

TİYATRO SANATINA DAİR BİR SANATÇI ROMANI OLARAK “SAHNENİN DIŞINDAKİLER”¹

Canan Sevinç*

“SAHNENİN DIŞINDAKİLER”

AS AN ARTIST NOVEL RELATED TO THE ART OF THEATRE

ÖZ: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, 1950’de *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edildikten sonra 1973’te kitaplaşan üçüncü romanı *Sahnenin Dışındakiler*, *Mahur Beste* ve *Huzur*’la birlikte bir nehir roman meydana getirir. Esasen başkışısı ve anlatıcısı Cemal’in anılarından oluşan romanın, vaka zamanı itibarıyla, önem taşıyan cephe-lerinden biri, Mütareke İstanbul’una dair birtakım gözlemler içeriyor oluşu; diğeri ise adındaki “sahne” kelimesi dolayısıyla bir sanatçı romanı niteliği taşımasıdır. Bir başka deyişle; “sahne” ve bu kelimenin çağrıştırdıkları doğrultusunda bir sahne sanatı olarak tiyatroya dair gönderme ve benzetmelerle yine tiyatrodan ödünçlediği kavram, terim ve icraatlarıyla *Sahnenin Dışındakiler*, aynı zamanda, tiyatro sanatına dair bir romandır. Dahası roman, bir aşk hikâyesi ve Millî Mücadele anlatısı olduğu kadar, çocukluğundan itibaren oyunculuğa ve tiyatroya ilgi duyan Sabiha’nın, kendi dönemi için büyük bir cesaret örneği sergileyerek “sahneye çıkacak ilk Türk kadını” sıfatıyla tiyatro sanatçılığına adım atışının da öyküsüdür. Bu çalışmada, *Sahnenin Dışındakiler*, genelde, sahne sanatı olarak tiyatroya, özelde ise romanın merkezî karakterlerinden Sabiha’nın, oyuncu olma yolunda adım adım ilerleyişine değinen bir “sanatçı romanı” olarak değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, roman, tiyatro, sanatçı.

¹ Bu makale, 19-20 Mart 2018 tarihlerinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi’nde düzenlenen Uluslararası Ahmet Hamdi Tanpınar Sempozyumu’nda sunulan, “Sanatçı Romanı Olarak Sahnenin Dışındakiler” başlıklı bildirinin, gözden geçirilerek yeniden düzenlenmiş şeklidir.

* Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ereğli Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, (canansevinc@hotmail.com). Yazı geliş tarihi: 19.06.2018. Kabul tarihi: 13.07.2018.

ABSTRACT: The third novel of Ahmet Hamdi Tanpınar *Sahnenin Dışındakiler* which was published into a book in 1973 after it had been serialized in *Yeni İstanbul* newspaper in 1950 creates a serial novel (Nehir Roman) along with *Mahur Beste* and *Huzur*. One of the important elements of the novel as of the event, which fundamentally consists of the memories of Cemal who is the protagonist and the narrator of the novel, is that it includes some observations related to Istanbul in Armistice period; the other is that it includes the word “Sahne (stage)” in its title, therefore it has an artist novel feature. In other words, *Sahnenin Dışındakiler* is also a novel related to the art of theatre through the terms, discoveries, concepts which again borrowed from theatre and references and comparisons related to theatre in parallel with the word “sahne” and the associations of this word. Moreover, the novel is both a love story and the story of War of Independence, and also it is the story of Sabiha who has always been interested in acting and theatre since her childhood and got on the theatre stage by displaying an example of courage in her period and gaining the title of “the first Turkish woman on stage”. In this study, *Sahnenin Dışındakiler* is going to be analyzed as an “artist novel” which mentions theatre as a performing art in general and Sabiha, who progresses the stairs of being an actress step by step, specifically.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, novel, theatre, artist.

...

Giriş

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın (1901-1962) üçüncü romanı *Sahnenin Dışındakiler*, ilkin 9 Mart - 26 Mayıs 1950 tarihleri arasında *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilmiş; ancak yazarının ölümünden sonra, 1973’te, kitaplaşabilmiştir.² *Mahur Beste* (tefrika, 1944; 1975) ve *Huzur* (tefrika, 1948; 1949) ile birlikte üçlü bir nehir roman vücuda getiren *Sahnenin Dışındakiler*; ele aldığı tarihî dönem açısından, söz konusu üçlemenin ikinci kitabıdır. Bir başka deyişle; *Mahur Beste*’nin devamı, *Huzur*’un da öncülüdür.³

Romanın başkışisi ve anlatıcısı Cemal’in hatıralarından oluşan eser, esas itibarıyla, “Mahalle ve Ev” ile “Hadiseler” başlıklı iki kısma ayrılır. Her iki kısım da kendi içinde numaralandırılmış on bir ayrı bölümden oluşur. Buna göre; altı yıllık bir ayrılıktan sonra İstanbul’a, 1920 Eylül’ünde, tıp öğrenimi görmek üzere geri dönen Cemal’in mazi ile hâl ekseninde şekillenen anıları etrafında kurgulanan *Sahnenin Dışındakiler*,

² Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, 16. bs., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016. Çalışmada romandan yapılan alıntılarda bu baskıdan yararlanılmıştır. Ayrıca romandan yapılan alıntılar için doğrudan sayfa numarası kullanılmıştır.

³ Çetin, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Sahnenin Dışındakiler Adlı Romanına Millî Mücadele’nin Yansıması”, s. 43.

“Mahalle ve Ev” başlığını taşıyan ilk kısımda, ağırlıklı olarak, romanın temel figürleri Cemal-Sabiha-İhsan üzerinden maziye odaklanır. İkinci Meşrutiyet’in ilanını takip eden sürecin karakteristik vakalarını bünyesinde barındıran bu bölüm, hem Cemal’in çocukluk anıları hem de romanın kalabalık şahıs kadrosunun, âdeta resmigeçidi şeklindedir. Aynı zamanda Cemal’in Sabiha’ya olan aşkının filizlendiği bu bölüm, 1920 eylülü ile 1921 yılı şubatına odaklanan “Hadiseler” başlıklı ikinci kısmın da hazırlayıcısı işlevindedir.

Şöyle ki art arda yaşanan siyasi gelişmelerin yön verdiği “Hadiseler” başlıklı ikinci kısımda Cemal, Mütareke İstanbul’unda şahit olduğu çeşitli meseleleri naklederken bir yandan da altı yıl evvel, babasının Ege’de bir sahil kasabasına atanması nedeniyle, geride bırakıp gittiği çocukluk aşkı Sabiha’yı aramaktadır. Bu arayış yolculuğu, bireysel planda Cemal ve Sabiha’nın bildung’unu (büyüme öyküsünü) oluştururken toplumsal planda ise çökmekte olan bir imparatorluktan ulus devlete geçiş sürecinin öyküsüdür. Her iki hâlde de olaylara yön verme ya da olayların akışıyla sürüklenme ortak paydasında buluşan kişilerin macerası, mazi ile hâl arasındaki geçişlerde gözler önüne serilir. Bu açıdan ilk anda okurda kopukluk hissi yaratan söz konusu iki kısım arasında organik bir bağ mevcuttur, demek mümkündür.

Buraya kadar anlatılanlardan hareketle, *Sahnenin Dışındakiler*, başlıca üç temel mesele etrafında ele alınabilir. İlki Mütareke yılları İstanbul’unu “sahnenin dışı” olarak tarif edişyle dolaylı bir Millî Mücadele romanı; ikincisi, üç kişinin paylaştığı “hayat sahnesi”nde bir kıvılcım misali çakan aşkın romanı; son olarak da kendini gerçekleştirme idealleri peşinde “sahneye” çıkan Sabiha’nın sanatçı oluşunun romanı. Bu çalışmada, ilk iki meseleye de kısaca temas edilmekle birlikte, *Sahnenin Dışındakiler*, adındaki “sahne” kelimesinin çağrıştırdıkları doğrultusunda, öncelikle, tiyatro sanatına dair bir roman; ardından Sabiha’nın sahne sanatçısı olma yolundaki ilerleyişi üzerinden, sanatçı romanı olarak değerlendirilecektir.

1. Millî Mücadele Romanı Olarak “Sahnenin Dışındakiler”

Yukarıda üç temel mesele etrafında şekillendiği belirtilen roman, adından başlayarak, “sahne” metaforu çevresinde üç farklı okumaya elverişli bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda; roman üzerine yapılan araştırma ve incelemelerin çoğu, onun, ele aldığı dönem itibarıyla, Millî Mücadele romanı olduğu noktasında görüş birliği içindedir.⁴

⁴ Romanı, bu yönüyle ele alan çalışmalar için bk. Çetin, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Sahnenin Dışındakiler Adlı Romanına Millî Mücadele’nin Yansıması”, s. 43-59; Erdoğan, *Türk Romanında Mütareke İstanbul’u*, s. 144-163; Gümüş, “Sahnenin Dışındakiler”, s. 377-388; Köroğlu, “Hayata Çok Yaldızlı Bir Mazi Aynasından Bakmak: *Sahnenin Dışındakiler*’de Bugünü Yaşamanın İmkânsızlığı”, s. 89-100; Köroğlu, “Sahnenin Dışındakiler’de Türlerin Oyunu: Okuma, Temellük ve Dışlama Bağlamında İdeolojik

Şöyle ki esas itibariyle başkişi ve anlatıcı konumundaki Cemal'in anılarından müteşekkil romanın, vaka zamanı itibariyle, önem taşıyan cephelerinden biri, işgal İstanbul'una dair önemli birtakım gözlemler içeriyor oluşudur. Nitekim altı yıllık bir aradan sonra, bir Ege kasabasından, Tıbbiye'de okumak üzere, İstanbul'a dönen Cemal, Mütareke şartları dolayısıyla şehrin büründüğü kozmopolit yapı karşısında bocalar. Şehir, farklı milletlerden yabancı askerlerle dolduğu kadar Karadeniz üzerinden akın eden Beyaz Rusların başlattığı bir eğlence kültürüne de teslim olmuş gibidir. İstanbul, ağlayan ve eğlenen yüzüyle âdeta iki farklı hayatı yaşamaktadır.

Öte yandan 1920 yılı itibariyle Millî Mücadele, Anadolu'da fiilen başlamış, İstanbul ise ölüm-kalım savaşının cereyan ettiği bu "sahnenin dışında" kalmıştır. Bu noktada, "Millî Mücadelenin gerçekleştiği Anadolu 'asıl sahne', Osmanlı pâyitahtı olan İstanbul ise 'sahnenin dışı' olarak ele alınmaktadır."⁵ Bu yönüyle hem Mütareke (işgal) İstanbul'unu hem de Millî Mücadele'yi konu edinen romanlar arasında zikredilen bir "çağ romanı"⁶ olarak *Sahnenin Dışındakiler*; doğrudan cepheyi, cephe gerisini değil kozmopolit yaşantısıyla sahnenin, eş bir söyleyişle oyunun, dışında kalmış İstanbul'u gözler önüne serişiyse Millî Mücadele'ye dolaylı yoldan göndermeler yapan, sosyal içerikli bir romandır. Dahası bu dolaylı göndermelere zemin teşkil eden, İhsan'ın şu sözleri, romanın böyle bir değerlendirmeye tabi tutuluşunu açıklar mahiyettedir:

(...) Burada bulunmama bakmayın. Onlardanım. Hepimiz onlardanız. Başka türlü olmasını aklınız nasıl alabiliyor? Ben buna hayret ederim! Orada mücadele var, muharebe var. Mukadderatımız orada halledilecek! Asıl sahne orası. Biz burada maalesef sadece seyirciyiz. Sahnenin dışındayız. (s. 142)

Ne ki sahnenin dışı olarak nitelendirilen İstanbul'da tanık olduklarıyla içinde taşıdığı Sabiha'nın aşkı arasında yaşadığı gelgitler neticesinde kendi bildung'unu tamamlayan Cemal, yaşamının bundan sonraki rotasını da zihninde şekillendirecektir.

ve Metinsel Etkileşim", s. 116-126; Köroğlu, "Sahnenin Dışındakiler'i Tamamlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kurtuluş Savaşı Anlatıları Türü", s. 93-122; Törenek, *Türk Romanında İşgal İstanbul'u*; Uçman, "Sahnenin Dışındakiler yahut İşgal İstanbul'unun Romanı", s. 33-38.

⁵ Uçman, "Sahnenin Dışındakiler yahut İşgal İstanbul'unun Romanı", s. 33.

⁶ Köroğlu, "Sahnenin Dışındakiler'de Türlerin Oyunu: Okuma, Temellük ve Dışlama Bağlamında İdeolojik ve Metinsel Etkileşim", s. 123.

2. Aşk Romanı Olarak “Sahnenin Dışındakiler”

Romanın, Mütareke ve Millî Mücadele konulu sosyal içeriğinin yanında bahsi geçen içerikle başa baş ilerleyen ikinci meselesi, Cemal - Sabiha aşkına sahne oluşudur. Bir başka deyişle; Cemal-Sabiha-İhsan üçgeninde seyreden aşkın, bir dönem, her üçünün de hayat sahnesinde tecelli edişi; ancak Cemal’ın şehirden ayrılışı, İhsan’ın sosyal davalara kendini adayışı ve Sabiha’nın Muhtar’la evlenişi neticesinde yitip gidişinin de romanıdır *Sahnenin Dışındakiler*. Bu açıdan, her iki gencin de sevdiği Sabiha, “yitik bir sevgili”dir⁷ ve Cemal, bu yitik sevgilinin peşinde İstanbul sokaklarını arşınlamaktadır.

Romanın bu cephesinde, üçlemenin ilk kitabından intikal eden “mahur beste”, *Huzur*’da da tekrarlanacak bir “leitmotif”⁸ olarak Cemal-Sabiha aşkının kaderini de tayin eder bir bakıma. Şöyle ki bu yönüyle *Sahnenin Dışındakiler*, Sabiha’nın da romanın bir yerinde “Bak geçen akşam senin akrabanın şarkısını dinledik, o Mahur Beste’yi... Sizler öyle seversiniz. Uzaktan ağlamak için.” (s. 110) sözleriyle ifade ettiği gibi, Tanpınar’ın erkek başkişilerinin kırık aşk hikâyelerinden birisini öykülemektedir. Handan İnci’ye göre bu, Tanpınar romanlarının tekrarlanagelen bir kalıptır ve “hayatı güzelleştiren ve derinleştiren kadının Tanpınar’da doğrudan doğruya poetik bir anlamı vardı”r.⁹ Bu da Cemal’in, romandaki arayış yolculuğunda kendi bildung’una ulaşma sürecinin bireysel tezahürü olarak yerini alır.¹⁰ Buna göre; Tanpınar’ın romanlarında aşk, eli kalem tutan başkişiyi sanatsal yaratışa götüren bir vasıta işlevi görmektedir. İnci’nin deyişiyle; aşkın değil aşk acısının değerli olduğu bu anlatılarda erkek, sevdiği kadını kaybetmemek için özel bir çaba sarfetmez. Bilakis kaybedilen sevgilinin ardından deneyimlediği acıyla kaleme almakta olduğu eserine yoğunlaşır.¹¹ “Aşk ile sanat arasında kurduğu ilişkide, her iki edimin de öznesi erkek nesnesi kadındır. Tanpınar’ın dünyasında ‘sanatçı kadın’ yoktur. Âşık olmak gibi yazmak da erkeğin işidir. Ve aşk, yaratıcı yazarlığın ilk basamağıdır.”¹²

Nitekim romanın başında tamamlayamasa da beş perdelik bir trajedi yazmaya niyetlendiğini belirten, anılarını kaleme almanın yanında, olayların akışı içinde daima

⁷ Törenek, *Başka Hayatlar Peşinde: Tanpınar’ın Romanları Üzerine Bir İnceleme*, s. 145.

⁸ Köroğlu, “Hayata Çok Yıldızlı Bir Mazi Aynasından Bakmak: Sahnenin Dışındakiler’de Bugünü Yaşamının İmkânsızlığı”, s. 96.

⁹ İnci, *Orpheus’un Şarkısı: Tanpınar’ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, s. 25.

¹⁰ Bundan dolayıdır ki Tanpınar’ın romanları, erkeğin sanatsal yaratışa doğru olgunlaşma sürecinin anlatıldığı birer bildungsroman özelliği de taşır. Bk. İnci, *age.*, s. 21. Nitekim Oğuz Demiralp de *Sahnenin Dışındakiler*’i, bazı yönleriyle, yetişme romanı olarak değerlendirir. Bk. Demiralp, *Tanpınar’a Biraz Huzur Verelim*, s. 100.

¹¹ İnci, *age.*, s. 20.

¹² *age.*, s. 19.

yazma edimiyle iç içe bulunan Cemal de, bu manada, tipik bir Tanpınar başkişisidir. O da *Huzur*'un Mümtaz'ı ile *Aydaki Kadın*'ın Selim'i gibi kaybettiği aşkın kefareтини yazarak ödemeye çalışır.¹³ Bu yolda onu, kendi bildung'una götürecek yol, çocukluk aşkı Sabiha'nın oyunculuk hayallerinden geçecektir.

3. Tiyatro Sanatına Dair Bir Sanatçı Romanı Olarak “Sahnenin Dışındakiler”

İşgal İstanbul'unda İhsan'ın talimatları doğrultusunda farklı çevrelere girip çıkarken bir yandan da çocukluk aşkı Sabiha'nın izini süren Cemal'in yanı başında kendini gerçekleştirme idealleri peşinde “sahne” ye çıkmaya hazırlanan Sabiha yer alır. Romanın, Cemal'den sonraki temel figürlerinden olan Sabiha, “sahne” metaforu etrafında şekillendiği belirtilen eserin, bireysel ve toplumsal düzlemi arasında bir geçiş koridoru oluşturmakla kalmaz, “sahneye çıkan ilk Türk kadını” olma vasfını kazanana kadarki mücadeleleriyle de eserin bir başka cephesini oluşturur. Bu bağlamda; *Sahnenin Dışındakiler*' in, Millî Mücadele ve aşk romanı olarak nitelendirilmesine ilaveten, adındaki “sahne” kelimesinden mülhem üçüncü bir boyutu daha vardır ki doğrudan bir sahne sanatı olan tiyatro ile ilgilidir. Romanın bu yönü, yazarın tiyatrodan ödünçlediği birtakım kavram, terim ve icraatlarla Sabiha üzerinden ilerler. Bu noktada *Sahnenin Dışındakiler*, bireysel ve toplumsal muhtevalı bir roman olmasının yanında sanat/sanatçı konusunu işleyişiyle de sanatçı romanı kategorisine dâhil edilebilecek bir romandır.

3.1. Tanpınar ve Tiyatro

Güzel sanatların bir kolu olarak tiyatro, Tanpınar'ın, derslerinde ve çeşitli anketler vesilesiyle üzerinde görüş beyan ettiği sanatlardan biridir. Aynı zamanda, göstermeye dayalı türler içinde, edebiyatın da bir şubesi olarak zikredilen tiyatro, “Tanpınar'da hem bir sanat, bir tür; hem de yenileşme veya batılılaşma sürecindeki Türkiye'nin millî inkişafındaki etkileri boyutunda bir güzel sanat ve kültürel mesele olarak ele alınır.”¹⁴ Ağırlıklı olarak 1950'li yıllarda İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde verdiği derslerde temas ettiği tiyatro meselesi; tiyatronun doğuşu, türleri, tiyatro-roman-hikâye ile sinema

¹³ Prof. Dr. Handan İnci, aşk acısının, Tanpınar'ın erkek kahramanlarını, sanatsal yaratıcılığa yönelten “poetik” bir vasıta olarak değerlendirirken; Prof. Dr. Jale Parla, Orhan Pamuk'un romanları üzerinde yaptığı çalışmada, “yazı”nın, Pamuk'un roman kahramanları için bir tür kefaret ödeme aracı oluşu üzerinde durur. Her iki tezde de özellikle erkek kahraman, acısının ya da günahının kefareтини yazarak telafiye çalışır. Bk. Parla, *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*, s. 7-40.

¹⁴ Samsakçı, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Güzel Sanatlar*, s. 102.

ve tiyatro arasındaki ilişki vb. alana dair terminolojinin açıklanması mahiyetindedir.¹⁵

Edebiyatın; şiir, roman, hikâye başta olmak üzere birçok türünde eser veren Tanpınar, tiyatro eseri yazmamıştır. Ahmet Kutsi Tecer’e, 29 Ocak 1938 tarihinde yazdığı mektubunda, bir piyes yazmakta olduğundan söz etmekle birlikte, söz konusu eseri, 1 Mart 1953’te, *Varlık*’ın 392. sayısında “Son Meclis” başlığıyla hikâye olarak yayımlanır.¹⁶ Tanpınar, bu piyesi, *Suad’ın Mektubu*’nda da anar: “Ben o gece ‘Hayvanlar’ diye iki perdelik bir piyes şeması düşündüm.” diyerek zihnindeki piyes tasavvurundan söz eden Suad, aslında, Tanpınar’ın üzerinde çalıştığı piyes taslağını dışa vuruyordur.¹⁷ Bir başka deyişle; “Suat’ın Mümtaz’a bahsettiği *Hayvanlar* isimli piyes, 1933’ten beri Tanpınar’ın zihnindedir ve 1953’te ‘Son Meclis’ ismiyle *Varlık*’ta yayımlanmıştır.”¹⁸ Dolayısıyla Tanpınar, bir piyes formunda kaleme aldığı halde eserini, hikâye olarak neşretmiştir ve son tahlilde hiç tiyatro eseri yazmamıştır, demek mümkündür.

Bununla birlikte Tanpınar, kendisi doğrudan bir tiyatro eseri yazmamış olmakla birlikte, bünyesinde barındırdığı “oyun” mefhumu dolayısıyla önem verdiği bu sanata, eserlerinde çeşitli şekillerde başvurmaktan geri durmaz. Yayımlanmış ilk hikâyesi “Erzurumlu Tahsin” de izlerine rastlanan teatrallik, “Bir Tren Yolculuğu” adlı hikâyesinde yerini doğrudan tiyat-

¹⁵ Bu konuda ayrıntılı bilgi için başvurulabilecek kaynaklar şöyledir: Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 523-524; Alptekin, *Ahmet Hamdi Tanpınar Bir Kültür, Bir İnsan*, s. 191-201; Tanpınar, *Edebiyat Dersleri*, Gözde Sağnak, Ali F. Karamanlioğlu ve Mehmed Çavuşoğlu’nun Ders Notları; haz. Abdullah Uçman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002; Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı*, haz. İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, 2002; Güven, *Tanpınar’dan Yeni Ders Notları*, yay. haz. Hayri Ataş, 2. bs., İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı, 2008. Ayrıca Mehmet Samsakçı’nın tüm bu eserlerden yararlanarak hazırladığı yüksek lisans tezine de başvurulabilir. Bk. Samsakçı, *Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Eserlerinde Güzel Sanatlar*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005.

¹⁶ Bahsi geçen mektup için bk. *Tanpınar’ın Mektupları*, s. 36. Mektupta adı geçen ve *Varlık*’ta “Son Meclis” adıyla hikâye olarak neşredilen piyes taslağı ise yazarın tüm hikâyelerinin toplandığı şu kitapta yer almaktadır: Tanpınar, *Hikâyeler*, s. 339-352.

¹⁷ *Huzur*’da, Suat’ın intihar etmeden önce Mümtaz’a hitaben yazdığı mektubun tam metni, Prof. Dr. İbrahim Şahin tarafından 2017 yılı içinde neşredilmiştir. Bk. Şahin, “Suad’ın Mektubu I”, *Türk Edebiyatı*, Şubat 2017, S. 520, s. 4-12; “Suad’ın Mektubu II”, *Türk Edebiyatı*, Mart 2017, S. 521, s. 4-14; “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ‘Suad’ın Mektubu’ Başlıklı Müsveddeleri”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak - Haziran 2017, S. 17, s. 219-308.

Ayrıca söz konusu mektup, Prof. Dr. Handan İnci tarafından da 2018 yılı şubatında kitaplaştırılmıştır. Bk. Tanpınar, *Suad’ın Mektubu*, haz. Handan İnci, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.

¹⁸ Eyüp Aygün Tayşir, “‘Suat’ın Mektubu’ ve Tanpınar’ın Genç Kadını”, s. 70.

İnci Enginün de her iki eser arasındaki ilinti üzerine şöyle bir değerlendirmede bulunur: “Bu arada Suat’ın mektubunda yer alan hayvanlarla ilgili yazmak istediği eserin özeti, ‘Son Meclis’ adlı, diyaloga dayanan hikâyesini andırıyor.” Bk. Enginün, “Suat: Tanpınar’ın musallat kahramanı”, s. 15.

roya ve tiyatro oyuncusu Zeynep'in öyküsüne bırakır. Yazarın, bahsi geçen hikâyesinden sonra, doğrudan tiyatroyu anlatan diğer bir eseri, *Sahnenin Dışındakiler* adlı romanıdır.¹⁹

3.2. “Sahnenin Dışındakiler”de Tiyatro

İnci Engintün'ün de “sahne” kelimesinin hem tiyatro kavramı hem de olayların geçtiği yer dolayımında çift yönlü kullanımına dikkati çektiği roman,²⁰ öncelikle, somut anlamda tiyatroya göndermeler yapan, teatral bir eserdir. Bu göndermeler, daha çok, tiyatro sanatına dair kavram ve referanslarla terim ve benzetmeler üzerinden sağlanır. Şöyle ki Tanpınar, roman boyunca âdeta Shakespeare'in “Bütün dünya bir sahnedir...” diye başlayan tiradına telmihte bulunur gibidir.²¹ Nitekim Abdullah Uçman'ın da be-

¹⁹ Şahin, *Modernizmin Oyunu Oyunun Modernizmi, Tanpınar'da Oyun*, s. 59; 60.

²⁰ Engintün, “Sahnenin Dışındakiler”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda, Tanpınar Üzerine Yazılar*, s. 345.

²¹ Shakespeare'in söz konusu dizeleri şöyle devam eder:

“Kadın, erkek bütün insanlar da oyuncular.
Her birinin giriş ve çıkış zamanları vardır.
Her insan kısa ömrü içinde çeşitli roller oynar.
Ve yedi perdeye bölünmüştür hayatı:
Birinci perdede bebektir;
Sütünesinin kollarında salyalarını akıtarak ağlar.
Sonra sızıldanan bir okullu;
Sırtında çantası, tertemiz sabahlık yüzü ile isteksiz,
Sümüklü böcek gibi sürünerek okula gider.
Ve sonra âşıktır; fırın gibi derinden nefes alır,
Sevgilisinin kaşına türküler düzer.
Sonra pars bıyıklı bir askerdir,
Ağzında garip küfürler, kendi onuru üzerine titrer,
Çabuk kızıp kavgaya girer,
Su kabarcığından farksız şanı şöhreti top ağzında bile arar.
Sonra da herkese adalet dağıtan biri;
Saygındır, toparlak göbeği besili bir piliçle astarlanmıştır.
Bakışları sert, sakalı usulünce kesilmiş,
Ukala bilgelikleri, herkesin kullanabileceği örnekleri boldur.
Böylece kendi rolünü oynar.
Altıncı perde, burnunda gözlük, yanında kese, yaşlı biri;
Eskimesin diye sakladığı pantolonu
Sıka bacaklarına büsbütün bol gelir;
Bedeni kurumuş, ayağı terlikli bir soytarı halini alır.
Kalın erkek sesi, tekrar çocuk sesi gibi incelerek düdük sesine döner.

lirttiği üzere; romanda, yazarın ısrarla üzerinde durduğu mesele, “hayatın da bir tiyatro sahnesi” olduğu gerçeğidir.²² Shakespeare’e yapılan bu temel referans, Cemal’in, Tıbbiye’nin ikinci sınıfındayken yazmaya başladığı yarım kalmış beş perdelik trajediden bahsettiği sırada, “Anlaşılan Shakespeare’imi çok yanlış anlamıştım.” (s. 11) sözleriyle romanın da üzerine oturacağı iskelenin ilanınıdır. Bu Shakespeare’yen hava, *Hamlet* ve *Romeo ve Juliet* adlı tragedyaların zikredilmesiyle devam eder. Her iki eserin de romanın olay örgüsü içinde bir karşılığı vardır. Dahası Shakespeare’den sonra, *Hasis* (Cimri) adlı oyunuyla adı geçen Molière de kurguda işlevsel bir amaca hizmet eder.

Biri tragedya diğeri komedya yazarı her iki ismin, romanda, kurgu adına, önemli bir yer teşkil edişi eserin hem trajikomik altyapısına hem de bu altyapıdan kaynaklı temsil fonksiyonuna delalettir. Romanın dört yerinde rastlanan; “(...) *Danimarka krallığında çürümüş bir taraf var.*” (s. 89), “ (...) Onların bizim yaşlardaki gençleri, hiç de bizim bu anda olduğumuz gibi bir ‘*olmak ve olmamak*’ meselesiyle meşgul değildiler.” (s. 152), “ (...) Beyaz geceliğinin içinde daha ziyade bir nevi *Ophelia* rüyasına benziyordu.” (s. 284), “Muhlis Bey, söylediklerime ehemmiyet vermeden, odaya girer girmez kanepenin üzerindeki *iskelet kafasına*, bir sirkte *Hamlet* numarası yapıyormuş gibi birdenbire koşan ve onunla senli benli konuşmağa başlayan Busefalus’un yanına gitti.” (s. 291) şeklindeki *Hamlet* göndermeleri, Cemal’in, roman boyunca sergilediği, eyleme geçmekteki kararsızlığı ile oyun içinde oyun kurgulayan yazarlığıyla bağlantılıdır. Bir sağlık sorunu nedeniyle Anadolu’daki mücadeleye katılamayan, İhsan’ın talimatları doğrultusunda İstanbul’da, geri hizmette, yararlılık göstermeye çalışan; ancak yer yer bundan da rahatsızlık duyan, tek gayesi Sabiha’yı arayıp bulmak olsa da onu bulduğunda yardım eli uzatmaktan imtina eden Cemal, tüm bu ikircikli yönleriyle, Hamletvari bir tutum içindedir.

Diğer yandan Hamlet’in, babasının katilini bulmak amacıyla oyun içinde oyun kurgulamasına paralel olarak romanda da yazar, türler arası geçişlerle, Cemal’e oyun içinde oyun kurguladır. Şöyle ki roman, öncelikle, Cemal’in anılarından oluşmaktadır. “Ayrıca Cemal, roman içinde, yani kendi hatıralarının içinde bir başka hatıra kitabını, Nâsır Paşa’nın hatıralarını da yazmaktadır. Böylece iç içe geçmiş iki hatıra işlerlik kazanır.”²³ Ne ki hem bu hatıralar hem de Cemal’in beş perde olarak tasarladığı trajedi yarım kalacaktır.²⁴ Romanda, trajedinin yarım kalmışlığını, Cemal’in ağzından

Ve son perde:

Bu acı ve aynı zamanda coşkulu hikâyeyi sonuçlandıran bölümdür;

İkinci bebeklik dönemidir; tam bir unutulmuşluktur:

Gözsüz, dişsiz, hiçbir şeysiz.” Bk. Shakespeare, *Nasıl Hoşunuza Giderse*, s. 46-47.

²² Uçman, “Sahnenin İçindekiler ve Dışındakiler”, s. 85.

²³ Şahin, *age.*, s. 62.

²⁴ Hatta *Sahnenin Dışındakiler* de Tanpınar’ın yarım kalmış romanları arasında zikredilir. Üçlü bir nehir roman olarak nitelendirilebilecek *Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler* ve *Huzur* adlı romanlardan

açıklayan satırlar, aslında, yazılmakta olan tüm metinlerin yarım kalacağına dair bir kehanettir ki “hatıraların işlevselliğine kurgusal bir oyun da eşlik etmiş olur.”²⁵ Nitekim romanın sonunda Nâsır Paşa’nın öldürülüşünden bahseden Cemal, “Sahnenin dışı karışmıştı.” (s. 323) der.²⁶

Hamlet’in, Cemal’in ikircikli hallerine ışık tutuşunun yanı sıra *Romeo ve Juliet* de Cemal ile Sabiha’nın sonunu haber veren bir metindir. Sabiha’nın severek okuduğu ve Cemal’e evde oynamayı teklif ettiği söz konusu tragedya, kavuşamayan iki âşığı konu edinir. Sabiha’nın, “– Oku! Bak, o kadar güzel ki... Sonra ikisi birden ölüyorlar... Orası biraz tuhaf ama...” (s. 130) diyerek anlattığı eser, Cemal’in aile mirası olarak devraldığı mahur besteden sonra bu iki gencin de kavuşamayacaklarını sezdirenen bir oyundur. Burada bedenlen olmasa da manen bir ölüm vardır. Sabiha’nın, sahneye çıkışını muştulayan tiyatro ilanını gördükten sonra “Zavallı Sabiha, elindeki tek oyuncakla oynar gibi hayatıyla oynuyordu.” (s. 321) diyen Cemal’in gözünde bu, onun ölümü ile eş değer bir gelişmedir. Kendisi de Sabiha’yı içinde öldürüp yaşamına kaldığı yerden devam eder.

Shakespeare’in yanı başında romanın ikinci önemli ayağı olarak yer alan Molière’in, *Hasis* (Cimri) adlı piyesi ise tıpkı *Romeo ve Juliet* gibi, bir anlamda, kahramanların kaderini tayin edici bir işleve sahiptir. İhsan’ın, *Romeo ve Juliet* yerine *Hasis*’i önermesi üzerine mahallede bir oyun tertip etmeye karar verilirse de Cemal’in babasının Anadolu’ya tayini nedeniyle o, bu oyunda rol alamaz. Cemal’in yerine La Flèche’i oynaması için Kudret Bey, Muhtar’ı önerir. Sabiha ile Muhtar’ın provalardaki uyumu, yeteneği herkesi şaşırtır; ancak Seferberlik’in ilanı nedeniyle oyun sahnelenemez. Ne var ki bu oyun vesilesiyle tanışan iki genç, 1916 yılı sonunda evlenir. Denilebilir ki; *Romeo ve Juliet*, Cemal –Sabiha ikilisinin kavuşamayacağına; *Hasis* ise Sabiha–Muhtar ikilisinin tanışıp evleneceğine dair yapılmış göndermelerdir. Dahası Hasis rolünü canlandıran Nuri Âdil, daha sonra bir kumpanya kuracak ve Sabiha da bu kumpanyada sahneye çıkan ilk Türk kadını olacaktır.²⁷ Yazar, bu şekilde, tiyatrodan

yalnızca *Huzur*, 1948’deki tefrikasının ardından 1949’da kitap olarak yayımlanır. *Mahur Beste* ile *Sahnenin Dışındakiler* ise biraz da yazarının mükemmeliyetçiliğinden olsa gerek tefrika edilişlerinin ardından Tanpınar’ın sağlığında kitap olarak yayımlanamaz. Tefrika sırasında ya da tefrika edildikten sonra yazarı tarafından son şekli verilip kitap olarak yayımlanamadığı içindir ki *Mahur Beste* ve *Sahnenin Dışındakiler*, Tanpınar’ın yarım kalmış romanları arasında zikredilir ki onlarla aynı ortak paydada buluşan *Aydaki Kadın*’la da benzer bir yazgıyı paylaşırlar.

²⁵ Şahin, *age.*, s. 62.

²⁶ Ayrıca Tanpınar’ın, gerçek hayata gönderme yaparak, kendinden, Tevfik Fikret, Ali Kemal, Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’den bahsettiği satırlar da yazarın kurguda başvurduğu bir yenilik olarak, romana, oyun içinde oyun şeklinde yansır. Bk. Uçman, “Sahnenin İçindekiler ve Dışındakiler”, s. 87; Şahin, *age.*, s. 165.

²⁷ Şahin, *age.*, s. 71.

aldığı referanslarla, kişiler arası ilişkiler ağını, bir oyundaki rol dağılımları misali,ilmek ilmek örmüştür. Kaldı ki tiyatro sanatı, özünde, taklit kabiliyeti üzerine kuruludur. *Sahnenin Dışındakiler*’de de kişi kadrosunu oluşturan herkes, baş ve yan rollerde, kendi oyunculuklarını sergileseler de özellikle İhsan, Nuri Adil, Sabiha, Kudret ve Muhlis beyler bu yetenekleriyle hayat sahnesindedirler.

Bunlar arasından; Nuri Adil ve Sabiha, doğuştan taklit yeteneğine sahiptir. Cemal’in, Vefa Sultanisi’nden sınıf arkadaşı Adil, derslerde, satıcı seslerini taklit etmekle başlayıp repertuvarına hayvan seslerini de ekler. Üstelik hocalarının hepsi bu seslerin dışarıdan geldiğini zanneder (s. 50-52). İkinci Meşrutiyet’in getirdiği havada, Adil, bu amatör ilgisini profesyonel bir uğraşa çevirme hazırlıklarına girer ve işgal yıllarında “Kadıköyü’nde sönük bir tiyatro kumpanyasını kurar.” (s. 244). Sabiha ise Sakine Hanım’ın konuşmasını aynen taklit etmekle kalmayıp onun “çehresini ve el işaretlerini de aynıyla taklit ediyordu”r (s. 70). O da bu yeteneğini, Adil’in kumpanyasında sahneye çıkarak profesyonelliğe taşıyacaktı. Kudret Bey’in burnunun anlatıldığı sayfalar ise tam anlamıyla bir Molière komedisine benzer.²⁸ Cemal’in ağzından, “[o] gün bir defa daha anladım ki, aktörlük sanatı evvelâ burunla başlar. Büyük komedyenlere bakın, daima burun hususiyeti görürsünüz.” (s. 102) şeklinde nakledilen bu muzip burun, Sakine Hanım’ın, Kudret Bey’i, evlendirmek niyetiyle Fraulein Bettina ile tanıştırdığı sahnelerde, “bir yığın karikatürler çizdi, mimikler ve taklitler yaptı.” (s. 102) sözleriyle takdim edilir. Keza bu tanıştırılma sahneleri, Kudret Bey tarafından, otuz senenin intikamının alındığı bir komedi oyununa benzetilir (s. 103). Muhlis Bey’e gelince, Cemal’e göre; o, “reji dehâsıyla doğmuştu. Ne olursa olsun oyunu idare etmekten hoşlanır, hakikisi yoksa, kendisi icat ederdi.” (s. 232) Böylelikle Tanpınar’ın, bütün bu olup bitenlerin “gülünç şeyler” olduğunu, yani kısaca her türlü tuhaflığı ve gülünçlüğü barındıran hayatın bizzat kendisinin bir “şaka” ve bir tür “oyun” olduğunu vurgulamaya çalıştığı söylenebilir.²⁹

Bir başka açıdan bakıldığında ise yazarın, Shakespeare tercihi romanın bireysel, Molière tercihi ise daha çok toplumsal yanına vurgu yapmaktadır, denilebilir. Romanda da Kudret Bey, tiyatro bahsinde, İhsan’la yazar tercihi hususunda fikirlerinin uyuştuğunu, “[o] da benim gibi Molière’le Shakespeare’i diğer müelliflere tercih ediyor. Hakkı da var; öbürleri sadece husûî lezzetlerdir.” (s. 212) sözleriyle dile getirir. Tanpınar, romanın trajikomik yapısını bu iki yazarı tercih ederek kurar: Shakespeare, aşk ve hayat karşısındaki âcizlikleriyle kahramanların bireyselliğine; Molière ise bu âciz kahramanların toplumsal meseleler karşısında düştükleri gülünç halleri sergileyişiyle romanın toplumsal içeriğine gönderme yapmak için seçilmiştir âdeta. Bu bağlamda; Shakespeare ve Molière, işgal İstanbul’unda yaşananların acıklı ve gülünç yönlerini

²⁸ Uçman, “Sahnenin İçindekiler ve Dışındakiler”, s. 83-84.

²⁹ Uçman, agm., s. 84.

ortaya serişleriyle romanın trajikomik altyapısını hazırlayıcı mahiyettedir. Eş bir söyleyişle; *Sahnenin Dışındakiler* de tragedya ile komedyaya arasında salınan, trajikomik bir yapıdadır. Nitekim romanın, işgal altındaki İstanbul’undan kesitler sunan anlatıcısı Cemal, bir yanda Elâgöz Mehmetefendi Mahallesi diğer yanda çılgınca eğlenen Beyoğlu enstantaneleri üzerinden, şehri, âdeta gülen ve ağlayan maskelerle simgelenen bir teatrallikte tasvir eder. İşte tiyatronun da evrensel simgesi olan bu gülen ve ağlayan maskeler, romanda, Shakespeare ve Molière’le temsil edilir.

Bunların yanında hayatı bir sahne, bu sahnenin içindeki insanları oyuncu, başlarından geçen olayları ise tiyatrodan ödünçlediği; opera-komik, vodvil, komedi, komedyaya, kukla terimleri ile birer benzetme unsuru olarak karşılayan yazar; yine tiyatroya ait rejî, rejisör, kulis, aktör, rol, oyun, sahne, piyes vb. teknik terimleri de satır aralarına bolca serpiştirmiştir. Örneğin; Cemal’e göre; Süleyman Bey, “yerli bir vodvil kahramanı” (s. 255); Muhlis Bey ise “reji dehâsıyla doğmuş” (s. 232) bir adamdır.

Bu terimler arasından “kukla” ve “kulis”, romanın, tiyatroya yaslanan yapısına birer örnek teşkil eder. Şöyle ki Nâsır Paşa’yı hatıralarını yazması hususunda ikna eden İhsan, bu konudaki görevi Cemal’e verir. Cemal, paşanın konağına gidecek ve ona güven telkin edecektir. Notlarıyla başa çıkamayan paşa, kendisinde tam bir emniyet uyandıran Cemal’e bunları teslim edecek ve hatıralar, İhsan’ın istediği yönde kaleme alınacaktır. Bu minval üzere paşaya nasıl davranması gerektiğini anlatan İhsan, “(...) Sen son derecede hürmetkâr, terbiyeli ve anlayışlı olacaksın. Bilhassa temkinli ol. Konuşurken düştüğü tezatlarla ehemmiyet vermeyeceksin! O beyaz, diyecek, sonra arkasından turuncu olduğuna karar verecek! Sana sorduğu zaman sen epeyce düşündükten, kafanda evirip çevirdikten sonra her ikisinin de doğru olduğunu söyleyeceksin! Zeki görünmeye çok meraklıdır. Bunu unutma, nüktelerine gül. Onun güldüğü kadar. Sonunda göreceksin, çok hoşuna gidecek. Kuliste olacaksın!” (s. 189) sözleriyle Cemal’i tembihler. Yani İstanbul “sahnenin dışı” olarak vurgulanmakla beraber, İstanbul’da da Anadolu’dan çok farklı, bir nevi “Bizans oyunları” oynanmaktadır.³⁰ Öte yandan romanın kalabalık şahıs kadrosunu oluşturan her bir birey, hem kendi hayatının aktörü/aktrisi hem de ortak bir kamusal yaşamın sahnesini paylaşan rol arkadaşlarıdır. Hepsinin içinde bir aktörlük yeteneği, hepsinde tiyatroya karşı bir ilgi mevcuttur.³¹ Âdeta hem bireysel birer trajedinin kurbanı hem de kaderleri birbirlerine bağlı birer kukla görünümündedirler. Nitekim İbrahim Şahin’in de tespitiyle, Tanpınar’ın romanlarında yer alan ve sembole doğru giden kelime kullanımı bu romanda “kukla” kelimesinde kendini gösterir.³² Mesela; bir sohbet anında Sabiha’nın babasının “kader!..” deyip iç çekişine mukabil Cemal’in babasının “sabır!..” diyerek karşılık vermesi üzerine

³⁰ Uçman, agm., s. 85.

³¹ Şahin, *age.*, s. 69.

³² Şahin, *Ahmet Hamdi Tanpınar, Haz ve Güناه, Bir Tanpınar Yorumu*, s. 507.

Cemal, gülmemek için dışarı fırlar. “Çünkü babalarımızın ikisi de, birdenbire birer kukla oluvermişlerdi.” (s. 35-36) der.

Bu şekilde tiyatrodan alınmış benzetmeler ve teatrallliği ağır basan; Sabiha, Kudret Bey, Muhlis Bey, Nuri Adil gibi baş ve yan karakterleriyle iki ana kısımdan oluştuğu belirtilen romanın ilk kısmında, geriye dönüşlerle çocukluğunu anlatan, bir taraftan da ikinci kısımda sahneye çıkacak oyuncularını tanıtan Cemal’in, anlatıcı olarak konumu da romandan ziyade tiyatroya yaklaşıp. Bu ikinci kısımda, “Cemal, sanki tiyatrodaki anlatıcı görevini bırakmış, kendi rolünün gerektirdiği kıyafete ve yaşa bürünerek sahneye çıkmıştır.”³³ Bunların yanı sıra yazarın, “göz” üzerinde ısrarla durması da “her biri kendi oyununun oyuncusu olan kahramanları seyreden ‘sahnenin dışındakiler’in farklı bakışlarına tekabül eder.”³⁴

Bunlara ilave olarak bir dönemin Kanarya lakaplı sahne sanatçısı Madam Elekcian ki “ilk önce muganniyelikle işe başlamış, 1908’in getirdiği heyecan içinde birdenbire tiyatroya ve bilhassa trajediye heves etmişti”r (s. 229) ve “Fehim Efendi kumpanyasının en istidatlı artistlerinden” (s. 226) eşi Kirkor Elekcian ile Darülbeydi’de Sabiha’yla arkadaşlık etmiş olan, artist Afife’ye (s. 288) saygı duruşu sayılabilecek satırlarıyla roman, bir sahne sanatı olan tiyatro ile doğrudan bağlantılıdır.³⁵

Yukarıda bahsi geçen kalabalık şahıs kadrosu içinde teatrallliği, taklit yeteneği, kendi bireyselliğini gerçekleştirmek uğruna tiyatroyu hedef belirleyişi açısından Sabiha, diğer bütün kişilerden ayrılır. Cemal’in anıları şeklinde kurgulanan ve mazi-hâl geçişleri etrafında seyreden romanda, Cemal, anlatıcı rolünü de üstlenmekle birlikte, merkezde Sabiha yer alır; çünkü romanda, bireysel ve sosyal plandaki aksiyonlar dışında en önemli olay, Sabiha’nın sahneye çıkışıdır. Bir başka deyişle; kalabalık şahıs kadrosunun mühim bir kısmının “sahnenin dışında” kalmışlığına karşılık Sabiha, sahneye çıkan, hatta kendi sahnesini kuran, hazırlayan merkezî önemde bir karakterdir. Nitekim altı yıllık bir ayrılıktan sonra İstanbul’a dönen Cemal’in eylemlerinin de tek bir ereği vardır: Sabiha’yı bulmak. Bundan dolayı da Sabiha, tüm sosyal-siyasi muhtevasına karşın, doğrudan ve dolaylı olarak, olanca varlığıyla romana nüfuz etmiştir. İşte onun çocuklukta başlayan oyunculuk merakının sahneye çıkışıyla sonuçlanmasının seyri, romanın “sanatçı romanı” olarak adlandırılabilir cephelerini oluşturur.

³³ Naci, “Sahnenin Dışındakiler”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda, Tanpınar Üzerine Yazılar*, s. 230.

³⁴ Enginün, “Sahnenin Dışındakiler”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda, Tanpınar Üzerine Yazılar*, s. 348.

³⁵ Seval Şahin’in de işaret ettiği üzere, burada adı geçen Afife, muhtemeldir ki, sahneye çıkan ilk Türk kadını Afife Jale’dir. Bk. *Modernizmin Oyunu Oyunun Modernizmi, Tanpınar’da Oyun*, s. 65.

Esasen *Huzur*’da ve *Suad’ın Mektubu*’nda da adı geçen bir Afife vardır. Ancak bu; aynı zamanda, İhsan’ın eşi Macide’nin de akrabası olan ve Suad’ın ayrılmak üzere olduğu eşidir. *Sahnenin Dışındakiler*’de ise Afife, Sabiha tarafından “Komşumuz Afife’den Kadıköyü’nde oturduğunu öğrendim. Şu artist olan. Darülbeydi’de onunla arkadaşlık. Tanıdın değil mi!” (s. 288) sözleriyle tanıtılır. Birbirine karıştırılması muhtemel olan bu Afife’lerden biri, Suad’ın eşi, diğeri ise tiyatro oyuncusu Afife Jale olmalıdır.

3.3. Sanatçı Romanı Olarak “Sahnenin Dışındakiler”

Oluşum ve büyüme romanı olarak da adlandırılan ve Alman edebiyatına özgü bir tür olan Bildungsroman’ın üç alt türünden biri sayılan sanatçı romanı (Künstlerroman), bir sanatçının (yazar, şair, ressam, sahne sanatçısı), sanatçı olma yolunda çektiği zorlukları konu edinir:

1900-1930 yılları arasını kapsayan ve yüksek modernizm diye adlandırılan dönemde Batı’da yaygınlaşan sanatçı romanları (Künstlerroman), bir önceki dönemin en yaygın ve saygın türü olan büyüme romanlarının (Bildungsroman) türeviydi. Bildungsromanın çocukluk, ergenlik, gençlik ve olgunluk doğrultusunda kronolojik bir biçimde ilerleyen yapısını devralan Künstlerroman, bu yapının merkezine estetik arayışı koymuştu. Baş kahraman bu arayışın öznesi olacak kadar yetenekli, ancak henüz kendi kimliğini tam anlamıyla tanımlayamadığı için duygu ve düşünceleri bir hayli karışık bir sanatçı adayıydı.³⁶

Bildungsroman’ın alt türlerinden biri olmakla birlikte, sanatçı romanı, ondan, başkahramanın akıbeti açısından ayrılır. Bildungsroman’da birey, sonunda topluma uyum sağlar. Sanatçı romanında ise sanatçı, genelde topluma uyum sağlamanın aksine içindeki fırtına ve coşku sonucunda topluma tamamen yabancılaşır, kendi içindeki hırslarının ve yaratıcı gücünün esiri durumuna düşerek çoğu zaman kendi sonunu kendisi hazırlar.³⁷ Bu anlamda, sanatçı romanı, sanatçının hem kendisini kabullenmeyen çevreye karşı hem de içindeki kendine ait yaratma misyonunu anlamaya dönük mücadelelerinin bulunduğu bir çeşit çiraklık romanıdır. En ünlü Künstlerroman, James Joyce’un, *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi* adlı eseridir.³⁸ Türk edebiyatında ilk örneğine, Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah* adlı romanıyla rastlanan bu tarz sanatçı romanları arasında “sanatçı romanının ilklerini veren”³⁹ Reşat Nuri’nin; *Dudaktan Kalbe* (1925), *Kızılıcak Dallar* (1932) ve *Son Sığınak* (1961) adlı romanları zikredilebilir.⁴⁰

³⁶ Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, s. 235-236.

³⁷ Bayram, “Patrick Süskind’in Koku Adlı Romanının Bir ‘Sanatçının Romanı’ (künstlerroman) Olarak İncelenmesi”, (<http://dortyuzonsekiz.blogspot.com/2015/02/patrick-suskindin-koku-adli-romannn-bir.html>), 16.02.2015, (Erişim: 28.05.2018).

Birer örnek teşkil etmesi açısından Faruk Nafiz ve Rıfat Ilgaz’ın romanları üzerine yapılmış şu çalışmalara bakılabilir: Sevinç, “Bildungsroman Örneği Olarak Faruk Nafiz Çamlıbel’in *Yıldız Yağmuru* Adlı Romanı”, 12. Uluslararası Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu Bildiri Kitabı, Edirne 2014; Sevinç, “Sanatçı Romanı (Künstlerroman) Olarak *Karartma Geceleri*”, s. 95-113.

³⁸ Holman, *A Handbook To Literature*, s. 285 [akt. Demir, *Reşat Nuri Güntekin’in Sanatçı (Çiraklık) Romanları Üzerine Bir İnceleme*, s. 11].

³⁹ Engintün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, s. 262.

⁴⁰ Bu konuda, 19. yüzyıldan 2000’li yıllara değin Türk romanındaki yazar figürasyonları üzerinde durarak sanatçı romanı örneklerine değinen bir çalışma için bk. Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*,

Bu bağlamda; *Sahnenin Dışındakiler*’e sanatçı romanı vasfı kazandıran esas yönü, Sabiha üzerinden, bir sanatçının doğuşuna tanıklık eden yapısıdır. Şöyle ki eserin temelinde oyun, taklit gibi harekete dayalı unsurlar vardır. Düşüncelerden çok hareketler vardır burada; tıpkı sahnede olduğu gibi. Bu tür bir yapılanmayla Tanpınar burada sahnenin dışını değil, içini vurgulamaktadır aslında.⁴¹ Dolayısıyla romanın diğer kahramanlarının, farklı bağlamlarda “sahnenin dışında” kalmışlığına karşılık Sabiha, sahneye çıkmayı/kendini gerçekleştirilmeyi başaranıdır. Bu açıdan *Sahnenin Dışındakiler*, salt somut anlamda tiyatro sanatına göndermeler yapan teatral bir roman değil, aynı zamanda, Millî Mücadele’nin ateşten günlerinde “sahneye çıkan ilk Türk kadını” ilanlarıyla oyuncu olmayı başaran Sabiha’nın, bir sanatçı olarak doğuşuna tanıklık eden bir romandır.

3.3.1. Sahnenin İçinde “Terkip”in Dışında Bir Pre-Feminist Olarak Sabiha: Elâgöz Mehmetefendi Mahallesi’ne Balkan Savaşları sırasında taşınan bir ailenin kızı olan Sabiha, “Tanpınar romanlarında benzeri görülmececek şekilde ontolojik meselelere boğulmuştur; varoluşunu sorgular ve hayatın anlamını arar.”⁴² Gerçekte Sabiha, Tanpınar’ın diğer romanlarındaki kadın kahramanlarından da farklıdır. Her şeyden önce o, İkinci Meşrutiyet yıllarının sosyo-kültürel havasını teneffüs etmiş ve döneminin belirli sorunsallarını benliğinde toplamış bir genç kız tipidir. Dahası “terkinin içinde kendine yer bulamayıp oradan çıkmayı kafasına koymuş aykırı karakterli bir kız çocuğudur.”⁴³ Bu bağlamda; üzerinde durulması gereken ilk mesele, onun geleneksel kadın rolüne itirazında belirir. İçinde yaşadığı geleneksel İstanbul mahallesindeki insanlara benzememek dileğini, “kendim olmak istiyorum, bir şey olmak...” (s. 64) sözleriyle dile getiren Sabiha’nın bu yoldaki en radikal tavrı, çarşaf giymekten kaçınması olarak tezahür eder: “Bu çarşafarla hiç kadın hürriyeti olur mu!.. Biz kadın değil, esir sürüsüyüz!” (s. 107) der. Kendisini seven İhsan’la Cemal’in hisleri karşısındaki farkındalığını: “... bir gün muhakkak seveceğim. Bizim memlekette insanların yapacağı tek iş budur, hele kadınların. Bir gün birisini çok seveceğim... Onu iyi biliyorum.” (s. 108) diyerek belirttikten başka belli bir tipolojideki erkekleri kastederek “Bak geçen akşam senin akrabaların şarkısını dinledik, o Mahur Beste’yi... Sizler öyle seversiniz. Uzaktan ağlamak için.” (s. 110) der ve ancak babasının söylediği hapisane türküleri yahut oyun havalarındaki gibi insanları sevebileceğini belirtir (s. 109). Bu bağlamda;

İletişim Yayınları, İstanbul 2011; Parla, *Orhan Pamuk’ta Yazıyla Kefaret*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018.

Ayrıca Reşat Nuri Güntekin’in bahsi geçen romanlarını sanatçı romanı olarak inceleyen bir çalışma için bk. Demir, *Reşat Nuri Güntekin’in Sanatçı (Çıraklık) Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kuzey Kıbrıs, 2013.

⁴¹ Şahin, *Modernizmin Oyunu Oyunun Modernizmi, Tanpınar’da Oyun*, s. 68.

⁴² İnci, *age.*, s. 76-77.

⁴³ Balkız, “Tanpınar’da Aykırı Adımlar: Sabiha”, s. 636.

Sabiha, alışılmış şarklı kadın rollerinin oldukça dışında bir karakter sergilemekte, politikadan sanata; felsefeden tiyatroya kadar birçok alanı erkek yaşıtı Cemal'den daha iyi kavramakta ve bu konulara eleştiri getirmektedir.⁴⁴

Bütün bu yaşından büyük laflar, Sabiha'nın akli olgunluğunu gösterdiği gibi ona "pre-feminist"⁴⁵ bir vasıf da yükler. Şöyle ki dönemi için aykırı fikirleri ve taşkın hâl ve hareketleriyle İkinci Meşrutiyet sonrası kadın hareketlerinin prototipi görünümündedir Sabiha. Onu bu noktaya getiren, kuşkusuz, "cehennem" diye nitelendirdiği aile ortamı ve Balkan kökenli atalarından intikal eden genetik mirasıdır. En büyük korkusu annesine veya babasına benzemek olan Sabiha, "annesinin hastalığı, babasının içki ve eğlence düşkünlüğü, aralarında hiç eksik olmayan kavga, hülâsa bütün bir huzursuzluk" (s. 28) teneffüs ettiği bu aile ortamından intikamını, etrafındaki insanları taklit ederek almaktadır âdeti. Benzer bir örneğine, "Bir Tren Yolculuğu" adlı hikâyesinin kahramanı Zeynep'te de rastlanan bu saldırganca tutum, yazarın oyuncuya bakışında, çocukluktan gelen acı tecrübelerin sahnelenmesiyle bir nevi intikam almak olarak yorumlanır.⁴⁶ Bunun yanı sıra irsî olarak evlâd-ı Fatihan torunu oluşunun da etkisiyle kendi varoluşuna dair meselelere kafa yoran, hareketli, atak bir kız çocuğu olarak çizilen Sabiha, kısa bir süre evli kaldığı eşi Muhtar tarafından "şahsiyetinin ve imkânlarının hastası" (s. 300) şeklinde tanımlanır.

Tüm bu ailevi ve sosyal faktörler, onun sahneye çıkacak cesareti gösterebilmesini de açıklar mahiyettedir. Aileden ve toplumdan gelen tazyikle "varlığın dar hendesinden" kurtulmak ve ne annesine babasına ne de mahalle sakinlerine benzemek isteyen Sabiha, "bir şey olmak, kendi kendini yapmak" (s. 128) için tiyatroya heves eder. Bu sayede insan yüzlerinde, huylarında seyahat edecek; her gün başka bir insan olabilecektir (s. 108; 129). Değişimin, kendini aşmanın bir yolu olduğu kadar tüm insanlığı deneyimlemenin de biricik vasıtasıdır rol yapmak.

(...) Onda her şey, istediğin her şey olabilirsin! Her gün başka bir insan olabilirsin!

– Aktörlük mü diyorsun?

– Evet, aktörlük... Sarah Bernhardt, erkek rollerine bile çıkarmış. Geçen gün Sakine halam söyledi.

– Ama, yine senin bir hayatın olacak! Kendi hayatın!

– Tabîî, ama yine her gün bir başkası da olacağım. Bu akşam çok hasis bir insan, tıpkı bu kitaptaki gibi... Yarın başka birisi. Öbürsü gün daha bir başkası... Bütün insanları tanıyacağım, hepsinin kılığına gireceğim.

⁴⁴ Can, "Sahnenin dışından sahneye: Kadın", s. 27.

⁴⁵ Özgüven, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Erkekler ve Kadınlar... Sahnenin Üzerinde", *Bir Gül Bu Karanlıkta, Tanpınar Üzerine Yazılar*, s. 410.

⁴⁶ Şahin, *age.*, s. 233.

– Kadınlar bizde aktör olamazlar..

– Bugün olamazlar ama, yarın olurlar... Yarın, ne olacağını biliyor musun? Her gün bir şey değişiyor. (...) (s. 129)

Böylece Sabiha, hem herkes gibi olmayacak hem de herkesi oynayabilecektir. Bunu yaparken de kendinden yola çıkacaktır.⁴⁷ Üstelik, dönem itibarıyla, ayak sesleri duyulan feminizm kadar tiyatro faaliyetleri de yükseliştir. Özellikle gençler arasında tiyatro ve dolayısıyla aktörlük, eskiye nazaran, rağbet görmektedir.⁴⁸ Cemal de bunun farkındadır: “Sabiha’nın tiyatro merakı o devirde hayret edilecek bir şey değildi. Balkan Harbi’nin sıkıntısından yeni çıkmış olan İstanbul, belki de eğlenmek istediği için, hemen hemen sadece tiyatroya sarılmıştı. Her gün gazetelerde birkaç tiyatro kumpanyasının ilanı birden görülüyordu. (...) Gençler, yeni yetişenler arasında ise tiyatro en mühim mevzu idi. (...)” (s. 131)

İşte 1908 sonrasında esen tiyatro rüzgârı, Sabiha’nın da başını döndürmüş ve “belli başlı mevzu hep tiyatro olmuştu”r (s. 131). Yakın aile çevresini gözlemleyerek yaptığı taklitler, jest ve mimiklerle yarattığı teatral havayla Kudret Bey’e “emsalsiz” (s. 212) dedirtecek denli oyunculuk yeteneğine sahip olan Sabiha, içine sıkıştığı dar çevreden kendisini çıkaracak bir imkân olarak merak sarar tiyatroya, bir nevi “varoluşuna anlam katma çabası”dır.⁴⁹ Bunun için Avrupa’dan dönecek Kudret Bey’in yolunu gözler: “(...) O kadar merak ediyorum ki bu adamı... Düşün, on sene Avrupa’da yaşamış. Tiyatrolara gitmiş, balolara gitmiş, güzel şeyler görmüş...” (s. 61) Benzer şekilde yaşça kendisinden büyük İhsan’ın tiyatrodan, muharrirden, aktörden bahsettiği zamanlarda Sabiha’da “garip hırslar, iştihalar beliriyor, onu dinlerken adeta içten verilen kararlarla çehresi sertleşiyordu”r (s. 121). Tam bu sıralarda İhsan, hep birlikte Molière’ in *Hasis*’ ini okumayı teklif eder ve “Molière tercümelerinin asıl tesiri Sabiha’nın üzerinde ol”ur (s. 128). *Hasis*’ ten başka Sabiha, Shakespeare’in *Romeo ve Juliet*’ini okur ve bunu mahallede oynamayı önerir. Buna İhsan, *Hasis*’ i oynamak yönünde onay verir. Tiyatro ile epey meşgul olmuş Kudret Bey de onlara yardım edecektir (s. 132). Ne var ki babasının tayini dolayısıyla Cemal, bu oyunda rol alamaz, sahnenin dışında kalır.

Böylelikle romanın ilk bölümünde Sabiha’yı, dönemi için devrim sayılabilecek eyleme yönelten sebepler sıralandıktan sonra ikinci bölümde onun, “Mehlika Sultan” benzetmesiyle herkesin varlığından haberdar olup akıbeti hakkında ağız birliği etmiş-çesine sustuğu, gizemli bir şahsiyete evrilişi hikâye edilir. Gizemlidir; çünkü herkesin hayatında bir iz bırakmış, ancak şaibeli evliliği ile sevenlerinde şüphe uyandırmıştır. Dahası bu şaibeli evliliği devam ettirememiş ve için için birtakım hazırlıklara giriş-

⁴⁷ Şahin, *age.*, s. 66.

⁴⁸ İkinci Meşrutiyet yıllarında tiyatro faaliyetleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Yalçın, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.

⁴⁹ İnci, *age.*, s. 82.

miştir. Eş bir söyleyişle; çocukluk yıllarında İhsan'ı dinlerken “adeta içten verilen kararlarla sertleşen çehresi” (s. 121) misali sert kararlar arifesindedir. 1920 yılı Eylül’ünde İstanbul’a dönen Cemal, işte Sabiha etrafındaki bu esrar perdesini aralamaya çalışırken Kudret Bey’den ona dair ilk havadisleri öğrenir: Sabiha, Cemal İstanbul’dan ayrılmadan hemen önce hazırlandıkları piyesin provaları sırasında Muhtar’la tanışmış ve 1916 sonlarında evlenmiştir. Ne ki tüm gayretlerine rağmen seferberlik dolayısıyla *Hasis*, sahnelenemez.

Muhtar’la evliliği, yakın çevresini şaşırtsa da Sabiha için olağan bir seçimdir. “Siz hepiniz bizim saatin kâtibine benziyorsunuz.” (s. 109) diyerek hafıfselediği; “kültürlü, donanımlı, bilgili ancak hayat karşısında pasif”⁵⁰ erkekler yerine “belki nitelik olarak onlardan çok daha alt seviyede fakat hayatın içinde aktif birini”⁵¹ seçer. Kaldı ki Sabiha’nın bu evlilik hamlesi, planlı bir harekettir ve içinde oyunculuk emelleri gizlidir. Uzun bir arayıştan sonra tam Cemal ümidini kesmek üzereyken köprüde Sabiha’ya rast gelir. Cemal’in döndüğünden beri kendisini aradığından haberi vardır:

Geldiğini, hem o günlerde kiracınızdan öğrendim. Kadıncağız sana hayran... Zaten müthiş bir muvaffakiyetin var. Kimi gördümse senden bahsetti. Komşumuz Afife’den Kadıköy’ünde oturduğunu öğrendim. Şu artist olan. Darülbeydi’de onunla arkadaşlık. Tanıdın değil mi! (s. 288)

Cemal, “[d]emek Sabiha, evli olduğu hâlde Darülbeydi’ye girmişti” (s. 290) diye düşünür. O günlerde Muhtar’dan ayrı yaşayan; ancak bunu sır gibi saklayan “[s]abiha’nın yüzünde, bir şeyden korkan hatta devamlı şekilde korku içinde yaşayan bir insan hâli vardı”r (s. 290). Bu, hayallerini gerçekleştirmesine az kalmış bir insanın tedirginliğidir. Mutsuz evliliğiyle toplumun ona biçtiği geleneksel kadın rolünü oynamış, artık bu sahneden inmeye hazırlanmaktadır.

Bu anlamda, Sabiha, toplum nazarında, yürütemediği evliliğiyle sahnenin dışında; fakat kendi iradesi ve seçimiyle çocukluğundan beri hayalini kurduğu aktrisliğe adım atışıyla kendi hayatının sahnesindedir. Dolayısıyla Sabiha, sanatçı romanlarının ayrıksı kişilerinin bir benzeridir. Başta ailesi olmak üzere çevresindeki kimseden destek görmeyerek ve toplumla çatışmak pahasına içinde yetiştirdiği “mahalle”nin sınırlarını zorlayarak “çok istediği artistliği elde edecek, ‘Sahnenin Dışındakiler’ gibi kendileri için daha evvel çizilmiş yolda yürümeyerek sahnenin içine girecek ve kendi senaryosunu yazacaktır.”⁵² Bu hasletleriyle Sabiha’yı, kadının Türk münevver camiasına girişinin örneklerinden biri olarak görmekte bir beis yoktur.⁵³ Bu yönüyle o, Tanpınar’ın, *Huzur*’da, “terkip”in

⁵⁰ Balkız, agm., s. 639.

⁵¹ Balkız, agm., s. 639.

⁵² Samsakçı, *Tanpınar’ın Eşiğinde*, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eserleri Üzerine Düşünceler, s. 94.

⁵³ Can, agm., s. 27.

bir parçası olarak, Nuran’ın şahsında idealize ettiği kadın tipolojisinden farklıdır. Söz konusu farklılığı, çocuk sayılabilecek yaşlarda tiyatroya meyledişinden ileri gelir.

Bu sıralarda, Muhtar’ın ifadesiyle “bir somnambül gibi” (s. 298) dolaşan Cemal, etrafında olup bitenlerin farkına varamasa da daha okul sıralarında istidadını belli eden arkadaşı, Sabiha’nın da uzaktan akrabası, Nuri Adil, “Kuşdili’ndeki salaşı kiralamış. Tamir ettirmiş. Yakında temsiller verecek” tir (s. 317). İşte bu temsilin sürprizi, “sahneye çıkacak ilk Türk kadını” olarak reklamı yapılan Sabiha’dır. Hadiseleri değerlendirmekte yetersiz kalan Cemal, bunu kapısına bırakılan bir tiyatro reklamından öğrenir: “Bu alâlâde bir tiyatro reklamıydı. Kadıköyü’nde Kuşdili’nde Nuri Adil kumpanyasının vereceği temsillerden bahsediyordu. Fakat reklamın üstünde Sabiha’nın Köprü’ de ilk rast geldiğim kıyafetle alınmış resmi vardı. Altında da “sahneye çıkacak ilk Türk kadını” diye yazılıydı.” (s. 320-321) Oysaki bu ilandan kısa bir süre önce Sabiha, Muhtar’dan kaçarak Cemal’e sığınmıştır. Hayatını değiştirecek o kararı alması, an meselesidir ve en azından Cemal’den destek beklemektedir. Ne ki aradığı desteği bulamayınca sabah kayıplara karışır. Bundan sonra Sabiha, önce broşür halinde tiyatro reklamında sonra da sahnededir.

Ancak “Sabiha’nın devrinde tam bir ihtilal olan aksiyonu”,⁵⁴ onu seven erkeklerin gözünde tam bir düşüştür. Özellikle Cemal, büyük bir hayal kırıklığına uğramıştır:

Bir müddet olduğum yerde şaşırdım kaldım. Sabiha bu işi niçin yapmıştı? Zavallı Sabiha, elindeki tek oyuncakla oynar gibi hayatıyla oynuyordu. Bu belki biricik aile mirası idi. İki ay evvel, bu odada onu gördüğüm zaman içimde birdenbire canlanan ümitleri düşündüm. Demek bütün o kaçışlar, korkular, tereddütler hep bu iş içindi. Fakat bununla da kalmıyordu. Nuri Adil kumpanyasının teşekkülü Hasan Bey’in parasıyla olmuştu. Sabiha, tam bir muhasara hâlindeydi. ‘– Ah, bir karar verebilsem?..’ (s. 321)

Cemal’in ve toplumun geri kalanının nazarında “Sabiha, kadını eş ve anne kimliği ile tanımlayan ataerkil yapının onaylamadığı bir tercihte bulunmuştur. Bu nedenle Sabiha’nın başarısının, sahneye çıkacak ilk kadın olmasının, romandaki erkekler nazarında bir anlamı yoktur.”⁵⁵ Oysaki daha ilk gençlik yıllarında İkinci Meşrutiyet yıllarının temel meselelerine dair akıl yürüten, özellikle kadının toplumdaki yeri konusuna kafa yoran Sabiha’nın, bu koşullar altında sahneye çıkması önemli bir gelişmedir. Kaldı ki o, “ekonomik zorunluluktan ziyade idealleri için hareket eden güçlü kadın tipine örnektir.”⁵⁶ Ne var ki artan kadın hareketleri ve tiyatro faaliyetlerine karşın toplumun henüz hazır olmadığı, Müslüman kadının sahne yaşağının kalkmadığı şartlarda, onun sahneye çıkması, aykırı ve aşırı bir hareket olarak algılanır.

⁵⁴ İnci, *age.*, s. 83.

⁵⁵ Balkız, *agm.*, s. 640.

⁵⁶ Balkız, *agm.*, s. 642.

İşte sanatçı romanları da genç sanatçı adaylarının bu tarz engellenmişlik öykülerini konu edinir. Bu engeller; “sanata gereken değeri vermeyen maddiyatçı ve zevksiz bir orta sınıf, bu orta sınıfın temsilcisi olarak aile, bu sınıfın ideolojisini sürdürmekten başka bir işlevi olmayan eğitim ve din gibi kurumlar ve hatta tutucu bir sanat anlayışının sürmesinden yana olan cahil ve korkak eleştirmenler, akademya, sanat ve edebiyat komiserleri”⁵⁷ olarak sıralanabilir. İlginçtir, Sabiha’nın, dönemi içinde yadırganan sahneye çıkma eylemi, *Sahnenin Dışındakiler* üzerine yazı yazan kimi eleştirmenlerce de tenkit edilmiştir. Selim İleri ve Semih Gümüş, Kurtuluş Savaşı dolayısıyla, Sabiha’nın bu hareketini, başarıdan ziyade tükeniş şeklinde olumsuz bir bakış açısıyla yorumlar.⁵⁸ Doğaldır ki “[b]öyle bir ortamda yaratıcılık yolculuğuna çıkan genç yeteneklerin öyküsüdür Küntlerroman; arayışları yalnızca sanatta/sanatla kavuşulabilecek aşkınlıktır; kaderleri bu aşkınlığa giden ya da gittiğini sandıkları yolda uğradıkları hüsrandır.”⁵⁹

Sonuç

Mahur Beste ve Huzur ile birlikte üçlü bir nehir romanın parçası olan *Sahnenin Dışındakiler*, konu edindiği tarihî dönem itibarıyla üçlemenin ikinci kitabıdır. Tanpınar’ın, *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanlarına kıyasla, üzerinde pek fazla söz söylenmemiş bu romanı, başlığında yer alan “sahne” kelimesi nedeniyle çoğul okumalara müsait bir eserdir.

Buna göre; 1920 yılı merkeze alındığında roman, Millî Mücadele anlatısı olarak okunur. Anadolu’da ölüm-kalım savaşı başlamış, işgal İstanbul’u ise ya eğlenmekte ya ağlamaktadır. Roman başkişilerinden İhsan’ın, “Asıl sahne orası. Biz burada maa- lesef sadece seyirciyiz. Sahnenin dışındayız.” (s. 142) sözleri dolayısıyla esere dair ilk değerlendirmeler, onun bir Millî Mücadele romanı olduğu yolundadır. Diğer taraftan Cemal-Sabiha ilişkisi üzerinden aşk romanı vasfı kazanan eser, Tanpınar romanlarındaki klasik yapıyı tekrarlar: Erkek, kadını ne kadar sevse de onu kaybetmeyi göze alır ve bu kaybı, sanatsal yaratım yoluyla telafiye çalışır. Nitekim Cemal de Sabiha’yı kaybettiğine kanaat getirdikten sonra, Tıbbiye’nin ikinci sınıfındayken, beş perdelik bir trajedi yazmaya koyulur.

Romanın “sahne” kelimesinden mülhem bir diğer yönü, bütünüyle tiyatroyu odağına almış bir eser olmasıdır. Hiç tiyatro eseri yazmamış olmakla birlikte bilhassa

⁵⁷ Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, s. 43.

⁵⁸ Anılan yazarların roman hakkındaki değerlendirmeleri için bk. İleri, “Sahnenin Dışındakiler”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda, Tanpınar Üzerine Yazılar*, s. 221-224; Gümüş, “Sahnenin Dışındakiler”, *Türk Romanında Kurtuluş Savaşı*, s. 377-388.

⁵⁹ Parla, *age.*, s. 43.

derslerinde, bu sanata dair mütalaalarda bulunan Tanpınar’ın, bazı hikâyelerinden sonra, tiyatroya, en geniş kapsamda yer verdiği eseri, *Sahnenin Dışındakiler*’dir. İşgal İstanbul’unun “sahnenin dışı” olarak tavsif edildiği eserde, ağırlıklı olarak, Shakespeare ve Molière tesiri kendisini hissettirir. Romanın trajikomik yönüne vurgu yapan bu tesirin yanı sıra kalabalık şahıs kadrosu da kendilerine özgü teatrallikleri içinde, âdeta sahnede rol yaparcasına, sergilenir. Bunlar arasında, özellikle, oyuncu olmak hayalini, “sahneye çıkacak ilk Türk kadını” vasfıyla gerçekleştiren Sabiha üzerinden, sanatçı romanı olarak da okunabilecek *Sahnenin Dışındakiler*, yakın ve uzak çevresinden kaynaklanan tüm engellere rağmen sahneye çıkmayı başaran bir kadın sanatçının öyküsüdür. Bu yönü, romanı; merkezinde estetik kaygıların olduğu, bir sanatçının sanatçı olma yolunda verdiği mücadeleleri işleyen, Alman edebiyatına özgü bir tür olan sanatçı romanına yaklaştırır.

KAYNAKLAR

- Alptekin, Turan, *Ahmet Hamdi Tanpınar, Bir Kültür Bir İnsan*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Balkız, Gaye, “Tanpınar’da Aykırı Adımlar: Sabiha”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 33, Kasım 2016.
- Bayram, Özlem, “Patrick Süskind’in Koku Adlı Romanının Bir ‘Sanatçının Romanı’ (künstler-roman) Olarak İncelenmesi”, <http://dortyuzonsekiz.blogspot.com/2015/02/patrick-suskindin-koku-adl-romannn-bir.html>, 16.02.2015.
- Can, Rabia Umay, “Sahnenin dışından sahneye: Kadın”, *Dergâh*, S. 334, Aralık 2017.
- Çetin, Nurullah, “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Sahnenin Dışındakiler* Adlı Romanına Millî Mücadele’nin Yansıması”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 6, Temmuz/Aralık 2011.
- Demir, Mustafa, *Reşat Nuri Güntekin’in Sanatçı (Çıraklık) Romanları Üzerine Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kuzey Kıbrıs, 2013.
- Demiralp, Oğuz, *Tanpınar’a Biraz Huzur Verelim*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- _____, “Sahnenin Dışındakiler”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda, Tanpınar Üzerine Yazılar*, haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- _____, “Suat: Tanpınar’ın musallat kahramanı”, *Dergâh*, S. 339, Mayıs 2018.
- Erdoğan, Tamer, *Türk Romanında Mütareke İstanbul’u*, İstanbul: Kanat Kitap, 2005.
- Gümüş, Semih, “Sahnenin Dışındakiler”, *Türk Romanında Kurtuluş Savaşı*, haz. Mürşit Balabanlılar, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları, 2003.
- Güven, Güler, *Tanpınar’dan Yeni Ders Notları*, yay. haz. Hayri Atas, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2. Baskı, 2008.
- Holman, C. Hugh, *A Handbook To Literature*, Indianapolis: The Odyssey Press, 3. Baskı, 1976.
- İleri, Selim, “Sahnenin Dışındakiler”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda, Tanpınar Üzerine Yazılar*, haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.

- İnci, Handan, *Orpheus'un Şarkısı, Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
- Köroğlu, Erol, "Hayata Çok Yıldızlı Bir Mazi Aynasından Bakmak: Sahnenin Dışındakiler' de Bugünü Yaşamanın İmkânsızlığı", *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*, haz. Sema Uğurcan, İstanbul: Kitabevi, 2003.
- _____, "Sahnenin Dışındakiler' de Türlerin Oyunu: Okuma, Temellük ve Dışlama Bağlamında İdeolojik ve Metinsel Etkileşim", *Ahmet Hamdi Tanpınar, Tanpınar Zamanı, Son Bakışlar*, haz. Handan İnci, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- _____, "Sahnenin Dışındakiler'i Tamamlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kurtuluş Savaşı Anlatıları Türü", *bilig*, S. 66, Yaz 2013.
- Naci, Fethi, "Sahnenin Dışındakiler", *Bir Gül Bu Karanlıklarda, Tanpınar Üzerine Yazılar*, haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Özgüven, Fatih, "Ahmet Hamdi Tanpınar'da Erkekler ve Kadınlar... Sahnenin Üzerinde", *Bir Gül Bu Karanlıklarda, Tanpınar Üzerine Yazılar*, haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Parla, Jale, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- _____, *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.
- Samsakçı, Mehmet, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Güzel Sanatlar*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005.
- _____, *Tanpınar'ın Eşiğinde, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eserleri Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Kitabevi, 2. Baskı, 2017.
- Sevinç, Canan, "Bildungsroman Örneği Olarak Faruk Nafiz Çamlıbel'in Yıldız Yağmuru Adlı Romanı", 12. Uluslararası Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu, Trakya Üniversitesi, 18-20 Ekim 2012, Edirne.
- _____, "Sanatçı Romanı (Künstlerroman) Olarak *Karartma Geceleri*", *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 11, Ocak 2016.
- Shakespeare, William, *Nasıl Hoşunuza Giderse*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: T. İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- Şahin, İbrahim, *Ahmet Hamdi Tanpınar, Haz ve Günah, Bir Tanpınar Yorumu*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2012.
- _____, "Suad'ın Mektubu I", *Türk Edebiyatı*, S. 520, Şubat 2017.
- _____, "Suad'ın Mektubu II", *Türk Edebiyatı*, S. 521, Mart 2017.
- _____, "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'Suad'ın Mektubu' Başlıklı Müsveddeleri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, S. 17, Ocak- Haziran 2017.
- Şahin, Seval, *Modernizmin Oyunu Oyunun Modernizmi, Tanpınar'da Oyun*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2013.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Sahnenin Dışındakiler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 16. Baskı, 2016.
- _____, *Hikâyeler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 10. Baskı, 2013.
- _____, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 4. Baskı, 1995.
- _____, *Tanpınar'ın Mektupları*, haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 3. Baskı, 2001.

- _____, *Edebiyat Dersleri*, haz. Abdullah Uçman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- _____, *Mücevherlerin Sırrı*, haz. İlyas Dirin, Turgay Anar, Şaban Özdemir, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı, İstanbul 2002.
- _____, *Suat'ın Mektubu*, haz. Handan İnci, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.
- Tayşir, Eyüp Aygün, “‘Suat’ın Mektubu’ ve Tanpınar’ın Genç Kadını”, *Varlık*, S. 1327, Nisan 2018.
- Törenek, Mehmet, *Türk Romanında İşgal İstanbul’u*, İstanbul: Kitabevi, 2002.
- _____, *Başka Hayatlar Peşinde: Tanpınar’ın Romanları Üzerine Bir İnceleme*, İstanbul: Kitabevi, 2012.
- Uçman, Abdullah, “Sahnenin İçindekiler ve Dışındakiler”, *Toplumbilim*, S. 20, Ağustos 2006.
- _____, “Sahnenin Dışındakiler yahut İşgal İstanbul’unun Romanı”, *Roman Kahramanları*, S. 22, Nisan/Haziran 2015.
- Yalçın, Alemdar, *II. Meşrutiyette Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.

