

Pasaj 6
Dört aylık yerel süreli yayın
Pasaj hakemli bir dergidir
ISSN 1305-7057

Yayın Kurulu

Eren Aysan, Sinan Kadir Çelik, Mediha Göbenli, Emrah Göker, Burcu Karahan,
Fuat Özding, Ali Serdar, Şebnem Sunar, Seval Şahin, Ali Şimşek, Orhan Tekinsoy,
Reyhan Tutumlu, Seda Uyanık, Nermin Yazıcı

Danışma Kurulu

Arif Dirlik, Yıldız Ecevit, Nurdan Gürbilek, Sibel Irzık, Mehmet Kalpaklı,
Kurtuluş Kayalı, Ferda Keskin, Orhan Koçak, Hasan Ünal Nalbantoğlu, Süha Öguzertem,
Meral Özbek, Jale Parla, Orhan Tekelioğlu

6. Sayı Editörleri

Eren Aysan, Seda Uyanık

Sabibi

Mustafa Bayram Mısır

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Ali Orhan Tekinsoy

Baskı

Şefik Matbaası
tlf. (212) 472 15 00

Dağıtım

Alef Yayınevi
tlf. (212) 245 56 27 • faks (212) 245 54 56

İdare Yeri

Toros Sok. No: 25 / 13 06430 Sıhhiye / Ankara

Yazışma Adresi

Eren Aysan PK 1339 Ulus / Ankara
pasajedebiyat@yahoo.com
www.pasajedebiyat.com

Abonelik Koşulları

Yurtiçi abonelik: Yıllık üç sayı için bireysel abonelik bedeli olan 36 YTL, kurumsal abonelik bedeli olan 60 YTL Yapı Kredi Bankası Bahçelievler Şubesi 0118491-0 numaralı hesaba ya da 5040309 numaralı posta çeki hesabına Nermin Yazıcı adına yatırılmalı ve dekont dergilerin teslim adresiyle birlikte derginin yazışma adresine postalanmalıdır. Yurtdışı abonelik bedeli: Avrupa için 35 Euro, ABD için 35 Amerikan Dolarıdır.

Pasaj

Edebiyat Eleştirisi Dergisi

Sayı 6

Kasım 2007-Mayıs 2008

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN SAHNENİN DIŞINDA KALMIŞ BİR ROMANI: SAHNENİN DIŞINDAKİLER¹

SEVAL ŞAHİN*

"Derin ruhlar maskeye gereksinim duyar."

Friedrich Nietzsche

Sahnenin Dışı ve İçi

*Sahnenin Dışındakiler*², Tanpınar'ın en sade dille kaleme aldığı eseridir. Burada ne uzun, birbiri ardından gelen benzetmelere ne de onun asıl üslubunu oluşturan daha önceki ve sonraki eserlerinde yoğun olarak görülen sembollere rastlanır. Belki bu tavır da belirli anlamlarda eserin başlığı ile ilgilidir. Eserin düzenlenişinde sahne, sahnenin dışı-ıç, oyuncular, oyunların türü, oyunun kurgusu; oyun olarak ve oyunun dışı olarak algılananlar.. gibi birçok unsur göze çarpar. Bunlara eşlik eden ise iç-dış tezadının oyunlaştırdığı bir yarım kalmışlıktır. Öncelikle hayatın kendisi bir oyundur, bu oyun olan hayatın içinde sahne bir tiyatro sahnesidir ve buradaki insanlar da bizzat tiyatrocı olarak bu sahnenin ya içinde ya dışında kalacaktır. Romanın dili, eser bir tiyatro metni gibi kurgulandığı için sadedir.

Toplumsal ve psikolojik yıkımların art arda yaşandığı Millî Mücadele döneminin arka fon olarak kullanıldığı *SD*'de özellikle başlığa paralel bir şekilde "dış" ta olma durumu vardır. Kahramanlar için mekân, asıl oyun olan Millî Mücadele ve bu oyunun oynandığı Anadolu'nun aksine İstanbul'dur. Bu dışta olmanın hemen

ardından sahne gelir. Romanın sahne üzerinden kurulmasına paralel bir şekilde daha ilk sayfalarda eserin anlatıcı kahramanı Cemal, Tıbbiye'nin ikinci sınıfındayken yazdığı bir piyesten söz eder. Piyes, *SD* hakkında önemli ipuçları verir.

İki bölümden oluşan romanda aslında ne olacağı ya da nasıl olacağı da romanın anlatıcı kahramanı Cemal tarafından daha başlangıçta neredeyse ilân edilir bir tarzda okura sunulmuştur. Roman, tıpkı Cemal'in Tıbbiye'nin ikinci sınıfında yazdığı beş perde olmasını düşündüğü ancak daha ikinci perdede bu trajedinin şahıslarının birbirini öldürdüğü, üçüncü perdeye suflör ve rejisörü sahneye çıkarmakla ancak devam edilebileceği eseri gibi yarım kalacaktır. Aslında belirli anlamlarda *SD* de böyledir. Roman ikinci bölümün ortasında biter. Üçüncü bölüm için suflör ve rejisör gerekir. Aslında bu da romanın kurgusal yapısıyla bağlantılıdır. Tıpkı Cemal'in oyununun sahnenin dışında kalmış olması gibi mekân zaten sahnenin dışıdır. Asıl oyunun Anadolu'da geçmesi de rejisör ve suflöre göndermedir; çünkü rejisör ve suflör Anadolu'dadır. Üçüncü bölüm ancak orada gerçekleşebilecektir. Zaten romanda sadece Cemal'in yazmakta olduğu beş perdelik trajedi değil aynı zamanda yazmakta olduğu hatıraları, eser Cemal'in hatıraları olarak kaleme alınmıştır, yine roman içinde Cemal'in yazmakta olduğu Nâsır Paşanın hatıraları da yarım kalmıştır. Tamamlanan tek eseri de Cemal yazmıştır, fakat onu da kendi adıyla yayımlamamıştır. Bu kitap, Mihailof'un adıyla yayımlanan bir fal kitabıdır.

Eser, temel olarak bir iç ve dış tezadıyla kurulmuştur. Kurguyu da biçimi de bu yönetir. Sahnenin içi ve dışı, hayatın içi ve dışı, Sabiha'nın hayatının içindeki ve dışındaki insanlar, Cemal'in hatıralarının içindeki ve dışındaki metinler. En önemlisi de budur. Cemal'in hatıralarının dışındaki ve içindeki metinler. Bunlardan ilki romanın birinci bölümünün ilk epizodudur. Cemal, bu hatıraların ve yazdığı diğer eser olan trajedinin yarım kalmasının nedeninin mesleğiyle bağlantılı olduğunu söyler. Doktorluğun kendisine getireceği maddî rahatlık sayesinde edebiyat çalışmalarıyla daha yakından ilgilenebileceğini düşünür, ama öyle olmaz. Cemal'in hatıraları konusunda okuruna doğrudan seslendiği yerleri oluşturan birinci epizodun bu son üç paragrafı, bu hatıraların ait olduğu zamanın dışındaki metinlerdir. Roman içerisinde bunlarla yer yer daha çok söylem tarzında karşılaşılacaktır.

Hiçbir kahramanlık iddiasında bulunmadığıma baştan inanırsanız, ilk önce gönüllü olarak Anadolu'ya yukarlara geçmek istediğimi, fakat bulunduğumuz yerde bu işle meşgul olan yarı gizli teşkilâtı idare edenlerin sıhhatimi bahane ederek buna mâni olduklarını söyleyeyim. Onun için ister istemez okumaya, bir mektep bitirmeye karar vermiştim.

* MSGSÜ Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

1 Bu makale "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâye ve Romanlarında Oyun" adlı doktora tezinden yola çıkarak yazılmıştır.

2 Bundan sonra bu eser için metinde *SD* kısaltması kullanılacaktır.

Doktorluğa büyük bir hevesim yoktu. Ondan sadece, edebiyat çalışmalarıma rahatça kendimi verebilecek bir refah umuyordum. Bir de biyolojiyi öteden beri seviyordum. Daha o zaman mesleklerin insanı içten (vurgu benim) değiştirdiklerini bilmiyordum. Eğer böyle olmasaydı, yola çıktığım zamanki ihtiraslarla kalsaydım, elbette ki bu hatıralar, Tıbbiye'nin ikinci sınıfında iken yazmağa başladığım yarım kalmış beş perdelik trajedi ile tek eserim³ olmazdı." (SD 10-11)

Tanpınar, daha bu ilk sahnede tamamlanmamış bir eserden bahsederek okuru ve yazarı birleştirir. Cemal hakkında verdiği ipuçları yorumlanmayı bekleyen bir fal hâline bürünmüştür. Bu yönden bakıldığında Cemal'in eserde bitirdiği tek kitabın bir fal kitabı olması da dikkat çekicidir. Yine Cemal'in bitirdiği bu tek eserin başka birinin adıyla yayımlanmış olması da başka bir ipucudur. Cemal'in başka bir isimle yayımladığı tamamlanmış eserde başka birinin adını kullanması da anlamlıdır. Oyunun içinde herkes bir diğerine dönüşebilmektedir. Hiçbir şey tamamlanmadığından sürekli bir dönüşümle bu yarım kalmışlık bir devinim hâlini almaktadır.

Eserde sadece hatıralarını anlatan Cemal ya da yukarıda da belirttiğim gibi bir başka isimle fal kitabı yazan Cemal yoktur. Aynı zamanda yer yer kendisini hissettiren asıl yazarın varlığı cisimleşmiş olarak eserde yerini alır. Üstelik onunla kahramanı Cemal bir kahvede karşılaşır. Bu, Yahya Kemal'in, Ahmet Haşim'in gittiği bir kahvedir. Yahya Kemal'in yanındaysa karmaşık saçlı, şiir yazmadığı hâlde şair olduğunu söyleyen biri vardır:

Yavaş yavaş yeni hayatıma alıştım. Darülfünun açıldıktan sonra bir gün Edebiyat Fakültesi'ne giderek Yahya Kemal'i dinledim. Yanı başımda saçları birbirine karışık, gözleri melankoli ile etrafa bakan, zayıf bir çocuk vardı. Bana şair olduğunu, fakat hiçbir şiir yazmadığını büyük bir saffetle söyledi. (SD, 226-227)

Tanpınar, daha sonra Cemal'i de benzer şekilde anlatacaktır. Tevfik Bey, Cemal'e Nuran'ın kendisine şöyle dediğini söyler: "O karışık saçlı bey bir daha gelmeyecek mi bize?" (SD, 254) Bu, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kendisidir. Karmaşık saçlı genç, romanın ilerleyen bölümlerinde yeniden ortaya çıkacaktır. Böylece Tanpınar, eserine kendisini de katarak oyunun iç-dış tezadına gerçek hayat ve kurguyu da eklemiş olur. Buna eşlik eden ise türler olacaktır. Hatıra ve roman arasındaki ilişki bu eserde ilgi çekici bir şekilde yan yana durmaktadır.

3 Bunların dışında romanda Cemal'in bir de Mihailof'un adıyla yayımladığı bir fal kitabı vardır. Fal konusunda İbrahim Bey de özel bir yere sahiptir. O, Muhiddin-i Arabî falı ile ilgilenir. İlgili kısımlar için bkz (137, 141).

SD, Cemal'in hatıraları şeklinde kaleme alınmıştır. Romanın Cemal'in hatıraları olarak kaleme alınmasının dışında Cemal bu hatıralar içinde bir de kendisini Nâsır Paşa'nın hatıralarının yazarı olarak esere yerleştirir. Böylece iç içe geçmiş iki hatıra ortaya çıkmaktadır. İç ve dış karşılığına, iç içelik ve bunun karşılığı olarak bir dış eklenmiş olur. Bu da Tanpınar'ın kendisini eserinin içine yerleştirmeyle paralellik gösterir. Burada dikkati çeken diğer nokta da bu biçimsel oyuna, ki Tanpınar bunu daha eserinin başında Cemal'in yazdığı trajedi ile bir kehanet gibi okuruna duyurmuştu, kurgusal bir oyunun da eşlik etmiş olmasıdır. Bu kurgusal oyun kendini öncelikle Cemal ve Sabiha'nın arasındaki oyunlarla gerçekleştirir. Bunlar çocuk oyunları olmaktan ötedir. 14 yaşında iki çocuk kendi aralarında Ali Kemal'in *Rical-i İhtilâl* adlı eserini okuyup tartışabilmekte, kadın sorunu konusunda da en az büyük insanlar gibi söz söyleyebilmektedirler. Onlara bu konuda öncülük eden ise İhsan'dır. Sabiha'nın hiç kimseye benzememek düşüncesinden yola çıkarak oluşturduğu düşüncelerinin somut hâlde tiyatroya yansımada da onlara İhsan öncülük eder. Hep beraber bir tiyatro sahnelemeye karar verirler. Zaten İhsan'da, Cemal'de ve Sabiha'da kendi yaşlarından çok daha büyük davranış ve düşünceler vardır. Tanpınar, nedense çocukların çocuk olarak kalmalarına izin vermez. Buna zıt olarak Kudret Bey, Süleyman Bey, Sündüs Hanım çocukça davranışlarıyla gözler önüne serilir. Hatta Muhtar da yaramaz ve kötü bir çocuk gibidir. Aslında herkes sadece Anadolu'daki savaşın, yani asıl sahnenin dışında değil, aynı zamanda asıl hayatın da dışındadır. Bunu da oyunun dışına çıktıklarında fark edebilirler. Zaman zaman bunu fark eden Cemal, Sabiha'yı çok daha iyi anladığını düşünür. Çünkü Sabiha'nın problemi belirli anlamlarda oyuna⁴ dahil olamaktan ileri gelmektedir. İşte tüm bunlar, kurgusal oyunun bir parçasını oluştururlar. Tanpınar biçim ve kurguyu birleştirir. Bu birleşimde dikkati çeken bir diğer nokta da hatıranın yanına tiyatroyu koymasındır.⁵

Tiyatro ve hatıra arasındaki ilişki canlandırma ve yazma arasındaki ilişkidir. Hatıradan önce olaylar yaşanır, sonra bunlar yazıya geçirilir. Tiyatroda ise tersi söz konusudur. Önce yazılır, sonra hayata geçirilir. Şüphesiz bu hayata geçirme her iki türde de farklı şekildedir; ancak hatıralarda zaman zaman unutkanlıklara, bazı şeyleri bilerek saklamaya ya da değiştirmeye yönelik bir tutum olabilmektedir. Bu da aslında hatıraların kurgu yönünü kuvvetlendiren bir unsurdur. Dolayısıyla hatıraların kurgu yönü, görünenin yani sahnenin dışındadır. Tiyatro metinleri de, metin olarak kaldıkları sürece sahnenin dışında yer alırlar. Tanpınar, roman içinde bu iki türe yer vererek iç-dış tezadına da bir göndermede bulunmaktadır. Böy-

4 Burada söz konusu edilen diğerlerinin içinde bulunduğu hayat oyunudur. Sabiha, bu oyunun farkındadır, fakat bunu bir oyun olarak görmez. O, içinden dışarıyı yaratmak istediğinden romandaki diğer kahramanların içinde bulundukları oyunun dışındadır.

5 Tanpınar, bildiğimiz kadarıyla bir tiyatro eseri kaleme almamıştır. Fakat bir film senaryosu vardır: *İki Ateş Arasında*. Bu senaryo da SD'den yola çıkarak yazılmıştır.

lece eserin daha ilk bölümünde Cemal'in neredeyse bir ilân şeklinde kaleme aldığı hatıralarını sunuş biçimi de başta da belirttiğim gibi bu oyunun ilk halkasını ve ilk ipucunu oluşturur; çünkü hatıralarıyla beraber yazdığı diğer eser olan trajedi-den bahseder. Hatıra-trajedi. İç ve dış. Nitekim eserin ilk bölümünün adı Mahalle ve Ev'dir. Yani dış ve iç. Bu da kurgusal oyunun bir parçasıdır. Cemal, hatıralarını, 1920 yılında geldiği İstanbul'da, evinin mahallesinden itibaren anlatmaya başlar. Sonra da evine girer. Şehzadebaşı'ndaki Elagöz Mehmet Efendi Camii'nin olduğu mahalle İstanbul kadar sahnenin dışında bir yerdir. Hatıranın içindeki hatıra gibi, mahallenin içinde ev vardır. Mahalleye geldiği andan itibaren de evin içini, kendi evinin, Sabiha'nın, İhsan'ın evinin içini, burada ev içi ile kasıt söz konusu insanların duygu ve düşünceleridir, anlatmaya, hatırlamaya başlayacaktır. Tıpkı insan beyninde hatırlamayı sağlayan küçük beyin hücreleri gibi sonra bu ev içlerine odalar eşlik edecektir. Muhlis Beyin odası aslında onun hücrelidir. Kendi hayatının bütün gizleri, kadın eşyalarına duyduğu fetişizm, bu odanın içindedir. Bu odanın dışındaki Muhlis ise bambaşkadır. Onun bu yönünü bilen sadece Madam Elekciyan'dır ki o da Muhlis'in iç dünyasına yönelik bir şahsiyet, eski sevgilidir. Cemal'in odası da onun hücrelidir. Burada geçmişini, şimdi ne yapacağını düşünür, kendi kendisiyle bir hesaplaşma içine girer. Öncesinde Behçet Beyin evindeki odasında onun iç dünyasını, karısının resmine bakarak Mahur Beste'yi söylemeye çalışan Behçet Beyi görür. Oysa dışarıda saraya yakın, karısının aşığı Dr. Refik'i saraya jurnallemiş bir Behçet vardır. Cemal'in, İhsan'ın, Kudret Beyin, Muhlis'in, Uncu Hasan Beyin gittikleri lokantalar da bir iç-dış ilişkisini barındırır. Burada kendileri olan Muhtar, Uncu Hasan Beye karşılık buranın dışında yer alan Cemal ve İhsan vardır. Süleyman Beyin bütün zavallılığı yaşadığı randevu evinin odasında gözler önüne serilir. Nâsır Paşa, evinin odasında bütün hatıralarını ateşe atar. Tüm bu küçük küçük hücreleriyle, gidilen lokantalarla, meyhanelerle, bir beynin hatırlamaya yarayan hücrelerinin hepsinin meydana geldiği İstanbul vardır. Kendi içindeki iç ve dış olmalarla kendisi de hem bir iç hem de bir dış olan İstanbul, ama baskın tarafıyla bir dış olan İstanbul. Sadece Sabiha'nın çocukluğundan sonra, ne evi ne de odasından bahsedilir, çünkü Sabiha, oyunu bilmekte, oynamaktadır. O, sahnenin içinde olan tek insandır. Bu nedenle, Cemal'in bulunduğu yıl olan 1920'deki görüntüsü, roman içinde sahneye çıkması, 309 sayfalık romanın 274. sayfasında gerçekleşir. Romanın sonunda sahneye çıkan ilk Türk kadını diye ilân edilen tiyatro broşüründe Cemal, Sabiha'yı bu 274. sayfadaki elbiseleriyle çekilmiş bir fotoğrafta görür. Romanın sonunda öldürüldükten sonra Nâsır Paşanın elinde de bu tiyatro ilânının buruşturulmuş şekli bulunur.

Eserdeki iç ve dış tezadı, Sabiha'nın oyunun zaten farkında olduğu göz önünde bulundurulduğunda, onda daha farklı bir şekilde gelişir. Çünkü romanda doğrudan oyuncu olmak istediğinden, oyundan bahseden odur. Bu noktada göz önünde bulundurulması gereken Sabiha'nın oyuncu olmak istemesidir. Sabiha herkes

gibi olmak istemediğinden oyuncu olmak ister. Böylece hem herkes gibi olmayacak hem de herkesi oynayabilecektir. Bunu yaparken de kendinden yola çıkacaktır; çünkü rol, kişinin kendinden yola çıkarak gerçekleştirdiği bir unsurdur. Bu nedenle bir oyuncunun kendisine has tarzından ve oynadığı kişiyi yorumlayışından bahsedilir. *Hamlet*'i birçok kişi aynı replikle ancak farklı bir tarzda ortaya koyar. Oyuncu role, kendinden bir şeyler katar. Dolayısıyla rolde tam bir saflık ya da doğrudan metinleri seslendirmekle bağlantıdan söz edilemez. İşte Sabiha, oyuncu olmak isterken kendini yapmayı, kendini gerçekleştirmeyi de bu yüzden ister. Dışarıdaki rollere kendi içinden yola çıkarak ulaşmaya çalışacaktır. Bu nedenle Sabiha, sahnenin dışında değildir, çünkü onun için iç ve dış diye bir tezettan bahsedilemez. O içindekini, dışarıyı anlamak için bir malzemeye dönüştürecek.

Sabiha'nın oyuncu olmak istemesindeki temel etkenlerden biri de anne ve babasının çocukluğunda kendisine yaşattıklarıdır. Hovarda bir baba ve geveze bir anne arasında büyüyen bu çocuk, yaşadıklarını sahneye yansıtarak belirli anlamalarda bir rahatlamaya erişeceğine inanır. Tanpınar daha önce benzer bir şekilde *Bir Tren Yolculuğu*'nun oyuncu kahramanı Zeynep'i yaratırken de bu düşünceyi ortaya koymuştur. Hem adı geçen hikâyede hem de burada yazarın, oyuncuya bakışında, çocukluktan gelen acı tecrübelerin sahnelenmesiyle bir nevi intikam almak söz konusu olacaktır. Zeynep, üvey annesinin kendisine yaptıklarını sahneleyerek ondan intikam alır, çünkü onun yaptıklarını aşikâr hâle getirmiştir. Sabiha da yaşadıklarının aşikâr hâle getirilmesini ister. Tanpınar'ın eserlerinde şiddete, saldırganlığa, küfre doğrudan rastlanmaz. Yazar, kahramanlarının bu tür unsurlara karşı duygularını farklı şekillerde ortaya koyar. *SD*, bunun en açık örneklerinden biridir. Sabiha'nın ve Zeynep'in saldırganlığının bir başka yönü taklittir. Zeynep, üvey annesini taklit ederek onunla alay eder. Sabiha da sevmediklerinin ya da buna bazen beğenmediklerini de demek daha doğru olur, taklidini yapar. Bu, onun saldırganlığının ifadesidir. Sonuçta taklidi yapılan kişi, alaya alınmaktadır; fakat eserde ilginç olan, Sabiha ile ilişki içinde bulunan insanların farkında olmadan onu taklit etmeleridir. Rezzan, Cemal, Cemal'in annesi, İhsan, Kudret Bey... Hepsinde Sabiha'dan bir parça vardır. Zaman zaman onun hareketlerini fark etmeden taklit ederler. Bu durum "Emirgân'da Akşam Saati" ve "Yaz Yağmuru" hikâyelerinde de vardır. Orada da Sabri, genç kadının hareketlerini taklit ediyor, ya da konuşmasını duyduğu evli kadının tamamen kendisine dönüşebiliyordu.

Sabiha'nın etrafındakileri taklit etmesinde bir saldırganlık vardır. Ancak başkalarının onu taklit etmesi konusunda da aynı şeyi söylemek mümkün müdür? Buna verilecek cevap hem evet hem de hayır şeklinde olacaktır. Evet kısmı, Cemal'in hatıralarında belli belirsiz bir şekilde ortaya konur: "Bilmem, bütün bunlardan sonra Sabiha'nın ana ve babasından daha o zamanlarda kopmuş bir insan olduğu muhakkaktı. Yazık ki bu isyan ve inkârın sebeplerini layıkıyla izah bize imkânsızdır." (36) Aslında Sabiha yaşanmakta olanın bir oyun olduğunu düşü-

nür. Anne ve babası ona göre birer kukladır. Süleyman Bey ve Cemal'in babasının aralarında geçen sadece "sabr" ve "kader" kelimelerinden oluşan konuşmada hem Sabiha'ya hem de Cemal'e babaları birer kukla gibi görünür. Cemal ertesi gün, Sabiha'ya neden insanların kadere bu kadar bağlı olduklarını sorduğunda, ondan şöyle bir cevap alır: "Hiçbiri kendi hayatını yaşamıyor da onun için." (33) Dolayısıyla Sabiha, kukla olmak istemediğinden, oyuncu olmak ister. Böylece kendini gerçekleştirebileceğini düşünür. Taklit ise onun bu kukla hâline dönüşmüş insanlara da bir tepkisidir.

Daha çocuk yaşta okuduğu kitapların dışında, konuşmalarıyla da çok şaşırtıcı bir çocuktur Sabiha. Örneğin insanlar ile ilgili şu yargı, 14 yaşında bir çocuk için oldukça erken bir düşüncenin ürünüdür: "Bütün bu insanlar bana öyle geliyor ki, olacakları şeyi olamamışlar... Bir duvar önünde asıl yollarını değiştirmişler, yahut da oldukları yerde kalmışlar... Bu duvar nedir, sen biliyor musun?" (39) Cemal bunun cevabını daha sonra şu şekilde verecektir:

Onda beni şaşırtan şey, bu meseleleri kendine bağlayış tarzı idi. Belki başından beri çiftçi bir aileden gelmesi ona şehir hayatını yadırgatmış, bir nevi çok gizli bir fert ve cemiyet problemi ortaya atmıştı. Belki de tabiatında isyan hissi vardı.

Şurasını da söyleyeyim ki bütün bunlar daima yaşının hususiyetleriyle karıştırdı. Bu hâl, ister bilerek, ister bilmeyerek yapsın, onun konuşmasına, duruşlarına, bahar başlangıçlarının -tıpkı henüz kar'ı şeklini almamış, sağlam, katıksız bir dünya görüşünün malı olmamış bir yığın heves ve fanteziyle dolu bazı sanat eserleri gibi- sıtma lezzetini yapan çok tatlı bir tereddüt, bir yarı **yolda kalma hissi**ni katıyordu. Hartâ daha ileri gidip diyebilirim ki bu **erken** uyanışta devam edip giden bu çocukluk esas zemini hazırlıyordu. (vurgular benim 45)

Tanpınar, kendisi de Sabiha'nın bu konuşmalarının yaşı için çok büyük olduğunu fark etmiş olmalıdır ki, Cemal'in hatıralarının dışında yer alan ve yukarıdaki cümlelerin hemen ardından gelen cümlelerde bu yaşta bu şekilde konuşmayı başaran çocuklar için ona şöyle bir açıklama yaptırır:

Bize olgun görünen insanların çoğunda bu vardır. Çünkü çocukluk, yalnız sonu ergenliğe, rüşde varan bir yol değildir. O aynı zamanda bir yığın tatlı hususiyetin, tabiatla derin kaynaşmanın, hayata her tecrübeden uzak şahsî bir kayışın mevsimidir. Onu kendinde kuvvetle devam ettirebilenler, daha ziyade **şahsiyetlerindeki aksayılarla sevilirler**. (vurgu benim 36)

Burada Tanpınar, üç unsuru birleştirir. Sabiha'nın oyunculuğunu, Cemal'in oyunculuğunu ve kendisinin oyunculuğunu. Tıpkı eserin başında daha sonradan Cemal'in yazağa fal kitabına gönderme yapması gibi burada da "eserimin aksaklığını biliyorum" der gibi bir hava içindedir. Üstelik farkındalığını da bunu hem Cemal'in eserdeki hatıralarıyla hem de 1920'nin dışında yer alan hatıra dışı metinlerle ortaya koymuştur ve bu metinlerde Cemal aslında şunu söylemek ister: "Madem hayat bir oyun o hâlde bunun kelimelere geçirilmiş şeklinde de bunun dışında yer almak imkânsız." Tanpınar'ın eserlerinde, ortaya koyduğu zaaf- ların bizzat yazarın kendisi tarafından fark edildiğine Fethi Naci, *Huzur* ile ilgili yazısında yer vermişti. *Huzur*'da, benzetmelerle yüklü cümleler kuran Mümtaz'a Suad, "Sen bir şeyi başka bir şeye benzetmeden konuşamazsın." der. Fethi Naci, bu cümleden yola çıkarak Tanpınar'ın eserindeki zaafın farkında olduğu sonucuna varmıştır. (189-195) Nurdan Gürbilek ise Tanpınar'ın burada yaptığına "Mümtaz kompleksi" der. (97-138) *SD*'de ise *Huzur*'un aksine düşüncelerden çok hareketler vardır. Tıpkı sahnede olduğu gibi. Bu tür bir yapılanmayla Tanpınar burada sahnenin dışını değil, içini vurgulamaktadır aslında. Belki de bu açıdan bakıldığında sahnenin dışı olmanın nedeni, tiyatro şeklinde değil de bir hatıra şeklinde kaleme alınmış olmasıdır.

Kalabalıklar ve Sahne

Mümtaz kompleksi, *SD*'de *Huzur*'dakinden bir adım daha öteye geçer. "Bir şeyi başka bir şeye benzetmeden konuşamamak" dünyasından insanların hareketlerine geçer. İnsanların hareketlerine geçtiği içinde *Huzur*'da olduğu gibi sadece Mümtaz'ın benzetmelerine değil kalabalıkların kendisine de mal olur. Bu kalabalıklar tek bir merkez etrafında devinimlerini sağlamaktadır.

SD'de sürekli çocuk mizaçlı olduğundan bahsedilen Kudret Beyin bir düşüncesi vardır. Mahur Beste'yi senfoni hâline getirmek. Bu, onun çoğullaştırılması, belirli anlamlarda kalabalıklaştırılmasıdır. Tanpınar, eserlerinin başında hep bir müzik formunun olduğundan söz eder. Mahur Beste'nin senfoni hâline getirilmesi ile *SD*'de Sabiha'nın romanın neden bu kadar ileri bir sayfasında ortaya çıktığı arasında bağlantı kurulabilir. *Mahur Beste*'de Tanpınar, bir süre sonra eserini dağıtmış, kurgu ve yapı tamamen başka bir boyuta taşınmıştı. Behçet Bey ve etrafında geçen roman ilerleyen sayfalarda bir sürü kişinin anlatıldığı bir başka şeye dönüşmüştü. *SD*, bu eserin devamıdır. Zaten kompozisyonun çözüldüğü *Mahur Beste*'den *SD*'e geçişte Tanpınar, bu çözülüşü ve *Mahur Beste*'nin sonundaki dağınıklığı sürekli eserler yazmak isteyen, ki bunlar iddialı eserlerdir- Musiki Tarihi gibi-, fark etmiş ve belki de bu nedenle Kudret Beyin Mahur Beste'yi senfoni hâline getirme düşüncesinden bu eserde bahsetmiştir. Nitekim Behçet Beyin *Mahur Beste*'deki aynasının burada Cemal'e hediye edildiği de hatırlanmalıdır.

Bu yapının Sabiha ile bağlantısına gelince. Bu senfonide Sabiha, tek başına bir kompozisyona sahip bir enstrümana hatta mahur besteye benzer. Etrafındaki senfoniler çıkış noktasını onda bulur, kalabalıkların devinim hâlinde bulunduğu merkez Sabiha'dır. Bu nedenle romanda Cemal'in dikkatini çeken unsur, insanların Sabiha'yı taklit etmeleridir. Herkes Sabiha'nın etkisindedir. *SD*'de onun etkisine kapılmamış bir tek roman kişisi yoktur. Eser, *Mahur Beste*'nin kaynak olduğu bir senfoniye de böylece dönüşür. Romandaki yapı da buna göre kurulmuştur. Cemal, İhsan, Kudret Bey ve diğerleri... Hepsi ondan bahseder. Zaten Cemal hep onu düşünür. Etrafındakiler de ona dair konuşurlar. Okurun *Mahur Beste*'deki gerilimi *SD*'de de devam eder. Bunu sağlayan da Sabiha'dır. Okur nasıl *Mahur Beste*'de Behçet Beyin sonunda bir kahraman olacağı düşüncesini beklerse, burada da merakla Sabiha'yı bekler; fakat bu iki bekleyiş benzer değildir. Behçet Beyin ne düşündüğü ve aslında iç dünyasının nasıl olduğunu okur ancak *SD*'de anlar. Sabiha'nın iç dünyası ise açık bir şekilde verilir. Okurun asıl merak ettiği onun bedeni olur. Böylece Mümtaz kompleksi bu eserde nasıl önce benzetmelerle konuşmadan hareketlere, oradan da kalabalıklara kaymışsa tek merkez etrafındaki devinimini de tamamlamamıştı, yine somutlaşmamıştır, Cemal'in Sabiha için söylediği gibi "yarı yolda kalmıştır". Sahne somutlaşmayı istemektedir, düşünce tek başına bunu sağlayamaz. Sabiha'nın bedeni, fotoğraf çekirtmekten dönen bir kadının kıyafetlerinde kendini gösterir. Bu fotoğraf, romanın sonunda Sabiha'nın dünyasındaki insanların ellerinde, bir tiyatro broşürü hâlinindedir. Çoğulluk yine sağlanmış. Herkesin kafasındaki Sabiha, nasıl romanın sonuna doğru göründüyse, öylece bitişinde de bir fotoğraftır. Dolayısıyla aslında bir görünüp bir kaybolmaktadır. Asıl bedeni yoktur. Sabiha saf hâldedir, işlenmemiş bir cevher olarak ortada durmaktadır. Mümtaz kompleksi giderilememiş, sahne bile söz konusu olsa düşünce somutlaştırılamamıştır. Nitekim Sabiha'nın bir fotoğrafta görünüyormuş olması da anlamlıdır. Eser, taklit ve fotoğraf. Hepsini birleştiren nokta gerçek ve yansılama. Eser, görüneni yansıtır mı? Taklit ve fotoğraf için de aynı soru sorulabilir. Bu sorulara rağmen hepsini birleştiren cevap, üçünün de gerçekten yola çıktığıdır. Bu gerçek değişebilir, dönüşebilir ya da tam tersine çevrilebilir, ama çıkış noktaları aynıdır. Bu nedenle Tanpınar'da oyun, talih ve tesadüfle birleşir. Onun için Sabiha'nın taklitleri sadece mış gibi yapmak değildir. Onun taklitlerini görenler, neredeyse taklit ettiği insanı karşılarında görüyormuş gibi bir havadan bahsederler. Sabiha, mış gibi yapmaz, taklit ettiği kişi olur. Ancak Sabiha'yı taklit edenler mış gibi yaparlar. Çünkü gerçek olan Sabiha'dır. Sabiha, oyunun ve sahnenin kendisidir, bu sebeple saf hâlde kalmıştır, bu sebeple eser, taklit ve fotoğrafın her üçünde de o vardır. Romanın temel yapısını oluşturan Cemal'in hatıralarında Sabiha, baş roldedir. Oysa hatıra dışı metinlerde Sabiha değil Cemal'in kendisi vardır. Buralarda Cemal, kendi saflığını, hayatını istediği noktaya getiremediğini, şu anda başka bir iş ve başka bir şeyin peşinde olduğunu anlatır. O, ar-

tık yazdığı hatıralardaki insan değildir. Sabiha'ya yer vermeye de gerek kalmamıştır. Artık gerçekten yola çıkılarak oluşturulmuş bir şey değildir bu hatıra dışı metinler. Gerçeğin, Cemal'in gerçeğinin ürünüdürler, saf hâlde değillerdir, işlenmişler, biçim kazanmışlardır. Bu gerçekte de ne eser ne taklit ne de fotoğraf vardır. Sabiha'nın etrafındaki bu üç unsur bu dışlıkta yer almaz. Eserin yapısı da bunu gerektirir. Hep içerde olan Sabiha, dışarıya çıkarılmamalıdır.

SD'de sadece Sabiha değil, neredeyse bütün roman kahramanları birer oyuncudur. Kalabalığı sağlayan da budur. Kudret Bey, kendisini hep bir sahnede gibi hisseder. Aklından geçenler kafasında bir kurgu oluşturmaya her zaman müsaittir. Sakine Hanımın kendisini evlendirme teşebbüsüne önce çok kızsada da bir süre sonra, bu süre Sakine Hanımın evinden çıkıp vapura binene kadar geçen süredir, kendini tamamen kaptırır, evleneceği kadının Avrupalı olmasından başlayarak nasıl davranacağı, nasıl düşüneceği hatta nasıl olması gerektiğini bile hemen kafasında kurgular. Bir süre sonra da bunlara inanır. Hatta öyle inanır ki Sakine Hanımın tanıştırdığı kadının kafasındakilerden farklı olması bile onu ilgilendirmez. İlk önce küçük bir şok yaşar, ardından karşısındaki yine kafasındaki kadın olur. Kudret Bey, Muhtar konusunda da aynı tavrı takınmıştır. Muhtar'ın onu dolandırdığına asla inanmaz. Hep, beraber çıkaracakları gazeteyi düşünür. Kudret Bey için yaşadığı hayat görünen değildir; görünenin dönüştürülmüş şeklidir. Onun için asıl hayat, kafasında kurguladığı dünyadır. Yaşadığı dünyaya da oradan bakar. Bu nedenle Kudret Bey, hep bir çocuk gibi anlatılır. Saftır, çocukça buluşları vardır. Herkes onu sever. Buna karşılık Cemal ve Sabiha daha çocukken bile bir çocuk gibi değildiler, özellikle de Sabiha. Çocuk yaştakilerin çocuk olmamasına karşılık, 50 yaşındaki Kudret Bey bir çocuk gibidir. Bu da iç ve dış ile bağlantılıdır. Sabiha zaten sahnenin içindedir. Buna rağmen o, gerçektir. Kudret Bey ise kafasındaki sahnenin içinde gerçektir. Dışında sadece bir oyuncu olarak kalır. Dış dünyayı algılayamadığı için bir çocuk gibidir. Sabiha ise, oyunu anladığı ve anlamlandırabildiği için çocukluğun dışında kalmış, erken olgunlaşmıştır. Avrupa'da okumuş, elçiliklerde görev yapmış bir adamın gecikmişliğine karşılık 20 yaşında bir genç kadının daha 14 yaşında başlayan erkenliği, olgunlaşması. Bu ikisi de iç ve dış ile paralellik gösterir. Kudret Bey, gecikmişliği ile dışa gönderme yaparken Sabiha erkenliği ile içe gönderme yapar.

İnsanların Kudret Bey'e karşı davranışlarında da, onun çocukluğu devam eder. Etrafındakiler onu kandırır gibi bir tavır takınmışlardır. Örneğin Sakine Hanımın Kudret Beyi evlendirme girişimi. Sakine Hanım, Kudret Bey'e aslında oyun oynar. Bu oyun başladığında da ona neredeyse bir anne ya da büyüğü gibi nasıl davranması gerektiğini gösterir. Kudret Bey ve tanıştırdığı kadın arasındaki ilişkiyi aslında ikisine de fark ettirmeden Sakine Hanım idare etmektedir. Kudret Beyi hep başkaları idare etmiştir. Önce karısı ve kayınbiraderleri, sonra Sakine Hanım, İhsan ve nihayetinde Muhtar. O, elinden tutup götürülen bir çocuk gibidir. Ma-

sumdur, saftır, kendisine söylenilenlere inanır. Muhtar'dan asla şüphe etmez. Bu yönüyle Muhtar, romanda Sabiha ile aynı kaderi paylaşır. En az Sabiha kadar o da romanda geç görünür. Ondan da bir cisimden çok hakkında söz edilenlerden yola çıkarak bahsedilir. Ona dair anılar anlatılır. Sabiha gibi Muhtar da bir şekilde insanların hayatlarındadır.

Romanda, sadece Kudret Bey değil, Nâsır Paşa da çocuk mizaçlıdır. Bu nedenle Kudret Beyi sever: "Zaten Paşa, Kudret Beyi çok sever. Yani, çocuk tarafı galip gelir." (278) Bunları söyleyen İhsan'dır. Oysa Cemal için, İhsan da bir çocuğa benzer. Onu tehlikeli bir silahla oynayan çocuğa benzetir. (215) Kudret Bey, Nâsır Paşa, hatta Nâsır Paşanın evine gelen Ali Kemal ve diğerleri. Neden hepsi çocuk mizaçlıdır? Neden yazar, özellikle bu ikisinin çocukluğundan bahseder; çünkü Her ikisi de eskimiş, zamanına yetişmekte geç kalmış insanlardır. Var olan zamanda kendilerine bir yer bulamamışlardır. Onlar, Jale Parla'nın Tanzimat romanı için ifade ettiği anlamda babasız, yetim kalmış çocuklardır. Nâsır Paşa, eski saray yanlısı; ancak bugün ne yapacağı muallakta biri, Kudret Bey ise gazete çıkarmaya çalışan bir hariciye eskisidir. Geçmişlerine sırtlarını dönemediklerinden, oyunun içinde yer alamazlar. Çocuk mizaçlıdır; ama oyuna gecikmişlerdir. Aslında bu gecikmişlik onları çocuklaştırır.⁶

SD'de esas kahramanların birleştikleri nokta tiyatrodur. Hepsinin içinde bir aktörlük yeteneği, hepsinde tiyatroya karşı bir ilgi mevcuttur. Cemal'in hatıralarında İhsan, Sabiha ile ona tiyatrodan söz ederken içinde bir sürü zembereğin kıpırdadığından bahseder. Sabiha, "başka insanların yüzlerinde seyahat etmekte olduğunu" söyler. Kudret Bey, tiyatroya daima heves etmiştir. Avrupa'dan döndüğünde İhsan ve Sabiha'ya Molier'in *Hâsis* (Cimri)'sini sergilemeleri için yardım eder, sergilerler de. Bu oyun, Muhtar ve Sabiha'yı birleştiren tesadüftür. İlerisinde ise her ikisinin de talihî olacaktır. (203). Piyeste rol dağılımı şu şekildedir. "Hâsis rolünü Sabiha'nın akrabasından Nuri Adil almıştı. Elise rolünü demin gördüğümüz Leylâ aldı. Sabiha Frosine'i tercih etti. Bütün bunları böyle tevzi ettik. Fakat

6 Yıllar sonra Oğuz Atay, günlüğüne şöyle yazacaktır: "Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı, 'myth'lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi biçimde." (24-26). Bu yorum için Nurdan Gürbilek, şöyle der: "Ever, dünya sahnesinde (aynı zamanda 'dünya edebiyatı' denen sahneye) çocuk rolünde, yani gecikerek çıkmanın verdiği sıkıntı üzerine; hep yarımymalak, hep acemi, hep çömez kalmışlığın sıkıntısı üzerine, ama aynı zamanda can sıkıntısı, ölüm acısı, suçluluk duygusu, haksızlık üzerine, bütün bunları anlatma isteğiyle bunları zamanında anlatamamış olmanın doğurduğu sıkıntı, bazı şeyleri ancak gecikerek anlatabiliyor olmanın verdiği endişe üzerine Türkçe ya da başka bir dilde yazılmış en güzel romanlardan biridir *Turunamayanlar*." (188). Burada amacım, *Turunamayanlar*'ı sorgulamak değil. Yıllar sonra Oğuz Atay'ın da benzer bir şekilde bunu dile getirmesi. *Tehlikeli Oyunlar*'ın Hikmet Albayım'ının ya da *Turunamayanlar*'ın Selim Işık'ının bu bakış açısında Kudret Bey ya da Nâsır Paşadan çok farklı yoktur. Bu nedenle Nurdan Gürbilek'in Atay için söyledikleri Tanpınar için de söylenebilir. Her iki yazarın da oyuna bu denli gönderme yapmalarında ve bunları çocuklukta, yetimlikle birleştirmelerinde temel benzerlikler vardır.

La Flèche'i oynayacak kimse yoktu. Benim hatırıma Muhtar geldi." (203) Burada ilgi çekici nokta, okunulan ve oynanılan eserlerin, kahramanların hayatları ile arasındaki bağlantıdır. Cemal ve Sabiha *Romeo ve Juliet*'i okurlar. Bu, kavuşamayan iki aşğın anlatısıdır.⁷ Cemal ve Sabiha da kavuşamazlar. *Hâsis* piyesindeki rol dağılımına⁸ gelince. Elise'i oynayan Leylâ da tıpkı onun gibi iki aşk arasındadır. Fakat burada bir tersine değişim vardır. Hâsis'te Elise baba ve oğul arasındadır. Kız oğlu, baba ise kızı sever. Romanda, Leylâ, Uncu Hasan Bey'i, Uncu Hasan Bey ise Sabiha'yı sever. Hâsis rolünü ise Nuri Adil oynamıştır. Muhtar'ın rolü, tesadüfen seçilmiştir. La Flèche, Harpagon'un oğlu Clement'in uşağıdır. Harpagon'un paralarını çalarak Clement ve Elise'in evlenmelerine yardım eder. Ama aslında o da Sabiha'nın seçtiği Frosine rolündeki gibi bir dolandırıcıdır. Zaten oyunda bu iki dolandırıcı birbirlerini eskiden beri tanımaktadırlar. O da Elise ve Clement'in bir araya gelmesi için yardımcı olanlardandır. Sonuçta dolandırıcılıklarına rağmen bir iyilikten de söz edilebilir. Aslında Muhtar ve Sabiha evlenerek iki insana Cemal'e ve Rezzan'a yardımcı olacaklar, onların bir araya gelmesini sağlayacaklardır.⁹ Ayrıca Bir kumpanya kurmuş olan Nuri Adil'den (234), Nâsır Paşanın Avrupa'daki sevgilisi Carmen rolünü iyi oynayan bir oyuncu (267) bir de komşu kızı olarak bahsedilen Afife (275). Yukarıda bahsedilen oyuncu Madam Elekciyan. Hepsisi bir şekilde tiyatro ile bağlantılı kişilerdir.

Sabiha, tiyatro ile tanıştıktan sonra kafasını meşgul eden asıl unsur oyunculuk olur. Oyunculuk nedir? Oyuncuların işi sadece taklitle bitmemektedir. Bir insanın sadece dışarıdaki hareketlerini gözlemlemek taklit etmeye yetmekte midir? Nasıl o insanın kendisi olunabilir? Sabiha'nın kafası hep bunlarla meşguldür. (124) Bu noktada taklit, ayna ve oyunculuk arasında bir paralellik kurulmuştur.

Ayna ve oyunculuk da SD'de önemli bir yere sahiptir. Kudret Beyin, her aynanın önünde durup kendini seyretmesi, Sabiha'nın başka insanların yüzünde se-

7 Eserde kavuşamayan iki aşğa bir başka örnek de Alâiyeli Ahmet ve karısıdır. Bu da Cemal tarafından anlatılır. Karısına öldü haberi verilen Ahmet, daha sonradan onun fahişe olduğunu öğrenir. Sonunda karısını bulduğunda ise her şeyin bir yanlış anlamadan ibaret olduğunu anlar. Karısına Ahmet'in öldüğü yalanı söylemiştir. Kadın, daha fazla yaşayamayacağını söyler ve Ahmet'ten kendini öldürmesini ister. O da karısını öldürür. Sonra da onu gömer. Cemal'e karısını kimsenin bulamayacağı kadar derine gömdüğünden bahseder. Benzer bir şekilde *İki Ateş Arasında*'da, Sabiha *Othello*'da kocası tarafından boğularak öldürülen bir kadını oynadığını anlatır.

8 Tanpınar, SD'den yola çıkarak yazdığı *İki Ateş Arasında* adlı film senaryosunda onlara *Hâsis*'i değil başka bir oyunu oynatır. Bu oyun *Othello*'dur. Sabiha o günleri hatırlarken şöyle der: " (Cemal'e) Neydi o günler. Kudret Bey, Muhlis Bey hep beni öldürmek istiyorlardı değil mi? Muhlis Bey *Othello*'da beni elleriyle boğacaktı. Kudret Bey sadece suda boğulmamı istiyordu. (Hep gülererek) O kadar güzel olacaksınız ki büyük bir çiçekli dal gibi... Dalgalar sizl şır şır götürecektir. (İhsan'a) Bereket versin ki siz geldiniz de beni ölümlerden ölüm seçmekten kurtardınız... Böyle şeyler olmaz dediniz. Hafif bir şey seçin dediniz. Güzel günlerdi." (36)

9 *İki Ateş Arasında*'da, Cemal ve Rezzan birbirlerine âşık olur, Cemal, aslında Sabiha'yı değil Rezzan'ı sevdiğini anlar.

yahat etmesi, Cemal'in Behçet Beyin hediye ettiği aynada sadece kendisini değil *Mahur Best*'de ve *SD*'de yer alanların hepsini görmesi. Aynaya bakan kahramanlar, orada kendi içlerindeki gizli talihi bulmaya çalışırlar.¹⁰ Ayrıca oradan çarpıp geri dönen kendilerine bakma fırsatını da sağlamış olurlar. Bu da Kudret Bey'in neredeyse ikinci benliği olan burnu gibi ikili bir görünümü beraberinde getirir. Kudret Bey'in düşüncesinde ikili bir görünümü var: Kendisini frenleyen ve bunu önemsemeyen iki kişiliği. Kendi içinde sürekli söyleşen bir ikilik. Tıpkı *Abdullah Efendinin Rüyalari*'nda olduğu gibi. Zaten bu da Tanpınar'ın roman ve hikâye kahramanlarının neredeyse klâsik hâlini almış bir şekli. Kendi kendiyile söyleşmek. Belki de bu nedenle Tanpınar'ın kendisi de roman ya da hikâye kahramanıyla eserde yan yana durmayı seviyor. Bir nevi kendiyile söyleşiyor. Oysa Sabiha sadece kendiyile değil herkesle söyleşmek ve Abdullah Efendi'nin kalabalıklar içinde dağılarak zerleşmesi gibi, o da zerleşmek ister.

SD'de ayna ve oyunculuk ilişkisinde yazar, yapıyı bir puzzle gibi tamamlar. Oyun, eser, fotoğraf, taklit, hatıra, tiyatro ve nihayet ayna. Tıpkı daha önce söylediklerim gibi ayna da görünen ve görünmeyen ile bağlantılı bir unsurdur. Benzer bir şekilde taklit ve ayna da öyledir. Taklit görünenin aynısını yapmaya çalışmaktır. Ancak sonuçta aynada ve taklitte görülene göre bir ters olma durumu vardır. Aynaya bakıldığında bakılan nesne ya da kişi kendini görmesine rağmen aslında bu görüntüde bir ters olma durumu vardır. Sağ kolunu kaldırdığında aynada sol kolunun görülmesi ya da yazıların ve rakamların ters görünmesi gibi. Hatıra ve tiyatrodan da ya da daha bütünsel olarak söylersek sahata da aynı durum vardır. Ne kadar gerçek? Bu, tarihin en eski sorularından biridir. Mimesis estetiğinden post-modernizme kadar gelen bir tartışma. *SD*'de bu, yine bir iç ve dış tezadına dönüşür. Aynanın içindeki ve dışındaki görüntü. Arada ise aynanın kendisi duruyor. Temel sorun yânilsama ve gerçeklik. Oyunun doğasında da bu vardır. Gördüğünü taklit etmek. Uygarlık bu şekilde ilerler. Çocuk, etrafından gördüklerini taklit ederek, onu önce oyunlarına taşıyarak toplumsal bir nesne hâlini alır. Nitekim Lacan, bebeğin ayna döneminden bahseder. Bu, çocuğun kendisini tanıdığı dönemdir. O zamana kadar kendini anneyle bir bütün gibi görür. Bu evrede artık, ben ve benim dışındakiler diye insanları görmeye başlar. Annenin de kendisinden başka biri olduğunu bu evrede fark edecektir. Ayna evresi olarak adlandırılan bu dönem ben ve başkasının, yani taklidin de ilk aşamasını meydana getirir. Çocuk, taklit ederek oyuna dahil edilecektir. Oyunculuk ve hayat arasında ayna, sadece Lacan'ın söyledikleriyle değil bu roman göz önünde bulundurulduğunda iç ve dış gönderme yapması nedeniyle bir ara bölge konumundadır. Bu konuda bize Winnicott, yardımcı olacaktır:

10 Bu noktada Sabiha'nın *İki Ateş Arasında*'da, Cemal'e anlattığı çocukluk hikâyesi anlamlıdır. Burada aynalarla dolu bir eve girmelerinden bahseder. Cemal'e bu kadar çok aynanın kendisini korkuttuğunu, her seferinde kendisini görmekten ürktüğünü söyler.

Sınırlayıcı bir zara, bir iç ve dış sahip bir birim olma aşamasına ulaşmış her bireyin bir iç gerçekliği, zengin ya da yoksul, huzur içinde ya da savaş halinde olabilen bir iç dünyası olduğu söylenebilir. Bu bize yardımcı olur, ama yeterli midir?

Ben bu ikili ifadeye olduğu kadar bir üçlü ifadeye de ihtiyaç duyulduğunu iddia ediyorum: İnsan hayatının ihmal edemeyeceğimiz üçüncü parçası, hem iç gerçekliğin hem de dış hayatın katkıda bulunduğu bir ara deneyimleme bölgesidir. Pek kurcalanabilir bir bölge değildir, çünkü iç ve dış gerçekliği birbirinden ayrı ama yine de birbiriyle bağlantılı tutmak gibi insanı sürekli meşgul eden bir işle uğraşan birey için bir dinlenme yeri olması dışında bir şey beklenemez. (20-21)

İşte, *SD*'de bir ara bölge konumunda olan ayna, "oyun" ve "gerçeklik", bir başka ifadeyle iç ve dış arasında durur.

Yânilsama ve gerçek arasındaki bu ara bölgeyi Tanpınar, eserinde ayna ile gerçekleştirmiştir. Bu nedenle yapı olarak hatıra ve tiyatro türlerine yer vermiştir. Schiller, *İnsanın Estetik Eğitimi: Üzerine Bir Dizi Mektup*'ta insanda iki dürtü, duysal dürtü ve biçim dürtüsü ile bunların arasında üçüncü bir dürtüden, oyun dürtüsünden söz eder. Ona göre güzellik, oyun dürtüsünün konusunu oluşturur. *SD*'de ayna ile sağlanan bu oyun dürtüsü doğrudan güzellik konusunu oluşturmaz; kişinin kendisini gerçekleştirmesinin konusunu oluşturur. Bu gerçekleştirme ise ancak öteki sayesinde ortaya konulabilecek bir gerçekleştirmedir. Dolayısıyla eserdeki kahramanların Sabiha'yı taklit etmesi anlamlıdır. Sabiha onlar için sadece bir sanat eseri gibi hayranlık duyulacak bir nesne değil, aynı zamanda kendilerini görmelerini sağlayan bir ötekidir. Bu ötekiliğin içinde şüphesiz bir arzu nesnesi olmasının da önemi var. Bu arzu nesnesi ise oyunun temel yapıları içinde yer alan bir unsur, yarışmayı saf dışı etmiştir. Cemal, Sabiha'nın kocası olduğu için önce Muhtar'a karşı bir hınç duysa da sonra, Sabiha'nın çocukken kendisine söylediği, "benim sevdiğim kişiyi sen de seveceksin Cemal", sözünü hatırlayarak bundan vazgeçer. En azından Sabiha nedeniyle ona hınç duymaktan vazgeçer. Tabii bu, Sabiha'nın istediği gibi onu sevmesini de sağlamaz. Öyle ki çocukluk döneminde İhsan'ı kıskanan Cemal, Sabiha'nın ona da aynı sözleri söylediğini anladıktan sonra, Sabiha'yı ondan kıskanmaktan vazgeçer, hatta İstanbul'a döndüğünde onların evlenmiş olmalarını bile ister. Sabiha'nın bu garip isteği, kişileri kendi aralarında bir rekabetten uzak tutar belki; ama kendi içlerindeki rekabetten uzak tutmaz. Cemal, düşüncelerinde Sabiha ile bunu konuşur. İhsan'ın da aynı şeyleri hissettiğini düşünür. Burada Tanpınar'ın *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde söz ettiği "saray istiaresi" ile arasındaki ilişkilerden söz edilebilir. Tanpınar, divan edebiyatının

oluşumunda saray ile sevgili arasındaki ilişkiden bahseder. Sevgili ile padişahın aynı özelliklere sahip olduğunu söyler. Sevgili de padişah gibi cazibe merkezidir, etrafında rakipler vardır ve istediğine ihsanda bulunur, istediğinden uzak durur. Herkes onu kıskanır, fakat o kimseyi kıskanmaz. Sabiha ise kendisini seven erkeklerin onu kıskanmalarını engellemeye çalışır. Kendisinden hep başkalarının bahsettiği, düşünsel olarak yaşayan ama maddesi ancak romanın sonlarında ortaya çıkan Sabiha için bu durum pek tutarlı değildir. Üstelik Cemal'e "Siz, hatırlayarak içlenerek seversiniz." der. Aynı eleştiriyi Tanpınar, "atalarımıza" getirecektir:

Sert, ölümü ikbalin tabii şartı sayan, sırasına göre hoyrat, epiküryen, stoik, hattâ şüpheli, hayatta Allah'tan başka hiçbir şeye lüzumundan fazla bağlanmamak terbiyesiyle yetişmiş atalarımızın kalb maceralarını anlatırken hemen sızlanmağa başlamaları, hiç de yaşayış şekillerine uymayan bir yığın ıztırabı benimsemeleri, şüphesiz bu aşağıdan yukarıya seviş tarzının türlü şartlar altında tam bir santimentalizmde kıvamını kaybeden tabii bir neticesidir. (19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi 6-7)

Aynanın ötekiyle ilişkisinde, Behçet Beyin Cemal'e hediye ettiği ayna, özel bir yere sahiptir. Burada onun bir ara bölge olduğu hatırlanarak Sabiha'nın insanları aynen taklit etmesi ya de herkesin onun etkisinde kalarak onu taklit etmesi hatırlanacak olursa, bu aynılıkta tam bir kesinlikten bahsetmek olanaklı hâle gelmeyecektir, Cemal ve Mümtaz, hediye edilen bu aynanın kaderini yaşayacaktır. Onlar da sevdikleri kadınlara kavuşamayacaktır.

Tanpınar, okuruyla oynadığı oyunu en canlı şekilde Sabiha'da gösterir. Sabiha'yı eser içinde o kadar geç ortaya çıkarır ki, Sabiha sadece o zamana kadar eserde bulunan kahramanlar için değil okur için de bir arzu nesnesi hâlini alır. Sürekli Sabiha'dan bahsederek okurda onun imgesini canlı hâle getirir. Onun sonunda bir tiyatro broşüründe yer alması da bununla bağlantılıdır. Oyuncumuz, kendini gerçekleştirmiş, sahneye çıkmaya hazırlanmaktadır. Sahneye çıkan ilk Türk kadını, yazarının da eserdeki temel oyuncusu, bunu sağlamaya yaradığı için de temel oyuncuğu olur.

Mutlağın Peşinde

Buraya kadar, SD'de Tanpınar'ın oyunu iç-dış tezdadından yola çıkarak kurgundan bahsettik. Bu tezatta Gürbilek'in *Huzur*'da Mümtaz'ın bir şeyi başka şeye benzetmeden konuşamamasına verdiği Mümtaz Kompleksi'nin romanın asıl kahramanı Sabiha'yı merkez olarak etrafındakilerin onu taklit etmesi ve hayatlarında hepsinin bir oyuncu olma isteğiyle çoğullatıldığını, buna hatıra, roman, tiyatro, fotoğraf vb. birçok unsurun eşlik ettiğini söyledim. Bu eşlik etmenin bir devini-

mi beraberinde getirdiğini ama aslında bunların hepsinin bir yarım kalmışlığı da beraberinde getirdiğine belirttim. Bu yarım kalmışlıkta Tanpınar'ın kendisinin ve roman kahramanı Cemal'in hem hatıralarını yazdığı dönemi hem de hatıralarının dışından konuştuğu şimdikiyi anlattığı dönemi de birleştirmeye çalışması romandaki oyunun temel konusu olan hayat-oyun, gerçeklik-kurgu arasındaki ilişkiyi de çarpıcı kılar. Bu da yazarın, Tanpınar'ın niyeti ve bu eserden yola çıkıp bütün bir hayatı oyunlar üzerinden –romanda geçen tüm türler, hatıra, tiyatro, gazete haberi, roman vb. de burada bir oyun olur- anlamlandırmaya çalışarak bütün bir hayatı paranteze alan bir eser yazma düşüncesinde olduğunu gösterir, yarım kalmışlık da bunlarla bağlantılıdır. "Mutlak" a ulaşmak imkânsızdır. Bu, dünya edebiyatında birçok yazarın da düşüncesi olmuştur.

Mallarmé, hayatının sonuna doğru kendisini evrenin nihai amacını gerçekleştirecek bir mutlak kitap tasarısına adar. Proust'ta bu mutlaklık kendi eserinin içindeki ilişki ağlarıyla donanır. Valéry, "Bütüncül Olgu adını verdiğim şeyi, yani vicdanın, ilişkilerin, koşulların, olası ve olasılık dışı olguların oluşturduğu bütünlüğü aradım, arıyorum ve arayacağım" der. (aktarar: Calvino 159) Flaubert, hayatının son yıllarını evreni anlatacak mutlak bir eser yazma düşüncesi içinde yüzlerce cilt eser okuyarak geçirir. Poe ve Valéry, matematik ve diğer müspet bilimler konusunda uzmanlaşmaya çalışırlar.¹¹ Joyce, çokluktan ortaya çıkan bir dil sistemi meydana getirir. Beckett, bundan yola çıkarak edebiyatın ortadan kalktıktan sonraki dilini ortaya koyuyor gibidir. Bakhtin, çokseslilik ve karnavalesk terimlerinin karşılığını Dostoyevski'de bulur. Poe, sadece çoğulluyla değil Borges gibi yarattığı metinlerdeki kısalığa rağmen yedirilmiş çoğul zamanlarla anılır. Hoffmann, ortaya koyduğu dünyalarda sadece masallar değil, mitler de yaratır. Yahya Kemal ise Paris'te kendi ifadesiyle bize lâzım olanın peşindedir. Ülkesine geri döndükten sonra yazdığı şiirlerde mutlak bir dil arıyor gibidir, "saf şiir"i yaratmak ister. Bu nedenle değişmeyen, yani mutlak onun için önemlidir. Tanpınar'ı etkileyen bir başka şair olan Ahmet Haşim ise, Tanpınar'a göre primitiftir. Buradaki primitiflikten kasıt, basitliğe değil basitlik içindeki zenginliğe, saflığa göndermedir. Yazılarıyla, şiirleriyle Haşim, küçücük satırlara neredeyse evreni sığ-

11 Calvino gibi Tanpınar da bu konuya dikkat çeker. "Paul Valéry" yazısında şöyle der: "İşte bir sanat adamı ki, edebiyat ve felsefeyi, bütün kalbiyle müphem ve gayri saf şeyler adasına atıyordu. Bu inkârlardan sonra yapılacak tek bir şey, atılacak tek bir adım kalıyordu. Valéry, kendisini müspet ilim ve riyaziyeye verdi. Bunda o esnarlarda okuduğu Edgar Poe'nun büyük bir tesiri olmuştur. Şüpheye bizzat kendisinden başlayan bu reybi zekâ için, ilim ve bilhassa riyaziye, bütün tesadüfleri ve muayyeniyetleri evvelinden hazırlanan ve şuurlu bir surette idare edilen kâinatıyla kendi kendisine elde ettiği hakikatlar için en müsait tahkik zemini idi." (*Edebiyat Üzerine Makaleler* 452-453). Ayrıca Valéry'nin mutlak konusundaki tavrına Tanpınar da dikkat çeker: "Valéry, yeniyi değil, emin ve kat'iyi arıyordu. Emin ve kat'iyi, yani üzerinde yürünecek yol..." (453). Burada Tanpınar'ın Valéry'nin eserlerinden Monsenyör Teste'yi çevirmek istemesi, hatta mukaddime kısmını çevirdiği de hatırlanmalı. Valéry burada, şüpheyi ve mükemmelin zaafını anlatır.

dırmıştır. Sonuçta bunların hepsi dünyanın merkez olduğu bir anlamlandırma çabasıdır. Evren nedir? Calvino, *Amerika Dersleri*'nde şöyle der: "Yirminci yüzyılın büyük romanlarında biçim kazanan düşünce, açık bir ansiklopedi düşüncesidir; hiç kuşkusuz, etimolojik olarak, dünyayı bir daire içine kapayarak ona ilişkin bilginin tüketilmesi savını içeren ansiklopedi sözcüğüyle çelişen bir sıfat bu." (157) Bu açık ansiklopedi düşüncesini eserlerine doğrudan yedirmeye çalışan Ahmet Midhat'ı küçümseyen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kendisinin de -fakat tabii ki Ahmet Midhat'tan çok daha farklı bir bağlamda- bilimle buluşturması şaşırtıcıdır. *Acıbadem'deki Köşk*'teki ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki teknolojik bilgiler, her eserinde mevcut olduğunu söylediği müzik formları, bu konulara dair uzun uzun konuşturduğu roman kahramanlarıyla bir ansiklopedist tavrı -buradaki kastımız Calvino'nun söylediği anlamda dünyayı bir daire içine alarak ona dair bilgi üretme tanımındaki tavidir- bir tesadüf değildir. Talih ve tesadüf eserlerinde durmaksızın yineleyen Tanpınar'ın da yaptığı, gerek kaynakları gerekse ortaya koyduğu eserler göz önünde bulundurulduğunda, aslında talih ve tesadüfe karşı bilimin ve felsefenin zaferidir. Bu da eserlerindeki ayna ve aynılığın tersine çevrilme şeklinde gerçekleşmesiyle mümkün kılınmıştır. Bergson'dan etkilenen sadece Proust ve Poe değildir, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim de ondan etkilenmiş; tabii onlar da Tanpınar'ı etkilemiştir. Eserlerinde Bergson'un etkisinden bugün çok rahatlıkla bahsedilebilmektedir. Aynı zamanda Nietzsche ve Schopenhauer'ın da öyle. Freud ve Bergson onu öyle büyüler ki "Hepimiz Bergson'un ve Freud'un çocuklarıyız" der. Eserlerinde tarihçiler, müzisyenler, politikacılar ve bunların ortaya koyduğu eserlerden bahsetmesi de bu ansiklopedist tavrı ile bağlantılıdır. Belki de bu nedenle, *Huzur*'da Mümtaz'ın, *SD*'de Cemal'in sesinin yanına kendisinin sesini koyar. Ben de en az onlar kadar biliyorum ve onları yaratan benim bilgilerim demek istiyor gibidir. Bu nedenle araştırmacılar, Tanpınar'ın bilgiçlik yapmayı sevdiğinden söz ederler. Belki bu nedenle, eserleri bir türlü bitmez. Evreni anlamlandırma çabası içindeki ilişkiler ağının sonsuzluğunu fark ettiğinden.

Tüm bunlardan sonra söyleyebiliriz ki *SD*'de Tanpınar, bu evren düşüncesinin sonsuzluğunu ve bilgi ile oynadığı oyunu açık seçik bir şekilde okuruna ifşa etmiştir. Bu nedenle kahramanının bitmiş tek eseri bir fal kitabıdır. Bu, yazarın evren üzerine kehanetidir. Bitmiş tek eserin bir kehanetten ibaret olması da, yazarın kendisinin bu çabanın boşunalığının farkında olmasındandır. Ancak bunu kabullenmemiştir. Çünkü daha sonra bu çaba devam edecek, *Huzur*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Aydaki Kadın* romanlarını ve "Yaz Yağmuru" hikâyesini yazacaktır. Yine bu nedenle kendisi *Mahur Beste*'de kahramanı Behçet Beye, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Dr. Ramiz, Halit Ayaracı'ya mektup yazacaktır. O da Valéry gibi Bütüncül Olgu'nun olasılıklarını ve olasılık dışındaki olgularını bir araya getirmek istemektedir.

Cemal, bu Bütüncül Olgu'yu eserde bir oyun hâline dönüştürmüştür. *Ma-*

hur Beste'de ilişkilerin çoğullaşıp kahraman Behçet Beyin dışında şekillenmesi gibi eserde sadece Cemal'in hatıraları yer almaz; yaşadığı zamanın yorumları ve hatıra dışındaki metinleri de yer alır. Üstelik bu yetmiyormuşçasına bitiremediği tiyatro eserinden ve Nâsır Paşanın ateşe attığı hatıralarından söz eder. Bu hatıraların içinde hiçbir şiir ortaya koymamış bir şair olarak ise Tanpınar'ın kendisi Yahya Kemal'in yanı başında, hem Yahya Kemal'in hem de Ahmet Haşim'in gittiği bir kahvededir. Roman kahramanı, romanın asıl yazarı ve iki büyük üstadı aynı sahnede görünür. İşte Bütüncül Olgu da buradadır. Fakat bu bütünlüğü olasılık ve olasılık dışı olgular bir arada oluşturmuştur. Sabiha ve Cemal'in İhsan'ın rehberliğindeki erken olgunlaşmaları hem bir olasılık hem de olasılık dışıdır. Bu nedenle hem onların bu erken olgunlaşmaları, hem de aslında bu, olasılık dışıymış gibi Cemal'in bunu uzun uzun anlatması, bir arada verilir. Bu nedenle eserde bir iç ve dış, yani olasılık ve olasılık dışı söz konusudur.

Sabiha'nın kendini gerçekleştirmesinde, görünürlüğü, romandaki neredeyse her kahramana aksetmesiyle bir bütünlüğe kavuşur. Sabiha sadece kendisini değil, tüm evreni gerçekleştirme çabası içindedir. Bu nedenle tüm romanın merkezi odur. Sabiha, evrenin bir daireyle kapatılmış hâlidir. Kapatılmışlığın sembolü olarak da bir tiyatro broşüründeki fotoğraf olarak görünür son sahnede. Sabiha'nın İhsan ve Cemal'den Muhtar'ı sevmelerini istemesi de bununla bağlantılıdır. Çoğulluğun ve sonsuzluğun olduğu yerde her şey eş zamanlı bir şekilde yürür. Cemal'in hatıralarının olduğu bu eserde Muhtar, sevilmemesi gereken bir insanken başka bir zamanda bir kurban hâline dönüşebilir, hatta onunla dost ve kardeş olabilirler. Nitekim Muhtar'ın sevilmesini istemek de bununla bağlantılıdır. Hatta romanda yer yer Muhtar'ın belirli anlamlarda bir kurban olduğuna dair göndermeler de vardır. Üstelik sevilmesi istenilen Muhtar, yaptıkları bir tarafa bırakılırsa Cemal ve İhsan'dan zekâ olarak çok da aşağı bir yerde değildir. Galatasaray Lisesi mezunudur, çok iyi dolandırıcılık yapabilmektedir ve konuşmalarıyla insanlar üzerinde etki kurmayı becerir. Dış görünüş olaraksa Cemal ve İhsan'dan daha güzeldir. Dolayısıyla Muhtar da en az İhsan ve Cemal kadar karizmatiktir. Eş zamanlılık göz önünde bulundurulduğunda, pekala bu kadar kötü olan Muhtar'ın arka planda ileride iyi bir Millî Mücadele destekçisi olabileceği düşünülebilir. Bu noktada, Nâsır Paşanın hatıralarını yakması, geçmişine dair hiçbir şey hatırlamak istememesi, yeni bir insan olmayı düşünmesi de anlamlıdır. Nâsır Paşa ve onun hatıralarını yazmakta görevlendirdiği kişi, Cemal, var olan bütün belgeleri birlikte ateşe atarlar. Hem kahraman hem de yazarı beraberce yazılacak olanları ortadan kaldırır. Bir nevi yazma içinde bir silme gerçekleştirirler. Tüm silinenler yeniden ve sonsuz bir şekilde yazılabilir hâle gelecektir böylece. Tanpınar'ın eserlerindeki mitik zaman da böylece sağlanır. Tarihî bir dönemi, Millî Mücadele yıllarını anlattığı eserde yazar, tarihî zamanı değil mitik zamanı tercih etmiştir. Burada mitik bir özellik kazanan şahıs Sabiha'dır. Bu da masalla olmasa da hatıra formuyla

sağlanmışır. Böylece silme işleminde ateşin olması da “*Ateşin Psikanalizi*” ile bağlantılıdır. Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*’nde Novalis için şöyle der: “Novalis için masal daima az çok bir tekvindir. Birbirini doğuran bir ruh ile bir dünyanın çağdaşdır. Masal, der, ‘özgürlük... devri, doğanın ilkel hâli, Âlem’in oluşundan önceki çağdır.’ İşte bütün ikircikliğiyle hem ateşi hem de aşkı üreten sürtünme tanrısı.” (40) Yani bir nevi silme işlemi. İlke dönerek yeniden yaratabilme eylemi. Nitekim Tanpınar’ın neredeyse bütün eserlerinde bu ışık oyunları vardır. Çoğunlukla da onu etkileyen suyun üzerindeki ışık oyunlarıdır. Bunlar, suyun üzerinde önce görünür olan, sonra silinen ve aksi kalan ışık oyunlarıdır. Nâsır Paşanın hatıralarını ateşe atmasında silme işlemi de olasılık dışı ölgularla bağlantılıdır. Ateşe atılan Resit Âkif Paşanın resmi, Contesta Giovanniedalla ve Talat Paşanın resimleri, “Rus Nihilisti, Polonya ihtilâlcisi, İspanyol anarşisti, Osmanlı mebusu, Hamîr devri paşası, Baltık devletleri prensleri, meşhur boksör, antrenör, bankacı, sarraf, eşkiya çetesi reisi, sefir, siyâsî mülteci”... Hiçbirinin romanda bir yeri yoktur. Ancak bu silme işlemi başarılı olacak mıdır? “Adem aldığı birkaç misli ile geriye vermesini, çoğalmasını biliyordu. Hakikatte oyun içimizde geçiyordu. Dışarıda her şey devam ediyordu.” (272) Nâsır Paşa, tüm bu ateşe rağmen bir “ömrün tasfiye” edilemediğinin farkındadır. “Hiç olmazsa bir masaldan kurtuldum. Ateş, hiçbir şeyi ortadan kaldırmıyor. Hiçbir şeyi temizlemiyor. Sadece maddeyi yok ediyor.” (273) Aslında burada yok edilen saf madde değil, biçimdir. Yok edilen Paşanın hatıralarıdır. Burada Bachelard’ın ateşi eril, suyu dişil bir unsur olarak nitelendirdiği hatırlanmalıdır. (49) Hatıra, yani biçim yok edilmiştir; ancak bunların düşüncelerdeki yeri devam eder. Belki de bu nedenle Cemal bu ateşe atma işlemini düşünürken Paşa ile ikisinin el ele ateşe atıldıklarını düşünür. Yazar ve kahraman tıpkı su üzerindeki ışık oyunları gibi beraberce silinmişlerdir. Saf madde ve biçim beraberce yok olurlar. Birleşen eril ve dişil unsur beraberce silinirler. Suyun üzerindeki ışık oyunları da bir nevi ateş olarak düşünülürse suyun aksinde gerçekleşen bu birleşme siste, dumanda kaybolur. Tanpınar’ın “sanatımın temeli” dediği sis, duman da burada anlam kazanır. Nâsır Paşanın hatıraları bu yakma işlemiyle bir nevi sudaki ışık oyunlarına dönüşmüştür. Bu, her dalgada yeniden akisleriyle karşılaşılacak bir ışık oyunudur. Paşa ve Cemal, ateşin hayatı temizleyeceğine, yenileyeceğine inanarak bunu yaparlar. Paşanın hatıralarının yakılması sırasında Cemal, bir “zaman raksı”ndan söz eder. Var olan, şu anda yok edilen ve temizlenerek yeniden var edileceğini düşündüğü zamandan. Buna rağmen bir mutluluk da vardır bunda. Mutlaklık ise kendini yenilenende ve zaman raksında gösterir. Böylece yeniden Valéry ile birleşir Tanpınar:

(...) ateş sanatlarında durmak yoktur, dinlenmek olmaz; düşünce, cesaret veya huy değiştirmek olmaz. İnsan ile biçimin kavgasını en heyecanlı yönüyle dayatırlar. Temel etkenleri olan ateş en büyük düşmandır da. Harare-

tine sunulan madde üzerindeki harikulade işlemi, gözlemi zor bir takım fizik ve kimya sabiteleri tarafından sıkça sınırlanan, tehdit edilen tanımlanan bir korkutucu kesinlik etkenidir. Her sapma öldürücüdür: eser mahvolur. Ateş uykuya dalarsa veya ateş gazaba gelirse, nazı felaket olur... (Valéry’den aktaran Bachelard 56)

İşte bu silme işlemi ile birlikte ateş gazaba gelmiş ve Nâsır Paşanın hatıratı mahvolmuştur. Bu işlemin piromeni¹², hatıratın silinmesidir; fakat bu, eserdeki hatırat için geçerlidir. Yoksa ateş ile dünya, bir görünüm değiştirmekte, yenilenmektedir. Bu nedenle buradaki silme, asıl eserin mahvolmasını değil kendi içinde yenilenmesini, böylece görünüm değiştirmesini de sağlamaktadır. Burada ateş imgesi bu silme işlemi yaparak suyu, yani yaratıcılığı anırtmaktadır. Bu nedenle ateş ve sudaki ışık oyunları ile bağlantı kurulmuştur. Böylece ateş, itici bir imge gibi oyuna katılmıştır.

Nâsır Paşaya ait belgeler ateşe atılırken sadece onun hatıraları yok edilmez, aynı zamanda prolepsis¹³ ve analepsisler de ortadan kaldırılır. Bu nedenle SD, Tanpınar’ın sanatında ayrı bir yere sahiptir. Eser, hem kronolojik zamanı, hem mitik zamanı içinde barındırır, hem de geçmişe ve geleceğe uzanır. Tüm bunlarla beraber onları kendi içinde yok da eder. Mitik zamanı temsil eden Sabiha, geç ortaya çıkışıyla zaten bir mit görünümünü almıştır. Eserin sonunda ise yaratılan bu mitik zaman, sonsuzluğa taşınmak isteniyormuşçasına bir fotoğraf karesinde dondurulur. Bu eserin zaman konusunda ortaya koyduğu bir başka nokta da, saatin tik takları arasındaki donmuşluklardır. Jale Parla, modernist romanda tik’i tak’ın izlediğini, kriz anlarının durdurulmuş tik’lerde meydana geldiğini söyler. (251) SD’de tik’in tak’ı izlememesinin en büyük örneğini Sabiha, yukarıda da belirttiğim gibi bir fotoğraf karesinde donarak oluşturur. Ancak bu donuşta, bir krizden söz edilemez. Asıl krizden söz edilebilecek; yani tik’in tak’ı izlemediği yerler, Cemal’e ait sayfalarda kendini gösterir. Eski mahallesindeki evinin kapısına geldiğinde saatin tik’i durur; Cemal, Sabiha ile geçen çocukluğunu, aralarındaki konuşmaları ve bu mahallenin sakinlerini hatırlar. Sonra saat tak’a geçer ve Cemal kapıyı çalar. Aynı şeyi, hatıralarını yazarken de ortaya koyar. Zaman zaman hatıralarına müdahale ederek onların dışından okuruna seslenir. Örneğin hatıralarını yazdığı yıllarda doktorluğu, asıl işi olacak yazarlık için bir geçim kaynağı olarak gördüğünü ifade ederken sonradan bu mesleğin asıl işi olduğunu söyler. Burada, Cemal’in doktor olması ve hatıralarını daha sonra bu bakış açısıyla kaleme almasında *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde Süha Oğuzertem’in Hayri İrdal’ın bozuk

12 Piromeni: Bachelard’ın ateşin yol açtığı olaylara verdiği isim.

13 Bunlar Gerard Genet’nin modernist anlatının özelliği olarak tanımladığı kavramlardır. Prolepsis (geleceğe atıf), analepsis (geçmişe atıf).

olan ruh sağlığına paralel olarak saatlerin de bozuk olduğu tespiti hatırlanmalıdır. (472-489)

Tanpınar, bir mutlak, yani mitik zaman peşindeydi. *SD*'de bunu Sabiha ile gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Oysa Cemal, ortaya koyduğu hatıralarla bu mitik zamana zarar vermektedir. Çünkü o, zamanın bütünlüğünü parçalamaktadır. Hem şimdiden, hem hatıralarının içinden hem de geçmiş ve gelecekte ayrı ayrı okura seslenmektedir. Bu seslenişte kronolojik bir zaman oluşturmaya çalışmasına rağmen saatin tik'leri tak'larını izlememekte, Cemal onları durdurmakta, krize neden olmaktadır. Bunu yaparken bir yandan da Nâsır Paşanın hatıralarını onunla birlikte ortadan kaldırır. Onların silinmesine yardım ederek yeniden üretilmelerini sağlamaktadır. Yıllar sonra bu hatıraları kaleme alırken de Cemal, aynı şeyi yapar. Zamanın bütünlüğünü parçalar ve onu birleştirmez, her şey yarıda kalır. Dolayısıyla Cemal'de hatıralarını yazarken, burada onun bir doktor olduğu hatırlanmalıdır, bir iyileştirmeye gitme söz konusudur. O, nasıl hatıraların içinde Nâsır Paşanın hatıralarını silerek yeniden yaratıyorsa, onları yazarak yeniden üretmeye, bu defa iyileştirmeye, düzeltmeye çalışmaktadır. Bunu da daha önce ortadan kaldırdığı anoleks ve proleksleri eserine koyarak yapmaktadır. Çünkü bu hatıraları yazarken yazar olmak için yola çıktığı zamanki hevesi ortadan kaybolmuştur. Onları şimdi, bir doktor olarak ve mesleğinin kendini içten fethetmiş bir hâlde, silinenleri düzelterek belirli anlamlarda iyileştirerek yazmak ister. Bu da onun eser içinde "mutlak" a ulaşma yollarından biri olur. Güncel zamandan yola çıkarak mitik zamanı iyileştirmeye çalışır. Buna rağmen çok başarılı olduğu söylenemez; çünkü güncel, kadere yenilir. Muhtar ve Sabiha'yı karşılaştıran, tesadüftür. Bilinçaltında aslında onu yıllardan beri Muhtar'a iten bir tesadüftür bu. Ne Cemal ne de İhsan ile değil bir başkasıyla ve üstelik de Muhtar gibi biriyle birlikte olacağını önceden bilirdesine, onlara benim sevdiğimi siz de seveceksinzi dayatması, sonrasında emin olmadığ; ancak karşı da gelemediği bir kaderdir Sabiha'nın.

Bu silme işleminin bir diğer yönü de bizi şüpheye götürür. Bu, yukarıda bahsettiğim bilgi ve evreni gerçekleştirme düşüncesiyle paraleldir. Tanpınar, daha önce sözünü ettiğim Valéry ile ilgili yazısında şöyle bir saptamada bulunur: "Harikulâdeyi arayanlardır ki, yeniye isteyebilirler. Halbuki Paul Valéry de M. Teste gibi, harikulâdenin bir zaaf olduğuna kani idi." (*Edebiyat Üzerine Makaleler* 453) Tanpınar da mükemmelliğin bir zaaf olduğunu Cemal'in Nâsır Paşanın hatıralarını yakmasıyla ilişkilendirmiştir. Sonuçta her ikisi de bunun bir yenilenme olmaya-
cağını anlamış, fakat en azından onları silerek şüpheli hâle getirebilmişlerdir. Yok olan bir şeyin bir süre sonra kesin olan varlığından bile şüpheye düşülebilir. Bu da eş zamanlılığın bir başka boyutudur. Böylece silme, eş zamanlılığa daha rahat hareket etme şansını verecektir.

Eserde dikkati çeken bir diğer nokta, yaşananların Cemal'in hatıraları olarak kaleme alınmasıdır. Ancak burada tiyatro ve hatıra arasındaki ilişkiden değil bir

başka şeyden bahsedeceğim. Bu, yazarın kurguda yaptığı oyunun bir başka parçasını oluşturur. Hatıralarını yazan kişi unutulmamalıdır ki bu vesileyle kendisinden, hatta en çok kendisinden bahsetmektedir. Sonuçta yaşananların onun bakış açısıyla okura sunulur. Bu noktada yazarın, Sabiha'yı hep öteki'nin bakış açısından vermesi de anlamlıdır. Metninde en çok kendinden bahsederek baş kahramanını öter. Sabiha'nın ortaya çıkışının ertelenmesinin nedeni de belirli anlamlarda bu narsistik tavır ile ilgilidir. Baş kahramanını öteleyerek kendini ön plana çıkarmıştır. Sabiha, parça parça ötekilerin anlatılarının birleştirilmesiyle oluşur, fakat bu da tamamlanmaz, çünkü Sabiha'ya ne olduğu bir bilinmez olarak kalacaktır. Böylece Sabiha'nın hep ötekilerden bahsetmesi ve onların içinden dünyaya bakarak oyuncu olmak istemesi anlam kazanır. Aslında bu, şiirsel bir harekettir: En çok kendisinden bahsederek baş kahramanını silerek yaratmak. Bunu da onu başka kahramanların belleklerinde yeniden yaratarak yapar. Sadece Nâsır Paşanın hatıralarının yakılması değil, Sabiha'nın sürekli ötelenerek, belirli anlamlarda silinerek yeniden ve her kahramanın belleğinde sürekli yeniden oluşturulması kesik kesik görülen bir rüyanın parçaları gibidir. Bu da şaşırtmacanın kendisidir. O kadar komik duruma düşmüş biri olarak gösterilen Kudret Bey için sarf edilen "O, uyanıkken rüya görür" cümlesi rahatlıkla okur için de söylenebilir. Okur, okurken aslında rüya görür, bu, yazarın metnini nasıl bir şiire dönüştürdüğüyle paraleldir. Tanpınar, şiirde sustuklarını roman ve hikâyelerinde dile getirdiğini söyler. *SD*'de bu susuşlar da vardır. Bu yüzden bir şeyler silinirken diğerleri hemen onların yerine geçer. Bu da yine sahnenin dışının başka bir boyutudur. Susuşlar ve söyleyişler eş zamanlı olarak ilerler.

SD'de romandaki oyun merkezli iç-dış tezaadına paralellik eden Bütüncül Olgudur. Buna eşlik eden ise realite ve hayal olur. Tanpınar, tiyatronun "Sembol veya en yüksek mânâsında realite" (*Edebiyat Üzerine Makaleler* 524) olduğunu söyler. Oysa şiir öyle değildir. Hatta roman da öyle değildir. Bunlardaki gerçeklik yazarın öznel dünyasıyla bağlantılıdır. Belki de bu nedenle *SD*'de Cemal, yazdığı ikinci perdede yarım kalan piyeste "Shakespeare'ini" yanlış anlamıştır. O, bunun sebeplerini ileride anlatacağını söyler ve sonrasında piyesinin insanların birbirini öldürdüğü bir esere dönüştüğünü anlatır. Oysa Cemal'in hatası eseri ile hayatı karıştırmasıdır.

Yalnız bu düşünce, herhangi bir sanatta olduğu gibi, tiyatrodan da hayatla katî bir münasebet aramanın lüzumsuzluğunu gösterir. Shakespeare'in tiyatrolarını bitiren cümlelerine dikkat ediniz, hepsinde herkesin zamanına dönüşünü ilân eden bir kurtuluş edası vardır:

Altın kulelerden yine kuşlar

Tekrarını ömrün eder ilân!

Fortenbras. Hamlet'in cenazesinin kaldırılmasını -bütün bir merasimle-

emrederken bir rüyanın, ağır bir büyüünün bitişini haber verir. Bize 'Kurtuldunuz artık' der. (*Edebiyat Üzerine Makaleler* 524)

Böylece Tanpınar, eserinde tiyatroyu da sahnenin dışında bırakır. Başta söylediğim yazarın kendisinin de sahnenin dışında olmasının nedeni budur. Tanpınar, hiç tiyatro eseri yazmamıştır. O, sahnedeki "teksif edilmiş" hayata karşıdır. Cemal, bu "teksif edilmiş hayat"ı ne piyesinde, ne de hatıralarında yazmıştır.

Tanpınar'ın *SD* üzerinde çalışmaya devam ettiği eserin sonunda yer alan İnci Enginün'ün yazısından anlaşıyor. O, sadece bu eseri değil, bütün eserleri üzerinde sürekli çalışmaya devam etmiştir. Belki de bu nedenle, o da ustaları gibi mutlakın peşinde olduğundan, bitmemiştir bu çaba. Yine belki de bu nedenle Valéry ile ilgili yazdığı yazıda (*Edebiyat Üzerine Makaleler* 452), onun "neticeden ziyade, bu neticeyi istihsale sarf edilen işçi emeği"ne ilgisi üzerinde durur.

Tanpınar, "Tiyatro Üzerine Düşünceler" başlıklı yazısında şöyle der:

Tiyatroda söz, hayatın dışında, hayattaki rolüne benzer bir rol oynar. Hareket, bir rüyanın giyindiği şekil olur. İdare edilen bir ışığın altında, gündelik vakaların o gayesiz ve beyhude zinciri, kendiliğinden ve devamlı oluş manzarasını kaybetmeden, âdeta mukadder ve mantıkî bir yolda yürür. Sebepler, aşikâr neticeler doğurur. Ve fikir, hiç yapamadığı şeyi, yahut bin bir türlü oyunda, değişe değişe hiç benzemeyenine yaptırdığı şeyi yapar: Hayata kendi nizamını verir. Onu kendi eliyle plastik bir şey gibi yoğurur. (...) Tiyatro, imkânsızların imkânsızını yapar, çünkü hiç kimse yanibaşında yatan en yakınının bile rüyası içinde dolaşamaz! (*Edebiyat Üzerine Makaleler* 532)

SD'de, eserin isminde yer alan dışındakiler ifadesinde de görüldüğü gibi bir çokluk söz konusudur. Sadece insanlar değil, türler ve formlar da çoğul bir hâldedir. Böylece sahne tek, ama dışındakiler çoğullaşmış durumda. Tabii bu çokluğa paralel olarak tekil olan da sürekli bir dönüşüm geçirir. Tüm bunlar da Tanpınar'ın devamlılık düşüncesiyle paralel bir şekilde ilerler. Sadece bu romanda değil, diğer romanlarında da Tanpınar'da dikkati çeken bir diğer nokta olan koleksiyonculuk da *SD*'de açık bir şekilde kendisini gösterir. Elagöz Mehmet Efendi Camisi'nin merkez olduğu mahallede her evin en ince ayrıntıları, içinde yaşayanların yaptıkları, kıyafetleri, onlar hakkında söylenenler, bu insanların daha sonra geçirdiği değişimler, o devrin giyinişi, yaşayışı, İstanbul'un Millî Mücadele döneminde geçirdiği değişim, hatta Beyaz Rusların getirdiği yeni bir oyun türü olan tom-balaya kadar, yeme içme zevki, restoranlarındaki menü listesi, içilen şarapların isimleri, oturulan binaların aldıkları isimler, Nâsır Paşanın anlatısından bir sayfa, Sabiha'nın arkadaşlarıyla gittiği ve oyun dediği sinema, dönemin okunulan eser-

lerinin listesi... Bunların hepsini romanına serpiştirmiştir. Bu da çoğulluğun başka bir görüntüsünü oluşturur.

Kahramanların asıl kahraman Sabiha'yı taklit etmesi ve hayatlarında birer oyuncu olmak istemesiyle kalabalıklaşan, çoğullaşan, hatıra-tiyatro, gerçek-kurgu, kurgu-biçim, saf madde-işlenmiş madde (biçimlenmiş madde), hayat-gerçeklik, olası-olasılık dışı gibi karşıtlıkların hepsinin iç-dış tezadıyla yaratıldığı *SD*'de Tanpınar, tüm hayatı ve anlamları kapsayacak bir "mutlak eser" yazma düşüncesine girer. Bu da onu Oğuz Atay'n *Tutunamayanlar* Ansiklopedisi gibi *SD*'de bir Sahnenin İçindekiler, Sahnenin Dışındakiler Ansiklopedisi yazmaya sürükler. Bu çaba "mutlak"ın peşinde bir yazar için "mutlak"ın farklı bir görünümünü beraberinde getirir.

Kaynakça

- Atay, Oğuz. *Günlük*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1987.
- Bachelard, Gaston. *Ateşin Psikanalizi*. Çev: Aytaç Yiğit. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1995.
- Calvino, Italo. *Amerika Dersleri*. Çev: Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 2000.
- Gürbilek, Nurdan. "Çocuk Ülke Edebiyatı". *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları, 2004. 97-138
- . "Ophelia, Su ve Rüya". *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul: Metis Yayınları, 2004. 169-194.
- Naci, Fethi. "Huzur". Haz. Abdullah Uçman, Handan İnci, *Bir Gül Bu Karanlıkta*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2002. 189-195.
- Oğuztertem, Süha. "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım". Haz. Abdullah Uçman, Handan İnci. *Bir Gül Bu Karanlıkta*, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2002. 472-489.
- Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Schiller, Friedrich. *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*. Ankara: MEB Yayınları, 1965.
- Şahin, Seval. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Hikâye ve Romanlarında Oyun". Yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2006.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988.
- . *İki Ateş Arasında*. İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık, 1998.
- . "Paul Valéry". Haz. Zeynep Kerman. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 451-458.
- . *Sahnenin Dışındakiler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2003.
- . "Tiyatro Üzerine Düşünceler". Haz. Zeynep Kerman. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998. 523-524.
- Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Winnicott, D.W.. *Oyun ve Gerçeklik*. Çev: Tunçay Birkın. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

"BİR ZÂNBÂĞIN HİKÂYESİ" VE LE ROMAN DE VIOLETTE'DE CİNSEL KİMLİK VE İLİŞKİLERİN KURGULANIŞI

ÖYKÜ TERZİOĞLU*

"Bir Zânbâğın Hikâyesi"nin Yayınlanması ve Yasaklanması Hakkında

Mehmet Rauf'un "Bir Zânbâğın Hikâyesi" adlı kitabı, II. Abdülhamit döneminin ve bu dönemin sansürcü anlayışının II. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte sona erdiği bir dönemde, 1910 senesinde yayınlanır. Söz konusu kitap, aynı dönemde yayınlanan çok sayıdaki müstehcen kitaptan yalnızca biridir. Nitekim, Zafer Toprak'ın "Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Müstehcen Avam Edebiyatı" adlı yazısında belirttiği üzere, II. Meşrutiyet'le başlayan müstehcen neşriyat, haftalık romanlar şeklinde yayımlanarak geniş bir okuyucu kitlesiyle buluşmuştur (26). Ever, müstehcen kitaplar dönemde yaygındır, ancak Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun ifadesiyle, "Edebiyat-ı Cedîde'nin en temiz, en hissi aşk romanını yazan" (aktaran Rahim Tarım 67) Mehmet Rauf'un, "Bir Zânbâğın Hikâyesi" gibi, yine Karaosmanoğlu'nun ifadesiyle "yarı pornografik" (aktaran Rahim Tarım 67) bir kitap yazmış olması, "edebî bir taviz"¹ olarak görülmüş ve yazarın kitabı sadece para kazanmak için yazdığı söylenmiştir. "Bir Zânbâğın Hikâyesi"nin çeviri yazısını yapan ve bu çeviri yazıya bir sunuş yazan Yavuz Selim Karakışla, Mehmet Rauf'un başyapıtı olarak kabul edilen *Eylül*'le istediği tirajı yakalayamadığını söyleyerek döneme tanıklık edenlerden Münir Süleyman Çapanoğlu'ndan yaptığı şu alıntıyla, "Bir Zânbâğın Hikâyesi"nin, *Eylül*'ün aksine, yazara para kazandırdığını gösterir: "[B]u kitap çok sayıda basılmış ve kapışa kapışa satılmıştır. [...] Bu kitabı

* Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü yüksek lisans programı öğrencisi.

1 Rahim Tarım, *Mehmet Rauf: Hayatı ve Hikâyeleri Üzerine Bir Araştırma* adlı çalışmada, "Bir Zânbâğın Hikâyesi"nin yayınlanması ve aldığı tepkileri ele aldığı bölüme, "Bir Zambak'ın Hikâyesi ve İlk Büyük Edebî Taviz" başlığını vermiştir.

