

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (117-131)

HER ŞEY TANPINAR'A KARŞI: MURAT KOÇ'UN *HER ŞEY BANA KARŞI* ROMANINA

GENEL BİR BAKIŞ

Bilgin GÜNGÖR¹

Öz

Geçmişten günümüze insanlık, bir olaya veya bir duruma yönelik olduğu gibi bir şahsiyete yönelik olarak anlamlandırma çabasına giriştiği sırada anlatı kurmayı önemli bir eşik olarak kabul eder. Şahsiyete yönelik anlamlandırma çabası sonucu ortaya çıkan anlatıların başında biyografi gelir ve biyografilerin en etkileyici şekli de, estetik bir düzleme sahip olmasından ötürü biyografik romandır. Bu incelemede akademisyen/yazar Murat Koç'un, modern Türk edebiyatının öncü şairlerinden/yazarlarından/eleştirmenlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hayatını işlediği Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması: Her Şey Bana Karşı romanının, biyografik roman türünün özgül oluşturulma zemini çerçevesinde nasıl ve ne şekilde oluşturulduğu ele alınacaktır. Bu hususta romanın hem içeriğine hem de biçimine yönelik olarak çeşitli modern eleştiri teorilerinden hareketle çözümleme çabasında bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Biyografi, Biyografik Roman, Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Teorisi, Anlatı.

A GENERAL REVIEW TO MURAT KOÇ'S NOVEL NAMED *HER ŞEY BANA KARŞI*

Abstract

From past to present, humanity approves as a threshold to bring into existence any narration when it approaches going into effort of explanation towards not only an event or a situation but also a personality. Biography (genre) is the most important among such narration sorts which towards personality; and most predominant among biographical sorts is biographical novel. In

¹ Marmara Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi



this article, we will approach academician/writer Murat Koç's novel named *Her Şey Bana Karşı: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması*, which Ahmet Hamdi Tanpınar's (one of the pioneers of modern Turkish literature) life-story entreated, pursuant to setting off ground of biographical novel. In this respect, we will endeavor to analysis to content and form in the light of various literary and art theories.

Keywords: Biography, Biographical Novel, Ahmet Hamdi Tanpınar, Literary Theory, Narration.

Giriş

Tarih-öncesi çağlardan bu yana insanlık, hayata yönelik her tür anlamlandırma çabasında anlatı yaratmayı mutlak bir eşik olarak kabul etmiştir. Umberto Eco'nun da dile getirdiği gibi insanlık için hayatı anlamlandırmaya yönelik her tür çabada anlatıya ihtiyaç duyulur (Eco 2013:169). İnsanın algılama biçimi düşünüldüğünde bu durumun doğal karşılanması gerekir; nitekim bir şeyin algılanması ve dolayısıyla anlatisallık kazanması öncelikle belli zaman ve mekân ölçüsü çerçevesinde mümkün olur. Immanuel Kant'ın da vurguladığı gibi, bu zaman ve mekân ölçüsü insan zihninde *a priori* olarak vardır (Kant 2001: 12-13). Dıştan kaynağını alan duyular, anlamlı bir bütün hâlinde ortaya çıkarken zaman ve mekân ölçüsüyle yoğrulur; böylelikle anlatisallığa giden yol kaçınılmaz olur. Dolayısıyla bir olayı, bir durumu veya bir olguyu anlamak için olduğu gibi bir insanı anlamak için de onun hayatını, uğraşısını veya çabalarını belli bir anlatı içerisinde ortaya koymak şarttır. Otobiyografiler, monografiler gibi biyografiler de işte bu şarttan ötürü ortaya çıkmıştır. Bir kişinin bütün hayatı, biyografilerde belli bir tarihsel ve mekânsal çerçeve içerisinde ortaya konulur ve böylelikle de o kişinin hayatı (deneyimleri, amaçları, idealleri, meseleleri, başarıları, yenilgileri, tanıdıkları vs.²) hikâyeleştirilmiş (olayörgüleleştirilmiş) bir vaziyette okurun alımlanmasına sunulur.

Biyografinin kuşkusuz en etkili şekilde yazıldığı format, biyografik roman formatıdır. Çünkü biyografik romanlar, sadece anlatılan kişinin hayatına yönelik hikâyeleştirmeyi değil, aynı zamanda estetik bir duyarlılıkla yoğrulmuş bir söylemi barındırmaktadır. Böylelikle okur, bir yandan hikâyeleştirilen kişinin hayatının genel çerçevesini alımlar bir yandan da estetik söylemden doğan hazzı duyar; klasik estetikten bu yana sanatsal işlevler hususunda büyük oranda kabul gören “zevk” ile “eğitim”e aynı anda kavuşmuş olur (Moran 2007: 36). Fakat biyografik roman türünün bu makro nitelikleri dışında başka bir takım makro nitelikleri daha mevcuttur. Şöyle ki biyografik romanlarda yazar, anlatılan kişinin hayatı hakkındaki bilgilere ne kadar sadık

² Bu hususta ayrıntılı bilgi için bkz. “Practical Advice on Writing the Biographical Novel”, <https://www.freelancewriting.com/make-money-writing/writing-the-biographical-novel/>

kalırsa kalsın, yine de estetik bir duyarlılık yaratmak adına muhayyilesine başvurmak zorundadır. Dolayısıyla biyografik romanlarda yaratıcılık, kaçınılmaz bir nitelik olarak ortaya çıkar. Benzer şekilde yazar, hem içerik hem de biçim açısından belirli teknikler kullanabilir. Böylelikle de biyografik romanın yazarı, eserini oluşturmada belli bir özgürlük ortamına dâhil olur; estetik açıdan düşünüldüğünde zaten dâhil olmak zorundadır.

Bu incelemede, akademisyen/yazar Murat Koç'un *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması: Her Şey Bana Karşı* romanını hem içerik hem de biçim açısından ele alarak biyografik roman türünün özgül yaratılma alanı içerisinde Tanpınar'ın hayatının nasıl somutlaşma zemini bulduğunu betimlemeye çalışacağız.

1. Tanpınar'ın Savunması yahut Muhasebesi

Murat Koç'un *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması: Her Şey Bana Karşı*³ romanı, modern Türk edebiyatının öncü şahsiyetlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yaşamından hareketle kurgulanmış bir biyografik romandır. Fakat şunu belirtmek gerekir ki postmodern –veya yazarın belirttiği gibi “deneysel” - nitelikleri ağır basan (s.6) söz konusu roman, diğer biyografik tür dâhilindeki romanların aksine üçüncü tekil şahıs anlatıcıyla (Jahn 2012: 73) değil, birinci tekil şahıs anlatıcıyla estetik düzleme kavuşur. Kurgusal açıdan Tanpınar'ın kendi kaleminden yazılmış gibi beliren söz konusu roman, bu nedenle teknik olarak otobiyografik romana yakın bir biyografik roman olarak da görülebilir. Postmodern anlatılardaki kurgusal oynamalarla paralel bir şekilde düşünülebilecek bu husus, romanı diğer biyografik romanlardan oldukça farklı bir yerde konumlandırır.

Alman düşünür Arthur Schopenhauer'ın “edebiyatın trajik tarihi” düşüncesinden (Schopenhauer 2015: 23) hareketle ifade edersek, sanatsal alandaki büyük çabalarına rağmen yaşadığı dönemde bir “sükût suikasti”ne⁴ uğrayan ve bu nedenden ötürü de Türk edebiyatının “trajik tarihi”nde önemli bir eşiği temsil eden Tanpınar⁵ söz konusu romanda hatıralarıyla, idealleriyle, duygularıyla, düşünceleriyle, “rüya”larıyla, azaplarıyla, pişmanlıklarıyla çerçevelenmiş bir savunma ile ortaya çıkar. Tıpkı denemelerdeki gibi güçlü bir içe-bakışı (introspection) ihtiva eden bu savunma, birazdan da göreceğimiz gibi, Tanpınar'ın yaşadığı döneme veya dönemindeki dostlarına yönelik olmaktan daha çok yoğun bir muhasebe arzusuyla kendisine yönelik olarak

³ Murat Koç, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması: Her Şey Bana Karşı*, Eren Yayıncılık, İstanbul 2016. Metinde ilgili alıntılar söz konusu kaynaktan yapılacaktır.

⁴ “Sükût suikasti”nin bağlamı için bkz. *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013. s. 253.

⁵ Bu hususta kaleme alınan bir makale için bkz. Bilgin Gungör, “Modern Türk Edebiyatının Trajik Tarihine Giriş”, *Karabatak*, S.24, Ocak-Şubat 2016. s. 34-35.

belirir. Tanpınar bu savunmada yazdığı her şeyi önce ve temel olarak kendisine sunar; böylelikle de savunmanın yönü terse dönmüş olur.

1.1. "Azap" ile Sebepler Arasında: Dekadanlık Kaderi, "Anima"nın Yitimi, Avrupa Hayali ve Hüsranı

Huzur romanında olduğu gibi olay zamanı yaklaşık bir günlük süreyle somutlaşan ve üç ayrı bölümden oluşan romanın ilk bölümü "Hülya"da Tanpınar'ı oldukça mutsuz ve karamsar bir şekilde, 31 Aralık 1961'in son saatlerinde odasındaki masanın başında savunma yazarken buluruz. Dostlarının Adalet (Cimcoz)'ların evinde yılbaşı kutlamalarına hazırlandığı bir sırada kendisini "şiir ve hülya peşinde kaybedilmiş bir hayatın sahibi" (s.12) olarak gören ve son derece azapla dolu olan Tanpınar, "hayatla hesaplaşma arzusu"yla (s.12) bir muhasebeye girilerek savunmasını kaleme almaya başlar. Bu savunma, "cemiyet"le kendisi arasında kurulmuş bir mahkemenin neticesidir ve "hayatla olan hesapları" kapatmak amacını taşır:

"Hayatla olan hesaplarımı kapatmak, hepsinden kurtulmak, mazinin bütün yükünü sırtımdan bir elbiseyi çıkarıp atar gibi atmak istiyorum... Bunun için kendi içimde bir mahkeme kuracağım. Bu mahkemenin bir tarafında beni anlamayan, eserlerime kayıtsız kalan cemiyet, diğer tarafında da ben olacağım. Yargılamayı kendim yaparsam eğer, suçumu daha iyi anlayabilirim. Kendimi cemiyet ve kendi benim adına acımasızca yargılayacağım. Bu mahkemede taraf tutmayacağım, eğer taraf tutmak zorunda kalırsam cemiyet tarafında yer alacağım. Mahkemenin sonucuna da razı olacağım." (s.12-3).

Bu son derece "tarafsız" mahkeme düşüncesinden -ve dolayısıyla da tarafsız muhasebe arzusundan- bahsedilirken anlaşılıyor ki Tanpınar'ın mutsuzluğunun ve kötümserliğinin temel meselelerinden birisi, onun "cemiyet"in ıstıraplarını düşünmesi ve buna rağmen onun tarafından anlaşılabilmesidir. Gerçek hayatında olduğu gibi romanın kurgusunda da toplumla olan bağlarını silikleşmiş gördüğümüz Tanpınar'ın bu durumu, onu "dekadan" sanat ve edebiyat insanlarıyla aynı kadere götürmektedir. Fakat Tanpınar'ın durumu ile dekadanların kader ortaklığı, onları bu kadere iten sebepler hususundaki bir ortaklığın sonucu değildir. Marksist düşünür ve eleştirmen George Plekhanov'un da belirttiği gibi dekadanlar, toplumların bozulmaya başladığı dönemde sanatçıların veya yazarların söz konusu toplumlarla olan bağlarını yitirmeleriyle ortaya çıkan bir sanatçı türüne dâhildir (Plekhanov 1967-68-9); hâlbuki Tanpınar, büyük bir dönüşümden yeni çıkmış bir ülkenin sanatçısıdır ve toplumla bağlarını yitirmek gibi bir gâyesi de yoktur. Aksine, söz konusu topluma yüce bir sanat idealiyle yönelir ki Tanpınar'ı dekadanlarla kader ortaklığına götüren durum da bu noktada belirir. Tanpınar, kendi toplumuna ve onun ıstıraplarına yönelik olarak sunduğu reçeteyi, Harold Bloom'un kanonlaşmanın temeli saydığı "güçlü bir edebi

özgünlük"le (Bloom 2014: 32) oluşturmak ister; bu yüce özgünlük ise anlaşılmaz kalarak onun çevresinde bir "sükût suikasti" yaratır. Fakat Tanpınar'ın mutsuzluğu ve kötümserliğinin bu husus dışında başka ve daha bireysel sebepleri de vardır. Bunlardan birisi, onun bir obsesyon hâlinde geçmişe bağlı kalması ve küçük yaşta kaybettiği annesinden sonra yaşadığı travmanın sürekli gün yüzüne çıkmasıdır. Nitekim annesinin ölümüyle Tanpınar, henüz küçük yaşlarda ölümün "en soğuk, sert ve trajik" yüzünü görür ve onun sanata yönelişindeki derin temayülün kaynağı da okur nezdinde böylelikle anlaşılır:

"Anlıyorum ki ben azapta ve eşikte bir hayat için geldim dünyaya... Bu demektir ki ölüm de beni kolay bulmayacak. Soğuk nefesini hep enseme hissedeceğim. Annemin ölümüyle bana en soğuk, sert ve trajik yüzünü gösterdi ve hayatın karanlık bir yüzü olduğunu küçük yaşta tecrübe etmemi sağladı. O yaşta bu karanlık yüzü görünce gün geçtikçe aydınlık yüzü olduğunu unuttum hayatın... Bu karanlık gitgide her yere hâkim oldu. Şiire, sanata sığınmamın gerçek sebebi de bu galiba... Sanatın parıltılı ve yaldızlı aynasında hayatın bu karanlık yüzünü alt etmeyi amacım..." (s.14).

İster Adlerci bir bakışla "aşağılık duygusu"ndan (Adler 2011: 30-1) sıyrılma isteğine ister Jungcu bir bakışla "anima arketipi"nin (Jung 2010: 219) somutlaşmasına yorulsun, Tanpınar'ın, azabının en derin kaynaklarından bir tanesi olan annesinin kaybını telafi etmeye yönelik olarak sanata sığınma arzusu göstermesi bir kaçış psikolojisinin ürünüdür ve dolayısıyla Tanpınar'ın "bir hülya adamı"⁶ olmasına giden yolda bu psikoloji büyük bir eşik olarak görülebilir. Anne kaybının doğurduğu azaptan kaçış hususunda Tanpınar, öncülerinden biri olan Marcel Proust'la benzerlik taşır. Nitekim Proust da oldukça düşkün olduğu annesinin kaybindan sonra sığınak olarak karşısında sanatı bulur (Rifat 2012: 136).

Tanpınar'da sanata kaçış ilk olarak, annesinin ölümünden sonra kendisine bakmakla yükümlü olan büyükannesinin anlattığı masallarla belirir. Büyükannesinin anlattığı masallar, onun ruhunda estetik duyarlılığa yönelik bir meylin temelini atar ve hatta Tanpınar, rüya estetiğine – modern sanattan evvel- bu masallarla bağlanır. Nitekim Tanpınar, muhasebesinde, "bu masallar sayesinde zaman ve mekânı aşabileceğimi, insan zihnini hiçbir şeyin sınırlandıramayacağını öğrendi[-ğini]" (s.29) ve kendisi büyüdükçe hayallerinin de buna uygun bir büyüme kat ettiğini dile getirir. Fakat Tanpınar'ın esas sığınağı, Darülfünun senelerinde hocası olan Yahya Kemal'i ve Ahmet Haşim'i tanimasından ve özgül estetiğini olgunlaştırmasından sonradır. Tanpınar, Yahya Kemal'den tarihe ve medeniyete bakışı, Ahmet Haşim'den ise ferdiyeti esas almayı öğrenir ve böylelikle kendisine özgü bir estetik duyarlılık ortaya koymuş olur. Bu estetik duyarlılık zamanla

⁶ Bu tabir, Prof. Dr. Orhan Okay'ın "Bir Hülya Adamının Romanı" adlı eserinin adından hareketle kullanılmıştır. Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010.

gördüğü ve daha sonra *Beş Şehir* kitabında ele aldığı şehirlerdeki izlenimleriyle giderek kuvvetlenir. Fakat Tanpınar, kendisine özgü ve yüce bir özgünlük yaratmasına vesile olan böylesine güçlü bir estetik duyarlılığı yakalamasına rağmen annesinin kaybını yine de unutamaz. Nitekim savunmasında -veya muhasebesinde- annesinin ölümünü bütün trajikliğiyle tekrar tekrar ele alması bu durumun bir göstergesidir.

Tanpınar'ın kurgusal düzlemdeki muhasebesinde öne çıkan azap kaynakları sadece cemiyetin ıstıraplarına yönelmesi ile onun tarafından anlaşılabilmesi ve annesini erken yaşta kaybetmenin ruhunda kalıcı izler bırakan travması değildir. Sanatkârlığını olgunlaştıracağını düşündüğü bir Avrupa gezisinden uzun bir dönem mahrum kalışı ve çok sonraları gerçekleştirme fırsatı bulduğu bu geziden hayal kırıklığıyla dönüşü de Tanpınar'ın, muhasebesinde temelde duran azabının kaynaklarından birisidir. Özellikle Erzurum yıllarında Atatürk'le olan mülakatı sonrası Avrupa fırsatını kaçırmaması ve daha sonra benliğindeki "kıymetlerin tükenmeye yüz tuttuğu bir anda" aradığı fırsatı yeniden bulup Paris'e gitmesine rağmen buradan kendisini "dünyaya bağlayan kökler" in "gitgide kurumakta olduğu"nu anlaması Tanpınar için büyük bir tükenişe yol açar:

"Erzurum'da Atatürk'le karşılaştığım zaman fırsatı kaçırmıyordum bambaşka bir Hamdi olmam mümkündü. Benim neslimden herkes Avrupa fırsatını yakaladı. Bense içimdeki kıymetlerin tükenmeye yüz tuttuğu bir anda Avrupa'ya gidebildim. Giderken gençlik hülyalarımı da beraberinde götürdüm. Orada kendimi yeniden inşa edecek, yepyeni eser projeleriyle dönecektim. Fakat tam bir yıl geçti, ben içimdeki kuvvetleri yine canlandıramadım. Bu yetmezmiş gibi beni dünyaya bağlayan köklerimin de gitgide kurumakta olduğunu hissettim. Ve artık tükendiğimi kendime bile itiraf etmekten kaçındım."

(s.15)

Tanpınar'ın bu tükenişle birlikte, onun azabının ve dolayısıyla mutsuzluğunun ve kötümserliğinin toplumun dertleriyle dertlenmesi ile onun tarafından anlaşılabilmesi ve anne kaybıyla birlikte bir diğer temel etkeni de kurgusal düzlemde belirlemiş olur. İşte romanın bir iç muhasebeye dayalı birinci bölümü, Tanpınar'ın azabıyla birlikte söz konusu azabına yönelik etkenleri irdelemesiyle somutlaşır. Yapısalcıların terminolojisinden hareketle söylersek ilk bölümü oluşturan "ikili-karşıtlık" ("binary-opposition"), Tanpınar'ın azabı ile bu azabın sebepleri arasındaki bağıntılarda ortaya çıkar. Fakat Tanpınar bu bağıntılar üzerinden kendi hayat hikâyesini adeta bir mitos şeklinde özetlemiş olur. Dolayısıyla romanın birinci kısmı, Tanpınar'ın hayat hikâyesinin bir muhasebe şeklinde ortaya konulmuş bir özeti mahiyetindedir.

1.2.Tanpınar ile Diğerleri Arasında: Rüyalar, Karşılaşmalar

Romanın “Rüya: Rüya Metinleri-Nembutal Konukları” adını taşıyan ikinci kısmında ise Tanpınar’ın savunması veya muhasebesi, onun yarattığı roman karakterleriyle, tanıdıklarıyla, öncüleri olan şair ve yazarlarla ve diğer fantastik karşılaşmalarıyla oluşur. Monolojik olan ilk bölüme nazaran diyalojik bir yapı arz eden bu ikinci bölümde ikili-karşıtlık da Tanpınar’ın bu karşılaşmalarıyla somutlaşır. İhtiva ettiği diyalogların oldukça belirgin olmasından dolayı tiyatro metni mahiyeti gösteren bu bölümde hesaplaşma, Tanpınar’ın kullandığı uyku ilacı olan Nembutal’in etkisiyle gördüğü rüyalardan müteşekkildir.

Tanpınar’ın romanlarında yarattığı kahramanlarla karşılaşmaları, onun hem kendisiyle olan muhasebesinin dolaylı bir devamı hem de söz konusu kahramanları yaratma biçimi ve özellikle onlara uygun gördüğü kaderin bir anlamda savunusudur. Sözgelimi Huzur romanının başkahramanı olan Mümtaz’la olan diyalogunun bir yerinde Tanpınar, Mümtaz’ın Nuran’a yönelik aşkına başarısızlığa ulaşmasının gerekçesini ortaya koyar. Tanpınar, burada, Mümtaz gibi “aşkı taşıyamayan” bir birey olduğunu dile getirir ve onu yaratırken kendisinden yola çıktığını ifade eder:

“-Mesuliyetini taşıyacağın fikrin adamı ol demiştin Hamdi Bey, halbuki ben Nuran’ın aşkını bile taşıyamadım.

-Onu taşıyamayan bendim. İkimiz de aşk denen şiirin kurbanıyız Mümtaz. Sen bensin, ben de senim... Aşka tek bir şans verdik ya da aşk bize tek bir şans verdi. Tek bir kadını sevdik ve hep onu düşledik. Kendimizi bir ömür boyu onu düşlemeye mahkûm ettik. Bu ilk bakışta çok güzel ve mânâlı, ama bir o kadar da acı ve ıstırap yüklü. Tıpkı ikimizin de tecrübe ettiği gibi... Mesuliyet fikri söz konusu olunca sadece insan değil, cemiyet de devreye giriyor. İnsan ve ‘cemiyet sanatkarın içindedir... Dışında değil...’ Ben de meseleleri önce gördüm, ardından kendi içime naklettim. Hâdiselerde kendi payımı aradım ve kendime yüklediğim bu mesuliyet üzerinden toplum meselelerine gittim. Bu içten bakış beraberinde bana fikir üretme imkânını da getirdi.” (s.109)

Yine Tanpınar’ın üç romanında (*Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Huzur*) yer alan ve her birinde “donmuş bir zamanın adamı portresiyle” beliren Behçet Bey’in Tanpınar’la diyaloga girdiği sahnede hem Tanpınar’ın şahsi muhasebesinin hem de Behçet Bey’in yaratılış biçiminin tasvirini buluruz. Behçet Bey Tanpınar’a bu “donmuş”luktan bahseder ve kahramanları arasında en çok kendisini mi sevdiğini sorar; Tanpınar ise bütün kahramanları gibi Behçet Bey’i sevdiğini dile getirir ve onun “donmuş”luğunun sebebini dile getirir:

“-Bir zamanda donmuş olmak başkaları için çok tuhaf olabilir, ama ben öyle görmüyorum. Üç romanında da ben hep donmuş bir zamanın adamı portresiyle göründüm. Bu sebeple romanların içinde sevdiğim tek sahne Cemal’in beni gözlemlediği sahne. Diğer iki romanında

da beni asli kahramanlarıyla karşılaştırdın. Acınacak bütün talihime ve kaybolan çehreme rağmen yoksa en sevdiğin kahramanın ben miyim?

-Sade sevgiden değil, aslında hepimizi seviyorum. Sen hayat hikâyen ve akrabalık bağın dolayısıyla onlara çok şey söyledin. Bu sebeple yüz yüze gelmeniz ya da birinizin diğerini görmeden romanda bir görünüş kaybolması gerekiyordu. O sahneleri tekrar hatırla! Bazen sustuğumuz anlarda daha çok şey söyleriz. Sen de suskunluğunun arkasından konuşanlardansın Behçet Bey." (s. 129)

Tam bu noktada belirtmek gerekir ki roman kahramanlarıyla Tanpınar'ın karşılaşması, hatta söz konusu kahramanların birbirleriyle karşılaşması (Behçet Bey ile Hayri İrdal'ın karşılaşması) romanın postmodern açılımlarından birini temsil eder. Yabancı ve yerli postmodern romanlarda da bariz olarak görüldüğü gibi⁷ kahramanların yazarlarla karşılaşmaları nadir de olsa rastlanılan bir durumdur. Fakat Murat Koç'un romanında söz konusu karşılaşmalar iki yönden farklılık gösterir. İlk olarak, postmodern romanlarda bu tür karşılaşmalar, "üstkurmaca" ("metafiction") çerçevesinde belirir ve romanın süregelen süjesiyle doğrudan ilişkilidir. Fakat *Her Şey Bana Karşı* romanında bu tür karşılaşmalar üstkurmaca ile bir arada yürümez ve nihayetinde süjeyle bağlı dolaylı bir şekilde belirir. İkinci olarak ise postmodern romanlardaki karşılaşmaları üstlenen kahramanların gerçeklikle bağlı oldukça sınırlıdır; *Her Şey Bana Karşı* romanındaki karşılaşmaları üstlenenlerin ise bariz bir gerçekliği vardır. Netice itibarıyla Tanpınar, *gerçek hayatta* var olmuş bir yazardır ve karşılaştığı kahramanlar, onun *gerçek hayatta* yazdığı romanlarının kahramanlarıdır. Dolayısıyla bu iki noktadan ötürü Murat Koç'un romanı, söz konusu karşılaşmalar bazında diğer postmodern romanlardan ayrı bir yerde konumlanır.

Kendi romanlarının kahramanları dışında Tanpınar'ın üçüncü bölümde karşılaşmada bulunduğu bir diğer grup, Ahmet Midhat, Abdülhak Hâmid ve Halide Edip'ten oluşan ve Tanpınar'ın bir anlamda yerli öncüleri olan isimlerden oluşur. Bir tiyatro oyunu ortaya koyma çerçevesinde meydana gelen karşılaşmalarda muhasebe, Tanpınar'ın bu öncüleri edebiyatta konumlandırış biçimiyle yakından alakalı olarak seyredir. Bir başka karşılaşmada bulunduğu grup ise Doktor Ramiz, Adalet Cimcoz gibi dostlarından mürekkeptir. Buradaki karşılaşmalarda muhasebenin yönü, Tanpınar'ın dostlarıyla olan münasebetlerinin betimlenmesine dayalıdır. Fakat bu karşılaşmaların daha fantastik biçimleri de vardır. Bunlarda Tanpınar, gerek geçmişin Tanpınar'larıyla ("Narmanlı'dan Hamdi", "Gümüşsuyu'ndan Hamdi", "Ergani Madeni'nden Hamdi") gerek uyku ilacının bizzat kendisi olan Nembutal ile gerekse de Karagöz ve Hamlet'le

⁷ Bu hususta örnek olarak şu romanların ilgili sayfalarındaki yazar-kahraman karşılaşmalarına bakılabilir: Giovanni Papini, *Gog*, Çev. Fikret Adil, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015. s. 20-28. Pınar Kür, *Bir Cinayet Romanı*, Everest Yayınları, İstanbul 2014. s. 22-23. Bilge Karasu, *Kılavuz*, Metis Yayınları, İstanbul 2014.s. 44-45.

karşılaşır. Bu karşılaşmalardaki diyalogların seyri de –diğer karşılaşmadakilerin aksine- daha fantastik bir mahiyet arz etmekte birlikte absürtlük açısından daha ön plandadır. Dolayısıyla Tanpınar’ın muhasebesi, bu karşılaşmalarda daha absürt bir boyut kazanmaktadır; muhasebe de bu absürt ve görece ferdi boyutta devam etmektedir. Sözelimi Tanpınar’ın Hamlet ve Karagöz ile karşılaştığı şu satırlarda alt-metinleri güçlü diyaloglar, bir absürtlükle yoğrulmuş gibidir:

“Hamlet: -Durun lütfen. Kafamı iyice karıştırmayın, şu oyunu hayata geçirelim. Birazdan perde diyeceğiz.

Karagöz: -Burayı İngiltere’yle karıştırma, şem’a yanmadan perde açılmaz burada. Ne olacak her şeyi karıştırıyorlar, kafası karışık Hamlet.

Hamdi: -Desene şimdi Hamlet de benim gibi.

‘Aklım o biçare Hamlet elinde

Boş bir kafatası’

Karagöz: -Uyumadın mı dün gece Hamlet?

Hamlet:-Hayır, uyuyamadım, çünkü uykuyu öldürdü Hamlet?” (s.167)

1.3.Tanpınar ile Ölüm Arasında: Kurtuluş, Arınma, *Kurgu-Aşırılık*

Nembutal’in etkisiyle görülen rüyalarındaki karşılaşmalardan oluşan ikinci bölümün ardından “Ölüm” başlığını taşıyan üçüncü ve son bölüm gelir. Bu bölümde, diyaloji yeniden askıya alınır ve monolojiye dönülür. Tanpınar’ı romanın bu en kısa bölümünde, muhasebesinden ve dolayısıyla da savunmasından; hatta azaplarından son derece usanmış bir hâlde görürüz. Bu usanma giderek Tanpınar için bir ölüm arzusunu doğurur. Daha doğrusu Tanpınar’ın, Ahmet Haşim’in bir şiirinin adından hareketle dile getirirsek, “bir ömrün sonunda arzu”su⁸ artık ölüm olarak belirir. Özellikle ağzından kan geldiği ve “bronşektazi”nin zorlamaya başladığı sırada yazdıklarında söz konusu arzu net bir şekilde açığa çıkar:

“Az önce ağzımdan kan geldi, bronşektazi yine zorlamaya başladı beni. Ölüm artık gelse iyi olur. ‘Hürriyet, Mütareke, Cumhuriyet, Demokrasi’ gibi dört ayrı devri yaşayan bir adamım. Gördüğüm, içinde yaşadığım, anlamaya çalıştığım bu dört devir bana yeter. Dört devirde bir şey görmeyen Hamdi için beşinci bir devre gerek yok. Bu da gelmiyor zaten.” (s.249)

Tanpınar’ın bir kurtuluş olarak gördüğü ölümle kurduğu “ikili-karşıtlık” a dayalı bu bölümde, aynı zamanda savunmanın, bir başka ifadeyle muhasebenin gerekçesine ve işlevine yönelik bazı semptomlara da rastlarız. Tanpınar bu bölümde, savunmayı neden yazdığını kendisinin de

⁸ Ahmet Haşim’in burada anıştırılan şiiri “Bir Günün Sonunda Arzu” sudur. Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, Haz.İnci Enginün-Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1987. s. 92.

bilmediğini söylerse de bu yazma ediminin kendisinde bir mutluluk hissi doğurduğunu dile getirir. Fakat bu hissin temelinde esasen bir "arınma" ("katharsis") hissi vardır. Nitekim Tanpınar, bu savunmayı "yazarak ruhumdan dışarı attığım için mutluyum" (s.254) der. Dolayısıyla, Aristoteles'in, trajedinin izleyicide bir "arınma" ("katharsis") yarattığını dile getirişinden (Aristo 2011: 22) yola çıkarak Tanpınar'ın da bu savunmasıyla, yani muhasebeyle kendi trajedisini gördüğü için bir "arınma"ya, fakat mutlu bir "arınma"ya yöneldiğini söyleyebiliriz. Fakat bu "arınma" ve dolayısıyla da mutluluk hissi, Tanpınar için mutlak surette bir mutluluğa kavuşma eşiği değildir; aksine mutlak manada mutsuz ve umutsuz bir şekilde ölüm arzusundan vazgeçmez.

Tanpınar'ın savunmasının kendisine kazandırdığı sadece söz konusu mutluluk hissi de değildir. Aynı zamanda kendi roman kahramanlarıyla olan yüzleşmelerini de söz konusu savunmaya dâhil ederek bir anlamda onların da savunusuna girişmesiyle müsterih bir ruh hâli içine girer. Sonrasında ise ekler: "Kim bilir belki beni değilse de kahramanlarımı anlarlar, bu savunma en azından onlar adına bir şeyler getirir..." (s. 254). İşte tam bu noktada romanın bir başka yönü, daha net bir şekilde söylersek bir başka postmodern yönü daha açığa çıkar. Yazar, Tanpınar'ın bu temennisinden sonra kitabı bitirmeden müdahil olur ve roman kurgu dışına çıkar. Böylelikle, hem geleneksel anlatılarda hem de postmodern romanlarda sıklıkla görülen ve *kurgu-aşırılık* diyebileceğimiz bir durum belirmiş olur. Yazar, Tanpınar'ın temennesine adeta aktüel bir cevap verir ve söz konusu temenninin gerçekleştiğini "erguvan" imgesiyle metaforik bir şekilde dile getirir:

"Ahmet Hamdi Tanpınar'ın son arzusu gerçek oldu. Ve o, öldükten sonra bir erguvanın kökleriyle buluştu. Erguvanın kökleri Tanpınar'ı sıkı sıkı sarıp sarmaladılar. Öyle ki İstanbul'da çiçek açan her erguvana ondan bir hatıra bıraktılar. Tanpınar erguvanlara dair güzel hatıralar yaşamıştı. Hatıralar erguvana, erguvanlar hatıralara dönüştü, hepsi toplamda Tanpınar oldular. Okuyucuları her bahar erguvanlara koşup Tanpınar'ı aradılar. Fakat hiçbirini bir bütün olarak onu tek bir ağacın gövdesinde bulamadılar. Tanpınar hatıraları gibi İstanbul'da açan bütün erguvanlara dağılmıştı. Bunun üzerine okuyucuları her erguvanın gölgesinde Tanpınar'dan hatıra parçaları toplayarak İstanbul baharlarını yaşadılar." (s.255)

Romanın şimdiye kadar genel hatlarını betimlediğimiz ve yorumlamada bulunduğumuz içeriğiyle ilgili iki hususa daha değinmek gerekir. İlk olarak, romanda imgeleştirilen veya "yaratıcı imge"⁹ şeklinde beliren Tanpınar'ın hayatı, onun kurgu dışındaki hayatıyla hemen hemen hiçbir şekilde çelişmez. Romanda Tanpınar'ın hayatının hikâyeleştirilirken ortaya çıkarılan estetik düzlemin noktaları, gerek Tanpınar'ın kendi mektupları, günlükleri veya biyografisine yönelik yazılarındaki

⁹ Bu tabir, Umberto Eco'nun *Genç Bir Romancının İtirafı* adlı eserinde romanın kurgusunun merkezini oluşturan imge bağlamında kullanılmıştır. Bkz. Umberto Eco, *Genç Bir Romancının İtirafı*, Çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2011. s. 54. Aynı tabiri burada da aynı bağlamda kullanıyoruz.

gerekse de dostlarının veya öğrencilerinin onun üzerine yazdıklarındaki bilgilerin hemen hemen hiçbirisiyle çelişmez. Bu açıdan yazar, Tanpınar'ın kurgu-dışındaki biyografisini –bu biyografideki boşlukları bütüne zarar vermeden doldurmak ve yer yer özetleyici bir tavır sergilemek dışında- kurgusal düzlemde olduğu gibi işler. İkinci olarak ise yazar, her ne kadar kendi içine kapalı gerçekliğe sahip –veya I.A. Richards'ın deyişiyle söylersek “duygusal” (“emotive”) (Moran 2007: 238) olana yönelik dille örülü- bir kurgusal dünya yaratmış olsa da, Tanpınar'la ilgili bazı teklifler sunmaktan kendisini alamaz. Sözelimi yazar, Huzur'un baş-kişilerinden olan Nuran'ın, Tanpınar'ın etrafındaki kadınların bir bileşimi olduğunu bizzat Tanpınar'a “tanıdığım ve hoşlandığım pek çok kadından bir parça özellik taşıyor” (s.123) cümlesiyle söyler. Yine Tanpınar'ın hayatı boyunca evsiz ve dağınık bir hayat sürme sebebini yazar, onun annesinin ölümüne bağlar. Annesini kaybeden bütün çocuklar gibi Tanpınar'ın –ve kardeşlerinin- anneyi kaybetmesiyle birlikte ev fikrini de kaybettiğini düşünen yazar, yine bu düşüncesini Tanpınar'a “annemin gidişiyle ev fikrini kaybettik” cümlesiyle söyler.¹⁰

2.Romanın Söylemi: Söylemsel Bileşim, *Makale Tekniği* ile Pastişin Sınırlarında

Yirminci yüzyılın önde gelen Rus eleştiri kuramcılarında Mikhail Bakhtin, genel itibariyle roman söyleminin, bütün söylemlerin bir bileşkesi olduğunu ifade eder (Bakhtin 2001: 36). Gerçekten de roman, doğuşundan bu yana gazete söyleminden siyasi söyleme, bilimsel söylemden mektup söylemine kadar pek çok söylemin bileşimiyle kendisine özgü bir kurmaca söylemi yaratır. Bu kurmaca söylem de, Rus Biçimcilerinin “yabancılaştırma” (“ostranenie”) (Todorov 2010: 42) olarak adlandırdığı olağanı dönüştürme olanağını ihtiva eder. Fakat postmodern romanlarda söz konusu olanak görece daha belirsiz kalmıştır. Çünkü kurmaca söylemini oluşturan söylemsel bileşke daha belirgin hâle gelmiş, tür (genre) bağlamında da sert geçişlere kapı aralanmıştır. *Her Şey Bana Karşı* romanının söyleminde de aynı durumu görebiliriz. Burada gerek edebi söylemler (şiir, tiyatro, deneme) gerekse de edebi olmayan söylemler (makale, gazete, siyaset) belirginliğini hemen hemen kaybetmeden kurmaca söylemi içerisinde bir bileşke oluşturur.

Romandaki kurmaca söyleminin içerisindeki bileşkede en belirgin söylemlerin başında makale söylemi gelir; hatta makale söylemi, yer yer genel kurmaca söyleminin dahi önüne geçer. Bu akademik söylemin belirginliğinin yüksek oranda olmasıyla roman, kısmen bir akademik çalışma görüntüsü verir. Bu görüntüde beliren teknik ise, makale yazımı formatının kurmaca yazımı formatına eklenmesini karşılayan ve *makale tekniği* adını verebileceğimiz bir tür anlatım tekniğidir. Dolayısıyla *Her Şey Bana Karşı* romanının *makale tekniğinin* başat olduğu bir romandır,

¹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Son Savunması: Her Şey Bana Karşı*, s. 37.

denilebilir. Tam bu noktada belirtmek gerekir ki söz konusu teknik, esasında gerek Batı edebiyatlarında gerekse de Türk edebiyatında pek çok anlatıda kullanılagelen bir tekniktir.¹¹ Fakat bu tekniğin romanın kurmaca söylemiyle yarışarcasına net ve olgun bir şekilde kullanımını barındıran belki de ilk roman *Her Şey Bana Karşı*'dir. Akademik önsözleriyle, dipnotlarıyla, yer yer geniş zaman kipinin kullanılmasıyla, kaynakçasıyla "makale tekniği"nin oldukça geniş bir somutlaşma zemini bulduğu bu romanın ilklerinden birisinin de bu noktada belirlediğini düşünebiliriz. Eklemek gerekir ki böylesine bir teknik ve o tekniğe uygun söylem, yazar için bilinçli bir tercihtir. Nitekim yazar da romana yazdığı önsözde, romanı "kurmaca ile gerçeklik arasında anlatmayı" (s.5) hedeflediğini "akademik üslûptan uzak, zaman zaman romana yaklaşan bir üslûp"un (s.5) doğduğunu dile getirir.

Romanın söylemi üzerine vurgulanması gereken bir diğer husus ise söz konusu söylemin, yer yer Tanpınar'ın eserlerindeki söylemle örtüşmesidir. Murat Koç, romanının söylemini oluştururken, makale tekniği doğrultusunda bizzat Tanpınar'ın cümlelerini alıntılarla kalmaz, aynı zamanda onun söylemini pastiş tekniği ile estetik düzlemde yeniden üretir; sanatkârane, tasvirî ve özgül metaforlarla dolu bir söylemi öne çıkarır. Hatta romanın bazı bölümlerinde söz konusu pastiş, oldukça belirgin bir hâlde karşımıza çıkar. Sözgelimi, romanın ilk bölümünde Tanpınar'ın Ankara yıllarını savunmasına eklerken dile getirdikleri, onun Beş Şehir adlı eserindeki "Ankara" bölümüyle bu hususta oldukça yakın bir noktada durur. Özellikle Tanpınar'ın Ankara'yla ilgili dile getirdiği ilk izlenimleri (şehrin "dâsitani ve muharip" çehresi, Milli Mücadele hatıralarıyla kuşatılması, Atatürk'ün cephedeki bir resmiyle Ankara Kalesi'nin muhayyilede birleşmesi, Ankara Lisesi ile Gazi Terbiye Enstitüsü'ndeki entelektüel ortam vs.) her iki eserde de benzer söylemle tekrarlanır.

"Konya'dan sonra geldiğim Ankara'yı 'dâsitani ve muharip' çehresiyle, Millî Mücadele'nin hatıralarıyla zengin buldum. Sanki hâlâ Dumlupınar'da, Sakarya'da, Afyon ve İnönü'nde savaş sürüyor, Ankara gösterdiği işaretlerle bu cepheleri idare ediyor, gelen haberleri pürdikkat dinliyordu. Atatürk'ün cephede yapılmış bir resmi vardır. Bu resim taşıdığı değer ve tarihî mânâsıyla neden bilmem muhayyilemde onu Ankara Kalesi'yle birleştirdi. Ankara'ya geldiğim ilk günlerde bu kaleyi gezmek, ona bakarak tahayyüle dalmak vazgeçemediğim şeylerden oldu. Bu kale içindeki evlerden birinde oturmayı da çok düşündüm. Fakat Ankara Lisesi ve sonrasında Gazi Terbiye Enstitüsü'ndeki entelektüel çevreden kopamadım. Bu dönemde Ankara yeniden inşa ediliyor, mimarideki çeşitlilikle insanı şaşırtıyordu. Eski mimari eserleri izlediğimde, bunlarda birden fazla kültürün birleştiğini gördüm." (s.70)

¹¹ Bu hususta örnek olarak şu eserlerin ilgili sayfalarına bakılabilir (buralarda gerek dil gerekse de referanslar açısından makale formatına ait nitelikler bulabiliriz): Umberto Eco, *Gülün Adı*, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul 2015. s. 641-642. Ahmet Midhat Efendi, Ahmet Metin ve Şirzat, Haz. Fazıl Gökçek-Özlem Nemutlu, TDK Yay. Ankara 2013. s. 50-51.

“Belki Millî Mücadele yıllarının bıraktığı tesirdir, belki doğrudan doğruya çelik zırhlarını giymiş ortada dolaşan bir eski zaman silâhşoruna benzeyen kalenin telkinidir; Ankara, bana daima dâsitanî ve muharip göründü. (...)

Kısacası Anadolu kıt'asının kaderinde az çok değişiklik yapan vak'aların çoğu onun etrafında gelişir. Bu hâdiselerin en mühimi şüphesiz en sonuncusu olan İstiklâl Savaşı'dır. (...) Hakikatte 26 Ağustos sabahı Dumlupınar'da gürleyen toplar, iktisadî ve siyasî esaret altında yaşayan bütün şark milletleri için yeni bir devrin başlangıcını ilân ediyordu. Onun içindir ki bundan böyle her zincir kırılışında Ankara'nın adı geçecek ve her hürriyet mücadelesi, Sakarya'da, İnönü'nde, Afyon'da, Kütahya ve Bursa yollarında ölenlerin ruhuna kendiliğinde ithaf edilmiş bir dua olacaktır.

Atatürk'ün hemen herkesin gördüğü, mektep kitaplarına kadar geçmiş bir fotoğrafı vardır. Anafartalar ve Dumlupınar'ın kahramanı, son muharebenin sabahında tek başına, ağzında sigarası, bir tepeye doğru ağır ağır ve düşünceli çıkar. İşte Ankara Kalesi muhayyilemde daima ömrünün en güneşli saatine böyle yavaş yavaş çıkan büyük adamla birleşmiştir. (...)

(...)

Kaç defa Cebeci'de veya kalede bu evlerden birinde oturmayı düşündüm. Fakat evvelâ Ankara Lisesi'nde, sonra Gazi Terbiye Enstitüsü'nde o kadar cemiyetli bir hayatımız vardı ki, bir türlü bırakamadım.” (Tanpınar 2007: 13-4-5).

Yine Tanpınar'ın “Ne İçindeyim Zamanın” şiirinin ilk mısralarında, Bergsoncu felsefenin bir izdüşümü olarak zamanın “hem içinde hem de dışında” oluşu belirten mısralar, romanın birkaç yerinde Tanpınar'ın savunmasında adeta düzyazıya bürünür ve muhasebenin bir parçası olarak belirmeye başlar:

“Ben hem bu devam eden saatin içinde bir yere sahibim hem de kendi şartlarım içinde durmuş saatimin emrindeyim. Yani zamanın ‘ne içindeyim ne de dışındayım.’ Ama yine de onun bir parçasıyım.”(s. 12)

“Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında;
Yekpâre, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında.” (Tanpınar 2009: 19)

Görüldüğü gibi, Tanpınar'ın söylemine yönelik pastiş çabasını da ihtiva eden roman söylemi, yer yer belirgin bir nitelik taşır. Dolayısıyla yazarın romanda -bir anlamda- Tanpınar'ı Tanpınar'ın diliyle anlatmayı hedeflediğini düşünebiliriz.

Sonuç

Modern Türk edebiyatının öncü şahsiyetlerinden olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hayatı *Her Şey Bana Karşı* romanında, postmodern akımın etkisinin açık olduğu yer yer konvansiyonel açılımlarla birlikte bir biyografik roman formatında işlenir. Romanın estetik düzleminin içeriğinde Tanpınar'ın kendisinin kaleminden çıktığı görülen "savunma" vardır ve bu savunmada Tanpınar'ın, bir yandan kendi azaplarını ve bu azaplara yol açan etkenleri, bir yandan "Nembutal" ilacı etkisiyle gördüğü rüyalandaki karşılaşmalarını, bir yandan da ölüm karşısındaki tavrını bir muhasebe çerçevesinde ele aldığı görülür. Bu savunmadan ve dolayısıyla muhasebeden de anlaşılıyor ki Tanpınar, "her şey"i kendisine karşı olarak konumlandırır; her durumun, kişinin veya olayın "kendi ben"ini kuşattığını duyumsar.

Söylemsel açıdan *Her Şey Bana Karşı* romanında da postmodern etkiler görülür ve kısmen deneyselliğe rastlanır. Deneme, anı, makale, mektup gibi çeşitli söylemler, romanın kurmaca söylemini yaratırken dahî belirginliğini yitirmez. Özellikle de makale söylemi, kurmaca söylemiyle zaman zaman bir arada ilerler ve böylelikle *makale tekniğinin* bir anlatım tekniği olarak romandaki yerinin önemi belirmiş olur. Murat Koç romanda, bütün bu postmodern açılımları Tanpınar'ın söyleminin pastişiyile taçlandırır ve böylelikle de romanın söylemi, Tanpınar'ın söylemi içerisinde bir postmodernlik yaratma çabası şeklinde ortaya çıkar.

Kaynakça

Adler, Alfred (2011). *Yaşama Sanatı*. Kâmurul Şipal (Çev.). İstanbul: Say.

Ahmet Haşim (1987). *Bütün Şiirleri*. İnci Enginün-Zeynep Kerman (Haz.). İstanbul: Dergâh.

Ahmet Mithat Efendi (2013). *Ahmet Metin ve Şirzat*, Fazıl Gökçek-Özlem Nemutlu (Haz.). Ankara: TDK.

Aristo (2011). *Poetika*. İsmail Tunalı (Çev.). İstanbul: Remzi.

Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Bloom, Harold (2014). *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*. Çiğdem Pala Mull (Çev.). İstanbul: İthaki.

Eco, Umberto (2013). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Can.

Eco, Umberto (2011). *Genç Bir Romancının İtirafı*. İlknur Özdemir (Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi.

Bilgin GÜNGÖR

Eco, Umberto (2015). *Gülün Adı*. Şadan Karadeniz (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Güngör, Bilgin (2016). "Modern Türk Edebiyatının Trajik Tarihine Giriş". *Karabatak* 24: 34-35.

Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa. İnci Enginün-Zeynep Kerman (Haz.). İstanbul: Dergâh.

Jahn, Manfred (2012). *Anlatıbilim*, Bahar Dervişcemaloğlu (Çev.). İstanbul: Dergâh.

Jung, Carl Gustav (2010). *İnsan Ruhuna Yöneliş*. Engin Büyükinâl (Çev.). İstanbul: Say.

Kant, Immanuel (2001). *Pratik Usun Eleştirisi*. İ. Zeki Eyüboğlu (Çev.). İstanbul: Say.

Karasu, Bilge (2014). *Kılavuz*. İstanbul: Metis Yayınları.

Koç, Murat (2016). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması: Her Şey Bana Karşı*. İstanbul: Eren.

Kür, Pınar (2014). *Bir Cinayet Romanı*. İstanbul: Everest.

Moran, Berna (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim.

Okay, Orhan (2010). *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Dergâh.

Papini, Giovanni (2015). *Gog*. Fikret Adil (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Plekhanov, G.V. (1967). *Sanat ve Sosyalizm*. Selim Mimoğlu (Çev.). İstanbul: Sosyal.

Rifat, Mehmet (2012). *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?*. İstanbul: Yapı Kredi.

Schopenhauer, Arthur (2015). *Okumak Yazmak ve Düşünmek Üzerine*. Engin Süren (Çev.). İstanbul: Palto.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007). *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2009). *Bütün Şiirleri*. İnci Enginün (Haz.). İstanbul: Dergâh.

Todorov, Tzvetan (2010). *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Mehmet Rifat-Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

<https://www.freelancewriting.com/make-money-writing/writing-the-biographical-novel/>

[Erişim: 13.04.2017].