

# Sahnenin Dışındakiler'i Tamamlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Kurtuluş Savaşı Anlatıları Türü

Erol Köroğlu\*

## Öz

Tanpınar'ın üçüncü romanı olan *Sahnenin Dışındakiler*, bütün tamamlanmamışlığına rağmen, eleştirmenler tarafından beğenilen ve ünlü yazarlarla etkileşimi üzerinden değerlendirilen bir romandır. Ancak bu roman, Tanpınar'dan beklenebilecek bu tür bir metinlerarasılığın ötesinde, Türkçeye özgü bir edebi türde üretilen güçlü ve zayıf eserlerle de türsel bir ilişki içindedir. Söz konusu tür, Halide Edib'in 1922'de tefrika edilen *Ateşten Gömlek*'iyle başlayan Kurtuluş Savaşı anlatıları türüdür. Kurucu metin ele aldığı dönemi bir iç savaş ve ihtilal olarak değerlendirip, bu tarihsel bağlam içinde bireysel fedakârlıkla ilerleyen duygusal bir drama kurmuştur. Ondan sonra gelen çoğunluğu erkek yazarlar ise Halide Edib'den aldıkları türü milli birlik içinde başarılı epik bir mücadele olarak yansıtırlar. Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*'de bu kolaycılığı sorgular. Ancak bu romandan yola çıkarak hazırladığı *İki Ateş Arasında* başlıklı senaryo, romandaki seçimlerinin hepsini geçersiz kılacak ve türün her türlü kalıbını uygulayan bir metin olacaktır. Bu çalışma, aynı yazarın birbirine zıt bu iki metnini tür kuramları üzerinden incelemektedir.

## Anahtar Kelimeler

Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, *İki Ateş Arasında*, Kurtuluş Savaşı, tür, metinlerarasılık, senaryo, roman

\* Yrd. Doç. Dr., Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü – İstanbul / Türkiye

erol.koroglu@boun.edu.tr

Bu makalenin ilk ve kısa bir versiyonu 1-2 Kasım 2010'da İstanbul'da, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde gerçekleştirilen "Uluslararası Ahmet Hamdi Tanpınar Sempozyumu"nda sunduğum, "*Sahnenin Dışındakiler*'de Türlerin Oyunu: Okuma, Temellik ve Dışlama Bağlamında İdeolojik ve Metinsel Etkileşim" başlıklı bildiridir. Bu bildiri metni, aynı başlık altında şu kitapta yayımlandı: Handan İnci, yay. haz., *Tanpınar Zamanı* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2012), s. 116-126.

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1950 senesinin 9 Mart'ı ile 26 Mayıs'ı arasında *Yeni İstanbul* gazetesinde, *Mahur Beste* ve *Huzur*'dan sonra gelen  c nc  romanı *Sahnenin Dışındakiler*'i tefrika etmişti. Ne var ki, tefrikanın kitap haline gelmesi ancak Tanpınar'ın ölümünden 11 sene sonra, 1973'te mümkün olacaktı. *Sahnenin Dışındakiler*, gerek kendisinden önce gelen ve birlikte bir nehir roman oluşturdukları *Mahur Beste* ve *Huzur*'a, gerek kendisinden sonra gelen *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne göre daha az eleşti-rel ilgiye mazhar olmuş ve hakkında daha az yazılmış bir romandır. Bunun bir göstergesi olarak Abdullah Uçman ve Handan İnci'nin 2008'de ikinci baskısı çıkan "*Bir G l Bu Karanlıklarda*": *Tanpınar  zerine Yazılar* derle-mesine göz atılabilir. Yazar hakkında yazılmış 110 yazıyı kapsayan bu ya-yında *Sahnenin Dışındakiler*'e münhasır sadece beş çalışma bulunur. Bun-lar sırasıyla Selim İleri ve Fethi Naci'nin 1973, İnci Enginün' n 1982, Fatih  zg ven'in 1991 ve Semih Gümüş' n 2003 tarihli çalışmalarıdır. Bu az tercih edilirliliği bir rastlantı sonucu bozan bir örnek olarak Sema Uğurcan'ın yayına hazırladığı 2003 tarihli *Doğumunun 100. Yılında Ah-met Hamdi Tanpınar* derlemesi anılabilir. Orada iki *Sahnenin Dışındakiler* incelemesi yer alır: Nami Başer'in "Tanpınar'da Proust"u ile Erol K roğ-lu'nun "Hayata ok Yaldızlı Bir Mazi Aynasından Bakmak: *Sahnenin Dışındakiler*'de Bugünü Yaşamanın İmk nsizliği" makalesi.

*Sahnenin Dışındakiler* neden daha az ilgiye mazhar olmuştur? Kötü, za-yıf, tatsız ya da eksik bir roman olduğundan mı? Bir Tanpınar romanı olmaya uygun değil midir? Aslında cevaplamak için "tam olarak hiçbiri değil" denilebilir. Ama hepsinden de az çok vardır *Sahnenin Dışındaki-ler*'e ikircimli yaklaşımda. Ve aslında romanın alımlanmasında söz ko-nusu olan tam da budur: ikircim... Acayip bir arada kalmışlık... Bu romanda okurları tam olarak tatmin etmeyen bir Şeyler vardır. Tuhaf, zihni meşgul edici, ele avuca sığmaz bir metindir söz konusu olan. Öte taraftan eksiklik ya da tamamlanmamışlık hissi, bir Tanpınar romanı özelliğidir de. Ancak bu roman; *Mahur Beste*'nin, *Huzur*'un, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün tatlı eksikliliğinden ötede, okuru resmen orta-da bırakan bir eksiklik, belirsizlik ve tamamlanmamışlıkla maluldur.

H lbuki aynı zamanda, şu veya bu nedenle bu romana tutulan okurlardan oluşan bir hayranlar topluluğundan da söz edilebilir. Hakkında diğer Tan-pınar romanlarına göre daha az yazılmış bile olsa, *Sahnenin Dışındakiler*'i ele alan eleştirmenler romanın çok katmanlılığına, edebi zenginliğine, kendin-den önce gelen  stat ve eserlerle girdiği metinler arası etkileşmeye dikkat çekmişlerdir. Bu saptamalarında hatalı oldukları da söylenemez. Tanpınar'ın bir estet ve sıkı bir edebiyat okuru olduğu bilinen bir gerçektir ve Őimdiye

kadar hakkında üretilen literatür yazarın okuduğu, etkilendiği ve metinler arası etkileŐime girdiği yazarlardan bolca söz etmiŐtir. *Sahnenin Dışındakiler* söz konusu olduğunda da, aykırı bir durumla karŐılaŐılmaz. Örneğin Selim İleri 1973'te "Dostoyevski'nin *Cinler*'ini hatırlatıyor roman," der (UÇman ve İnci 2008: 222). Fethi Naci aynı tarihli yazısında Cemal karakterinin Camus'nün *Yabancı*'sından çizgiler taŐıdığını, GonŐarov'un ünlü karakterine atfen "eksik bir Oblomov" olduğunu ve "Sabiha'yı izlerken bulanık bir Dostoyevski etkisi" gördüğünü art arda belirtir (A.g.e.: 231 ve 233). Fatih  z-güven de 1991 tarihli makalesinde Sabiha'nın kocası Muhtar'ın "Dostoyevskien bir ateŐle yandığı" nı söyler (A.g.e.: 410). Nami BaŐer, "Tanpınar'da Proust" başlıklı makalesinde, Tanpınar'ın Kudret Bey'i ile Proust'un *Geçmiş Zaman PeŐinde*'sinde bir ara görünen Bergotte karakterlerini, muhteŐem burunlarının anlatımı üzerinden karşılaştırır ve Tanpınar'ın Proust'tan ne doğrultuda ve ne kadar etkilendiğini tartıŐarak görünür kılar (BaŐer 2003: 40-44). Erol K ro glu da benzer bir sonuca varıp, *Sahnenin Dışındakiler*'deki tamamlanmamışlık ve belirsizlik sorununu romanın ele aldığı malzeme/ ykw yle uyumlu ve gerekli bir Şey olarak deėerlendirmiŐtir:

*Sahnenin Dışındakiler*, bir türlü b t nlenemeyen, derli toplu bir biçimde öyküsünü anlatamayan bir romandır;  nk  karakterlerin içinde boėuŐtuėu koŐullar bütünlükten uzaktır. Malzeme belirsiz olduğu için anlatım da belirsizdir. [...] Tanpınar, belirsizlikler, eksiklikler ve par alanmıŐlıkla ilerleyen bir gerçeği bu Őekilde anlatmayı tercih ederek daha isabetli bir seçim yapmıŐ olur. Okurunu zorlu, fakat bir o kadar da zenginleŐtirici bir yorum çabasına davet eder. Daha önce de söylendiği gibi, insana ait olan zaman rastlantılar, belirsizlikler ve krizlerle ilerler. Tanpınar, bu romanıyla "geçmiŐe yaldızlı bir mazi aynası"ndan bakarak bugünde yaŐamanın imk nsızlığını ortaya koyarken, bizi sanatla zenginleŐerek düŐünmeye yönlendirir. Adeta Şöyle demektedir: " n m zde bir yumak gibi duran hayat"ı, top-tancı ve totaliter düŐünce kalıplarıyla  zemeyiz. (K ro glu 2003: 100)

Bu saptamalar Tanpınar'ın romancılığı ve tüm romanları açısından da, bu roman açısından da doğrudur. Nitekim *Sahnenin Dışındakiler*'in anlatıcısının aynı zamanda başkarakter olan Cemal olması ve romanın, Cemal'in ele alınan olaylardan oldukça uzun zaman sonra yazdığı anıları biçiminde kurgulanması okurdaki bitmemiŐlik hissinin bir parça yatıŐmasına da yol açar. Sanki romandaki eksikler, yarım kalmıŐlıklar yazar Tanpınar'a değil de, anlatıcı Cemal'e aitmiŐ gibi gelir okura. Örneğin romanın başlarında Sabiha'nın çocukluğuyla ilgili analizin yarım bırakılıŐı tamamıyla anlatıcıdan kaynaklanmaktadır: "Yazık ki bu isyan ve ink rın sebeplerini layıkıyla izah bizce imk nsızdır." (Tanpınar 2011: 36). Nitekim zamansal olarak

daha geç ama ne zaman olduğunu bilemediğimiz ve herhangi bir biçimde sezdirilmeyen bir anda hatırlamakta ve yazmakta olan anlatıcı Cemal, 1920 ile 1921 arasındaki birkaç aya yayılan öykü şimdisinde konuşlanan başkarakter Cemal'in o sıradaki beklentilerini şöyle hatırlar/aktarır: “Bu tesadüfler silsilesinin behemehal daha mühim bir şeyle tamamlanacağını umuyordum.” (Tanpınar 2011: 187). Oysa elimizdeki anlatı, sonlara doğru mühimce şeyler ortaya çıkmış olsa bile, tamamlandığına dair bir işaret vermeyecek ve çok belirsiz bir biçimde, her şeyi adeta ortada bırakarak, sanki anlatıcı Cemal bir işi çıkmış da, okumakta olduğumuz romanı oluşturan anılarını yazmayı bırakıvermiş gibi bitecektir. Yani okur eğer söylenenlere inanıp “daha mühim bir şey”le karşılaşacağını beklerse, beklentisi boşa çıkacaktır.

### **Eksik? Belirgin? Bayağı!**

Romanda buna benzer başka belirsizlik/tamamlanmamışlık örnekleri de vardır. Bunların nereden kaynaklanmış olabileceğini tahmin etmek daha da zordur. Örneğin 69. sayfada Cemal Sakine Hanım'ın evinde, onun kendisini evlendirme teklifini reddetmekte ve bu olayın 1921'de olduğunu da özellikle belirtmektedir. Ancak romanın hayalet kadın kahramanı Sabiha, Cemal'in bir türlü ulaşamadığı bu gizemli kadın aniden odada beliriverir: “[İ]kimiz birden Sabiha'nın bize ikram ettiği çayları içmeye başladık. Bu konuşmamız 1921 yılında, anlattığım şeylerden yedi sene sonra idi.” Burada iki olasılık mevcuttur: Ya anlatıcı ve/veya yazar bir sürçme yapmakta ve başka bir isim yazacakken Sabiha yazmaktadır ya da öykü şimdisi içinde şöyle bir görünüp kaybolan, öykünün sonunda tiyatro sahnesine çıkacak ilk Müslüman kadın olarak ilanlarda yer alan Sabiha, tam nasıl bittiğini bilmeye olanak olmayan olayların ardından, sakince ortalığa çıkabilmekte, dostlarıyla çay içip sohbet edebilmektedir. Hangisi doğru olabilir? Romanda bir daha bu konuya asla dönülmeyeceği için bilmek mümkün değildir.

Yukarıdaki örnekle ilgili bir nokta daha vardır: Eğer söz konusu olan bir sürçme ise, bu yazardan mı kaynaklanmaktadır, yoksa anlatıcıdan mı? Buna da karar vermek mümkün olmaz. Ama iki örnek daha var ki, bunların anlatıcıdan kaynaklandığı kesindir. Bunlardan birincisinde Sakine Hanım Kudret Beyi Bettina adlı bir Alman hanımla tanıştırır ve anlatıcı tam o noktada şunu söyler: “Fihakika o günden sonra Bettina, küçük grubumuzdan hemen hemen hiç ayrılmadı. [...] Fakat bunlar daha ileride okuyucularımızın kendi gözleriyle görecekleri şeylerdir.” (Tanpınar 2011: 97). Ancak Bettina'yı romanda bir daha görmeyiz. İkinci örnek Anadolu'ya silah kaçırma kullandığı bir balıkhaneye ilgilidir: “İleride anlatacağım gibi bu balıkhanede, daha doğrusu onun gizli tarafında bizzat ben de

bir gece kaldım.” (Tanpınar 2011: 221-222). Anlatıcımız ne yazık ki, bunu da anlatmaz ileride.

Şimdi daha farklı bir örneğe göz atalım. Artık burada söz konusu olan, anlatıcının savsaklaması denilemeyecek, yazardan kaynaklanan ve ne olduğu kolay anlaşılmayan bir belirsizlik örneğidir. Ele alınacak bu bölümde başkahraman Cemal, Tevfik Bey'in Boğaz'daki yalısında geçirdiği geceden sonra, sabah babasıyla ilgili bir soru sorar ev sahibine. Bir devlet görevlisi olan babası 1914'te nezarete iyi bir görevdeyken, mutasarrıf olarak taşraya tayin edilmiştir. Cemal bunun nedenini bilip bilmediğini sormaktadır Tevfik Bey'e. Tevfik Bey, Cemal'in babasının, eski dostu ama İttihat ve Terakki yönetimine muhalefeti yüzünden Sinop'a sürülmüş Ekrem Bey'le mektuplaştığı için, Talat Paşa tarafından çok sevildiği halde, gelen baskılar sonucu geçici bir süre için taşrada görevlendirildiğini, sonra da savaş çıkınca kendisi İstanbul'a dönmek istemediğini belirtir. Tam bu noktada anlatıcı şu şaşırtıcı ve anlaşılmaz şeyleri yazmaya başlar:

Ben gerisini dinlemiyordum. Kurtulmuştum. Altı senedir içimde çöreklenen azaptan kurtulmuştum. Demek babamı, annemi beyhude yere itham etmiştim. Ellerinide olduğum için bana zulmetmemişlerdi. Kardeşimin ölümünden ben mesul değildim, ne de onlar... Sabiha'yı istediğim gibi sevebilirdim. Sokağa çıkıp herkese bağırarak istiyordum! “Konuşun! Etrafınızdaki çocuklarla, kendinizden küçüklerle konuşmaya tenezzül edin! Onlara anlatın! Her şeyi bilsinler! Siz onların bir hiç yüzünden ne kadar azap çektiklerini bilmezsiniz!” (Tanpınar 2011: 166-167)

Bunlar acayip ifadelerdir. Romanın bu sayfasına gelene kadar Cemal'in ne böyle bir azap çektiğini duymuşuzdur, ne ebeveynini suçladığını, ne de bir kardeşi olduğunu ve öldüğünü... Eğer bir yazar, özellikle güvenilmez bir anlatıcı üretmeyi hedeflemiyorsa, böyle bir belirsizliğe yol açmaz. Burada bir anı defterinin müsamaha gösterilebilir dağınıklığının ötesine geçen bir tuhaflık bulunmaktadır. Bu ancak yazardan, onun bir şeyleri eklemeyi ya da çıkarmayı unutmamasından kaynaklanıyor olabilir. Nitekim öyledir de ama bunun böyle olduğunu romanın 2003'te yapılan beşinci baskısına kadar öğrenmek mümkün olmamıştır. Bu gecikmenin nedeni şudur: Tanpınar romanı 9 Mart-26 Mayıs 1950 tarihleri arasında *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika eder ama daha sonra hayattayken kitap olarak bastırılmaz. Ancak tefrika metin bir kitap dosyası olarak terekesi arasında bulunur ve daha sonra bu dosya 1973 yılında ilk kez kitaplaşır. Ancak tefrikayla yayınlanan kitap arasında farklar olabileceği, kitabı yeniden yayına hazırlayan İnci Enginün işe girişene kadar kimsenin aklına gelmez. İnci Enginün hazırladığı edisyon için tefrikayı değil de, Tanpınar'ın daha sonra üstünde

oyunamalar yaptığı kitap dosyasını temel alır ama söz konusu beşinci baskıda romanın sonuna hem kendisi bir açıklama koyar (Tanpınar 2011: 311-312) hem de, onun açıklamasının ardından şehnaz Aliş tarafından hazırlanan “Kitapla Tefrika Arasındaki Farklar” alışması yayınlanır (Tanpınar 2011: 313-352). şehnaz Aliş, bu uzun ve ayrıntılı çalışmanın başında, Tanpınar’ın kitap dosyasının ilk 100 sayfası üzerinde daha yoğun değişikliklere gittiğini ama sonraki 100 sayfada pek bir değişiklik yapmadığını, dolayısıyla düzeltme işini tamamlamamış olabileceğini belirtir. Böylece tefrika olarak yayımlandıktan 55 sene sonra, *Sahnenin Dışındakiler*’in yazarı açısından da tamamlanmamış bir roman olduğu neredeyse kesin olarak ortaya çıkmış olur.

Nitekim yukarıda son olarak alıntılanan şaşırtıcı bölüm de, Tanpınar’ın tefrikada yer alıp dosyadan çıkardığı bir pasaj nedeniyle böyle boşlukta kalmaktadır. Tanpınar’ın çıkardığı bu pasajda Cemal, 1914’te İstanbul’dan ayrılmaları öncesi annesiyle babasının konuşmalarına kulak misafiri olmakta ve İstanbul’u Sabiha’ya duyduğu aşk nedeniyle terk ettikleri zannına kapılmaktadır. Tayinleri bir Irak şehrine çıkmakta ve orada üç yaşındaki kardeşi ölmekte, bunun  zerine Cemal bu  l me kendisinin neden olduğunu d şunmekte ve bunu bir saplantı haline getirmektedir (Tanpınar 2011: 340-341). Belki de Tanpınar bu bölümü yeniden yazmayı hedefliyordu ama bir biçimde, tamamlamadığı dosyadan çıkartınca romanda tam bir tuhaflık ortaya çıkmıştı. Gerçi yukarıda gösterilmeye çalışıldığı üzere, bu son bölüm hariçte tutulunca, romanın bitmemişliği çok da göze batmayacaktır ama bu tek bir örnek romanın tamamlanmamışlığını kesinleştirmektedir.

O zaman şöyle bir yayın çizgisi çıkmaktadır ortaya:

1. Tefrika;
2. daha sonra kitaba dönüşmesi için üzerinde oynanan ama tamamlanmayan bir dosya;
3. yazarın ölümünde sonra, dosyanın tamamlanmış olduğu yanılığına düşülerek gerçekleşen kitap basımı;
4. kitabın ilerleyen yeniden basımlarından birinde tefrika ile kitabın farklarının ortaya koyulması.

Ancak silsile burada bitmemektedir. Çünkü *Sahnenin Dışındakiler*’i ele alırken göz önünde buldurmamız gereken, Tanpınar’ın elinden çıkmış bir metin daha vardır: Bir adaptasyon, bir senaryo çalışması olan ve ilk kez 1998’de kitaplaşan *İki Ateş Arasında*.

Tanpınar'ın ne zaman hazırladığını ve bir sipariş üzerine mi, yoksa kendi niyetlenmesiyle mi yazdığını bilemediğimiz, Türk edebiyatında örneklerine pek rastlanmayan bu adaptasyon çalışması, tıpkı tefrika metni ve onun üzerindeki oynamaların ardından ortaya çıkan kitap metni gibi eksik bir metindir: 86 sayfalık bu kısa metnin sonunda, sanki başka bazı enstantaneler, sahneler de yazılacakmış, hiç değilse bir iki paragraf ya da sayfa daha gelecekmiş hissi doğar. Ancak  nceki metinlerle senaryo arasındaki benzerlik bu kadardır. Romanda bir kapanış (*closure*) yoktur; okur, ne Cemal'in Sabiha'yı arayışının nereye ulaşacağını ne de Nâsır Paşa'yı kimin öldürdüğünü öğrenebilir. Oysa senaryoda romandan çok farklı yönlere giden ama kesin bir kapanış vardır. Zaten bütün senaryo adeta romandaki belirsizlik/tamamlanmamışlık hissini izale etmek üzere üretilmiş bir ters metin gibidir. Romanda belirsiz olan her Şey belirli ve belirgin hale getirilmiştir. Hatta bunun fazlasıyla olduğu, bir tür aşırı ya da süper belirginleştirmeden söz edilebileceği söylenebilir. Örneğin, Nâsır Paşa'nın katili, romanda Muhtar ve senaryoda İzzet adıyla anılan, Sabiha'yla evli karakterdir. Romanda Dostoyevski'cil bir kötü olarak temayüz eden Muhtar/İzzet senaryoda en kalın hatlısından, tam bir Türk filmi kötüsüdür. Örneğin romanda kötülük halesi çocukluğunda ona sırnaşan bir köpek yavrusunu bacaklarından k r bir kuyuya asması anekdotu üzerinden verilirken, senaryoda gerçekleşen bir geçmiş dönüşle bir havuzdaki balıkları ağla çıkartıp gözlerini oyan ve havuza geri atan bir ocuk olarak gösterilir. Romanda daha çocukluğundan itibaren insanlara kolayca ve özellikle zorbalasmadan tahakküm edebilen biriyken, senaryoda okuduğu Vefa İdadisi'nde kendinden küçüklere eziyet ettiği bilgisi verilir. Romanda Nâsır Paşa'yı İhsan'ın mı Muhtar'ın mı öldürdüğü belirsizdir. Eğer Muhtar öldürmüşse, siyasal nedenlerle mi yoksa onu terk eden karısı Sabiha'yı kıskandığı için mi öldürdüğü de anlaşılmaz. Oysa senaryoda katil İzzet'tir ve paşayı işgal İstanbul'unda Milli Mücadele'ye karşı savaşan hain Hürriyet ve İtilafçıların entrikası sonucu öldürmüştür. Bu cinayetin nedeni, Nâsır Paşa'nın artık Anadolu'ya geçmeye karar vermesidir. Oysa romandaki Nâsır Paşa, Ankara'yla İstanbul arasındaki siyasal çekişmeden kendisini sıyrıp Avrupa'ya gitmeye hazırlanmaktadır.

Ancak senaryonun tek kusuru bu Şaşırtıcı belirginleştirme operasyonu değildir. Bununla birlikte gelen ağır bir bayağılaşma sorunu da söz konusudur. Örneğin Sabiha ile Cemal, Nâsır Paşa'nın evindeki davette karşılaşıp sohbet ederlerken, çocukken girdikleri ve duvarları aynalarla kaplı bir eski konağı hatırlarlar. Sabiha bu konu konuşulurken Cemal'e bir ara Şunu söyler: "Hayır. Evvelâ aynasız bir yer bulmuştuk.  p şt ğ m z yeri söylüyorsun değil mi?" (Tanpınar 1998: 52). Romanda el ele tutuşmaktan öteye geçmeyen fiziksel temas senaryoda öpüşme aşamasına taşınmıştır. Eğer

bunun bayağılık sayılamayacağı, sonuta bunun da daha kısıtlı anlatım imk nlarına sahip sinema için gerekli bir basitleştirme olduğu dışunlecek olursa, pek çok benzeri arasından sivrilen şu örneğe göz atılabilir: Cemal, Sabiha'nın babasını hasta halde bulup kaldığı eve götürür ve buranın Muhtar/İzzet'e ait bir tür randevuevi olduğunu görür. Süleyman Bey'in bakımı için kadınlara para bırakır ve akşamında durumu kontrol için geri gelir. Bıraktığı para sayesinde Süleyman Bey bir sefahat lemi düzenlemiş ve rakı içip kadınları oynatmaktadır. Romanda bu garip sahneyi izleyen Cemal oradaki bir fahişenin cazibesine kapılır; insanın ruhu azap ve tatminsizlik içindeyken bile uzviyetinin yine de canlı olabileceği zerine, Tanpınar'a özgü bir pasajdır bu. Ancak senaryoda bu fahişe, Cemal'e cinayeti İzzet'in işlediğine dair kanıtı verecek kişidir. Senaryonun en bayağılaştığı yer burasıdır: "Kadın: Burada idi... Gzmlle gördüm. Ben eroinden tevkif edildiğini sanıyordum. O iş için olduğunu bilseydim. (*Dolabı açar. Elbiseleri eker. Büyük niformalı Mustafa Kemal resmi görülür.*) Ben de sizdenim! Orospuyum ama sizdenim." (Tanpınar 1998: 82. Vurgu bana ait.)

### Keskin Bir Türsel İşlev

"Orospuyum ama sizdenim." Bu bayağı ve belirgin ifade, aynı zamanda türsel olarak da işlevseldir. Bu noktada, özellikle yayın piyasasında kullanılan "tür kurmacası" adlandırmasını anımsamakta yarar var; polisiye, romans, casusluk gibi belirli kalıplar etrafında üretilen ve okurların da özellikle bu kalıpları her örnekte aradığı, görmek istediği popüler metinler için kullanılan bir terimdir bu. Bu senaryodaki bayağılık ve belirginlik biraz bununla ilgilidir. *İki Ateş Arasında* Türkçeye zel bir türe, "Kurtuluş Savaşı anlatıları türü" ne tam olarak yerleşmeye çalışır ki, bu türün yazılı örneklerine göre daha az sayıdaki görsel örneklerinden birinin, bir sinema filminin metni haline gelebilirdi. Bu yüzden de, *Sahnenin Dışındakiler*'in adını bile değiştirir; macera ve kahramanlık etrafında biçimlenecek bir filmin bu başlığı taşıması herhalde pek uygun olmayacaktır.

*Sahnenin Dışındakiler*'deki bitmemişlik, tamamlanmamışlık hissi özellikle önemlidir, çünkü ele aldığı tarihsel dönem ve konunun romanda temsil edililişini sorunsallaştırmayı hedefler ve bunun üzerinden bir biçim arayışına girer (Eksik ya da yitik metin konusunda bkz. Parla 2000: 294-297, bunun *Sahnenin Dışındakiler*'le ilişkisi için bkz. Köroğlu 2003: 99-100). Bunun ne demek olduğunu aşağıda daha ayrıntılı tartışılacak. Ancak *İki Ateş Arasında* temsili sorunsallaştırmayı değil, türün her kalıbına uygun bir örnek ortaya koymayı hedeflemektedir. "Orospuyum ama sizdenim" lafı bunun örneklerindedir ve buna benzer çok örnek vardır. Örneğin Nâsır Paşa senaryoda Anadolu'ya gitmeye karar vermiştir. Cemal'le birlikte evin-



deki belgeleri yakarken aralarında bir fotoğraf konusunda şöyle bir konuşma geçecektir:

Paşa: Ablamın oğlu... Çanakkale'de öldü. Yirmi yaş gençti [*sic*].

Cemal: Yakmayalım Paşam.

Paşa: Hayır yakalım. Ben artık başka adamım. İki gün sonra Anadolu'dayım. (Tanpınar 1998: 64)

Bir başka örnekte, romanda oldukça özel bir yere sahip mürai (ikiyüzlü) lakaplı İbrahim Bey, senaryoda keskin hatlı bir alçak ve kötüye dönüştürülür:

Cemal: İbrahim Bey'i bu sabah İhsan'da gördüm. Sefirlik teklif ediyordu. Ama İhsan fena bozdu. Hatırıma hep Sabiha ile evlenmeğe kalktığı gün Süleyman Bey'in evinden kendisini kovması geliyordu. Verselerdi utanmadan on dört yaşındaki kızı alacaktı.

Tevfik Bey: Hem de üçüncü karısı olarak.

Cemal: Niçin böyleyiz biz?

Tevfik Bey: Biz deme. Hepimiz böyle değiliz. Elbette değiliz. İçimizde böyle keratalar var. (Tanpınar 1998: 28-29)

Bu pasajın sonunda Tevfik Bey tarafından söylenen laf Kurtuluş Savaşı anlamları türünün âlâmetlerinden olan “biz-onlar” ayrımının ifadesidir. Roman da bu tarz bir keskinlik asla görülmez. Oysa senaryo, sadece Tevfik Bey'in bu lafiyla da kalmayacak, uzun uzun sahneler üzerinden bu ayrımı kurmaya yoğunlaşacaktır. Bu kuruluşu izlemek için aşağıda iki sahneye yoğunlaşılacaktır. Bunlardan birincisi, belli ki öncelikle filme heyecan ve hareket katmak üzere inşa edilmiş. Burada İzzet'in kötü adamlığı üzerinden nasıl başka kötü adamlarla birlikte Cemal ve diğer iyi adamlarla çatıştığını ve bu çatışmanın bizzat kendisinin Milli Mücadele'nin mikro boyutlusu olduğu ortaya koyulur. Sahne çok kalabalık ve zengin bir Beyaz Rus lokantasında geçer:

İzzet bir masada. Beyaz Rus lokantasında müthiş bir kalabalık. Balalayka sesleri. Şık giyinmiş kadınlar. (İstanbul'da ilk kürk modası) Bekler.

Ortada büyük bir masa. Başta İzzet. Sağ tarafta Süleyman Bey. Yanında yabancı kıyafetli bir kadın. Sonra iki hoyrat yüzlü erkek. (Biri ileriki sahnelerde gene görünecektir. Cinayetten evvel ve sonra bu lokantada. Poliste dayak sahnesinde.) Komiser Zeki Bey. (İzzet'le karşı karşıya.) Bayağı kıyafetli bir kadın. Mihailof. Mihailof'un arkadaşı. Yüneşka. Yüneşka Süleyman Bey'in karşısında.

Cemal'in masası. Cemal ve Kudret Bey. Cemal bilhassa Süleyman Bey'i ve İzzet'i görecek vaziyettedir. Cemal yemeğini bırakmış karşı masada olup biteni seyr eder.

Bir erkek eliyle kadınlardan birisinin memesine dokunur. Kadın otomobil kornası sesi çıkarır. Bütün masa gülerler. Cemal tiksindir. (Tanpınar 1998: 55-56)

Bu sahnede Süleyman Bey şarap istemekte ama İzzet “hamamda bayılan ayı takliti yaparsa” vereceğini söylemektedir. Masadaki diğerkadın ve erkekler de İzzet’in kayınbabasına yönelik bu zalimliğini keyifle izlerler. Süleyman Bey taklidi yapmayıp ağlamaya başlayınca İzzet şarabı onun suratına döker. Bunun  zerine masasından kalkan Cemal İzzet’i d ver ve büyük bir kavga çıkar. İşte bu noktada senaryo yazarı şöyle bir geçiş önermektedir:

İzzet ayakta. Yüzü gözü kan içinde, gömleği yırtık.

Spiker: Bu esnada muharebe devam ediyordu.

Anadolu harbi sahneleri. Sil h kaçırma sahneleri.

Spiker: Mustafa Kemal Ankara’da sel metimizi hazırlıyordu.

Mümkünse kürsüde Kemal Paşa.

Spiker: İstanbul ecnebi işgali altında kardeş kavgası yapıyordu.

Ecnebi marşları. (Tanpınar 1998: 57-58. Vurgular esere ait.)

G r ld ği gibi, artık romanın başlığındaki “sahnenin dışındalık” durumu ortadan silinmiştir. Evet, İstanbul’da olan bir kardeş kavgasıdır ama İzzet ve Cemal kutuplaşmasından da anlaşılacağı üzere, kardeşler birbirine denk de değildir. İzzet ve arkadaşları tamamıyla olumsuz ve düşmanın yanında taraf tutan hainlerdir. Zaten Tanpınar, romanın öykü şimdisini oluşturan 20 Eylül 1920 ile 1921’in ilk ayları arasındaki zaman aralığını, senaryoda 21 Ağustos 1921 ile Sakarya Muharebesi’nin sonu, yani 10 Eylül 1921’e aktarmaktadır. Yani roman Milli Mücadele’nin belirsizlikler ve i sorunlarla boğuşulan ilk evrelerinde geçerken, senaryo inisiyatifin Ankara’nın eline geçtiği ikinci evresine taşınmiştir. Romanda olup bitenler tarihsel olarak da daha belirsiz ve tanımlanması zor Şeylerdir. Senaryoda ise tarihsel konumlanış tarafların keskinleştirilmesine daha yatkındır.

Senaryoda “biz-onlar” ayırımının kuruluşu ve keskinleştirilmesiyle ilgili ikinci uzun sahneye “hainlerle yüzleşme” adı verilebilir. Çünkü Nâsır Paşa’nın evinde gerçekleşen çay davetinde, Kurtuluş Savaşı anlatılarının çoğunda ayrı bir yere sahip “hain” ya da “işbirlikçiler” bir araya gelmekte ve Milli Mücadele yanlısı kahramanlarımız onlara karşı sert, ama yerinde ve son noktayı koyucu hamleler yapmaktadırlar. Sahnenin hemen başında Sait Molla, Ali Kemal ve Abdullah Cevdet anılır ama bu gruba Rıza Tevfik de katılacaktır. Tanpınar 4-5 sayfa süren bu sahneyi adeta bir ortaoyunu ya da Karagöz sahnesi gibi, yani hem kullandığı isimleri hem de bunların

hainliğini temsil edecek laflar eşliğinde konuşturur. Örneğın Ali Kemal ağdali bir üslupla İtilafçıların etkisizliğini ve başarısızlığını ilan eder:

(*Yüksek sesle*) Mirim. Efendim. Hangi hürriyet, hangi itil f, hangi fırka, hangi h k met...  d m z kopuyor h l ... Biz Cemal Paşa zamanında imişiz gibi h l  muhalefet yapıyoruz. Şimdi vaziyeti daha iyi anladım. İttihad  [*sic*] Terakki varken biz mevcutmuşuz. İş başına geldikten beri yokuz. Mollam h k met dediğın başka Şey.

Helvacıya tablek r lâzım

Ol kâra da iktidar lâzım...

Dört lahana yaprağını h l  susturamadık. D n yine Falih vermiş veriş-tirmişti. (Tanpınar 1998: 44. Vurgu esere ait.)

Ali Kemal bunları İngiliz Muhipleri Cemiyeti  yesi Sait Molla'ya söylerken, Sait Molla iyimser bir biçimde İngiltere gibi kuvvetli bir müttefikleri olduktan sonra bunun düzeleceğine inancını ifade eder. Tam o sırada lafa karışan Nâsır Paşa Molla'ya "İngilizler burda müttefik sıfatıyla bulunmuyorlar" (Tanpınar 1998: 44) uyarısında bulunur. Bunun ardından Abdullah Cevdet'in "hürriyet davası" nedeniyle İttihatçılara karşı çıktığını duyururuz. Ona cevaben Tefvik Bey, o zamanlar Abdülhamit'ten para alarak muhalefet ettiklerine, yani samimiyetsiz bir danışıklı dövüş yaptıklarına dair bir dokundurmada bulunur. Bunu takiben, Rıza Tefvik'in "maskaralığını" izleriz: "Düşün bir kere ordu toplayacaklar. Muharebe edecekler. Vatani kurtaracaklar. L f... Anlaşmak lâzım. Ben cemiyete vaktiyle bunu da söyledim. Yapmayın dedim. Fakat Tal'at Paşa bu... L f dinler mi? Üstelik bir de beni temiz dövdüler." (Tanpınar 1998: 45) Son olarak da yine Abdullah Cevdet, Çanakkale Savaşı'yla ilgili bir yorum yapar: "Biz vahşete hayranız beyim... Bulgarlara, Sırlara üç günde koca Rumeli'yi verdik. Ama medeni insanlar gelince Çanakkale'de hiç  mit yokken yendik. Bu sefer de muvaffak oluruz. Hiç merak etmeyin." Cemal bu lafa bizzat cevap verecektir: "H rriyetle beraber istikl li de sevseydiniz ne güzel olurdu beyefendi." (Tanpınar 1998: 45).

Tanpınar'ın senaryodaki bu didaktik tavrı o kadar belirleyicidir ki, senaryoyu bitirirken, romanının sonunu da tamamıyla değiştirmek zorunda kalacaktır. Romanda Cemal'in Sabiha'ya duyduğu aşk tamamlanmamış ama süren bir aşk olarak kalır. Oysa senaryonun keskin tavrı açısından, tiyatrocun ve erkeklerle fazla kırıştıran bir Sabiha'nın 'asıl kız' olmaya devam etmesi uygun olmayacaktır. Bu nedenle, zaten tam Anadolu'ya geçmeye karar verdiğinde öldürülen Nâsır Paşa'nın kızı Rezzan tüm saffetiyile Cemal'i seven ve tabii ki aşkına yavaş yavaş karşılıklı almaya başlayan kadın haline gelir. Senaryonun 52. sayfasında Rezzan, yıllar sonra karşılaşıp ko-

nuşan Cemal ile Sabiha'nın yanına gelip "Eski dostlar! (*Cemal'in omuzuna elini koyar*) Benim hiç erkek arkadaşım olmadı." der. Böylece hem Rezzan'ın saffeti hem de Sabiha'nın 'eldeğmişliği' vurgulanmış olur. Senaryonun sonunda Cemal Ankara'ya gitmeye karar verecek ama geri döndüğünde artık Rezzan'a yöneleceği belli edilecektir.

### İki Ateş Arasında Bir Tür

Artık bu noktada senaryo metninden tekrar romana dönmek ve özellikle bu "hainlerle yüzleşme" sahnesinin orada nasıl kurulduğuna göz atmak gerekiyor. Burada çok büyük farklarla karşılaşılacak. Çünkü bu sahnede "bütün" hainler değil, Anadolu hareketi muhaliflerinden tek bir isim çıkacak okurun karşısına: Ali Kemal. Ali Kemal'in bu sahnedeki ve romandaki varlığı ise, senaryodakinden çok farklı bir etki uyandıracaktır; romanın tamamına hâkim olan belirsizlikle uyumlu, bir "acaba?" sorusu uyandırmaya eğilimli bir etki.

Tanpınar bu davette Ali Kemal'i Anadolu hareketine sövüp saydırır ama bunu köşe yazısı üslubuyla yaptırır. Yani Ali Kemal'in ihaneti ve buna dayandırılacak linçe bir muhalefet şerhi düşmüş olur (Ali Kemal hakkında bilgi için bkz. Gezgin 2010). Bir yerde Ali Kemal, bir hain olmayabilir de; belki de sadece 'hain olarak algılanmasına' yol açacak bir üsluba sahip bir yazardır:

- Tramvay mı, dediniz? Hangi tramvay, monşer!.. Herifler memleketimizde eşek arabası bile kullanacak adam bırakmadılar. Adam kaldıysa ehliyet, ehliyet kaldıysa dirayet kalmadı.

Helvacıya tablakâr lâzım

Ol kâra da iktidar lâzım...

Tramvay!.. Tuhaf bir tâlihim var, ne zaman bu icada binsem, en aşağı bin yaşında, bin Rum karısı beraberimde olur. Müstevli mahlûklar. Zaten ihtiyar kadınlar daima müstevlidir. Buraya kadar nasıl geldiğimi siz tasavvur edin.

Bir hal ile kim neuzübillâh!

Bunu söylerken iki elini birden açmıştı.

- Bir de sıkılmadan haktan, hukuktan bahsederiz. Birtakım zırtapozlar, hıyar turşuları, lahana yapraklarının başına geçmişler, söylemedik lâf bırakmıyorlar. Fakat biz de cevap veriyoruz. Onlara hadlerini:

Bî-muhâbâ ref-i nârefteye gitsem de n'ola,

Kahr-ı hasm etmek için elde asâdır hâmem.

Reşit Paşa'nın bu beytini sanki dâvası bu vezirinki kadar haklı imiş gibi gurur ve azamete söylemişti.

- Evet, yazıyoruz, yazacağız da... Bu milletin hakkını koruyacağız. Bu sergüzeştçülere Anadolu'nun son ümitlerini de mahvettirmeyeceğiz. Tıpkı yazdığı gibi, fakat daha canlı konuşuyordu. Fakat hakikaten bu muydu? Çocukluğumda okuduğum o iki kitabın sahibi bu biçare miydi? (Tanpınar 2011: 194)

Aynı beyitlerle, aynı sözcüklerle iki farklı Ali Kemal çizilir senaryo ve romanda. Senaryodaki Ali Kemal aşağılık bir hainken, romandaki Ali Kemal saçma sapan ve gazete yazısı yazar gibi konuşan bir “biçare”dir. Zaten Ali Kemal'in romandaki yanılışı, bütün İstanbul'dakiler ve “sahnenin dışındakiler” gibi, Anadolu'nun acısını anlayamamaktır. Cemal davettekilere, savaşa gittiğinde kötü yola düşürülen karısını, onun isteği üzerine öldüren ve idam edilen Alaiyeli Ahmet'in öyküsü üzerinden, asıl mesele olan bu acıyı anlatır. Ancak o da, bu acıyı anlayıp mücadele verenlerle birlikte sahneye çıkamamaktadır.

Bu noktada, iki eserin başlıklarına bir kere daha dikkat etmekte yarar var: *Sahnenin Dışındakiler* ve *İki Ateş Arasında*. Senaryonun başlığı çatışmanın ortasında yaşanan bir sıkışmayı, bir zorluğu anlatmaktadır. Ancak bu başlığı taşıyan bir eseri eline alıp da bunun bir Kurtuluş Savaşı anlatısı olduğunu gören herkes asıl vurgulananın “iki ateş arasında sıkışmışlık” olmadığını, o zaman yaşanan bu sıkıntının artık atlatılmış olduğu ve sıkıştırıcıların mahvedildiğini bilir, bu bilgiyle rahatlar ve metni bu rahatlamının ardından okur. Kurtuluş Savaşı anlatıları genelde ereksel, varılan noktadan geriye bakılarak ama buraya ulaşılabileceği bilgisinin verdiği rahatlıkla okunur ve izlenirler; bu kaliba uyan Kurtuluş Savaşı anlatıları konforlu metinlerdir. Oysa romanın başlığı hemen kendisini ele vermeyen, sonunu tahmin edemeden okumamızı ve her an uyanık bir biçimde düşünmemizi gerektiren bir metni müjdelemektedir. Kimlerdir sahnenin dışındakiler? Roman bittiğinde bile kolayca cevap verilemeyecektir. Bu başlığı taşıyan metnin vaadi felsefi bir sorgulama, bir iç arayıştır. Yukarıda incelenen hainlerle yüzleşme sahnesinin iki metinde tamamıyla farklı kuruluşları da bu ayrımla yakından alakalıdır. Senaryoda birbirine paralel “hainin ağzının payını verme” levhaları izlenir. Oysa romanda Ali Kemal'e biçare denerek kutuplaşmanın, karşıtlığın beyhudeliği, yapaylığı vurgulanır ve özdeki bir acının, yani temel meselenin idamlık bir mahkûmun hikâyesi aracılığıyla tarifi denir. Ve bu acı bir çözüm olarak değil, bir soru olarak ortaya atılır, tüm roman boyunca da havada asılı kalır. Kısacası, senaryo konforlu bir metindir; çözümü hemen ortaya koyar. Oysa roman sorunlu ve ıstıraplı bir metindir; bir çözüm sunmadığı gibi, sancılı bir iç arayışın zorunluluğuna dikkat çeker.

Aynı dönemi ele alan ve aynı öykü etrafında ama tamamıyla farklı biçimlerde kurulan bu iki metnin Kurtuluş Savaşı anlatıları türüne girdiği yukarıda belirtilmişti. Ancak uyarlama/adaptasyon kavramı üzerinden birbirine bağlanan bu metinlerin ters yönlere gitmesi Tanpınar'a özgü bir durum da değildir. Türün kurucu metni, daha Milli Mücadele sona ermeden önce 1922'de tefrika edilip 1923'te kitap olarak yayımlanan, Halide Edip Adıvar'a ait *Ateşten Gömlek* de, aslında *Sahnenin Dışındakiler'e* benzer bir arayış, fedakârlık ve sorgulama metnidir. Ne var ki, kurucu metin böyleyken, türün içinde yer alan sonraki metinlerin çoğu *İki Ateş Arasında*'da olduğu gibi mutlak, yanlışla doğrunun keskince ayrıştırıldığı, epik ya da epikmiş gibi yapan anlatılardır. Örneğin yukarıda tartışılan hainlerle yüzleşme sahnesi bile, türün bu özelliğiyle bağlantı içerisindedir. Kurtuluş Savaşı anlatılarında düşmanla, düşmanın egemenliğindeki İstanbul'da karşı karşıya gelmek ve sözel bir mücadeleye girişmek *Ateşten Gömlek'ten* itibaren sık rastlanır bir olay örgüsü unsurudur. Adıvar'ın romanında İzmir kızı Ayşe'nin İngiliz gazeteciyle hesaplaşması ve bunun ardından davetteki tüm Türk subaylarının onun önünde diz çöküp savaşma yemini etmeleri hemen anımsanabilir. O sahne, acının, işgalin yol açtığı fiziksel ve ruhsal travmanın ifadesidir; uzlaşmayı reddeder ama derdi düşmanla değil, kendisiyledir. Çünkü içindeki bu acıya bakan İzmir kızı Ayşe ve etrafındaki erkekler bununla başa çıkabilmek için mücadeleye girişirler. Kolaycı Kurtuluş Savaşı romancıları, sorunlu tarihsel figürler üzerinden benzer sahneler üretir. Ancak bunlar *İki Ateş Arasında*'da olduğu gibi hep keskin karşılıklarla ilerleyecektir. Örneğin 1929'da *Halâs*'la kervana katılan Mehmet Rauf, millici kahramanını, işgal İstanbul'unda işgalci Fransız ve İngiliz subayları ile Ali Kemal, Refik Halit Karay, Refi Cevat Ulunay gibi hainlerden oluşan bir grupla hırslı, üçkâğıtçı ve galiba biraz da eşcinsel bir İtilafçının evinde karşılaştırır. Mehmet Rauf'un kahramanı bunlara ağızlarının payını vermez ama bölümün sonunda okur bunların gerçek yüzlerini ayan beyan görmüş olur: "Nihat memleketin fikrini temsil eden ve zekâsını gösteren bu adamların hakiki cephesinden gördüğü ruhlarına şaşarak çıktı ve tramvaya binmek için Harbiye yolunda yürürken kendi kendine tuhaf muhakemeler yürüttü." (Mehmet Rauf 1998: 146).

### **Mutlak Bir Ayrım: Hegel'yen Ama Diyalektik Değil**

Ulaşılan bu noktada edebi tür kavramı ve Kurtuluş Savaşı anlatıları türü üzerine biraz daha ayrıntılı bir tartışmaya ihtiyaç var. Bu tartışma *Sahnenin Dışındakiler'i* konumlandırmak açısından kaçınılmaz. Ancak bu tartışmayı başlatmadan önce, yukarıda örneklerle ele alınan aynı tür içindeki ayrışma meselesini bir kez daha değerlendirmek gerekir. Neden *Ateşten Gömlek* ve *Sahnenin Dışındakiler* gibi daha az sayıdaki metin Kurtuluş Savaşı'nı daha sancılı bir biçimde

yansıturken, *Halâs* ve *İki Ateş Arasında* gibi çoğunluğa dâhil metinler kendinden emin bir iyi-kötü ayrımı üzerinden ve ferah ferah anlatıyorlar? Bu, tarihsel olayla ilgili bir yorum farkı mı? şüphesiz öyle. Ancak tarihsel olayın hatırlanışındaki bu ayrım aslında düşünsel bir kökene de sahip ve filozof Hegel'den kaynaklanan bir tartışmaya dayanmakta.

Hegel, epik šiire özgü tarihsel içeriği iki ulus arasındaki savaş olarak tanımlar. Onur Bilge Kula, Hegel estetiğiyle ilgili kapsamlı çalışmasının üçüncü cildinde bunu şöyle temellendirir: "Hegel'in açıklaması uyarınca, çoğunlukla ve büyük destanların gösterdiği gibi, 'savaş durumundan doğan çatışma, destana uygun bir durumu' oluşturur; çünkü savaşta 'bütün ulus devinim içine girer ve ulus tümel yaşam koşulları içinde tazelenir ve etkenleşir.'" (2011: 206). Ve bu nedenle de bir ihtilal, isyan ya da iç savaş epik anlatıma değil, dramatik anlatıya uygundur. "Burada düşmanlık, birbiriyle savaşan kardeşlerin 'tikel bireyselliklerine' dayanır. [...] Bu tür savaşımlar, 'ulusal tümlüklerin' savaşını değildir." (Kula 2011: 206-207). Ancak Hegel'e göre, rakip uluslar arasındaki her savaş da epiğe yol açmaz; bunun gerçekleşmesi için "evrensel tarih bakımından haklı" savaşlar gereklidir (Kula 2011: 207). Bu bağlamda *İlyada*'dan itibaren tüm büyük Avrupa epikleri hep "Batı'nın, Avrupalı itidalin Dođu üzerindeki zaferini ve kendini sınırlayan bir aklın, Asya'ya ait parlaklık ve mükemmel ifadesini bulamayan ya da o denli soyut bir biçimde bir araya gelince parçalara ayrışan ataerkil birliğin ihtişamı karşısındaki bireysel güzelliğini" betimlemişlerdir. Hegel'e göre Müslümanlara, Araplara karşı savaşları anlatan epikler böyledir. Bunlarda öylesine mutlak bir zafer yüceltilmektedir ki, mağlubun payına hiçbir řey kalmamaktadır. (Hegel'den aktaran Gennette 1997: 183)

Onur Bilge Kula, Hegel'in buradaki söyleminin "genelleyici ve oryantalist" özelliğini, haklı olarak vurgular (Kula 2011: 207). Gerard Genette de *Palimpsests*'de benzer bir karşı çıkış üretir ve her epikte bu keskinliğin bulunmadığını belirtir. Hepsinden önemlisi, Batılı epiğin başlangıcı olan *İlyada*, Genette'e göre bir Troya ulusu ile Yunan ulusu savaşı değil, ortak bir medeniyet içinde meydana gelen bir kardeş katli olarak değerlendirilebilir. Gerçekten de destan boyunca bir sürü dost ve akraba karşı karşıya gelir. Kaldı ki, bu destanda medeniyeti temsil eden herhalde bir savaş kampında kalan, yağma için savaşan ve savaşı kazanan Yunanlılar değil, savundukları halk ve şehir üzerinden Troyalılarıdır (Gennette 1997: 184).

Belki Hegel, Said sonrası günümüzde yaşasaydı, oryantalizminde revizyona gitmeyi kabul ederdi. Ancak epik-dramatik ayrımında daha inatçı olacağı kesindir. Aşağıda Onur Bilge Kula'dan alıntılanan uzunca paragraf ayrımın keskinliğine tanıklıktır:

Destan, “bir eylemi, eylem olarak değil, olay olarak betimlemek zorundadır.” Epik edebiyatta böyle olmasına karşın, dramatik edebiyatta önemli olan, bireyin kendi amaçları uğruna etkinleşmesidir ve birey, “bu etkinlik sürecinde ve bu etkinliğin sonuçları içinde” anlatılaştırılır. Epik edebiyatta da kahramanların elbette “arzuları ve amaçları” vardır; ancak salt amaca yönelik etkinlikleri “temel konu” değildir. *Koşullar da kahramanlar kadar, hatta onlardan daha fazla etkindir.*  rneğin anayurdu olan İthaka’ya geri dönme, Odysseus’un “gerçek ereğidir”; ancak Odysee’de bu kahramanın “bu belirli amacı uygulamaya koymasın” değil, yolda başına gelen olaylar, karşılaştığı tehlikeler türünden olaylar anlatılır. Söz konusu yaşantılar, dramatik edebiyatta olduğu gibi, bu kahramanın eylemlerinden t remez; tersine, onun hiç katkısı olmaksızın yolculuk sırasında ortaya çıkarlar. Böyle kendiliğinden ortaya çıkan olayları betimlemek, epik anlatıya özgüdür ve dramatik edebiyata uygun düşmez. (211. Vurgu bana ait.)

Belki Hegel’in ayrımları fazla keskin ve siyaseten yanlış yerlere gitmeye eğilimlidir. Ancak modernitenin ulus-devlete ve milliyetçilik çağına açılışının düşünürü Hegel’in bu ayrımları, ondan haberdar olsun ya da olmasınlar, hem tarihi yapanları hem de onu belgelere dayanarak ya da imgelemlerinden yola çıkarak anlatılaştıranları etkilemiş olmalıdır. Zira Türkçede Kurtuluş Savaşı anlatıları ve başka dillerde başka adlarla anılan milli romanslar, tam da buradan yola çıkarlar. Kurtuluş Savaşı anlatıları türünün kurucu metni *Ateşten Gömlek*, olayı bir ihtilal ve iç savaş olarak algılayıp kurmaca alanında temsil etmiş ve az sayıda ama edebi damarı güçlü ardılı tarafından bu tavrı tevarüs edilmiş olsa bile, bu tür içinde konuşlanan büyük çoğunluk epik, mutlak ve nesnel koşullara göre biçimlenen anlatılar üretmeyi tercih etmişlerdir. İşte böyle bir gelişim gösteren Kurtuluş Savaşı anlatıları türü içinde Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*’de Halide Edib’in tavrına eklemlenirken, *İki Ateş Arasında*’da ana akıma bağlanmaktadır.

### **Bir Edebi Tür Olarak Kurtuluş Savaşı Anlatıları**

Bu noktada meseleyi daha belirgin kılmak için, Kurtuluş Savaşı anlatıları türüyle ilgili biraz daha bilgiye gereksinim olabilir. Öncelikle neden bu çalışmada “Kurtuluş Savaşı romanları” değil de, anlatıları denilmekte? Çünkü Millî Mücadele yıllarını merkeze alan bu anlatılar çoğunlukla roman biçiminde  retilmişlerse de, anlatısal şiir, kısa öykü, tiyatro oyunu, senaryo, sinema filmi, televizyon dizisi, biyografi ve otobiyografi gibi biçimlere de bürünmüşlerdir. Kurtuluş Savaşı anlatıları türü, biçimden biçime b r nebi-len, ulusal bellek ve kimlik oluşumunun önemli sitelerinden biri haline gelen izleksel bir türdür. Yukarıda da tartışıldığı üzere, kurucu metin *Ateşten Gömlek* ihtilal ve iç savaş olarak ele aldığı tarihsel olayı oldukça duygusal,



hatta santimental biçimde işlemişken, onu izleyen ve çoğunluğu erkek yazarlar tarafından genellikle ereksel ve neredeyse ilk anından itibaren birleştirici ve yetkeci bir anlatı üretilmiştir. Ancak, ne olursa olsun, Halide Edip ardıllarına, tüm türde etkili olmayı sürdürecektir, formül düzeyinde üç özellik miras bırakmıştır: (i) dönemin toplumsal ve siyasal koşullarını yansıtan bir psikolojik kriz durumu; (ii) toplumsal cinsiyetin sorunsal ele alınışı; (iii) kutsallaştırmaya yönelik bir anlatı üslubu. Bu özelliklerin üçü de birbiriyle bağlantılıdır ve tüm türün farklı düzeylerinde gözlemlenebilir (Konunun tartışıldığı iki makale için bkz. Koroğlu 2009 ve Aktan Küçük 2011).

Bu anlatıların yapısal özellikleri de birbirine benzer. İzmir'in ya da İstanbul'un işgali gibi bir felaket durumuyla açılırlar ve kahraman ya da kahramanlar, yukarıda söz edilen Hegel'yen epik algısı doğrultusunda roman boyunca düşmanla savaşır ve "hakiki" ulusal özleri sayesinde hiç değişmezler. Milli Mücadele'nin iyi bilinen ve resmi tarih yazımı tarafından belirlenmiş kronolojisine uygun bir öykü anlatır; bu doğrultuda, bütünlüklü ve ereksel bir zaman çizelgesi oluşturmak adına bazı olayları seçip bazılarını dışarıda bırakırlar. Olayların akışını değiştirirler ya da anakronistik şeyler ekleseler de, tarihseldirler.

Kurtuluş Savaşı anlatıları tarihsel bir dönemi kendilerine izlek olarak belirlediklerinden, bu türün zamanla ilişkisine özellikle dikkat etmek gerekir. Bir Kurtuluş Savaşı anlatısı dört zaman düzeyinde biçimlenecektir: (1) Öykü zamanı (olayların kronolojik ve çizgisel ilerleyişi); (2) olay örgüsü zamanı (yazarın kronolojiye müdahalesi); (3) üretim/yazılma zamanı (yazarın/anlatı üreticisinin, yazma sürecini çeşitli biçimlerde etkileyen kronotopu); ve (4) okunma zamanı (alımlanma sürecini belirleyen ve ilk yayım tarihinden şu ana kadar gelen "n" sayıda okurun kronotopu ya da kronotopları). Bir Kurtuluş Savaşı anlatısı yazarı bu zaman düzeylerinin tamamını belirlemeye çalışır ama yazarsal niyet açısından özellikle üretim zamanı belirleyicidir. Çünkü hegemonya tam da bu anda inşa edilecek ya da güçlendirilecektir. Bu hedefe yönelik olarak, kendi olay örgüsüyle öyküye müdahale eden yazar, önceki Kurtuluş Savaşı anlatılarını model alır ama kendi üretim zamanındaki spesifik niyetlerini de anlatıya dâhil eder. Dolayısıyla her Kurtuluş Savaşı anlatısı hem geleneğin/türün organik bir parçası hem de aynı geleneğin/türün tahribidir. Böyle bir anlatıyı okurken, önümüzdeki metinde bir yandan türsel uzlaşımları ayırt eder, bir yandan da metnin özgül katkılarını fark ederiz. Bu katkılar, Tanpınar örneğinde de görüldüğü üzere, aynı yazar tarafından üretilen iki Kurtuluş Savaşı anlatısında bile farklı olabilecektir.

## Yetke ve Tasallut Olarak Tür ve Kuramları

Bu noktada edebi tür kavramının kuramsal olarak ne anlama geldiğini tartışmak yararlı olacaktır. Makalenin başlarında, *Sahnenin Dışındakiler* hakkında yazılan eleştirilerin romanda nasıl metinlerarasılıklar, edebi etkilenmeler gördüğü belirtmişti. Bu saptama ve c z mlenmeler Tanpınar'ı ve romanlarını anlamamız açısından yol açıcı ve zenginleştiricidir. C nk  tüm edebiyat ve özellikle roman, Roland Barthes'ın bir keresinde *d j  vu* deyiminden esinlenerek ifade ettiği gibi, *d j  lu*, birebir c virisisiyle "h lihazırda okunmuş olan", yani önceden yazılanların okunması, kendine mal edilmesi ve dönüştürülmesine dayanan pratiklerdir (Barthes'den aktaran Clayton ve Rothstein 1991: 22). Dolayısıyla etki altında kalan, kendinden önceki bir yazara dayanan bir yazar, diyelim Proust'tan etkilenen Tanpınar, yeteneği ve edebi gücü doğrutusunda, kaynağını dönüştürme imk nına sahip olacaktır. Bu bir imk n olmasına imk ndir ama "etki altında kalma kompleksi"nin telafisi olarak, bir tür ilaç olarak da düşünülmemelidir. İster etkilenme, ister metinlerarası ilişki, isterseniz gelenek deyin, edebiyatın doğasını belirleyen bu ilişki biçimi aynı zamanda sınırlamalar, aşılması g c engeller de çıkarır yazarların karşısına. Bu sadece "Proust'u ya da Dostoyevski'yi aşma", daha büyük yazar olma zorluğu da değildir. Son derece banal sınırlamalar, kendisinden önce gelen metinlerle elin ayağın bağlanması biçiminde sıradan imk nsızlıklar da söz konusu olabilir. Nitekim Edward Said *Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem* başlıklı çalışmasında edebi üretimi "yetke" (*authority*) ve "tasallut" (*molestation*) karşılığıyla açıklamıştır (Said 2009. Buradaki yetke ve tasallut karşılıkları bu tercümeye değil, şu kaynağa dayanıyor: Köroğlu 2008). Birinci sınıf yazarlarla ya da eserlerle bağlantılı olarak düşünmek istemeyeceğimiz, kulağa sadece çok satan romanlar ya da eskimiş eserlerle bağlantılıymış gibi gelen "edebi tür" olgusu da, dilin karşımıza çıkardığı banal, sıradan tasallutların en g c l leri arasında yer alır.

T r kuramları, edebiyat kuramları alanının en sıkıcı, sinir bozucu unsurudur denilebilir. Nitekim 20. yüzyıl başı estetikisi Benedetto Croce, tür kavramını edebi üretim alanından sürmeye çabalamış ama başarılı olamamıştır (Duff 2000: 25-28). Rus biimcilerinden yapısalcılara, okur merkezli kuramcılardan yapıbozumculara kadar her önemli edebiyat kuramı okulu bu meseleyi ele almak, türün nasıl işlediğini açıklamayı denemek zorunda kalmışlardır. Bu uzun ve c şitlilik ieren alan burada derinlemesine tartışılamaz ama yine de *Sahnenin Dışındakiler*'de türlerin oyununa işaret edebilmek için bu alandaki bazı kilit isimlere ve yaklaşımlarına değinmek gerekecektir.

Burada ilk durak Mikhail Bakhtin olmalıdır. Bakhtin "konuşma türleri" kavramı üzerinden, türün sadece edebiyat pratiğini değil, tüm dilsel alanı iřđal ettiğini belirtir. Modern dilbilimin babası Saussure' n genel dil (*lan-*

gue) ve spesifik söz (*parole*) ayırımını yetersiz ve gerçek iletişimi açıklamak-tan uzak bulan Bakhtin, konuşma türlerini bir ara konum olarak teklif eder. Gündelik iletişimimiz süresince, muhataplarımızın beklentilerini göz önüne alarak bir konuşma türünden diğerine geçer ve içine doğduğumuz dilsel kültür alanında verili olan bu türler arasında dolaşarak iletişim kurarız. Bu birincil ve basit konuşma türleri, edebiyat alanına taşınınca ikincil ve karmaşık hâle gelirler. Bir romanda yer alan bir mektup ya da bir dilekçe, her ne kadar gündelik hayattaki mektup ve dilekçelere benzese de, o romanın bütünlüğü dışında bir anlam taşıyamaz (Bakhtin 1986: 60-103).

Bakhtin'in işaret ettiği türsel çeşitlilik ve dinamizm, yapıbozumcu Jacques Derrida'nın "T r Yasası" makalesinde, Derrida'dan bekleneceği üzere, bir oynaklık, bir ele avuca gelmezlik h line dönüşür. T rs z bir metin olamayacağını söyleyen Derrida, her metnin belirli anlarda belirli türlere katılacağını, katkıda bulunacağını ama o türe ait hâle gelemeyeceğini iddia eder.  nk  bir metnin belirli bir türe katıldığını işaret eden unsuru, aynı zamanda o türe ait olmayan ve metni türden kopartan bir işaret ya da sınırdır da. Böylece bir metin ek yerlerini göstererek bir türe hem katkıda bulunur hem de onun dışına taşar (Derrida 1992: 221-252).

Thomas O. Beebee ise, *T r n İdeolojisi: Türsel Değişkenliğe Dair Karşılaştırmalı Bir İnceleme* başlıklı kitabında, bir metnin türsel farklılıklarının içerik, biçimsel özellikler ya da üretim kurallarında değil, "kullanım değer-i"nde konuşlandığını iddia eder. T r, metni tutup kullanmaya başlayacağımız yerdir ve bu özelliğiyle de ideolojiktir. Ancak bu tutma yerleri sabitlenebilir ve tekil de değildir. Bakhtin ve Derrida'nın işaret ettiği doğrultuda bir akışkanlık, değişkenlik vardır. Örneğin farklı araştırmacılar Amerikan edebiyatının klasiklerinden *Moby Dick*'te şu türleri tespit ederler: vaaz; kısa öykü; bilimsel, siyasal ve ahlaki deneme; hiciv; sözlük; ansiklopedi; drama; dramatik monolog; kullanım kitapçığı; gezi kaydı; kehanet; geleneksel epik; Ahab'cıl trajedi ve Ishmael'i komedi; birinci kişi anlatısı, Conrad  ncesi çerçeveleme, felsefe-teoloji, bilim, tarih, lirik, şarkı, mitos, etimoloji, yasal ifade, melodram ve rüya (Beebee 1994: 24-25). Farklı araştırmacılardan gelen bu uzun ve tuhaf liste, *Moby Dick*'in bir türden bir türe girip çıkararak, okuru bir türler bataklığına sokarak anlam ürettiğine işaret etmektedir ve tür olgusunun işleyişini anlamakta ilk bakışta kafa karıştırıcı görünse de, aslında gayet gerçekçi ve işlevseldir.

### **Sahnenin Dışındakiler: T re Katılmak**

Türlerin oyunu doğrultusunda *Sahnenin Dışındakiler*'de Proust, Stendhal, Dostoyevski, Gon arov gibi edebiyatçılar ve Sartre, Heidegger, Freud gibi edebiyat dışı yazarlardan kaynaklanan türsel değişkenlik söz konusudur.

Ayrıca bunlarla bağlantılı olarak ‘‘Tanpınar nehir romanı’’nı devam ettiren roman olma özelliğine de sahiptir ve bu doğrultuda, ‘‘Mahur Beste’’ laymotifi etrafında belirlenen ve ‘‘firari, halsiz zaman’’ sorunu etrafında şekillenen özel bir romandır (Bu konuyla ilgili bir tartışma için bkz. Köroğlu 1996). Tanpınar *Sahnenin Dışındakiler'* de de, bütün romanlarında görülen ‘parçalanmış zaman’ tespitinden yola çıktığından, anlatı zamanının şimdisini oluşturan 1921 ile bu şimdinin geçmişini oluşturan yılların ilişkisini sorunsallaştırır (Köroğlu 2003: 96).

‘‘Sorunsallaştırma’’ sözüyle kastedilen şu: Roman ‘‘Mahalle ve Ev’’ ile ‘‘H diseler’’ başlığını taşıyan iki kısımdan oluşur. Her ne kadar, anlatı aynı zamanda başkişi olan Cemal’in birinci tekil şahıs anlatısıyla, onun tam olarak ne zaman, hangi yıl ve dönemde yazdığını anlayamadığımız ‘‘hatıraları’’ olarak kurgulandığı için, geçmişi anlatırken anlatı şimdisine, şimdiyi anlatırken geçmişe ve hatta geleceğe göndermelerle ilerlerse de, yine de ilk kısım geçmişe, ikinci kısım işgal İstanbul’unda meydana gelmekte olan sorunlu, krizli şimdiye yoğunlaşmaktadır. Bu açıdan roman bir ‘ağ romanıdır’ da. Kahramanlarının işgal İstanbul’unda, 1920 yılı içerisinde bir yandan Milli Mücadele, bir yandan gizemli kadın kahraman Sabiha etrafında koşuşturmasını, geçmişe bağlantı içerisinde anlatmaktadır. Öykünün tarihsel konumlanışı onun, Kurtuluş Savaşı anlatıları türüne katılmasını sağlayacaktır. Bu bağlamda, *Sahnenin Dışındakiler* sadece Proust’u, Dostoyevski’yi değil, Halide Edib’in *Ateşten Gömlek'i* ile başlayıp devam eden Kurtuluş Savaşı anlatılarını da okumakta ve onlarla türsel oyuna girmektedir.

Örneğin daha romanın başlarında, ilk kısmın ikinci bölümünde Cemal Babıalı Yokuşu’nda ‘‘süngü takmış bir Fransız kıtasının Marseyez söyleyerek’’ yürüdüğünü görür ve çok rahatsız olur. Bunun ardından söylediği şu sözler, Kurtuluş Savaşı anlatılarının ‘‘işgal İstanbul’u’’ unsurlarında görülen sıkıntılı, ili ve kasvetli havayla uyumludur: ‘‘şehir, hiç de bıraktığım şehir değildi. Bana insanlar değişmiş, hayat değişmiş, evler, sokaklar ihtiyarlamış, yıpranmış gibi geldi. Daha sonraları İstanbul sokaklarının cazibesinin bir tarafını yapan satıcı seslerinin bile eski satıcı seslerine benzemediklerini fark ettim.’’ (Tanpınar 2011: 13). Oysa geçmişi anlatırken, o geçmişin çocukluğa ve masumiyete ait olmasıyla bağlantılı da olarak, hep muzip, eğlenir bir ses kendini duyuracaktır. Anlatı şimdisi olan 1920’ye konuşlanan ikinci kısma geldiğinde ise, sıkıntı ve kasvetle örülen kriz anlatısı yoğunlaşacaktır.

Tanpınar bu dilsel işaretleyici üzerinden 1922’den itibaren üretilmeye başlayıp günümüze kadar gelecek t re katılır ama bu türle ilgili yukarıdaki genel değerlendirmeye uyumlu bir biçimde aynı zamanda türü dönüştürmeye, öncellerinden farklılaşmaya da çabalar. Romanda t re katılım özellikle Bakh-

tin ve Derrida'nın tür konusundaki kuramsal yaklaşımlarını destekler biçimde gerçekleşir. Bir örnek üzerinden ilerleyelim: Romanın şimdiki zamanında işgal altındaki İstanbul'a gelen Cemal, eski mahalledeki kiracıyı ziyaret edip, İstanbul'da harçlığını oluşturacak birikmiş kirayı almak niyetindedir. Ancak kapıyı kiracının genç eşi açar ve kocasının İngilizlerce tutuklandığını söyler. Evin erkekleri hep savaş sırasında ölüp gitmişlerdir ve kiracının yaşlı annesi, içeride her nasılsa yerinden çıkıp düşmüş bir oda kapısının üstüne oturmuş ağlamaktadır. Yani Cemal kira mira alamayacaktır ama zaten onun akli da parada değildir. Bu ilginç ve dramatik sahnenin bir noktasında, Cemal yaşlı kadınla ilgilenecek gibi olduğunda genç gelin ona şöyle der: "Bırakın! Dedi. Kimi teselli edeceksiniz? Nasıl teselli edeceksiniz? Çocuklarını geriye verebilir misiniz? *Bizi bu hale soktular işte...* Ve sözünü bitirmeden içeriye kaçtı." (Tanpınar 2011: 129. Vurgu bana ait.) "Bizi bu hâle soktular işte." Kim soktu? Neden soktu? Hâlden kasıt nedir? Evdeki erkeklerin ölmesi veya tutuklanması mı? Bu öldürme ve tutuklamayı düşmanların yapması mı? İçlerine düştükleri yoksulluk mu? Cevap "bu ve bunun gibi pek çok şey aslında" olacaktır. Böyle bir genç kadın o dönemde gerçekten yaşasaydı ve bu sıkıntılarla uğraşıyor olsaydı, gerçekten de böyle bir cümle kurabilirdi. Ama bu cümle gerçek hayatta kurulabilir olsa da, romanda kurulduğunda epik Kurtuluş Savaşı anlatıları türüne açılan bir kapı olmakta, roman dramatik bir anlatımdan bir an için bile olsa epik bir anlatıma geçivermektedir.

Romanda, belki özgünlüğü nedeniyle epikleştirilmeyip dramatik halde bırakılan, aslında son derece grafik bir başka bölüm bu geçişi daha açık örnekler: Cemal Tevfik Bey'e gitmek için Karaköy iskelesine gelir ve orada "başlarında bir çavuş bulunan iki Senegalli nefer" in bir Türk bahriyelisini ite kaka götürdüklerini görür: "Kendisini hırpalıyanlara 'Siz bırakın, ben gelirim!' gibi bir şeyler söyleyerek ve büyük bir gayret sarfetmeden, galiba sadece sözlerinin mânasını anlatmak için hafif hareketlerle kollarını kurtarmaya çalışıyor, bir taraftan da onlara dostça gülüyordu. *Kim bilir belki de neşe ve hayat emniyeti içinde felâketin bile kendisine güler yüzle gelmesini istiyordu.*" (Tanpınar 2011: 142. Vurgu bana ait.) Ancak çavuş kaba bir biçimde genci tokatlar. Tam o sırada yaşlı ve zengin görümlü bir hanım şemsiyesini birkaç kere çavuşun suratına çalar ve birdenbire ortalık karışır. Durum sakinleştiğinde kadın da genç denizci de ortalıkta yoktur. Tanpınar bu sahnenin farklılığını vurgular: "Vapura bu hâdisenin heyecanıyla girdim. Kadının vaziyeti, mor çarşafı içinde hiddetle irkilışı, çavuşun şaşkınlığı hakikaten komikti. Komik ve ulvî!" (Tanpınar 2011: 143). Alıntının sonundaki "ulvî" sözcüğü, epiğe geçişin işaretini verir gibidir. Bunun ardından gelen bölümde anlatıcı okura "biz ve onlar" ayırımını çocuklar üzerinden verir:

Halkımız yarın-sız bir hayatın bütün ağırlığını sırtında taşıyor gibiydi. Bu ıstırap, büyüklerde olduğu kadar çocuk yüzlerinde de açıkça okunuyordu. Hemen hepsi yavaş sesle, fısıldar gibi konuşuyorlar, yahut sessizce önlerine bakıyorlardı.

Buna mukabil Rumlar ve Ermeniler acayip bir şımarıklık içinde sağa sola küstahca bakıyorlar, çingar çıkarmak ister gibi davranıyorlardı. Hele Rumlarda her şey bir meydan okuma hâlindeydi. Küçük çocukların hepsini ya mavi-beyaz elbiselerle giydirmişler, yahut da bu renklerde bir işaretle süslemişlerdi. Bir kısmının elinde kâğıttan küçük Yunan bayrakları vardı. [...] Vapurdaki kalabalığın içinde işgal kuvvetlerine mensup zabıter ve neferler, kendi milletlerine has vasıflarla sadece muzaffer kuvveti temsil ediyor gibiydiler. Fransızlar gürültücü ve şıarmaya hazır, İngilizler soğuk ve kibirli, İtalyanlar nâzik, kibar, hâтта biraz da güverteyi oluşturan güneşte uyumaya hazırıldılar.” (Tanpınar 2011: 143-144)

Özellikle bu pasajların alıntılandığı bölümün tamamı, bireysel dramlar ile ulusal epik arasında gidip gelecektir. Örneğin eski mahalleden tanıdığı orta sınıf bir ailenin başına gelenleri aileden geriye kalan tek kişi olan bir hanımdan dinledikten sonra anlatıcı şunu söyleyecektir: “Gariptir ki, rastladığım herkes hâlini anlatır anlatmaz, felaketin umumî olduğunu söylüyordu.” (Tanpınar 2011: 146) Acının etrafında birleşen milletin karşısında işgalciler vardır: “Biz belki zayıftık; fakat silahsız bir şehir ortasında bu ciddiyetleriyle onlar gülünçtüler. [...] Bunlar mağlup kabileleriydi. Ve sade insan eliyle hazırlanan talihleri ile öbürlerinin yanında ne kadar asildiler.” (Tanpınar 2011: 147)

Bu örnekleri daha fazla arttırmaya gerek yoktur. Her ne kadar tüm romanı kaplamıyorsa da, Bakhtin’den mülhem bu “tür geçişleri” ya da Derrida’dan mülhem “türe katılım işaretleri” çeşitli vesilelerle kendini gösterecektir. Oysa *İki Ateş Arasında* adeta bu türe kapanan, nadiren türden ayrılan veya başka türlere yönelen bir metindi. *Sahnenin Dışındakiler*’de aralara serpiştirilen türe katılım sözcük, cümle ya da paragrafları, Derrida’nın yaklaşımı doğrultusunda, türün hem içine hem dışına aynı anda dikkat çekerek türü sorunsallaştırmış da olur.

### ***Sahnenin Dışındakiler: Türe Ait Olmamak***

Tanpınar’ın türe soru işareti olarak ürettiği unsurlarından biri de, *Huzur*’da akıselimi ya da bilgeliliği temsil eden olumlu İhsan’ın bu romanda İstanbul’daki direnişin gayri resmi lideri, örgütleyicisi ve ruhu olarak düpedüz abartılmasıdır. İhsan, Cemal’e sorunu şöyle özetleyecektir: “Bir taraftan bir istiklâl harbi yapıyoruz. Öbür yandan da bir iç harbi var. İster istemez kardeş

kanı akıyor. Bunun önüne ancak buradaki mekanizmayı olduğu gibi çöktürmekle geçilebilir. Burada hiçbir kimseye acımamak lâzım. Böyle anlarda vazife şuurunu duymayan insanlara acınmaz. Nâsır Paşa bize lâzımdır. Onu çevirmeli, ona istediklerimizi yapturmalıyız.” (Tanpınar 2011: 214). Bu saptaması doğrultusunda, Cemal'i Nâsır Paşa'ya kâtip yapacak, onun üzerinden paşadan Damat Ferit hükümetini çöktecek bir hatırat kopartmaya çalışacaktır. İhsan, Anadolu'da görev almak yerine İstanbul'da böyle bir komploya girişmesinin nedenini de şöyle açıklayacaktır: “Oradakinden daha mühim bir iş göreceğimi, bir mekanizmayı sökeceğimi umuyorum. Nerden kafama girdi, bilmiyorum! Nâsır Paşa vak'asını ima ediyordu.” (Tanpınar 2011: 212). Bu lafları söyleyen ve çocukluğunda bildiğinden çok farklılaşmış bu İhsan'ı Cemal şöyle görecektir ve betimleyecektir:

Yavaşça İhsan'a baktım. Bir kolunu masaya yatırmış, sağ elinin baş parmağı ile ikinci parmağı arasında tuttuğu sigarasını içiyordu. Omuzları dimdik, yüzü katıydı. Bütün duruşunda sert ve iradeli bir hâl vardı. Kendimi birdenbire geldiğim yerlerde, o eski kasaba eşraflarından birisinin evinde, onlardan biriyle baş başayım sandım. İcabında zulme kadar gidecek emirler vermesini bilen, gizli kan davaları güden, en çetrefil meseleleri ânında bir kararlar çözen, sırlı bir küp gibi hiçbir şeyi dışına sızdırmayan sükûtlarda, en halecanlı vaziyetleri geçiren insanlardan biri...

Bu benim için o kadar beklenmez bir şeydi ki, bir an etrafımda her şeyin karardığını sandım. Tabiatla, hayatın yürüyüşünde, bizi idare eden kanunlarda her lahza karşılaştığımız şeyi, bize zaman zaman hayatın bütün kapılarını kapayan şeyi, sanki onun çehresinde görmüştüm. (Tanpınar 2011: 211)

Cemal'in İhsan'ın yüzünde gördüğü şey ne olabilir? Ölüm mü? Zulüm mü? Tahakküm mü? O sırada sahneye romanın eksantrik karakterlerinden, müzmin öğrenci ve tiyatrocü Muhsin Bey'in girişi Cemal'in düşüncelerini durdurur: “Muhlis Beyin gelişi beni bu düşüncelerden kurtardı. O dışardan geldi. Sadece bu gelişi ile çemberi kırıyordu. Belki biraz sonra o el ele verilerek yapılan rakslar gibi o da halkaya girecekti. Fakat o anda bir ârıza idi. Bu ârıza beni kendi düşüncelerimin dışına çıkarmıştı.” (Tanpınar 2011: 212). Muhsin Bey'in gelişiyle açığa çıkan oyun vurgusu çarpıcıdır. Bütün o ciddiyetin, iradeli duruşun arkasında kırılğan bir oyun mu vardır? Aslında bu oyun vurgusu, Cemal'in Nâsır Paşa'yla birlikte belgeleri yaktığı sahnede de görünecektir. Orada hayatın ya da geçmişin yükünden, geçmişin kalıntısı olan hatıra ve belgeleri yakarak kurtulmaya çalışan iki karakter, aslında her şey yandığında bile hiçbir şeyin kaybolmadığını, unutulmadığını göreceklidir. Geçmiş, bellek üzerinden bireyleri bağlarken, irade ve mücadele kurtarıcı olabilir mi? Nâsır Paşa olamayacağını anlamış olmalı ki, her şeyden vazgeçtiği bir anda

İhsan'a son bir oyun oynar; belki de hayatına mal olan son bir oyun. Olayların hızlandığı bir aşamada ülkeyi terk etmeye karar veren paşa, hatıratı Cemal'e teslim eder. Paşanın direktifine karşın, o henüz ülkeden ayrılmadan hatıratı göz atan İhsan ve Cemal, aslında eski olayların anlatıldığını ve paşanın onları kandırdığını görürler. İhsan bunun hesabını sormaya gider ama İhsan oradayken paşanın vurulduğu ve öldüğü haberi gelir. Roman da bu haberle, son derece belirsiz bir biçimde, bir kapanışa ulaşmadan sonuçlanır.

Katil İhsan mıdır, yoksa karısı Sabiha'nın sahneye çıkıp tiyatro yapan ilk Müslüman Türk kadın oyuncu olacağı haberine içerleyen Muhtar mıdır, belli olmaz. Fakat romanın kötü ve Dostoyevskiye karakteri Muhtar'ın böyle bir şey yapması pek de akla yakın değildir. Olayları kendi kurguladığı komplo üzerinden çözmeyi, Damat Ferit hükümetini yıkacak bir hatıratla vatani kurtarmayı amaçlayan İhsan'ın katil olması daha uygundur. Neticede *Sahnenin Dışındakiler*, kendinden önce gelen *Mahur Beste* ve *Huzur*'la birlikte oluşturduğu nehir romandaki arayışın umarsızca çıktığı ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndeki absürde yol hazırlayan romandır da. Nitekim İhsan süper casusluk komplosunu kurar ve Anadolu'ya karşı vazife ve mesuliyet duygusuyla hareket ettiğini ifade ederken, Cemal onun yüzüne söylemesi gereken eleştiriyi aklından geçirir: "Acaba, Sabiha'ya karşı aynı mesuliyet duygusunu taşımış mıydı? Yüzüne baktım. Her zamanki emniyet telkin eden çocuk yüzüydü. Kahvedeki sertlikten eser yoktu. Bu haliyle daha ziyade çok tehlikeli bir silâhla oynayan bir çocuğa benziyordu." (Tanpınar 2011: 215). Cemal'e, dile getirmediği bu eleştiriyi düşündüren sözler, biraz yukarıdaki tartışmanın tekrarı gibi görünecek olsa bile, roman açısından olduğu kadar Kurtuluş Savaşı anlatıları türü açısından da anlamlı ve önemlidir. İhsan Cemal'e şunları söylemektedir:

- Kahvedeki halkın yüzünü gördün. Onların hepsi hayatlarının ıstıraplarında güzel ve büyüktür. Kendi küçük hesaplarında küçük ve biçardir. Her zaman herkes için olduğu gibi. Fakat şimdi hiçbirinde ümit dediğimiz şey yok. Hepsini tereddüt kemiriyor. Onları bu kurttan kurtarmak istemez misin? Ama Nâsır Paşa arada yanacakmış... Ne yapayım? Mesele tek insan meselesi değil... Beni iyi dinle! Büyük, çok büyük hâdiseler olacak. Anadolu gittikçe kuvvetleniyor. Fakat İstanbul'da mâzisi olan birtakım müesseseler var. Bunlar haklı davalara karşı şimdi bir kutup oluyorlar. Unsurlar arasında birlik kalmadı. İstanbul her an bir aksülamelin ocağı olabilir. *Ben bunu kökünden hâlde çalısacağım. Belki hülya olacak. Belki hepimizi tehlikeye atacağım. Ama bunu yapacağız. Orada doğuşenlere karşı vazifemizdir. Unutma, insan vazife ve mesuliyet duygusudur.* (Tanpınar 2011: 215. Vurgu bana ait)



Cemal, İhsan'ın bu sözlerini sorgulamakta, acaba aynı sorumluluk duygusunu hepsinin aÇık olduğu Sabiha'ya gösterip göstermediğini düŐünmekte haksız mıdır? Etrafındakilere karşı sorumluluk üstlenmeden, bir soyutlama olan millete karşı sorumluluk üstlenmek doğal mıdır? Aslında İhsan burada dramatik olanı bireye, epik olanı millete endeksleyen Hegel gibi d Ő nm y r mudur? Cemal bu sorgulama üzerinden, sadece bu seğimi yapan ve kimseye sormadan baŐkalarının hayatlarıyla oynayan İhsan'ı değil, bu seğimi doğal bir ŐeymiŐ gibi ortaya koyan ve dayatan Kurtuluş Savaşı anlatıtları türünü de eleŐtirmiŐ olur. Ancak Cemal romanın devamında bu eleştiriyi dillendirmediği gibi, İhsan'ın söylediklerine harfi harfine uyar ve onun oyununun bir parçası haline de gelir. Burada tartışılan bütün pasajları iğeren bölüm, Cemal'ın bu oyuna boyun eėiŐiyle sona ermektedir: "İhsan'la konuŐmam bütün tereddütlerimi kaldırmıŐtı. Dediğini harfi harfine yapacağımı kendisine vadettim. Beni odama kadar götürdü. Ertesi sabah başka türlü bir insan olarak uyan-dım. [...] Benden evvel çıkan İhsan, Cuma günü Nâsır PaŐalarda bulunmamı annesine tenbih etmiŐti. 'Peki!' dedim." (Tanpınar 2011: 216)

Şaşırtıcı bir karardır bu. Cemal'ın, İhsan'ın söylediklerini bu kadar eleŐtirdikten sonra, onun oyununa tamamen teslim olması gariptir. Ancak bir yandan da anlaşılırdır. Söz konusu seçim sadece "millet" sözcüğünün büyüklüğünden, gücünden kaynaklanmaz. Cemal aslında romanın  ğte ikisinin tamamlandığı bu ana kadar bir karar vermeye çalıŐmıŐtır: İhsan'ın milletle ilgili büyük ve epik oyununa mı dâhil olsun, yoksa o kadar kursağında kalmıŐ bireysel Sabiha'yı arama uėraŐına mı kendini hasretsin? Ortada Sabiha'nın sadece adı vardır ve üstüne üstlük ortada olmayan bu kadın artık evlidir de. Oysa millet ve onun temsilcileri ortadadır. Cemal'ın başka türlü bir seçim yapması mümkün değildir. Dolayısıyla bu noktada romanda bir erken kapanıŐ gerėekleŐir ve Cemal kendi bireysel arayıŐını bırakıp milletin kavgasına dâhil olur. Ya da, belki de, sadece "-mıŐ gibi" yapmaktadır!  nk  romanın bu seğimden sonra gelen son  ğte birlik bölümü, millet adına hiç de hatırı sayılır bir sonuç sunmaz bize. Özellikle bu son 100 sayfa, romanı iyice "sahnenin dıŐında" kılar. Okur diŐe dokunur bir Kurtuluş Savaşı anlatısıyla karŐılaŐmadıėı gibi, romanın kahramanları da avuğlarının içindeki bir paşadan iÇlerine yarayacak bir Şey elde edemez ve sonuğta belki İhsan'ın suğlanmasına yol açacak bir cinayetle baş başa kalırlar. H lbuki Cemal bir yandan bu baŐarısız öyküde yuvarlanıp giderken, bir yandan da Sabiha'yı arar durur. Sonuğta onunla görüŐür de. Tabii hik yenin mutlu bitmediğini, Cemal ile Sabiha'nın muratlarına ermediğini biliyoruz. Ama eğer bu romandaki asıl gerilim kayıp Sabiha'nın aranması etrafında  r lm Őse, evet arayış baŐarıya ulaŐmıŐtır ve Sabiha bulunmuŐtur. Ve Sabiha'nın aranmasına ruhsat alabilmek için de, bir Kurtuluş Savaşı anlatısı iėindeymiŐiz gibi yapılmıŐtır!

## Sonuç

Ahmet Hamdi Tanpınar, romanlarında bir kültürden diğeriine geçişin yol açtığı buhranı anlamaya ve anlatisallaştırmaya çalışmıştır. Bu açıdan, her romanı için seçtiği tarihsel zaman aralığı ya da ağ anlamlıdır. Bunlar özellikle krizin yoğun olduğu zamanlardır. Dolayısıyla, aslında kendi yaşam y s nde de tanık olduğu bir dönemi, Milli Mücadele yıllarını ya da bunun bir kesitini romanlaştırmaya çalışması gayet doğaldır. Ancak bu dönemin, devlet ve rejim açısından belirleyici oluşu, 1922 sonrası yayın dünyasında izlek ve içerik açısından bu döneme odaklanan özel bir anlatı türünü mümkün kılmıştır. Bu alışmada Kurtuluş Savaşı anlatıları olarak anılan bu türün, Tanpınar romanlığına uygun hale getirilmesi, Milli Mücadele İstanbul’undan bir Tanpınar romanı çıkarılması oldukça zordur. Nitekim bu zorluk, makale boyunca da gösterildiği üzere, romana hem ihtiyari hem gayri ihtiyari eksiklikler ve diğeri Tanpınar romanlarında görülenden çok daha yoğun bir tamamlanmamışlık hissi aracılığıyla yansımış, sinmiştir. Bu açıdan, adeta bitmemişliği anlatisallaştıran bu roman üzerine yazılan bir çalışmada sonuç altbaşlığını açmak ve akademik çalışmalarda beklenen tarzda kesin ve kendinden emin bir sonuç yazmak biraz sorunlu ya da ironik olacaktır.

Yine de, buraya kadarki tartışmayı toparlamak adına şu söylenebilir: Halide Edip, kendisi dışında ve ezici çoğunluğu erkek yazarların aksine, doğrudan tecrübe ettiği tarihsel s rec  üzerinden izleksel bir edebi türü başlatmış ve Milli Mücadele’yi bir iç savaş ve ihtilal anlatısı haline getirmişti. Ondan sonra 1950’lere kadar yazan her erkek yazar, 1927’deki *Nutuk*’un kazandıracadı ivmeyle artan biçimde iç savaş anlatısını epik bir milli birlik ve beraberlik destanına dönüştürdüler. Bunu yaparlarken anlatı gittikçe banalleşiyordu da. Tanpınar’ın metni Kurtuluş Savaşı anlatılarındaki dalkavuka yozlaşmaya dur deme çabasıydı. Ancak onun çabası da yeterli olmayacak, Kemal Tahir’in 1965 tarihli *Yorgun Savaşçı*’sı yayınlanana kadar yeni rejimin temelindeki tarihsel sürece farklı ve yeni bir bakış getirilemeyecekti. *Sahnenin Dışındakileri*, türün değişik örneklerinden benimseyip temellük ettiği ve beğenmeyip dışladığı unsurlarla, bu süreci anlatmanın zorluğuna işaret etmiş ve kaynaktaki *Ateşten Gömlek*’le uyumlu bir biçimde, söz konusu tarihin uyum değil, bir kriz anlatısı gerektirdiğine dikkat çekmiş oluyordu. Ne var ki, anlatmaya çalıştığı kriz anlatısı da ancak anlatisal bir krizle, sanki bitmeyip yarım kalmış gibi yapan bir romanla mümkün olabilecekti; Tanpınar’a göre ideolojik ve metinsel etkileşim, ancak kendini de sorunsallaştıran bir eksik metinle, bitmeyen bir öyküyle mümkündü. Herhalde, kendi *İki Ateş Arasında*’sı gibi biten (ya da bitmeye yakın duran, belki ideolojik seçimiyle ilk satırından itibaren bitmiş olan) metinler gerçekmiş gibi yaparak, gerçekten yaşanmış olan yakın geçmişi başarısız bir kurmaca, belki de bir yalan ve

kandırmaca haline aktarıyorlardı. Belki de Tanpınar'ın *Sahnenin Dışındakiler'i* t rdeşi olan metinlere göre bellek, kimlik oluşumu ve toplumsallığın inşası açısından daha gerçek bir teklife işaret ediyordu. Nitekim, *Sahnenin Dışındakiler'*in sadece Türk edebiyatında değil, belki tüm dünya edebiyatları içinde en belirsiz roman sonlarından biri olan sonu, Tanpınar'ın hayat ve tarihle ilgili anlayışını ve etkileşime girdiği Kurtuluş Savaşı anlatılarına getirdiği teklifi ortaya koyar gibidir. Milli Mücadele sonu en başından belli bir formül değil, oz m  belirsiz ve ancak karanlıkta el yordamıyla aranarak bulunmuş bir kriz dönemidir. İşte bu yorum üzerinden, *Sahnenin Dışındakiler*,  yk  ya da olay örgüsü düzeylerinde değilse bile, ele aldığı olay ve döneme getirdiği yorum aracılığıyla tamamlanmış bir roman haline gelir. Tanpınar'ın bize sunduğu oz m, Kurtuluş Savaşı anlatıları türünde olduğu gibi değil, tıpkı hayatta olduğu gibi yürümek ve yola çıkmaktır:

Muhlis Bey, etrafına baktı. Busefalos, gazetelerin ortasına, h diselerin  n nden akıp gitmesine alışmış bir Sfenks s k netiyle oturmuş, çok munis, muamma yüzüyle efendisini ona bakmadan dinliyordu. Perdesi açık pencereden dışarda hızla yağan kar görünüyordu. Bir r zg r kabbardı, iki yolcu geçti. Karşı evde birisi elektriği yaktı.

- Haydi gidelim!

Muhlis Bey  nde, yola çıktık. (Tanpınar 2011: 309)

## Kaynaklar

- Bakhtin, Mikhail M. (1986). *Speech Genres & Other Late Essays*. Yay. Haz. Caryl Emerson ve Michael Holquist. Rusçadan İngilizceye ev. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press.
- Başer, Nami (2003). "Tanpınar'da Proust." Yay. Haz. Sema Uğurcan. *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Kitabevi.
- Beebee, Thomas O. (1994). *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Clayton, Jay ve Eric Rothstein (1991). "Figures in the Corpus: Theories of Influence and Intertextuality". *Influence and Intertextuality in Literary History*. Yay. Haz. Jay Clayton ve Eric Rothstein. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 3-36.
- Derrida, Jacques (1992). "The Law of Genre." *Acts of Literature*. Yay. Haz. Derek Attridge. New York ve Londra: Routledge. 221-252.
- Duff, David (Yay. Haz.). (2000) *Modern Genre Theory*. Harlow: Longman.

- Genette, Gerard (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. İngilizceye ev. Channa Newman ve Claude Doubinsky. Lincoln ve Londra: University of Nebraska Press.
- Gezgin, Faruk (2010). *Ali Kemal: Bir Muhalişin Hik yesi*. İstanbul: İsis Yay.
- Köroğlu, Erol (1996). Gidenle Gelmeyeninin Eşiğinde: A. H. Tanpınar'ın Romanlarında Zaman Kavramı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Köroğlu, Erol (2003). "Hayata ok Yaldızlı Bir Mazi Aynasından Bakmak: *Sahnenin Dışındakiler*'de Bugünü Yaşamanın İmk nsizliği". *Doğumunun 100. Yılında Ahmet Hamdi Tanpınar*. Yay. Haz. Sema Uğurcan. İstanbul: Kitabevi. 89-100.
- Köroğlu, Erol. (2008). "Başlangıç: *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Niyet ve Yöntem". *Orhan Pamuk'un Edebi Dünyası*. Yay. Haz. Nüket Esen ve Engin Kılıç. İstanbul: İletifim Yay. 87-121.
- Köroğlu, Erol (2009). "The Enemy Within: Aka Gündüz's *The Star of Dikmen* as an Example of Turkish National Romances". *Balkan Literatures in the Era of Nationalism*. Yay. Haz. Jale Parla ve Murat Belge. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay. 77-90.
- Kula, Onur Bilge (2011). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı-III*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- Küçük, Deniz Aktan. (2011). "İngiliz Kemal, Türler Savaşında". *Edebiyatın Omuzundaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi zerine Yazılar*. Yay. Haz. Zeynep Uysal. İstanbul: İletifim Yay. 399-422.
- Mehmet Rauf (1998). *Kurtuluş (H las)*. Yay. Haz. Metin Martı. İstanbul: Arma Yay.
- Parla, Jale (2000). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletifim Yay.
- Said, Edward (2009). *Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem*. ev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yay.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1998). *İki Ateş Arasında (Senaryo)*. İstanbul: İyi Şeyler Yay.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011). *Sahnenin Dışındakiler*. 9. Basım. İstanbul: Derg h Yay.
- Uçman, Abdullah ve Handan İnci (Yay. Haz.) (2008). "*Bir Gl Bu Karanlıklarda*": *Tanpınar zerine Yazılar*. 2. Basım İstanbul: 3F Yay.

# Completing *Sahnenin Dışındakiler*: A. H. Tanpınar and the Genre of Independence War Narratives

Erol Köroğlu\*

## Abstract

*Sahnenin Dışındakiler*, the third novel of Tanpınar, is well-liked by critics although it is incomplete, and the novel is often evaluated in relation to its interaction with famous authors. Beside this intertextuality, the novel also interacts with the genre of Independence War narratives, which began with Halide Edib's *Ateşten Gömlek* in 1922. This novel interprets the Turkish Independence War as a civil war and revolution and narrates a sentimental drama of sacrifice in this historical context. However, Halide Edib's mostly male successors changed her original story into an epic struggle. Tanpınar challenges this attitude in *Sahnenin Dışındakiler*. However, Tanpınar also wrote a movie scenario titled, *İki Ateş Arasında* based on this novel, and it invalidated every choice he made in the novel and produced a text in which every convention and stereotype of the genre was used. This article compares and analyzes these two opposite texts of the author through the employment of generic theories.

## Keywords

Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, *İki Ateş Arasında*, Independence War, genre, intertextuality, scenario, novel

---

\* Assist. Prof. Dr., Boğaziçi University, Department of Turkish Language and Literature – Istanbul / Turkey  
erol.koroglu@boun.edu.tr

An initial and shorter version of this article was presented at the International Ahmet Hamdi Tanpınar Symposium held on 1-2 November 2010 at Mimar Sinan Fine Arts University in Istanbul, under the title, "The Play of Genres in *Sahnenin Dışındakiler*: Ideological and Textual Interaction in the Context of Reading, Appropriation, and Exclusion". This conference paper was published under the same title in Handan İnci, ed., *Tanpınar Zamanı* (Istanbul: Kapı Yayınları, 2012), pp. 116-126.

## Завершение произведения «*Sahnenin Dışındakiler* (За пределами сцены)»: Ахмет Хамди Танпынар и типы повествования войны за независимость

Эрол Кероглу\*

### Аннотация

Третий роман Танпынара «За пределами сцены» несмотря на всю его незавершенность, вызывает симпатию литературных критиков и оценивается через взаимодействие с известными писателями. Тем не менее, роман, выходя за пределы характерной для Танпынара интертекстуальности, находится в тесной связи с сильными и слабыми литературными произведениями, созданными в особом турецком жанре. Этот жанр берет начало с рассказов о войне за независимость под названием «Рубашка из огня», написанных Халиде Эдип в 1922 году. В произведении данное время рассматривается как период гражданской войны и как период революции, и в этом историческом контексте разыграна эмоциональная драма личного самопожертвования. Поздние писатели же, преимущественно мужчины, отражают этот жанр, воспринятый от Халиде Эдип как эпическую борьбу в процессе национального единства. Танпынар в романе «За пределами сцены» бросает вызов этому подходу. Однако сценарий «Между двух огней», написанный на основе данного романа, сводит на нет все особенности романа и является текстом, содержащим различные виды повествовательных шаблонов. Эта работа рассматривает также два противоположных текста одного автора с точки зрения теории жанра.

### Ключевые Слова

Танпынар, «За пределами сцены», «Между двух огней», война за независимость, жанр, интертекстуальность, сценарий, роман

---

\* док., университет Богазичи кафедры турецкого языка и литературы – Стамбул / Турция  
erol.koroglu@boun.edu.tr