Ricœur’nün öngördüğü hakikatin yeniden kurgulanması kastı için iyi bir başlangıçtır (1986, I). Yani gece ve ilerleyen saatleri için sembol olan “meyhane”, yangından sonra simge hâlini alır. Böylece metin için lalettayin bir işret mekânı olarak değil de II. Abdullah’ın doğumhanesi olarak görülebilir. Abdullah Efendi gecenin kalanında “alkolün verdiği tenebbühle dolu dizgin işleyen” bir kafaya sahiptir yani sarhoştur (s.20); “alkolün yalancı cenneti”ndedir (s.23). Beş kişilik arkadaş grubu içinde onlara uyum sağlamak Abdullah Efendi’yi ziyadesi ile değiştirmiştir:

“Daha ziyade kendi içinde yaşamağa 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 aldırılmayan boğucu, dar havalı şahsiyetinden kurtulmuştu” (s.11).

Tanpınar için mühim olan kavramlardan biri olan “huzur” burada Abdullah Efendi'nin kişiliğindeki dengesizliğin de izahı hüviyetindedir. Abdullah Efendi ne yaparsa yapsın ne kadar uyum sağlamaya çalışırsa çalışsın bir şekilde hep huzursuzdur. Bu da gestalt kapsamında değiştirilen formun hastalıklı olacağına işaretidir. Çevresinden topladıkları ile yeni bir Abdullah olmayı hedefleyen “Efendi” toplamsallık üstü'nün en temel kaidesi ile hezeyana uğrar: parça bütünüün özeti değildir.

İlk kısım “eylem” ağırlıklıdır. Sonra “tahlil” gelir:

2. “Abdullah Efendi nasıl biridir?” sorusu birçok defa cevaplanmasına rağmen bazı örtüşmezlikler de görülür bu tariflerde. Fakat Abdullah Efendi genel anlamda “tutunamayan” biridir (“kendi ördüğü ağın içinde boğulan bir örümcek”tir mesela, s.35); hayatı kavramış ve hayat üstünde tahakküm kuracak tecrübeye veya cesarete biri kesinlikle değildir.

“Hakikatte Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir ân 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, gayri memnun ve zalim ikinci bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebensümünü, inkâr ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her ân için ruhu insafsız bir muhasebeye davet edişini duyan insanlardan biriydi.” (s.11).

Oysa pişmanlık, eziklik, sinmişlik, utangaçlık ve korku ile geçen (“talihi küçük bir vodvil muharriri” olan Abdullah Efendi'ye ait, s.35) hayat bir yerde “boşuna geçmemiş” olarak nitelenir:

“Abdullah kırkı çoktan geçmiş bir adamdı, çocuk değildi. Hayatını hiç de boşuna geçirmemişti. Çok, pek çok şeyler, harpler, yangınlar her cins ölüm, korkunç ve şifasız ıstıraplar; hepsini görmüştü. Daha çocuk denecek kadar genç bir yaşta çıplak ve sefil bir evde bütün bir kış gecesini bir ölüyle baş başa geçirmişti” (s.19).

Ev sahibi- kiracı teşbihi daha sonra *çatışma* hâlini alır. Gerçek anlam tam manada dışlandığı (yani kiracı tüm özellikleri ile aktarılmadığı ve aktarım sırasında kullanılan özellik kabul gördüğü) için metafor geçerlilik kazanır. Sonradan kişiliği nerede ise yok ederek dışarı çıkan ve istediğini (bir türlü tam kabil olmasa da) yapmaya çalışan kısım (bütüne galebe çalan parça) “nefis”ten başka bir şey değildir, yani insanın içindeki hayvandır (ki bu iç seslerden kaçış imkânı yoktur, s.39). Argümanları arttırdıktan sonra bu noktada anti-idealist felsefe ile bağlantı kurulacaktır zaten.

3. Akabinde yine “eylem”e geçilir: “Bütün bunları düşünürken birdenbire nasıl oldu da lokantada bulunan diğer müşterilere bakmağa başladı? İhtimal kendi içinde olan bu değişikliğin aksülâmelini etrafta da görmek istiyordu” (s.13). Bu noktadan itibaren metnin sonuna kadar yine bu “hayvân” kişiliğın en temel gereksinimi olmak üzere “kadın” çeşitliliği kullanılır. Kadının erkek için ve toplum için “parça” olmak kıymeti Abdullah Efendi'nin karşı cinse yabancılığı ile çatışma hâlini alır. Metinde paradoks- gestalt örtüşmesinin en kuvvetle hissedildiği anlar Abdullah Efendi'nin kadınlarla muhatap olduğu anlardır. Aslında temel zıtlık “etten ve kemikten alelade kadın[lar]” ile “esrarlı bir mevcut, başka bir yıldızın mucizeli bir çocuğu” vasfındaki ulvî kadın arasındadır (s.17). Meyhanedeki kadınlar ve genel evdeki kadınlar hikâyenin gövdesine yapışıp merkeze giden ifadelerin istikametini değiştirmekle kalmamış bizzat tahlil kısımlarının sıkıcılığını (hatta ağırlığını) azaltmak için kasıtlı olarak eylemin merkezine yerleştirilmiştir. Kurgulanan erotik dünya ile baskın kişiliğın açılığı şüphesiz örtüşmektedir; bunun için kullanılan “erişilmez kadın” figürü (s.15-16) ise kesinlikle dengeyi kurmaktan uzaktır (ki bu yüzden bağlantı, olan bitenin “bu sevginin kefaletini ödemek” şeklinde de nitelenir, s.17), sadece iki kişilik arasındaki köprülerden biri olarak zikredilir. İlk kadın şöyle tasvir edilir; ki hikâyenin kırılma noktası onun bacaklarıdır:

“[...] ufak tefek, zarif, her istediği zaman dudaklarının ıslaklığına ve gözlerinin parıltısına biraz daha mâna koymasını bilen kadınlardan [...] Esmer ve çok tatlı bir teni var.” (s.13). “[...] yana doğru kayarak kadının ayaklarına doğru baktı ve işte o andan itibaren gecenin bütün füsunu kayboldu.” (s.14)

Bu kısımlar yazarın anlatım şeklinin etkili, süratli yahut tertipli olduğu kısımlar değildir; burada abartı orijinallik ile birleştiği için tesirli olmaktadır. Yani en basitinden teşhis edilen ayakları “kedi”ye teşbih etmek basbayağı bir “de inventione” yani *buluştur*. Daha sonra da “göğüsleri” vesilesi ile ele alınan (s.28; sonra s.40) kadın ile maddi niteleme (bir kadının *en fazla bu iki ögeden* ibaret olması) tamamlanmış olur. Şüphesiz bacak ve göğüs parçalarının bir “kadın”a denk gelmeyecek olması toplamsallık-altı içinde izah edilebilir. Bu denkliğin kurulamaması doğal olarak bir paradoks hasil eder ki bunun çözümünü aramak kahramanın bir nevi takıntısı hâline gelir. Zikri geçen kadınlar “yıldızlara basarak, onlara tutunarak, onların ışığıyla sarınarak” Abdullah Efendi'nin odasına giren hayâli sevgili (s.15-16) hariç büyük bir kâbusun parçaları gibi zikredilirler. Bu nerede ise bir “misogynie” derecesindedir. “Sarışın, elâ gözlü, güzel ve muntazam ağızlı kadın” (s.17, sonra s.41) ile aslında kemâle eren tiksinti “ihtiyar ev sahibesi” (s.24), “ilk evdeki Eleni” (s.25) ve “ikinci evdeki uzun boylu, taze kadın” (s.27) ile ayyuka çıkar. “Latarnacı kıyafetli erkeğın yanı başında bir manken cansızlığı içinde duran şişman kadın”dan (s.29) sonra çizilen kadın suretleri ise artık cehennemîdir. “Üç erkek tarafından sokağa fırlatılan kadın vücudu”, “âşığıın kesik başını bir yıldız gibi boşluğa fırlatarak yatağının üzerinde

katıla katıla ağlayan genç kadın” ve nihayet “boğum boğum parmaklarıyla genç bir çocuğun kalbini yerinden koparan ihtiyar cadı” (s.40) Abdullah Efendi'nin kabusunu çıkışı zor bir istikamete yönlendirir. Sefarethane kavası kılıklı adamın bacaklarla konuşması (s.14) ve daha sonra da ikinci evdeki kadının bir göğsünün düşmesi (s.28) sadece arzu ile hemhâl olan bakışın en bariz izahlarıdır. Kadın- erkek çatışmasındaki çıkmazın sebebi kadının toplamsallık üstü ve toplamsallık altı'nda bir simetriye sahip olamamasıdır.

4. Daha sonra Abdullah Efendi bir aydınlanma yaşar: “Birdenbire Abdullah, kendisi için hayatın artık sırrı kalmadığını görerek korktu” (s.14). Bu aydınlanmanın neticesi *parçalanma*, *ayrılma* ve *yanıp kül olma* sırasını takip etse de kaçınılmaz olduğunun gösterilmesi açısından ifadeler tahlil ağırlığı ile ilerler. Aslında bundan korkmaktadır Abdullah Efendi (s.15); zaten hikâyenin yarısından sonraki nihai amaç *normale* dönmek, kabustan bir şekilde çıkmaktır (“iki ile ikinin dört ettiği dünya”ya dönmek, s.42). Amacı bir yerde “tek” olmaktır zaten: “Gelirken bindiği otomobilin numarasını hatırladı: 1873. Rakamları mutlak kıymetleriyle tekrar topladı. Hepsini 19 ediyordu. 1+9=10. Sıfırı atıyor. Elde kalan birdi; 1 onun çok iyi bir rakamıydı, evvelâ tekti ve sonra vahdetin ve vahdaniyetin rakamıydı” (s.20). Bu korkunun kaynağı yine bir kadındır. İyi kötü ne varsa sebebi kadındır:

“Abdullah Efendi'de bu korku tam üç sene evvel hayatının biricik macerasını kapatan ve onu bambaşka bir adam yapan bir kış gecesinde beri vardır. Evet, odasında yapayalnız, bir türlü görünmeyen bir sevgiliyi beklerken birdenbire tepesinde apartmanın çatısının uçtuğu ve odasına yıldızların dolduğu o büyük geceden beri Abdullah, mâverâ ile arasında hiç de temenni etmediği bir şekilde kuvvetli ve derin bir münasebetin başladığını hissetmişti.” (s.15)

Gestalt ile kastın aynı zamanda *değiştirilen form* olduğu söylenmişti. Kadın formu en fazla tahrif edilen, *deforme* olan semboldür. Abdullah Efendi'nin etrafını kuşatan kadınlar ya olağan üstüdür ya da olağanın çok altındadır (süflî, çirkin yahut acımasız vb.), hiçbiri “normal” değildir. Onun idealize ettiği kadının diğerleri ile aynı zemini paylaşması bu bakımdan mümkün değildir: “Zaten, bu güzel ve asil mahlûkun kendisiyle aynı hamurdan yoğrulmuş olmasına hiçbir zaman inanmamış, onun çok yüksek, büsbütün başka ve erişilmez bir âlemden gelmiş bir mevcut olmasına daima ihtimal vermişti.” (s.16)

Yaşanılan “olabilecek en kötü dünya”da¹³ böylesi ulvî bir kadının nefes alıp vermesi eşyanın doğasına da aykırıdır. Bu yüzden (hurafevî bir korku içinde s.16) ona hiç yaklaşmaz Abdullah Efendi. O gece, yani üç yıl önce vuku bulan bu olay aslında bir nevi travmadır. Ertesi sabah ortaya çıkan

¹³ “[...] die schlechteste aller möglichen Welten”; Schopenhauer'nun 1844'de yayınlanan *Die Welt als Wille und Vorstellung*'unun 46. Bölümündeki meşhur ifadedir.

adam eski Abdullah Efendi değildir, “[...] kekkeşanların sütü ile beslenmiş bir ilâh yavrusu kadar mesut; fakat dünyamıza yarı yabancı, onun kanun ve zaruretlerini, kafasına üst üste yığılmış aydınlık tabakalarının arasından ancak uzak bir hâtıra şeklinde sezen [...]” biridir (s.16).

Bu aslında yaşanan dünyadan mutlu olmayan, çekinen, korkan, tiksinen yahut ürken her insanın kendi içinde kurduğu dünya ile dış dünya arasındaki çatışmaya benzese de odak noktasının yine “kadın” olması kimyayı (ve dolayısı ile istikameti) ciddi anlamda değiştirir. Sevilmeyen insandaki ruhi boşluğun platonik arzularla telafisi de ancak bir noktaya kadar işe yarar: “[...] akılları şaşırtacak bir mahlûk tarafından değil, alelâde bir kadın tarafından seilmek düşüncesi, yeni baştan ona büyük, erişilmez bir saadet gibi göründü” (s.16). Normal olmak hiçbir çatışmaya sahip olmadığı ve bütüne de parçaya da eşit uzaklıkta durduğu için metnin sistematüğinde anlamsız durur.

O gecedden sonra harekete geçen “esrarlı zemberek”, *üç seneden sonra* “hayatın bütünlüğünü ve basitliğini kaybetmiş” vaziyette Abdullah Efendi’yi bu geceye taşır.

5. “Bacak” merkezli hadiselerden sonra, ki bu Abdullah’ların ayrılmasını ve gestaltin *gözle* görülür hâle gelmesini tetikleyen vakadır, şimdi de “sarışın, elâ gözlü, güzel ve muntazam ağızlı bir kadın”ın elbiseleri içinde yok olması anlatılır. Erkek kadının elini öpeceği sırada “siyah mantonun, kırmızı bluzun ve tüllü şapkanın çerçevelediği baş” “uçurumdan daha korkunç bir boşluk, sarı muşamba renginde küçük bir boşluk”a dönüşür. Bu ve benzeri tüm “gestalt” değiştirmeler, yani bilhassa eşyanın ve insanın formunu gerek müstakilen gerekse birbiri ile alakalı olarak tahrir etmek üsluptaki sağlamlık ve şair bakışı sebebi ile akıp gitse de akabinde izah edileceği üzere arka planında ciddi bir felsefi tavır da saklar. Ayrıca bu bölümde vurgu kavramının “döngü” nitelemesine bürünmesi de Kierkegaard’ı devreye sokar. İzah edilmesi zaruri olmakla birlikte “korku” ve “tekrar” kavramlarının metne bu kadar hâkim olması tesadüf değildir: “[...] kadim efsanenin bütün ebediyet boyunca, cehennemde hep aynı kızgın kaya parçasını dik bir yokuşa ite kaka sürüp taşımağa mahkûm ettiği kahramanı düşündü.”¹⁴

¹⁴ Karşısındaki kadının varlık-yokluk arasındaki döngüsüne mukabil erkeği tarif için kullanılan bu tanımlama absürtlük için de vazgeçilmez bir simge olan Sisifos’a atıftır. İnsan en genel anlamda Camus için Sisifos’un durumundadır (Lüthe 2012, 16-17). Sisifos (Yunanca Σίσυφος, Latince Sisyphus) Korinth kralı ve Aiolos’un oğludur. MÖ 1400’lerde yaşamış olan “Sisifos” ölümler ülkesindeki cezası ile tanınır. Sonsuza kadar büyük bir kayayı bir tepenin en yüksek noktasına dek çıkaracak, tam zirveye ulaşacağı noktada kaya geri aşağı inecek ve mahkûm kral bunu sonsuza kadar tekrar edecektir. Bu “absürtlük” için gayet sarîh bir misaldir; zira absürtlük demek “yapısal bir mantıksızlık” anlamına gelir. Unutulmamalıdır ki absürt kendi içinde mantıksız değildir, kendi içinde bir sisteme sahiptir. Mantıksız olan “yapısallık”tır. Daha basit bir ifade ile bir taşın tepeden yuvarlanması, kayayı zirveye çıkarmak, bir kralın mahkûm edilmesi, ölümler ülkesi, Sisifos’un Thanatos’u zincire vurması, Hades’le anlaşması vs. parça parça değil de bir bütün hâlinde “absürt”e zemin hazırlar.

6. Devamen Abdullah Efendi'nin en temel tavırlarından (aslında çatışma) biri olan “alışmak” izah edilir: “En garip tarafı yavaş yavaş gördüğü şeylere alışması, onları tabî telakkî etmesi idi” (s.19). Ardından gerçek-hayal tartışmasında “eşya”nın temel dayanak edinilmesine vurgu yapılır. Bu kesinlik arayışı daha sonra zaten *rakamlar arasında* bir'i aramak ile geliştirilir: “Eşyanın sükûneti, değişmez manzarası onun için hayatta bir teselli ve zevk kaynağı idi” (s.20). Vahdetin (birin) masiva içindeki kesret ile çatışması da paradoks içindeki gestaltin “form” değiştirme özelliği ile alakalıdır.

7. Hâlâ meyhanededir Abdullah Efendi ve arkadaşının uzattığı rakı kadehi ile gerçekliğe döner (s.21). Sonra alışmak, birlik arayışından sonra çok daha insanî bir çözümü arzular Abdullah; unutmayı: “Gittiği yer neresi olursa olsun, bütün bu gördüklerini beraberinde götürecektir değil miydi? Unutmak lâzımdı; bir kiri üzerinden atar gibi unutmak...” (s.21) Unutmanın zıddının *hatırlamak* olduğu düşünülürse eski ve yeni bir araya gelerek kahramanın hafızasını oluşturur gibi görünmektedir. Oysa I. Abdullah (eski), II. Abdullah (yeni) ile ancak hikâye bittikten sonra bir bütün oluşturur. Metinde bu birleşme arzusu felâketle neticelenir: “Alnından ölüm terleri fışkıran Abdullah Efendi olduğu yere çöktü ve sahibinin ölümü için ağlayan sadık bir köpek gibi orada kendi varlığının ölümüne ağladı” (s.32). Okurun III. Abdullah tasavvuru bu bakımdan paradoksların toplamı olarak kaldığı müddetçe kuvvetlidir.

Ardından meyhane sahnesini bitirecek geçiş yapılır; Abdullah Efendi “şehvet” duygusu ile harekete geçmeye başlar. Bunda *yenilmeme isteği, uyanma* ve *iki kadının fiziksel tesiri* vb.den ziyade unutmak arzusunun tesiri vardır: “Şüphesiz ki bir kadın, güzel bir kadın bütün bunları, hasta kafasının bu manasız vehimlerini kendi çıplak ve anlayışlı, basit fakat tabiat kadar düzgün hakikatiyle unutturabilirdi” (s.21; benzeri bir ruh hâli tekrar eder, s.26). Burada şehvetin zihin ve ruh üstündeki tesirinin manevi bir aydınlanma olarak izahı “hayvanî” kısmın özelliklerine de uyar zaten.

“Bu anda kendisini her şeyi anlar ve her şeyle anlaşabilir zannediyordu. Evet, isteseydi şu yanı başında duran çiçek saksısı ile dost olabilir ve üstünde oturduğu iskemle ile uzun uzun konuşabilirdi. Bütün etrafıyla kendi arasında imkânsız denebilecek derecede kuvvetli bir münasebet teşekkül etmişti. Sanki ara yerden bir yığın perde, mania kalkmıştı” (s.21-22)

Burada tüm insanî var oluşun “beyhude” olduğu sonucu (ki bu gayet mantıklı bir edimdir), mantıksızlıktan çıkar. Aslında (Kierkegaard'ın “Gentagelsen/ Wiederholung”una atıfla) tekrar'ın insanî rahatlatması gerekirken, krala eziyet vermesinin sebebi amaçsızlıktan ziyade beklenti'nin boşa çıkmasıdır (Daha tafsilatlı malumat için absürtlük konusunda yakın zamanda yayınlanacak olan şu makalemize bakılabilir: “Metafor Tahlininde Hesaplanabilir Absürtlük Kavramı”).

Eşyanın yeniden şekillendirilmesi, biçim değiştirmesi (al. *Umformen*) teşebbüs yahut istek (arzu değil¹⁵) düzeyinde kalsa da gestalt kaidelerinin nasıl sağlam bir şekilde metnin temeline yerleştirildiğini gösterir.

Akabinde iki Abdullah birbirinden ayrılır. Abdullah'ların ayrılması yavaş yavaş terk etme şekline bürünür. Bu değişim “bir evden bir başka eve eşyayı ve itiyatlarımızı nakletmek gibi”dir (s.22). Netice “kâinatla alâkasını kesmiş, kendi kendisi yahut sadece iradesi” olmuştur (s.22-23).

8. Abdullah Efendi eylem ağırlıklı kısmın başında daha fazla sarhoş olur. Sıra “masa başında kâfi derecede tatmin edilmiş” olan ruhun “tenin zevkleri”ne başlamasıdır. Bu yeni Abdullah için “insanların, en tabîî ihtiyacı” olan aşk düpedüz şehvettir. Şehvetin “partial object” (kısmi nesne yahut nesne parçası) (Klein 1935/1983: 55-94) ile alakalı olması II. Abdullah'ın yarım yahut eksik oluşunun destekler. İyice sarhoş olan bu II. Abdullah için genelev (meyhanenin uzantısı, ev'in zıddı) “uzak ve tılsımlı bir bahçe, serin gölgelerinde her türlü yorgunluğun, gurbet ve acının dinleneceği, unutturucu hassalara malik sularından ömrün bütün biçarelüklerinin teselli ve mükâfat bulacağı ezeli bir bahçe”dir (s.23). “Kendisine çok benzeyen gölge”yi yani I. Abdullah'ı meyhanede bırakarak oradan ayrılır.

9. İlk genelevde “yırtık çarşafı kirli yatağın yarısından fazlasını kapladığı küçük ve mezar kadar dar odada” bulur kendini (s. 24). Odanın formu üzerindeki bu oynamanın maksadı (içinde sevgilinin olduğu çatışı uçan) ev ile olan mesafeyi derinleştirmektir. Az evvel hakikati gören, aydınlanan, nerede ise göğe yükselecek olan II. Abdullah birden ruhî bir çöküş yaşar: “Abdullah Efendi bu sefil odanın hakikatte bu yatağın mezarı, sırf onun için, onun ölçüsü üzerine yapılmış lahdi olabileceğini düşündü” (s.24)

I. Abdullah'tan kalan utanma duygusunun da tesiri ile olsa gerek gizli saklı bir kabahatteki en büyük zaaf olan “izlenme” korkusu şehvetin bir nevi “en” noktası suretinde, ete kemiğe bürünüp azami derecede yaşlı, “en aşağı yüz elli, iki yüz yaşlarında” bir adam (Eleni'nin dedesi) olarak tavanda peyda olur. İhtiyarın tasvirindeki en orijinal kısım ağzın bir yaraya teşbihi olsa gerektir (s.25); ki bu daha sonraki “karanlığın ağzı”nın bir nevi habercisidir (s.39). Tiksinti, iğrenme ve pişmanlık duygusu şehvetin en ilkel arzu olmağını tamamlarcasına ilk evdeki başarısızlıktan sonra nükseder. Arkadaşları II. Abdullah'ı başka bir eve götürmek isterler: “Abdullah Efendi, demin küçük lokantada iken damarlarında tutuşan sıcak ürperişi yine duydu; ne garip şeydi bu... Arzunun bu kadar ısrarla kendisine hâkim olduğunu bilmiyordu. Bütün uzviyeti ancak bir kadının huzuruyla tamamlanacak bir eksiklik içinde kavruluyordu.” (s.26).

¹⁵ Arzu kelimesinin izahı için bkz. Duman 2018e. Bilhassa 1.2, 1.3 ve 1.6 bölümler ile ikinci kısmın tamamında kavram şema destekli olarak farklı açılardan izah edilmektedir.

10. İkinci ev diğerinden farklı olarak daha az sefildir, kadınlar daha güzeldir. Dengesiz ruh hâlinin haz içindeki gevşemesi neticesinde II. Abdullah kendini “yirmi yaş gençleşmiş” (s.27) bulur. Eleni'nin dedesinden (yani pişmanlık, tiksinti ve utanmanın beden bulmuş hâlinde, “hatalı bir toplamdan”) çabuk kurtulan Abdullah Efendi bu sefer de şehveti saadet olarak görür: “Abdullah Efendi içinde bu saadeti tadacağı odaya bir göz attı” (s.27).

Bu sefer de orada uyumakta olan küçük bir çocuk mâni olur buna. Çocuk rahatsızlığın merkezinde olarak kadının bir parçasıdır, Abdullah Efendi'nin eksik kısmıdır. Mekândaki en mühim detay genç bir adamla (muhtemelen latarnacı) şişman bir kadının dans ederken çekindikleri bir fotoğraftır. Akabinde II. Abdullah'ın hayvânî yönü daha net tarif edilir: “Şimdi onu kendi elleriyle, yavaş yavaş genç ve cins hayvan vücudunun bütün güzelliklerini seyrede seyrede soyacak [...]” (s.27). Hatta, “arzunun yaratıcılığının arttırdığı muhayyilesiyle” kadını “yeni baştan yarat”maktadır II. Abdullah. O sırada nasılsa “asıl hüviyetinin yanında bulunmadığına müteessir” olur. Akabinde Abdullahlar arası rabıtayı netleştiren bir izah yapılır: “Birdenbire şu anda duyduğu hazzı ona da geçirmek istedi, asıl benliği o idi ve o da payını almalıydı. Bu şüphesiz çok kısa bir iş olacaktı; gözlerini kapayıp düşünmesi kâfiydi” (s.28)

Hâlbuki II. Abdullah'ın ilkinde acıma duyması, hâlihazırdaki zevki onunla paylaşmak istemesi ile bağımsızlığını ilan etmesi arasında ciddi fark vardır. Gözlerini kapayıp bir anlığına onu düşünecek olması *arzu ile hareket eden içindeki hayvanı* I. Abdullah'a (üç yıllık bir bekleme süresinin sebebi idrak edilemeyecek şekilde) yaklaştırır. Yani madem “kopuş” bu kadar yakındır; o zaman neden üç yıllık bir kuluçka dönemine ihtiyaç duymuştur II. Abdullah?

Kâbus ikinci evdeki kadının tek göğsünün takma olduğunun ortaya çıkması ve fotoğrafta dans eden kadın ve erkeğin (yeni evli karı kocanın) canlanması ile devam eder (s.29). Paradoksun merkezinde olan *yazılı* olmasa da bazı ifadelerin o dili konuşulanlarca aynı şekilde idrak edilir olması masal atmosferi içinde meşruluk kazanır. Tavandan sarkan ihtiyarı ve fotoğrafta dans eden çifti “kabul eden” zihin her türlü *form bozulmasını* ve *form değiştirilmesini* de kabul eder. Hikâyenin başından beri tekrar edilen Abdullah Efendi'nin her defasında büyük bir şaşkınlık yaşaması¹⁶ ve görsel tasavvuru yapılan şeyin “en”¹⁷ olması burada da yinelenir: “Abdullah ilk önce buna inanmak istemedi, elleriyle gözlerini ovuşturarak tekrar bakıyor, ‘artık bu kadarı olmaz.’ diye söyleniyordu [...] dünyanın en acayip ve korkunç raksını yapıyorlardı” (s.29)

¹⁶ Bu elbette “korku” ile iç içedir. “Korku” hikâyede otuzdan fazla kez zikredilir.

¹⁷ *Mübalâğanın abartılı biçimde* kullanıldığı hikâyede “en” zarfı takriben otuz beş kez kullanılır.

Manzaranın tasviri ile durağanlaşan tablonun *gariplik* ve bunun *eylem* içindeki genişlemesi ile canlandırılması ile *paradoks* ve *gestalt* iç içe geçer. Hiçbir çocuğa benzemeyen çocuk parçası olduğu bütüne iştirak eder:

“[...] demin uyuyan küçük çocuk şimdi uyanmış, oturduğu sedirden el çırpmağa başlamıştı. İkide bir küçük cüssesinden hiç beklenmeyen dik bir sesle ‘Yaşa Kosti!’ diye bağıyor, ve muttarit, muntazam, hiçbir ritmini kaçırmayan bir şekilde elini çırpıyordu ve muttasıl gülüyordu; hoyrat, kaba, bir çocuk ağzında insanın kanını donduracak şekilde tecrübeli bir gülüşle gülüyor ve o güldükçe oynayanların keyfi artıyor, ziller daha şiddetli çalınıyor, karınları büyük bir maharet ve süratle bir usta tefzen elinde dönen bir tef gibi dönüyor, birbirlerine attıkları yan bakışlar daha iğrenç, yapışkan oluyordu” (s.29-30).

II. Abdullah pencereden atlayarak kaçır, neticede arzu bir kez daha ağır bir şekilde cezalandırılmıştır.

11. V. Kısımdan itibaren “susuzluk” devreye girer. Bu aslında su içilse bile geçmeyecek bir susuzluktur. Arzunun asla doyurulamayacak olması yıldızlara basa basa inen kadına ulaşamaması gibi ulvî bir zeminde hareket etmez; bilakis süflî katmandaki parçalarına dahi ulaşamaz Abdullah Efendi. Bu hâlde su var ise ateşte olmalı, bir şekilde I. Abdullah bu bekleme süresinin cezasını ödemelidir (s.31-32).

İkinci evden çıkınca aslında pes eder II. Abdullah. I. Abdullah’ı alıp eve gitmeyi düşünür: “[...] ilk önce demin çıktıkları meyhaneye uğrayıp orada masa başında bıraktığı hakiki varlığını bulacak ve beraberce eve dönecekti...” (s.31)

Ardından karanlık, ruhunu daraltmaya başlar II. Abdullah’ın. Işık, yani kabustan çıkış aramaya başlar (“Kim bilir belki güneş doğunca bu işkence de biter”, s.42). Karanlıkta büyük bir ışık ona yol gösterir. Bu sefer aydınlanma I. Abdullah’ın meyhanede çıkan bir yangınla yanıp kül olması ile neticelenir. Çatışma form değişikliği ile son bulur. II. Abdullah “eski vücudu”nu (s.32) orada bıraktığı için pişmandır: “Bırakın beni gideyim, bırakın, orada benim olan, sadece benim olan çok aziz bir şey, çok mühim bir şey var” (s.32)

“Sırf kendi zekâsıyla ve istisnâî ruh kabiliyetiyle tedarik ettiği bir başka varlıkla” (s.33) yaşayan II. Abdullah bu ayrılmanın nelere mal olduğunu ancak telakki eder: “Abdullah Efendi olduğu yere çöktü ve sahibinin ölümü için ağlayan sadık bir köpek gibi orada kendi varlığının ölümüne ağladı. Artık hiçbir şey onu teselli edemezdi” (s.32). Fakat bu II. Abdullah sadece bir *hayvan* değil aynı zamanda bir *haindir* de. Bu ölümü alışılacak bir şey olarak görmekten ziyade I. Abdullah hakkındaki

kanaatlerini nihayet kusar: “[...] kaybettiğim şeyi, yani kendimi hiçbir zaman sevmedim.” (s.36).

12. II. Abdullah kendini çabuk toplar ve esas benliğinin cenazesi hakkında düşünmeye başlar. Abdullah'ı dünyada Abdullah'tan daha iyi anlayacak birisi olamayacağı için kendisi hakkında bir nutuk atmayı uygun görür (s.34). Bu muhasebe (kalem'in zıddı olan) meyhanede ölmüş olmanın utancı ile başlar.

I. Abdullah'ın “bütün hayatı yarım kalmış jestlerden tamaminiyetini bulmamış hareket başlangıçlarından ibaret” kalmış olarak nitelenir nutukta (s.35). Kaybeden, tutunamayan, başaramayan birçok insanın tarifidir onun vaziyeti: “O bütün ömründe büyüdü bir eşiğin önünde adımlarını tecrübe etti; fakat her defasında içinde vaktinden evvel uyanan bir taraf onu bu eşiği atlamaktan, ileriye geçmekten menetti” (s.35-36). Nihayetinde çok sağlam bir tanımlama gelir Abdullah'a Abdullah'tan: “Abdullah büyük bir mistikti. Allahsız bir mistik” (s.36).

13. Sokakta gezmeye devam eder, güzel bir manzara bulur, biraz dinlenir: “Kendisini gittikçe iyileşir bulmanın verdiği hafiflik içinde tekrar, bütün bu olan biten şeyleri, sınırlarının geçici bir oyunu addetmeğe bile başladı.” (s.37). Ancak kâbus (ki “acayip bir büyü” olarak nitelenir) devam eder: “[...] hepsinin içinde sefil yataklar, yırtık yorganlar, büyük bir yıkıntının enkazını andıran mobilya parçaları vardı [...] Hemen hepsinde siyah, ateş gözlü, son derece zayıf kediler uzun ve sert kıllı boyunlarıyla eşyanın etrafında bir vicdan azabı gibi halkalanmış köpekler, tünedikleri köşelerden geceyi uğursuzlukla dolduran insan bakışlı kuşlar vardı” (s.38). Bu ifadeler parçanın genelleme tavrına da iyi bir misaldir, yani bir parçası bu şekilde verilen kâbusun tamamının da aynı şekilde olacağını tasavvur ederiz. Hâlbuki kâbus bu parçalardan çok daha fazlası olacağı için akabinde verilecek detaylar “form” üstünde yapılan oynamalar gibi algılanır. Fakat yapılan bir teşbih bu olan bitenin “kâbus” olması konusundaki tasavvuru boşa çıkarır; sonra yine bunun bir hayal olma ihtimalini düşünür II. Abdullah: “Abdullah Efendi, uykusunun içinde kendisini ölesiye tazip eden bir kâbuslu rüyadan uyanmak için gayret sarf eden bir adam gibi silkinip kaçmak istedi” (s.39). “Ya bizzat kendi düşüncesinin, sakat ve zalim bir fikrisabitin mahsulü ise...” (s.42)

Bir kadın vücudunun üç erkek tarafından sokağa atılması ile “korku” dehşete doğru ilerler.

“Abdullah Efendi bundan sonra daha ileride ihtiyar bir papazın, bir ahretliğin parçalanmış vücudunu bir torbaya doldurarak sırtladığını, biraz ötede genç bir kadının âşığının kesik başını bir yıldız gibi boşluğa fırlatarak yatağının üzerinde katıla katıla ağladığını, beri tarafta ihtiyar bir cadının son derecede uzun, boğum boğum parmaklarıyla genç bir çocuğun kalbini yerinden

kopardığını görüyordu. Çocuğun yüzü sapsarıydı ve terli alnına saçları yapışmıştı. Bununla beraber küçük ve memnun kahkahalarla gülüyordu ve Abdullah Efendi bu acayip gülüşün kendi teninde zalim bir yara gibi gittikçe kanadığını hissediyordu.” (s.39)

Bu dehşet tablosu “bazı anatomi levhalarında olduğu gibi derisi soyulmuş, sadece hakikatlerinden biri olarak kalmış bir insanlık” olarak nitelendirilir. Kadınların bacadan, göğüsten ibaret olduğu; ama tiksindirici, ızdırap verici birer et parçası hükmünde oldukları dünyada diğer bir kadının aşığının kafasını kesip fırlatması ve bir diğerinin de “cadı” olması şaşırtıcı değildir. Bir kısmı ihtiyar papaz, genç bir kadın ve ihtiyar bir cadı vb. tarafından kurulan dünyanın gerçek dünya ile arasındaki çatışma metaforik tasavvur içinde esneklik kazanır. Mesela “cadı”nın gerçek cadı (sembol) olmak ile metne özgü başka bir cadı (sembol) olması arasındaki şüphe metnin kalıcılığı temin eden unsurlardandır.

14. Akabinde insanın hayvana yaklaşması tasavvuru mücerret sahadan çıkıp nerede ise fizyonomi yardımı ile müşahhas tasvirler hâlini alır. Her biri hayvan suretine yaklaşan insanlardaki garabet Sardanapal'in zevk ve sefa üstüne kurulu cümbüşü ile mukayese edilir (s.40). Final sahnesi tertip edilmektedir ki buraya kadarki figürler de mevcut kalabalığa dâhil olur. Hatta I. Abdullah'tan kalanlar (bütününden az olan parçalar) bile gelir: “[...] birinci varlığının da yanmış uzuvlarını sarsıla topallaya sürükleyerek, hengâmeye iştirak ettiğini gördü” (s.41). Bu ilk suret hiç de vefa gösterilecek gibi değildir: “[...] o, hayal, ölü, sanki hiçbir şey yokmuş gibi gülüyor ve lokantada ağzının ayrı, bacaklarının ayrı konuştuğunu gördüğü kadınla sevişiyordu.” Yine sembolün simge düzeyinde tahribatına (bkz. Duman 2018b ve 2018c) da çok iyi bir misal olmak üzere “horoz” bitişin (gecenin) resmi olarak dile gelip kahramanı çağırır: “[...] bu ötüş, Abdullah'ın o kadar sevdiği sabah saatlerinin müjdecisi olan, şafağı, kavsikuzah sarısı noktalarında taşıyan öbür horoz ötüşlerinden çok farklıydı” (s.41).

15. Tekrar kaçmaya başlar II. Abdullah. İhtimaller, zevk, şehvet, orantısızlıklar, mantıksızlıklar ve belirsizlik dünyasından “iki kere ikinin dört ettiği dünya”ya dönmek için çabalamaya devam eder. Esas arzusu “tamam bir rakam olarak kalmak”tır (s.43). Bir ara bütünlüğünü kaybeder ve dağılır Abdullah Efendi. Sonra, “[...] bütün muhtemel ve mümkün kesirlerini toplayarak büyük bir zahmetle yerinden kalktı. En küçüğünün bile kaybolmasına razı değildi.” Dağılan, kesirlerine ayrılan II. Abdullah zaten tam olmadığı hâlde kendini öyle gören ve etrafındaki parçalarla kendini tamamlamak için ömrünü harcayan günümüz insanı gibi sadece bir çıkmazın, kısır döngünün içinde değildir; aynı zamanda (ev'ini bulana kadar) toplarken azalmakta, artarken eksilmektedir.

16. “Ev”i bulur II. Abdullah. Az önce onu rahatsız eden gürültüden uzaktır, bilhassa Eleni'nin dedesi, kalbi cadı tarafından yerinden koparılan genç ve ikinci evdeki çocuğun kahkahaları artık uzakta kalmıştır:

“Etrafındaki sessizlik o kadar mutlak idi ki ayak seslerinin onu bozmasından korkuyordu” (s.44). “Dört yanı bir uçurum gibi olan” sessizlik içinde korku ile bir süre ilerler Abdullah Efendi. Fakat durağanlık, sessizlik, sakinlik bile dehşet vericidir: “Sanki zaman volkanından fişkırmış küllerin kapladığı bir diyarda idi; sanki süreklilik dediğimiz, yıldızlardan örülmüş zincir birdenbire kopmuş, kuyruğunu yiyip kendi kendinden doğan büyük ve ebedî yılan, ayaklarının ucuna cansız ve upuzun yıkılmıştı.” (s.44).

Işık arayışı içinde II. Abdullah'ın aklına orijinal bir fikir gelir: “Birdenbire bu karanlığı arkasında bıraktığı geniş ve aydınlık hayatın hâtıralarıyla doldurmak istedi.” (s.45). Fakat ne kadar çabalarsa çabalasın “taş kadar katı karanlık” her hayali silmektedir. Formu bozulan ve ilkinde rücu etmeye çalışan Abdullah 1,5'ta kalmaya mahkumdur, asla 1 olamaz. Sonra karanlık kendi içinde aydınlanır. Bu, hikâye boyunca zikredilen tüm zıtlıkların bir çözümü gibidir. Yani II. Abdullah, I. Abdullah'ın zıddı ise onun içinde tekrar çözümlenir, ki en sonunda öyle olur. Evin içinde birkaç odada, kendi hayalinden parçalar ile ve tanıdık eşyalarla karşılaşır. Odalardaki aynalarda Abdullah Efendi'nin hayatındaki suretler belirir. Fakat II. Abdullah yanılmanın farkındadır:

“Zavallı Abdullah Efendi, onları bir vakitler ne kadar ciddiye almıştı. Kimi sadece bir hokkabaz, kimi sadece bir budala, kimi düpedüz bir yalancı, kimi ayaklarının ucunda yaltaklanan bir köpek, kimi ağzında etinden kopardığı kanlı bir lokma ile karnını doyurmağa çalışan bir kurt yavrusu idi. Hemen hepsi yüksek bir sanat hâline getirilmiş, zulüm, riya ve yalandan yapılmış gibiydiler.” (s.46).

Bu kâbusun en dayanılmaz tarafı tüm hakikatleri göz önüne sermesidir. Nihayetinde insanın avunması ihtiyacı “yalan”a bağlı olduğu için II. Abdullah isyan eder:

“Bir ömür bitebilir, diyordu. İnsan ölebilir, çıldırabilir. Bir enkaz bir çöp, bir iskelet, bir cîfe olabilir. Fakat yalansız yaşayamaz. Ölüm bile arkasında dayanacağı bir yalan olmazsa tahammülsüz bir şey olur. Başımın altına rahat bir yastık gibi koyacağım tek bir yalan kalsaydı...” (s.46-47).

17. Nihayet son odaya geçer Abdullah Efendi. Susuzluğu nükseder. Aslında arzunun güzel bir temsili olarak veya tatmin olmazlığın işareti olarak “su+suz+luk” Eleni'nin dedesi tarafından da dile getirilir. Arzunun ete kemiğe bürünmüş hâli olan ihtiyar su ister II. Abdullah'tan (s.24). Evin olağan hâli ile rahatlar Abdullah Efendi, artık devir yavaş yavaş tamamlanmakta, parçalar toplandan fazlasını vermekte; başa dönülmektedir: “Kendisini son derece hafif ve rahat buluyordu. Tıpkı her günkü Abdullah gibiydi” (s.47). Ancak tüm ruhî rahatlamaya rağmen susuzluğu artarak devam etmektedir. Nihayet odalardan birinde, “koyu lâcivert örtülü masanın

üstünde billur bir sürahi” görür. Bu aşamada “arzu”nun sembolik düzeyde savunucusu *hasta* bir çocuktur. Su da onun oyuncuğu olarak nitelenir. Suyun içilmemesi konusunda sürekli ihtar veren çocuk II. Abdullah için tahammül edilemez bir vaziyet hasıl eder: “Sadece bu ses, bu zayıf, şımarık, fakat kalbin ve sınırların yolunu bulan, bir merhalede insanın bir tarafıyla derhal anlaşan bu ses onu çıldırtıyordu” (s.49).

Bir anda nasılsa susuzluğu geçer Abdullah Efendi'nin. Yalvarmanın tesiri ile geçen susuzluk sürahinin çocuk tarafından *suyun içilmesinin mukadder olması korkusu ile* camdan fırlatılır. Pencereden bakan II. Abdullah, “son derece muzdarip ve yorgun hâlli bir adamın ağır adımlarla köşeyi döndüğünü” yani III. Abdullah'ı görür. Zira yaşamakta olan II. Abdullah'tır. Ölmesi, yok olması, cezalandırılması ve *formu* değiştiği için elde kalanlar ile eksilmesi gereken I. Abdullah'tır. Oysa okurun zihninde ilk iki Abdullah'ın toplamından çok daha fazlası olarak yaşayacak olan, paradoks teorisinin gerçeğin tahribatı ilkesine tamamıyla uyan kişi III. Abdullah'tır. Şüphesiz bu sonu başlık ile bağlayıp “rüya” görüyor olmak, kapsamında izah da mümkündür. O vakit kurgulanan iç tertibin mantıksızlığı içinde mantık aramak (paradoksları çözümlenmek) ve kurgulanan sistemi takip etmek (absürt değil) anlamsız olur.

Netice yahut “Abdullah Efendi'nin Kâbusları”

Roma valisi (26-36 arasında) Pontius Pilatus (Yuhanna İncili'ndeki tasavvura göre) mor elbise içindeki ve kafasına dikenden bir taç geçirilmiş İsa'ya halkın önünde eziyet eder. Daha sonraki meşhur çarmıh hadisesinin de dolaylı müsebbibidir. Bu ifade (Ecce Homo) Johannes 19'da (4-6) şöyle izah edilir:

(4) Platus tekrar dışarı çıktı ve onlara dedi ki: “Onu dışarıya, size getiriyorum. Bilmelisiniz ki onu mahkûm edecek bir sebepim yok.” (5) İsa dışarı geldi, dikenli taç ve mor renkte bir kaftan vardı üstünde. Pilatus onlara dedi ki: “Bakın, işte bir insan!” (6) Başrahip ve hizmetçileri dediler ki, bağırıldılar: “Çarmıha ger! Çarmıha ger!” Platus onlara dedi ki: “Alın onu ve gerin çarmıha! Zira ben onda bir suç bulamıyorum.”

İfade Yunanca metindeki Ἰδοὺ ὁ ἄνθρωπος (idoù ho ánthropos) yani “Bak, insan!” ifadesine dayanır. Latince tumturaklı ifade ise Vulgata (Kitab-ı Mukaddes'in Latince çevirisi; 19/5) kaynaklıdır. Oradan da Hristiyan geleneğe ve sanat tarihine idhâl edilir.

Çevirileri arasında küçük farklar olsa da “İşte bakın! Aslında bir insan!” biçiminde çevirirsek daha net anlaşılır. Yahut da “O da bir insanmış” kastını ön plana çıkarmak iktiza eder. Buradaki odak noktamız şüphesiz metaforik kullanıma denk düşen “insan” ifadesidir. Kelimenin anlam

kazanması (1) insanın diğer canlılardan farkı (alan) ve (2) insan tasavvurunun İsa ile etkileşimi sonucudur. Modern zamanın insanı için *sembolik kullanımlar*, atıflar algı eşiğindeki yıpranmalardan dolayı tesirini büyük oranda kaybetmiştir. Televizyonunda bir depremde sakat kalanları, açlıktan ölmek üzere olan çocukları, gösteri yapan emeklileri yahut çatışma sırasında şehit düşen bir polisi izlerken akşam yemeğini iştah seviyesinde düşüş olmadan yiyebilen insan için “ecce homo” (ve benzeri incelikler) hiçbir şey ifade etmez. Aynı kişi tuvalet kâğıdı veya başka bazı ürün reklamlarını izlerken iğrenme de duymamaktadır. Bu “ruhu nasırlaşmış” insanlar arasında eriyip gitmeden evvel kendisi ile yüzleşmek cesareti bulan ender karakterlerdedir Abdullah Efendi. Hem rutine gömülmüş, kalemde çalışan, basit bir insan olarak *semboldür* hem de II. ve III. suretleri ile *simgedir*.

Şu hâlde *paradoks teorisi* ve *gestalt Abdullah Efendi'nin Rüyalari* özelinde izahına çalışıldığı üzere birçok hikâyenin analizi için kullanılabilir mantıksal çözümleri muhtemeldir.¹⁸ Hikâyedeki tasvirler ve cümle kurgusundaki sağlamlık (semiotik için) *sentaktik* ve *semantik* düzlemin *pragmatik* (bkz. Duman 2018b ve 2018c) olan içinde oldukça simetrik yerleştirilmesi esasına dayanmaktadır. Yani basitçe söyler isek *eşya-eşya* ve *insan-eşya* ilişkisi bağımsız insan davranışları ile belli bir düzen içinde ilerler. Mesela elbiseleri içinde yok olan kadın evvela *meyhaneye* aittir, sonra yanındaki *adamla* alakalıdır, sonra da mücerret sahadan “simge” düzeyine çıkacak kadar müstakildir. Şüphesiz yazarın ne kadar zamanda ve hangi plan dâhilinde bu hikâyeyi yazdığını bilmiyoruz; fakat sürekli farklı bir döngüye sahip olan tasavvurlar en baştan *kesin* ve *tafsilatlı* bir plan belirlenip eserin yazılmadığını göstermektedir. Bu tavır metne müthiş bir poetik değer katmakla beraber sonuç kısmında arzu edilen tesir görülmez. Klasik bir tavır olarak mühim öğelerin (ki bu metinde kişiler) bir araya toplanması ile hazırlanması tasarlanan final *zamansız* verilir. Daha sakin bir son “ev+çocuk+su” bağlantısı ile verilirken birçok düğüm çözümsüz kalır ki bunun bir tedbiri olarak başlık zaten *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*'dir. Yani “rüya”da olan, ilerleyen, biçimlenen, bozulan ve tekrar bir araya gelen şeyler arasında bir netice beklemek (zaten) kabil değildir. Metnin “paradoks” ve “gestalt” bakımından olduğu kadar “dil-Eylem”, “Traumdeutung”, “pessimismus”, “Angst- Furcht”, “Absürt”, “Orwell” ve “Aurelia” bağlatıları etrafında tahlili de mümkündür. Önemlerine binaen ve

¹⁸ Şüphesiz *dil-eylem* (bkz. Duman 2018b ve Duman 2018c) ve bilhassa Freud'un rüya tasavvurunun ilavesi ile çözümlene netlik kazanacaktır. Bu mevzuda *yakın zamanda* yayınlanacak olan şu makalelerimize bakılabilir:

*Freud'un Rüya Tasavvuru Kapsamında Peyami Safa'nın Matmazel Noralya'nın Koltuğu Romanından Misaller ile Metaforun Geçici İkâme Teorisi.

*Freud'un “Rüya İşi” Kapsamındaki Metaforik İdrak Sürecinin Quintilian, Davidson, Chomsky ve Jakobson ile Mukayeseli Olarak ve Sabahattin Ali'nin Hikâyelerinden Misaller ile Mukayesesi.

bilhassa hacim kaygısı ile (kalan hususları başka hikayelerde kullanmak üzere) “paradoks” ve “gestalt” başlıkları ile iktifa edilmiştir.

Kaynakça

- Adorno, Theodor W. (1981): Erpreßte Versöhnung, in. *Erpreßte Versöhnung*, C.11.
- Aristoteles (1994): *Metaphysik*. Übersetzt von Hermann Bonitz (ed. Wellmann). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bauer, Matthias (2005): *Romantheorie und Erzählforschung: Eine Einführung*, Stuttgart: Metzler.
- Benveniste, Emile (1971): *Problems in General Linguistik*, Üb. Mary Elizabeth Meek, Miami: University of Miami Press.
- Bunzfuss, Markus (1997): *Tradition und Innovation: die Funktion der Metapher in der theologischen Theoriesprache*, Berlin/ New York: de Gruyter.
- Bühler, Karl (1927/1978): *Die Krise der Psychologie*. Berlin: Ullstein.
- Bühler, Karl (1934/1978): *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Berlin: Ullstein.
- Davies, Stephen (2007): „Musikalische Verstehen“ [Musical Understandings], in: A. Becker/ M. Vogel (Eds.): *Musikalischer Sinn*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 25-79.
- de Saussure, Ferdinand (2001): *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. yay. Charles Bally/Albert Sechehaye. çev. Herman Lommel. 3. Baskı. Berlin/New York: de Gruyter. Orijinali: (1916/ 1972/ 1985/ 1995): *Cours de linguistique générale*, Edition Payot und Rivages (PDF).
- Duman, Mehmet Akif (2016): *Dilde Belirsizlik ve Eş Anlamlılık*, İstanbul: Litera.
- Duman, Mehmet Akif (2018a): Von der Rhetorik zum belâgat, vom mecâz zur Metapher (*Die Suche nach einer terminologischen Äquivalenz zum Begriff Der Metapher im Türkischen durch Vergleich von Rhetorik und belâgat*), Berlin: Logos Verlag.
- Duman, Mehmet Akif (2018b): Sabahattin Kudret Aksal’ın “Vav’lar”ının Semiotik Bakımdan (Bühler’in Organon Modeli Eşliğinde), John R. Searle’ün Uyuşmazlık (Divergence) Bakışı İçinde ve Dil-Eylem Teorisi (Speech-Acts) Çerçevesinde Ele Alınması, *Asobid* (Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi), Cilt/Volume 2. Sayı/Issue 4. Aralık/December 2018, ss.11-36.
- Duman, Mehmet Akif (2018c): John Langshaw Austin ve Ted Cohen’in Dil-Eylem (Speech Act) Teorileri Çerçevesinde Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın “Ecir ve Sabır” Hikâyesine Atf-I Nazar. *Molesto*, Cilt:1, Sayı:4, s.38-52.
- Duman, M. Akif (2018d): Hans Blumenberg’in Epistemoloji Teorisi ve Bilhassa “Horror Vacui” Kavramı Çerçevesinde Yusuf Atılgan’ın “Saatlerin Tıkırtısı” İsimli Hikâyesi, *Uluslararası Sosyal Bilimler*

- Dergisi- International Journal Of Social Sciences*, Injoss, Yıl/Year: 2018 - Cilt/Volume: 1 - Sayı/Issue: 3-Özel Sayı, ss.61-72.
- Duman, M. Akif (2018e): *Lacan 'ın Metafor Anlayışı*, İstanbul: Gece.
- Eco, Umberto (1989): *Im Labyrinth der Vernunft*, Leipzig: Reclam, s.115; aynı yazı: Eco, Umberto (1973): *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M: Suhrkamp, s.27-59
- Ehrenfels, Christian v. (1890/1974): “Über Gestaltqualitäten”, In: Weinhandl, Ferdinand (ed.) (1974), S.11-43.
- Husserl, Edmund (1929): *Cartesianische Meditationen, Eine Einleitung in die Phänomenologie*, Husserliana I, § 19.
- Kallan, Paul (2009): *Die Semantik der metaphorischen Welt: in Bezug auf die Schriften Paul Ricœurs*, Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang.
- Kaplan, Mehmet (1982): *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh yay.
- Katz, David (1944): *Gestaltpsychologie*. Basel: Benno Schwabe und Co.
- Klein, Melanie (1935): *A contribution to the psychogenesis of manic-depressiv states*. In: *International Journal of Psycho-Analysis*, 16. Jg. (1935), s. 145-174; (Alm.) (1983): *Zur Psychogenese der manisch-depressiven Zustände*. Çev. Hans A. Thorner. In: Dies.: *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*. ed. Hans A. Thorner. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Lüthe, Rudolf (yay.)(2012): *Absurder Lebensstolz*, Berlin: LIT.
- Lyons, J. (1977/1980), *Semantics* (Vol. 1-2), Cambridge: Cambridge University Press; (Deutsch) (1980): *Semantik*, Bd.I; (1983) *Semantik*, Bd. II, München: Beck.
- Lyons, J. (1981): *Language and Linguistics. an Introduction*. Cambridge/ Cambridge University Press.
- Lyons, J. (1991): *Bedeutungstheorien (Theories of Meaning)*. In: Stechow, Arnim von/ Wunderlich, Dieter (Hrsg.): *Semantik/Semantics* (HSK Bd. 6). Berlin/New York: Walter de Gruyter , S. 1-24.
- Prammer, F. (1988): *Die philosophische Hermeneutik Paul Ricœurs in ihrer Bedeutung für eine theologische Sprachtheorie*, Wien: Tyrolia Verlag.
- Mallarmé, Stéphane (1987): “Réponse à l'Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret”, Igitur. Divagations. Un coup de dés, Gallimard, coll. “Poésie”.
- Ricœur, Paul (1972/1983): „Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik“. In: Haverkamp, Anselm (ed.) (1983/1996): „*Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik*“. In: *Theorie der Metapher.*, Hrsg. Anselm Haverkamp, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s. 356-375.
- Ricœur, Paul (1975): *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Senil; Deutsch (1986): *Die lebendige Metapher*. Mit einem Vorwort zur deutschen Ausgabe. Üb. Rainer Rochlitz. München: Fink (2. Auflage 1991. = Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, Bd. 12).

- Ricœur, Paul (1978/1981): „The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling“. In: Johnson, Mark (ed.), S.143-159. (1981): *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 228-247. (PDF)
- Ricœur, Paul (1997): *The Rule Of Metaphor: Multidisciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, Üb. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin and John Costello, Toronto: University of Toronto Press.
- Simon, Josef (1978): *Wahrheit als Freiheit*, Berlin/ New York: de Gruyter.
- Steinecke, Hartmut (1976): *Romantheorie und Romankritik in Deutschland*, C.II, Stuttgart: Springer
- Stiver, Dan R. (2001): *Theology After Ricœur: New Directions in Hermeneutical Theology*, Westminster John Knox Press.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1943/ 2007): *Hikâyeler*, İstanbul: Dergâh (Abdullah Efendi'nin Rüyaları; *Tasvir-i efkâr*, nu. 4807-4824, 6 Eylül-23 Eylül 1941)
- Vlacos, Sophie (2014): *Ricœur, Literature and Imagination*, New York: Bloomsbury.