



**T.C.  
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**

**HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN *GULYABANI* ADLI ESERİNDE  
EDEBÎ DİLİN TANIKLIĞI SORUNU**

Yüksek Lisans Tezi

**Nur YILMAZTÜRK DAĞASLANI**

Danışman  
**Dr. Öğretim Üyesi Atiye Gülfer GÜNDOĞDU**

**SAMSUN  
2022**

**T.C.  
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI**



**HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN *GULYABANI* ADLI ESERİNDE  
EDEBİ DİLİN TANIKLIĞI SORUNU**

Yüksek Lisans Tezi

**Nur YILMAZTÜRK DAĞASLANI**

Danışman

**Dr. Öğretim Üyesi Atiye Gülfer GÜNDOĞDU**

SAMSUN  
2022

## TEZ KABUL VE ONAYI

Nur YILMAZTÜRK DAĞASLANI tarafından, Dr. Öğretim Üyesi Atiye Gülfer GÜNDOĞDU danışmanlığında hazırlanan “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Gulyabani* Adlı Eserinde Edebî Dilin Tanıklığı Sorunu” başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 25.3.2022 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	İmza	Sonuç
Prof. Dr. Şaban SAĞLIK (Başkan)	Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret
Dr. Öğretim Üyesi Atiye Gülfer GÜNDOĞDU (Danışman)	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret
Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA	Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı		<input checked="" type="checkbox"/> Kabul <input type="checkbox"/> Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

ONAY

... / ... / ...

Prof. Dr. Ali BOLAT  
Enstitü Müdürü

## BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

Etik Kurul Gerekli mi ?

Evet  (Gerekli ise ekler kısmına ekleyiniz)

Hayır

25 / 03 / 2022

Nur YILMAZTÜRK DAĞASLANI

## TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

**Tez Başlığı :** Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* Adlı Eserinde Edebî Dilin Tanıklığı Sorunu

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 18.01.2022 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 23

Tek kaynak oranı : % 1 çıkmıştır.

25 / 03 / 2022

Dr. Öğretim Üyesi Atiye Gülfer GÜNDOĞDU

## ÖZET

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN *GULYABANI* ADLI ESERİNDE  
EDEBÎ DİLİN TANIKLIĞI SORUNU

Nur YILMAZTÜRK DAĞASLANI

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans, Mart/2022

Danışman: Dr. Öğretim Üyesi Atiye Gülfer GÜNDOĞDU

Bu çalışmada, fantastik ve gerçeklik kavramlarının bir karşıtlık içinde algılanması temelinde ortaya çıkan edebî dilin tanıklığı sorunu tartışılmış; edebî dilin, muhayyel bir dünyanın inşası olması dolayısıyla fantastik bir gerçekliğe sahip olduğu, bu yüzden olguya değil olgunun imkânına tanıklık edebileceği iddia edilmiştir. Edebî dilin olgusal gerçeğe tanıklık edebileceği vehminin arka planı olarak, Tanzimat döneminde romanın hakiki, geleneksel edebî türlerin hayalî kabul edilmesine dikkat çekilmiştir. Ayrıca fantastiğin alımlanma sürecindeki değişiklikler, fantastik roman adlandırması üzerinden değerlendirilmiştir. Edebî dilin oluşturduğu gerçeklik duygusu, onun olguya tanıklık edebileceği vehminin bir kaynağı olarak ele alınmış; kıymetinin olguya tanıklığında aranmasının asıl yapmakta olduğu şeyin örtülmesiyle sonuçlanabileceği üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda Gürpınar etrafında oluşan yorumlama geleneğinin, onun eserlerinin alımlanma sürecine etkisi değerlendirilmiştir. Hem edebî dil hem halk inanışları, muhayyel/kurgusal olmaları ancak yine de bir gerçeklik duygusu oluşturmaları dolayısıyla muhayyel ile dış gerçekliğin bir aradalığı olan ara dünyanın bir inşası olarak ele alınmış; aynı evreni paylaşan roman ile geleneksel halk inanışlarının karşıtlık içinde algılanamayacağı dile getirilmiştir. *Gulyabani* ise tüm söylenenler doğrultusunda gelenek içinde dönüşen ve dönüştüren; gerçeklik duygusu oluşturan; karşıt tezler üretmekten ziyade örüldüğü dille batıl inanışların itibarını da sarsan bir eser olarak değerlendirilmiştir. Böylece edebî dilin olguya değil olgunun imkânına tanıklık etmesi, inşa edilen dilin imkânına tanıklık vesilesiyle ortaya konmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Tanıklık, Gerçeklik, Fantastik, Kurgusallık, Ara Dünya, Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Gulyabani*

## ABSTRACT

### THE PROBLEM OF THE WITNESS OF LITERARY LANGUAGE IN HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'S WORK OF *GULYABANI*

Nur Yılmaztürk Dağaslanı

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Turkish Language and Literature

Master, March/2022

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Atiye Gülfer Gündoğdu

In this study, the problem of the witness of the literary language, which emerges with the perception of the concepts of fantastic and reality in a contrasting framework, will be discussed. It will be claimed that literary language has a fantastic reality due to the fact that it is the construction of an imaginary world, and therefore it can witness not the phenomenon but the possibility of the phenomenon. As the background of the delusion that literary language can witness to the factual reality, attention will be drawn to the fact that the novel was considered real and traditional literary genres imaginary in the Tanzimat period. Changes in the reception process of the fantastic will be evaluated especially through genre studies. The sense of reality created by the literary language will be considered as a source of the delusion that it can witness the phenomenon; It will be focused on the possibility that the search for its value in witnessing the phenomenon may result in covering up what it is actually doing. In this context, the effect of the interpretation tradition formed around Gürpınar on the process of understanding his works will be evaluated. Since both the literary language and the folk beliefs are imaginary/fictional but still create a sense of reality, they will be considered as the construction of an intermediate world where imaginary and external reality are intertwined; therefore, it will be stated that the novel sharing the same universe cannot be contrasted with traditional folk beliefs. *Gulyabani*, on the other hand, in line with all that has been said, will be considered as a transforming and transformed; forming a sense of reality; as discrediting superstitions by constructing a humorous language rather than producing opposing theses. Thus, the fact that the literary language witnesses not the phenomenon but the possibility of the phenomenon, will be tried to be revealed on the occasion that witnessing the possibility of the constructed language.

**Keywords:** Witness, Reality, Fantastic, Fictionality, Intermediate world, Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Gulyabani*

## ÖN SÖZ

Bu çalışmanın çıkış noktası, fantastik ve gerçekliğin birbirinden apayrı kavramlar olarak değerlendirilmesinin ve bunun ön plana çıkarttığı tanıklık kavramının, edebî dilin alımlanmasında nasıl bir etkiye sahip olduğunu keşfetmektir. Fantastik ve gerçeklik kavramlarının bir karşıtlık içinde algılanması sonucunda edebî dilden beklenen olguya tanıklık, edebî dilin gelenek içinde asıl etkisinin örtülmesi problemini ortaya çıkarabilir. Bu problemi gidermek için, bu çalışmada, fantastik ve gerçekliğe, edebî dil içinde, ayrıştırılan değil mezcolan iki kavram olarak bakılmıştır. Bu bakış açısının, başka türlü değerlendirmeleri yok saymadan ama onların kısıtlılıklarını fark ederek yapılacak okumalar için faydalı olabileceği düşünülmektedir.

Bu zorlu süreci paha biçilemez bir öğrenmeye çeviren tüm kıymetli hocalarıma minnettar olduğumu dile getirmek benim için borçtan öte bir zevktir. Öncelikle tezimin her aşamasında sihirli dokunuşlarıyla metnime ve zihnime rehberlik eden, kendisiyle çalışmanın bir ayrıcalık olduğunu hissettiğim kıymetli hocam ve danışmanım Dr. Atiye Gülfer Gündoğdu'ya; bu çalışmayı iptidai bir fikirden, kıymetli ve öğretici bir yolculuğa çeviren, rahle-i tedrisinden geçmeyi bir onur addettiğim değerli hocam Prof. Dr. Burhanettin Tatar'a; gerek ders aşamasındaki katkıları gerek sonrasında verdiği tüm destekle kendimi güvende hissetmemi sağlayan hocam Prof. Dr. Selçuk Çıkla'ya; derslerinden muhakkak şaşırarak bir fikir edinerek çıktığım Doç. Dr. İlkur Tatar Kırılmış ve Dr. Bekir Şakir Konyalı'ya; henüz birinci sınıf öğrencisiyken, keyifli edebiyat sohbetleriyle ufkumu açan, başka türlü bir eğitimin varlığını sezdirenen ilk edebiyat hocam Prof. Dr. Muharrem Dayanç'a; Marmara Üniversitesi'ndeki lisans dönemimde, Prof. Dr. Nihat Öztoprak, Prof. Dr. Ömer Zülfe başta olmak üzere ufkumu açan tüm hocalarıma; bu süreçte kendi tezi ve keyifli tez sohbetleriyle bana eşlik eden sevgili arkadaşım Ayda Ontaç Güner'e; bu çalışma sırasında desteklerinin bir şans olduğunu hep hissettiğim anne, babama; aile sohbetlerini "dost meclisi"ne çeviren kardeşlerim Kübra, Hümeysra, Mehmet ve Mürşit'e; sürecin her aşamasında varlığı için şükrettiğim eşim Hasan'a ve ilham kaynağım oğlum Emre'ye kalbî şükranlarımı sunmak isterim.

Nur YILMAZTÜRK DAĞASLANI

## İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI .....	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI.....	ii
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
KISALTMALAR.....	vii
GİRİŞ .....	1
1. BÖLÜM .....	12
MUHAYYEL DÜNYANIN İNŞASI OLARAK EDEBÎ METNİN FANTASTİK GERÇEKLİĞİ .....	12
1.1.    Sınırsız Romanı Sınırlı Tanımlama Sorunu.....	13
1.2.    Gelenek ile Yenilik Karşıtlığında Yazarın Gerilimi .....	18
1.3.    Romanın Niteleyicisi Olarak Fantastik.....	34
2. BÖLÜM .....	45
EDEBÎ DİLİN TANIKLIĞI SORUNU.....	45
2.1.    Gürpınar Yorumlamalarının Romancılığına Tanıklığı .....	50
2.2.    Edebî Dilin İmkânına Tanıklık Olarak <i>Gulyabani</i> .....	60
3. BÖLÜM .....	75
ARA DÜNYANIN İNŞASI OLARAK HALK İNANIŞLARI VE EDEBÎ DİL.....	75
3.1.    Gerçeklik Karşısında Kuşkulu Öteki Olarak Halk İnanışları .....	78
3.2.    Dönüşüme Açık Bir Mekân Olarak <i>Gulyabani</i> 'de Ara Dünya.....	91
SONUÇ .....	101
KAYNAKLAR .....	109

## KISALTMALAR

<b>bkz.</b>	: Bakınız
<b>çev.</b>	: Çeviren
<b>haz.</b>	: Hazırlayan
<b>der.</b>	: Derleyen
<b>ed.</b>	: Editör
<b>C.</b>	: Cilt
<b>S.</b>	: Sayı
<b>s.</b>	: Sayfa
<b>ss.</b>	: Sayfadan sayfaya

## GİRİŞ

Edebî dilin olgusal gerçeğin tanığı olabileceği, dahası olması gerektiği yönündeki düşünce, onun bizatihi kendisinin fantastik/kurgusal olması dolayısıyla olguya değil ancak olgunun imkânına tanıklık edebileceğinin göz ardı edilmesine sebep olmuştur. Bu nedenle bu çalışmada üzerinde durulan metin bir roman olsa da tartışmayı yönlendirecek temel soru “Roman nedir?” den ziyade “Edebî dil nedir?” sorusunun izini süren bir anlam arayışıyla ilgili görünmektedir. Zira bu çalışmada roman, edebî bir metin olması dolayısıyla değerlendirilmekte ve tanıklık etme kavramı da edebî dilin tanıklık etmesindeki sorunlar olarak tartışılmaktadır. Bununla birlikte gerçek dünyaya uygunluk tartışmalarının genellikle roman ekseninde gerçekleştirildiği düşünüldüğünde, edebî metinler içinde kurgusal/fantastik/muhayyel olduğu en fazla unutulmuş türlerden birinin roman olduğu fark edilmektedir.

*Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Gulyabani Adlı Eserinde Edebî Dilin Tanıklığı Sorunu* adlı bu çalışma, öncelikle, doğası gereği kendisi fantastik olmak zorunda olan edebî dilin gerçeğe tanıklık eden bir göz olup olamayacağı sorununa dikkat çekmektedir. Bununla birlikte bu, diğer başka sorunları da beraberinde getirecektir: Gerçek ile fantastik arasında keskin bir çizgi var mıdır? Romanın gerçeğin tanığı olması ne anlama gelir? *Gulyabani* ile sıkı bağlantıları olan halk inanışlarıyla edebî dilin gerçek ve fantastik karşısındaki duruşu nedir? Tüm bunlarla birlikte tartışma, olgusal gerçeğe tanıklık etme ifadesindeki gerçeklik ve onun karşısında konumlandırılan fantastik kavramları etrafında şekillenmiş ve tanıklık konusu da bu bağlamda ele alınmıştır. Tartışmanın odak noktasını ise edebî/kurgusal/fantastik/muhayyel olanın, olgusal gerçeğe değil onun imkânına tanıklık edebileceği iddiası oluşturmaktadır.

Bu tezin ele almaya çalıştığı edebî dilin tanıklığı sorunu bağlamında, gerçek ve fantastik kavramlarına yönelindiğinde temelde “gerçeklik karşısında fantastik” ve “fantastik karşısında gerçeklik” şeklinde iki ilişkisellikle karşılaşıldığı söylenebilir.

## 1. Gerçeklik Karşısında Fantastik

Fantastik kelimesinin kökeni Fransızca ‘fantastique’dir.<sup>1</sup> Kelime, geniş anlamıyla “sadece hayal gücünde var olan, (zihinsel) fantezi tarafından üretilen”<sup>2</sup> olarak tanımlanır. Eski Yunanca ’da phantasia<sup>3</sup> şeklinde bulunan kelime “Hayal etme, hayal gücü, imgelem; izlenim.” anlamındadır.<sup>4</sup> Fantastik olanla ilgili tartışmalar oldukça eskiye dayanmakla birlikte, görüldüğü gibi kelime, köken itibarıyla geniş bir anlama sahiptir. Ancak fantastik kelimesinin, özellikle bir edebî türü tanımlamak için kullanılması ve bu bağlamda terimleşmesi anlamının daralmasında ve güncel kullanımının belirlenmesinde önemli bir etkiye sahiptir.

Bir roman türüne isim olan ve anlamı daralan fantastik, genel itibarıyla, gerçek hayatta karşımıza çıkamayacak unsurları barındıran edebî metinler için kullanılır. Fantastik kelimesinin bir roman türü için kullanılması şüphesiz onun anlamını daraltmıştır ancak bunun yanında, türün kuruluşunda gerekli olduğu düşünülen unsurların kullanılış biçimine kadar müdahale eden yorumlamalar, onun anlamını daha da daraltmış gözükmemektedir.<sup>5</sup> Fantastik türün kuruluş unsurlarına titizlikle yaklaşan böyle bir bakış açısı, bir yönüyle kurgu gücüne işaret etmektedir. Romanda güçlü bir fantastik kurgu talep eden bu bakış açısının, fantastiğin anlamını olumluya taşıdığı da söylenebilir. Nitekim olağanüstü ya da olağandışı olarak tanımlanan ve gerçeğin karşısında konumlandırılan fantastik, özellikle yeni çağın sanatı olarak görülen ve gerçekçi olduğu kabul edilen roman için, uzun süre, istenmeyen bir unsur olarak görülmüştür.<sup>6</sup> Bu durumda tür çalışmalarının, fantastiğin romanda tekrar kabul görmesi anlamına geldiği söylenebilecek olsa da, alımlanma tarihi içinde gerçekle sık sık karşı karşıya getirilen fantastiğin sınırlarını daha da daralttığı ortadadır. Tür tanımlamasında dikkat çeken bir başka konu ise fantastik ile kurgu arasında belirginleşen ikiliktir. Fantastik roman isimlendirmesiyle fantastikliği vurgulanan romanlar kadar, gerçekçi görüldüğü için böyle bir nitelendirmeye ihtiyaç

<sup>1</sup> [https://www.etymonline.com/word/fantastic#etymonline\\_v\\_1121](https://www.etymonline.com/word/fantastic#etymonline_v_1121) (Erişim: 20.01.2021).

<sup>2</sup> [https://www.etymonline.com/word/fantastic#etymonline\\_v\\_1121](https://www.etymonline.com/word/fantastic#etymonline_v_1121) (Erişim: 20.01.2021).

<sup>3</sup> Francis E. Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2004, s. 287.

<sup>4</sup> Peters, *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, s. 287.

<sup>5</sup> Fantastik tür çalışmalarını oldukça etkilemiş olan Todorov’un, fantastik unsurun, fantastik romanda nasıl kullanılması gerektiğine dair değerlendirmeleri, birinci bölümde, kurgu ile fantastiğin arasının açılması bağlamında tartışılacaktır. Tzvetan Todorov, *Fantastik* (Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım), çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, 3. bs. İstanbul 2017.

<sup>6</sup> Fantastiğin belirlenmiş roman tanımı ve sınırları içinde özellikle başlangıçta taşımış olduğu olumsuz anlam dünyası bu çalışmada, üzerinde uzunca durulacak bir husustur.

duyulmayanlar da kurgusal yani fantastiktir. Ancak kurgusal türlerin tamamı için geçerli olan fantastiklik, sadece bazıları için kullanılır olunca, gerçeklik bakımından kurgu ile fantastiğin arası açılmış gözükmektedir. Yani olağanüstü/fantastik unsurlar barındırmayan romanların olgusal gerçeğin tanığı olabileceğı düşüncesi; edebî metnin davet ettiğı dünya olağan sınırlar içindeyse, olgusal gerçeğin tüm açıklığıyla görülebileceğı algısı kuvvetlenmiştir. Oysa bahsedilen edebî bir metin ise sunulan gerçeklik de kurgusal/muhayyel olmak durumundadır. Edebî/kurgusal/muhayyel olan ise hem gösterdiği evrenin hem de o evreni gören gözün yaratıcısıdır. Olgusal gerçeğin tanığı olmak için dışarıdan bakan bir göz olmanın ilk şart olduğı düşünülürse, edebî dilin, kendisi kalırken aynı zamanda olgusal gerçeğin tanığı olabileceğı ikilemi nasıl aşılabilir?

Olağanüstü/fantastik olarak değerlendirilen edebî metinler, gerçekçi kabul edilenlerle farklı bir gerçeklik düzleminde ele alınmakla kalmayıp, yukarıda zikredildiğı gibi kimi dönemlerde değersiz de görülmüştür. Bu değersiz görülmünün bir kaynağının da olağanüstünün/fantastiğın işlevi konusundaki görüşler olduğı söylenebilir.

Fantastiğın işlevi oldukça tartışmalı bir konu olmakla birlikte genel anlamda fantastik, gerçekten kaçış, gerçeğe bir alternatif olarak görülmüştür. Bu sebeple, her durumda olgusal gerçeğin içinde kalmaya ve edebî metni (özellikle romanı) bu gerçekliğı yansıtan, yansıtması gereken bir aracı olarak görmeye dayalı bakış açısı karşında kıymetsizleştiğı söylenebilir. Çünkü edebî metin hayatın bir yansıması olarak görülür. Bu durumda, hayatın değişmesi metnin değişmesi anlamına geleceğinden, olağanüstü/fantastik unsurlar sadece edebî metinden değil hayattan da dışlanmış olur. Olağanüstülükle ya da gerçek dışılıkla nitelenenlerin genellikle geleneksel halk ürünleri olduğı düşünülürse, değiştirilmesi gerektiğı düşünülen halk inanışlarının varlığından bahsedilebilir. Özellikle Tanzimat döneminde, gerçeğin bizatihi kendisini yansıtabileceğı yani olguya tanıklık edebileceğı vehmiyle yönelinen romandan, nesnel gerçekle alakası olmayan hurafeler ya da bir kurgu olarak görülen bu halk inanışlarını rehabilite etmesi beklenir. Oysa edebî bir tür olan roman da halk inanışları gibi kendi gerçekliğini kurgulayarak var olmaktadır. Bu durumda, romanın da halk inanışlarının da hakikatin boşluklarında bir kurgu, bir mekân yaratarak var oldukları söylenebilir.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Burada, kurgunun boşlukta var olması ifadesi, Tatar'ın boşluk/belirsizlik tasavvuruna referansta bulunur: "(...)her yok(sun)laştırma veya boşluk üretimi, bir belirsiz alanın inşasıdır. Ancak bu

Tanıdık olmayanı kavrama gayreti olarak da tanımlanabilecek bu kurgusallaştırma aynı zamanda hayatın fantastikleştirilmesi anlamına gelir. Bu durumda romanın gerçekçi, halk inanışlarının -ve halk edebiyatı ürünlerinin- hayalî kabul edilmesi nasıl mümkün olmaktadır?

Tabir yerindeyse modern ve gerçekçi hayatı yansıttığı düşünülen edebî türler ile geleneksel ve hayalî olanı yansıttığı düşünülenlerin bir karşıtlık içinde algılanması durumu söz konusudur. Bu karşıtlığın, gerçeğe bakış açısının değişmesiyle de tam olarak değiştiği söylenemez. Bu noktada, geleneksel türlerin, gerçekçi olduğu düşünülen roman karşıdaki konumuna ek olarak, gerçekliğin fantastikleştiği söylenen postmodern roman karşıdaki konumunu fark etmek önemli görünmektedir.<sup>8</sup> Postmodern romanda gerçeğin fantastikleştirilmesi olarak görülen durum, zaman zaman gerçekten kopuş olarak ifade edilse de genellikle olumlu bir bakış açısıyla değerlendirilmiş, gerçekliğinden koparılan insanın entelektüel sorgulamaları olarak yorumlanmıştır. Yani, çoğunlukla bu tür metinlerin, yaşanan gerçekliğin kıymetli ve eleştirel bir gözle yansıtıldığı dünyalar olarak değerlendirildiği ve fantastik unsurları barındıran halk anlatılarından daha gerçekçi ve üst bir konumda ele alındığı söylenebilir. Oysa her iki metin de, nesnel dünya için kabul edilemez bir olay anlatmaları dolayısıyla, kendi kurgusal gerçekliklerine davet ediyor gibi görünmektedir. Bu durumda gerçek ve gerçek dışı tanımlaması neye göre yapılmaktadır?

Modern anlatıyı gelenekselden farklı bir gerçeklik düzleminde ele alma eğiliminin bir sebebi ya da sonucu olarak düşünülebilecek bir diğer şey ise halk anlatılarını, özellikle masalları tek bir kategoride değerlendirme, birbirinin versiyonu olarak yorumlamadır.<sup>9</sup> Oysa geleneksel metinlerin benzerlikleri çeşitli şemalarla ortaya konulsa da, bu onların edebî bir metin olarak biricikliğine zeval getirmez. Nitekim benzerliklerinin olması, farklılıklarının olmadığı anlamına gelmemektedir. Oysa bu yönleri fark edilmeksizin, sadece benzerliklerine odaklanmak ve bir şemaya

---

belirsizlik durumu, aynı zamanda şimdiye değin olandan daha farklı bir şeyin tezahür imkânının da belirmesidir.” Burhanettin Tatar, “İmge ve Boşluk: Tevhid Anlatısına Dair Felsefi Bir Analiz”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. 20, S. 1, Mart 2020, s. 14-15. Boşluk tasavvuru, ara dünya bağlamında üçüncü bölümde tartışılacaktır.

<sup>8</sup> Todorov’un Kafka’nın *Dönüşüm*’ünü değerlendiren, onu masaldan ayırt etmesi dikkat çekicidir. Bu durum birinci bölümde değerlendirilecektir. Todorov, *Fantastik* ( Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım), ss. 162-168.

<sup>9</sup> Bu bağlamda masal çalışmalarını çok fazla etkilemiş olan Propp’un tasnifi ve değerlendirmesi birinci bölümde ele alınacaktır. Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi*, , çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, İstanbul 1985.

uyarlamayı çözümlene saymak, onları birbirinden ayırt eden, zenginlik ve çeşitliliklerini sağlayan unsurları gözden kaçırmak anlamına gelecektir.<sup>10</sup> Böylece, zaman değişse de eskiden var olanın şimdikine göre daha gerçek dışı olarak görüldüğü bir bakış açısının devamlılığında söz edilebilir. Bu durumda fantastiğe yüklenen bu anlamların tespiti ve tartışılmasında şüphesiz, gerçeğe yüklenen anlam önemli bir husus olmaktadır.

## 2. Fantastik Karşısında Gerçeklik

“Gerçek nedir?” tartışmaları çok eskiye dayansa da edebî dil için “gerçek dünyaya uygunluk” tartışmaları daha çok gerçeğe bakış konusunda önemli bir kırılma yaşanan Aydınlanma çağı ve sonrasında karşımıza çıkmaktadır. Gerçeğin ampirik (bilimsel) olanla ilişkilendirildiği Aydınlanma çağı ve sonrasında, muhayyile ürününün/fantastik olanın, gözlemlenen ve sistematikleştirilen gerçeğin yolunda ayak bağı olduğu tarzındaki görüşler de yine aynı felsefenin uzantısı olarak kendini gösterir. Ahmet Çiğdem, Aydınlanma felsefesinin amacından bahsederken, “eski düzen” ve “aklın düzeni” karşıtlığına vurgu yapar: “Bu hareketin amacı, insanları, esasta ‘kötü’ ve ‘köleleştirici’ olduğuna inanılan mit, önyargı ve hurafenin dolayısıyla da bunları üreten ve besleyen kurulu dinin temsil ettiğine inanılan eski düzenden kurtararak yine esasta ‘iyi’ ve ‘özgürleştirici’ olduğu kabul edilen ‘aklın düzeni’ne sokmaktır.”<sup>11</sup>

Gerçeğe yüklenen anlam ve halk inanışlarının ayak bağı ya da aşılması gerekenler olarak görülmesi, modern dünyanın algısını şekillendiren temel unsurlar olarak düşünülebilir. Artık hayatın bizatihi kendisi, bilimsel aklın açıklayabildiği gerçeklerden müteşekkil olarak algılanmaktadır. Bu algı edebî dil, özellikle de yeni çağın anlatısı olarak görülen roman için kendini göstermiştir. Roland Barthes, anlama savaş açmak olarak gördüğü “somut olana takıntılı bir şekilde bağlanma”dan bahsederken tespitine edebiyatı da dâhil eder: “Zamanımız ideolojisinin ‘somut olan’a takıntılı bir şekilde bağlanması (insan bilimleri, edebiyat ve davranışlar düzeyinde gösterişli bir biçimde talep edilen budur), anlam'a savaş açmaktan başka bir şeyle açıklanamaz (sanki yaşayan, canlı olan anlamlandırmayı; anlamlandırma da yaşayanı, canlı olanı dışlamak zorundaymış gibi).”<sup>12</sup> Yaşamın kendisinin, Barthes’in söylemiyle,

---

<sup>10</sup> Masalların farklılıklarına odaklanan Pertev Naili Boratav ve J. R. R. Tolkien’ in görüşleri bu bağlamda birinci bölümde ele alınacaktır.

<sup>11</sup> Ahmet Çiğdem, *Aydınlanma Felsefesi*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1993, s. 11.

<sup>12</sup> Roland Barthes, “Gerçek Etkisi”, Ian Watt ve Roland Barthes, *Roman ve Gerçek Etkisi*, çev. Mehmet Sert, Donkişot Yayınları, İstanbul 2002, s. 70.

“canlı olan” ile “canlı olana ilişkin anlamlandırmanın” birlikteliğinden oluştuğu düşünülürse, yaşamın içinde bir edebî eser demek, insanın gerçekliğinin tüm bu boyutlarıyla işin içine girmesi demektir. Hayatı, bilimsel aklın açıklayabileceği gerçeklerden oluşmuş sayan bakış açısında ise oldukça karmaşık olan insanın gerçekliği meselesine tek yönlü ve taraflı yaklaşıldığı söylenebilir. Bu durumda insan muhayyilesinin imkân verdiği sınırsızlık, karalıkta kalan bir husus olmaktadır.

Muhayyilenin imkânlarıyla, görünen dünyanın gerçekleri arasında varoluşunu sürdüren insan, bu varoluşu sanatta açık eder. Bilim için de nispeten bu geçerlidir ama bilimden farklı olarak edebî dilin, gözlemlerden oluşsa da gözlemlerini ispatlama kaygısı gütmeyeceği ve hem gözlemlediği evrenin hem bu evreni gören gözün yaratıcısı olduğu söylenebilir. Gözlemleyen, iletişim kuran, hayal eden insan, yaşamı kurgusal olarak algılar. İnsanın görüleni algılama sürecinden bahseden Hans-Georg Gadamer, ortamın ve önceki öğrenmelerin etkisine dikkat çekmektedir: “Zira her ne kadar ortamın bizden istediği şeyi görmek zorunlu olsa da, bu görme, ortam içinde bizzat görülür olan şeyi algıladığımız değil, onu eylem ortamı olarak ve böylece doğru olan şeyin ışığında görmeyi öğrendiğimiz anlamına gelir.”<sup>13</sup> Bu durumda insanın, kendi dünyasında var olurken kendisi dışındaki dünyayı yorumu aracılığıyla var ettiği söylenebilir. Yani bir hayatın parçası olan insan, aslında hayatın kendisidir de. Nitekim insan, yorumu aracılığıyla değiştirdiği şey tarafından değiştirilecektir.<sup>14</sup> İnsanın, doğal olarak öznelik karışan bu algılayışı, edebî dile dönüşürken bilimden oldukça farklı kurallar işler ve muhayyile neredeyse hiçbir engelle karşılaşmaz.<sup>15</sup> Edebî dilin olgusal gerçeğin tanıdığı olabileceği varsayımında göz ardı edilen ise romancının (gözlemlerini yazsa da) metnini şekillendirenin hayal gücü/muhayyile olduğudur. Gözlemler bir çıkış noktası sağlasa da edebî dilin inşası için kaçınılmaz olan muhayyiledir. Gözlemin, gerçeklikten hayal gücüne geçişi ise bir mesafe meselesidir. Gözlemlenen şey ile gözlemci arasındaki mesafe belirleyici konumdadır. Bu mesafe, hem görülenin hem de gözün yaratıcısı edebî metin için de okur için de geçerlidir. Burada kastedilen,

---

<sup>13</sup> Hans-Georg Gadamer, “Aristo’nun Hermenötik İlgisi”, *Siyasi Hermenötiğe Giriş* (Siyaset Felsefesinin Temel Sorunları), çev. Burhanettin Tatar, haz. Burhanettin Tatar, Etüt Yayınları, Samsun 2000, s. 97.

<sup>14</sup> Bu durumu tanıklık üzerinden değerlendiren Servet Gündoğdu şu tespiti yapar: “(...) tanıklıkla gelen ifşayla beraber, bu ifşaya tanık olan kimse artık bir başkasıdır.” Servet Gündoğdu, “Tarihselciliğin ve Formalizmin Ötesinde Edebiyatın Tanıklığı”, *Milel ve Nihal*, C. 16, S. 2, Temmuz-Aralık 2019, s. 387.

<sup>15</sup> Neredeyse ifadesinin kullanılması, üçüncü bölümde ele alınacak olan, dış gerçeklik ile muhayyilenin mezc olmuş yapısına atıftır. Çalışma boyunca, edebî metnin evreninin muhayyilenin sınırsızlığı olduğu ifade edilirken, bu gerçek göz ardı edilmemektedir.

gerçek okuru belirlediği söylenen metin ile okur arasındaki uygun mesafe değildir; bir metni edebî ya da bilimsel yapan mesafeden bahsedilmektedir.

Gördüğünü olaylar zinciri içinde algılayan ve gördüğüyle arasındaki mesafeyi bu yolla aşan romancı, gözlemine yine olaylar zinciri şeklinde aktarır. Böylelikle mesafe, romancı için yazılabilecek bir noktaya çekilmiş olur.<sup>16</sup> Burada mesafe, yorumcunun zihni aracılığıyla belirlendiği için; edebî metni bilimselden ayıran bir noktada bulunduğu söylenebilir. Yazarın zihni aracılığıyla kurmacanın zeminine çekilen uzak (asla yazarın zihninin izin verdiği ölçüde uzak ya da yakın değildir, okurun yorumu da elbette ki işin içindedir), artık bir muhayyile ürünüdür. Edebî metne dönüşürken neredeyse hiçbir engele rastlamayan bu kurgu için mesafenin oldukça keyfi olduğu söylenebilir.<sup>17</sup> Böylece bilimsel/olgusal gerçeği yansıtma iddiasında olan bir disiplin ile yazarın kendi hayalleri aracılığıyla sızdığı ve oluşturduğu fantastik/kurgusal dünya, kendileri kalabilmek için birbirlerinden ayrılır. Öyleyse gerçeklikle mesafesinin keyfi olduğu ifade edilen edebî dilin, bilimsel gerçeği yansıtma/olgusal gerçeğe tanıklık etme ihtimali var mıdır?

Olguya değil ancak olgunun imkânına tanıklık eden romanın bizatihi kendisi kurgusal/fantastiktir ancak kaçınılmaz olarak bir gerçeklik duygusu üretir. Ürettiği gerçeklik duygusu onun, olgusal gerçeğin tanıyımış gibi algılanmasında büyük bir etkiye sahiptir. Roman, yaşanma ihtimali düşük bir olay anlattığında da kurgunun gücü nispetinde gerçeklik duygusu oluşacaktır ancak yaşanma olasılığı yüksek bir olay anlattığında oluşturduğu gerçeklik duygusu oldukça belirgindir. Özellikle realist/natüralist temayülde ya da bu temayülün etkisiyle oluşmuş romanlarda gerçeklik duygusu üretmenin romancının amacı hâline geldiği ve bu sebeple çeşitli yöntemler denendiği söylenebilir. Dolayısıyla bu tarz romanlara gerçeğin tanıyımış gibi bakma eğilimi daha fazladır. Bu noktada cevaplanması gereken bir soru belirir: Romancının hedeflediği ve okurda oluşturdu gerçeklik duygusunun derecesi, romanın olgusal gerçeğin tanığı sayılması için yeterli midir?

---

<sup>16</sup> Burada bahsedilen, Burhanettin Tatar'ın çeviri olarak adlandırdığı durumdur: "Ötekini dinleme ve işitme her zaman onun dilini kendi dilimize çevirme veya dönüştürme şeklidir. Çeviri esnasında bize yabancı olan şey kendi anlama, yorumlama, anlatı oluşturma ve montajlama çabamız sayesinde tanıdık bir şey haline getirilir." Burhanettin Tatar, "Bilinmeyen Alan (Terra Incognita)'ın Keşfine Bir Vesile Olarak Ötekinin Boşluğu", *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 30, Güz 2020, s. 11.

<sup>17</sup> Bu durum, edebî ve bilimsel olan arasındaki farkı belirleyen bir unsur olarak ikinci bölümde ele alınacaktır.

Fantastik ile kurgu arasında bir fark varmış algısının da kaynağı sayılabilecek, özellikle romanın oluşturduğu bu güçlü gerçeklik duygusunun, Türk edebiyatında önemli bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. Nitekim fantastik/olağanüstü ve gerçeklik ikiliği Türk romanın başlangıç evresinde oldukça belirgindir.<sup>18</sup> Hatta Türk romanının, kendinden önceki hikâyecilik geleneğinin gerçekçi olmadığı iddiasıyla başladığı söylenebilir.<sup>19</sup> Ancak bu başlangıç evresinin hikâye ve romancıları, daha sonra, gerçekçiliğin dozunun arttığı ve bilimselin gerçek olarak tanımlandığı realist-natüralist bakış açısında, özellikle hayaliyun-hakikiyun tartışmaları bağlamında, gerçek dışı olmakla eleştirileceklerdir.<sup>20</sup> Bu, aslında doğal bir süreçtir. Dünya edebiyatına bakıldığında, ortaya çıkan edebî ürünler bağlamında olmasa da fikirsel anlamda benzer bir gelişim çizgisi izlenebilir. Nitekim Umberto Eco'nun ifadesiyle “Her düşünme tarzı, kendini rasyonel olarak değerlendiren bir başka düşünme tarzının tarihsel modeli tarafından irrasyonel olarak görülmüştür.”<sup>21</sup> Ancak gerçeklik vurgusunun, az biraz şekil değiştirmekle birlikte, etkisini kaybetmeden uzun yıllar hem edebî dil hem edebî eleştiri bağlamında baskın olmasının, edebiyatı kendi geleneğinden koparma ve sürecin doğal gelişim seyrini sekteye uğratma ihtimali vardır. Bu ihtimal, gerçekliğin, Türk edebiyatında uzun yıllar başat vurgu olarak etkisini sürdürmesine çok yönlü bakmayı gerekli kılmaktadır.

Gerçeğe bakış açısının tarih içindeki değişkenliği de, ona tek yönlü bakılamayacağının bir göstergesidir. 18. yüzyılın bilimsel gelişmeleriyle aklın ve

---

<sup>18</sup> Bu konu, dönem romancılarının romanla ilgili görüşleri doğrultusunda birinci bölümde ele alınacaktır.

<sup>19</sup> Handan İnci, Türk romanının, Doğu'nun olağanüstü romanlarının reddiyle başladığını söyler: “Türk romanı bir mirasın reddiyle başlar. Aziz Efendi'nin 18. yy sonlarında *Muhayyemat* ile son büyük örneklerinden birini vererek, üstelik türü modern romana taşıyacak birkaç ilmek de atarak kurguladığı anlatısında somutlaşan bu mirastır bu: Doğunun olağanüstü masalları...” Handan İnci, “Aziz Efendi'nin Reddedilen Mirası Türk Romancısının ‘Gerçeklik’le Savaşı”, *Kitaplık*, S. 80, Şubat 2005, s. 73. Nüket Esen ise Türk romanının başlangıç evresini değerlendirirken şu tespiti yapar: “(...) dönemin Batı anlatılarına yönelmiş yazar-aydınları tarafından *Muhayyemat* artık terk edilmesi gereken, gerçek dışı anlatıya örnek olarak verilir ve alaya alınır.” Nüket Esen, “Fantastik Bir Osmanlı Metni: Aziz Efendi'nin *Muheyemat*'ı”, *Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı: Yazında ve Çeviride Fantastik*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 5. Esen yine aynı yazısında, *Muhayyemat*'ın gerçek bir kurmaca olduğuna hatta üstkurmaca özellikleri barındırdığına da değinecektir: “Bu noktada II. Hayal, gerçek bir kurmaca, hatta bir üstkurmaca niteliğine bürünür.” Esen, “Fantastik Bir Osmanlı Metni: Aziz Efendi'nin *Muheyemat*'ı”, s. 8.

<sup>20</sup> Kendisi de sıklıkla romantik ve gerçeklikten uzak olma iddiasıyla eleştirilere maruz kalan Melemenizâde Mehmet Tahir bile Beşir Fuat'a karşı kendisini savunmak için şu sözleri sarf eder: “Ben şiir ve edebiyatımızı mugayir-i hakikat ve rahne-i hikmet-i edebiyat olacak kasideler, gazellerle dolduralım, yahud Muhayyelât-ı Aziz Efendi gibi romanlar yazalım fikrinde bulunsaydım bu sözler o zaman bana muâriz olabilirdi.” Beşir Fuad, *Şiir ve Hakikat* (Yazılar), haz. Handan İnci, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık, İstanbul 1999, s. 195.

<sup>21</sup> Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, 3. bs., İstanbul 2003, s. 36.

bilimin hükümlerliği altında şekillenen ve edebiyata da genel anlamda bu şekilde yansıyan gerçeğin, 20. yüzyılla birlikte ciddi bir kırılma yaşadığı düşünülür. Gerçeğin alımlanışının zaman içinde gösterdiği bu farklılık, değişimi görünür kılmaktadır. Bu kırılmayla dönüştüğü düşünülen gerçeğin, kimi zaman “gerçek dışı”, kimi zaman da “yeni gerçek” olarak tanımlanması söz konusu olabilmektedir. Bunun görünen en uç örneği -belki de içinde yaşamakta olduğumuz için- postmodern gerçekliktir.<sup>22</sup> Bir yabancılaşma olarak tanımlanan bu gerçeğin edebî dile yansımaları da yine bahsi geçen farklı bakış açıları içinde değerlendirilme eğilimindedir.<sup>23</sup> “Gerçek dışı” ve “yeni gerçek” yorumlamalarının birlikte var olması, gerçek dışı görülenin de gerçeklik üzerinden açıklanması anlamına gelir. Yani gerçek, yüzyıllar boyunca şekil değiştirerek, kimi zaman kendi zıddını üreterek varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bu değişime insan muhayyilesi de eklendiğinde, sorulması gereken soru şudur: İnsanın kendi zamanına göre algıladığı dünyanın yansıdığı edebî dil için, gerçek dışı tanımlaması ne kadar doğrudur?<sup>24</sup>

Oysa Türk edebiyatında, edebiyatçının gerçekle olan karmaşık ilişkisi, uzun yıllar, genelde tek bir bakış açısı üzerinden değerlendirilme temayülündedir: Bu bakış açısı “gerçeği kavrayamamak” şeklinde özetlenebilir.<sup>25</sup> Türk eleştiri tarihi içinde, gerçeği bilimsel olanla ilişkilendiren ve romanda bilim adamı duyarlılığı arayan görüşlerin yaygın olduğu söylenebilir. Bunun yanında, Batı karşısındaki duruma göndermede bulunarak yapılan geri kalmışlık yorumlarına da sık rastlanmaktadır. Bu yorumların edebî dile yönelmiş olmaları, yukarıda ifade edilen görüşler bağlamında, bu çalışmada, üzerinde uzunca durulacak bir husustur. Ancak edebî dile yönelmiş

---

<sup>22</sup> Burada kastedilen postmodernizm’in, son edebiyat akımı olduğu değildir. Bu kullanım, Postmodernizm’in gerçekliğin ciddi bir kırılmayla karşılaşması olarak görülmesine atıftır. Nitekim Posttruth (hakikat sonrası) ismiyle tartışılan yeni bir durumdan söz edilebilir. Bkz. Şaban Sağlık, “Edebiyatın Son Zamanları mı Son Zamanların Edebiyatı mı”, *Olağan Hikâye*, S. 1, ss. 52-56

<sup>23</sup> “Zamanla gerçeklikten uzaklaşıp romanı bir oyun şekline dönüştüren postmodern roman...” Şaban Sağlık, *Popüler Roman Estetik Roman*, Akçağ Yayınları, Ankara 2010, s. 253. “Yeni sanat, yeni bir gerçekliğin ürünüdür, yeni bir gerçeklik anlayışının estetik düzlemdeki yansımasıdır.” Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, 5. bs., İstanbul 2016, s. 31.

<sup>24</sup> “Metin kavramı her ne kadar dokunmuş kumaş anlamına gelen *text* kelimesinden geliyor olsa da edebî metin bir türlü tamamlanamayan, eksik kalan, boşluk oluşturan dokusuyla gelecekte her zaman farklı türlü açığa çıkabilme potansiyelini barındırır.” Atiye Gülfer Gündoğdu, “Okumanın Tarihselliği ve Alımlama Estetiği ile Yeni Tarihselcilikte Anlamanın Tarihselliğinin İmkân ve Sınırlılıkları”, *Milel Ve Nihal*, C. 16, S. 2, Temmuz-Aralık 2019, s. 259.

<sup>25</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, Aziz Efendi’nin Muhayyelat’ını değerlendirirken, Muhayyelat’ın lüzumsuz yere ağırlaştığını, Binbir Gece masallarına döndüğünü söyler ve bu durumu “realite terbiyesinin yokluğu”na bağlar. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 10. bs., İstanbul 2003, s. 26.

olsalar da, özellikle geri kalmışlığa gönderme yapan yorumların, yaşanan hayatı ya da halk inanışlarını merkeze aldığı söylenebilir. Bu bakış açısıyla, tekrar, değişmesi ve değişim yönünün sıkıca tayin edilmesi gereken iki unsur olduğu fikrine ulaşılabilir. Bunlardan biri edebiyat geleneği diğeri ise bu geleneğe de yansımış olan toplum yaşamı/halk inanışlarıdır.

Öyleyse gerçeğe uymayan her şey hayattan ve hayatın yansımaları olduğu düşünülen edebiyattan kovulmalıdır ya da bakış açısına göre birinden kovulması diğeri için de geçerli olacaktır. Fakat bu durumda, hayat içinde her zaman anlaşılmasın bir noktanın bulunması ya da insanın varoluşsal sorgulamalarının her çağda sürmesi gerçeğini aşmak nasıl mümkün olacaktır? Gerçeğin boşluklardan oluştuğu ve her türlü yaratının bir ara dünya inşa ederek boşlukta var olduğu gerçeği nasıl açıklanacaktır?

Tüm bu söylenenler doğrultusunda, edebî dilin olguya değil olgunun imkânına tanıklık edeceğinin iddia edileceği bu çalışmada, bunun temel sebebi olarak, edebî metnin gerçekliğinin kaçınılmaz şekilde fantastik olduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Ayrıca muhayyel/fantastik olanın, algılanabilir bir evrene ulaşmasının, sınırlamaları beraberinde getireceğine; bu sınırlanan evrenin ise nesnel ile muhayyel dünyaya ait gerçeklikleri birlikte barındıran bir ara dünya olduğuna dikkat çekilecektir.

Bu sebeple birinci bölümde edebî metnin fantastik gerçekliği tartışılacak; bu tartışmanın çıkış noktası, özellikle Tanzimat döneminde, fantastik ile gerçeğin, eski ve yeniyi temsille, roman tanımlamaları ekseninde, karşıtlık içerisinde algılanması olacaktır. Bahsi geçen dönemde, hem geleneksel türlerden hem fantastik unsurlardan tamamıyla arındırılmış bir roman beklentisinin, romancılarda oluşturabileceği gerilim dile getirilecek ve bu gerilim, roman yazarının hem muhayyilenin sınırlarında iş görmesi hem geleneğin içerisinde yetişmesi bağlamında ele alınacaktır. *Gulyabani* ise bu gerilimle dönüşen/dönüştüren unsurları üzerinden değerlendirilecektir. Tarihsel süreç içerisinde, romanın niteleyicisi olarak tekrar meşruiyet kazanan fantastiğin, tür çalışmaları sebebiyle kurgu ile arasının açılması ele alınacaktır. Bu bölümde muhayyel dünyanın inşası olarak edebî metnin gerçekliğinin kaçınılmaz şekilde fantastik olduğu iddia edilecektir.

İkinci bölümde ise, kaçınılmaz şekilde fantastik olan edebî dil, olguya değil olgunun imkânına tanıklık edebileceği iddiasıyla ele alınacaktır. Bu doğrultuda tanık, olgu ve imkân ifadeleri irdelenecek; bunlar vesilesiyle edebiyatın diğer disiplinlerden ayrıldığı nokta üzerinde durulacaktır. Ayrıca edebî dilin, olgunun imkânına tanıklıkla

asıl işlevini kazandığı gösterilmeye çalışılacaktır. Edebî dilin oluşturduğu, olguya tanıklık ediyormuş vehmi uyandıran gerçeklik duygusu, *Gulyabani* üzerinden ele alınacaktır. Bununla birlikte *Gulyabani*'de bir dil inşası olarak ön plana çıkan komedi ve karikatürizasyon, edebî dilin imkânlarını göstermeleri bağlamında değerlendirilecektir.

Üçüncü bölümde, hem gerçeğe hem muhayyileye kaçınılmaz şekilde yaslanan edebî metnin ve halk inanışlarının evreninin bir ara dünya olduğu dile getirilecek ve hakikat olarak görülen roman ile hayal olarak görülen halk inanışlarının karşıtlık içerisinde algılanamayacağı ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda halk inanışlarının gerçek dışı olarak nitelenmesinin ardındaki muhtemel sebepler üzerinde durulacak; bu sebeplerin Osmanlıda birey ve bireysel edebiyatın olmadığı vehmini oluşturduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Roman ve halk inanışlarının, muayyen değil dönüşebilen bir yapıda olmaları, ara dünya ve boşluk tasavvuru üzerinden ele alınacak, *Gulyabani* iki ara dünyanın mezcılması ve dönüşüm bağlamında değerlendirilecektir. Böylece olguya değil onun imkânına tanıklık bağlamında değerlendirilen edebî metnin, bir dil inşası olarak ortaya koyduğu şeyin değerlendirilebilmesi söz konusu olacaktır.

# 1. BÖLÜM

## MUHAYYEL DÜNYANIN İNŞASI OLARAK

### EDEBÎ METNİN FANTASTİK GERÇEKLİĞİ

Kurgusal/muhayyel/edebî bir tür olan romanın gerçeklikle ilişkisi, başlangıcından itibaren hakkında süregelen temel bir tartışma konusudur. Gerçekçilik bağlamında roman üzerine sürdürülen bu tartışma ve yorumlamaların öne çıkan bir yönünün de fantastik ile gerçeklik arasındaki keskin ayrıma dayandığı görülmektedir. Bu ayrımın, bazı edebî metinlerin gerçek dışı kabul edilmesine rağmen bazılarının gerçeği olduğu gibi yansıttığı vehmine sebep olduğu söylenebilir. Ayrıca edebî türler arasında, gerçeği olduğu gibi yansıtan ya da yansıtma potansiyeline sahip olarak romanın ön plana çıkması da söz konusudur. Bu noktada karşımıza cevaplanması gereken önemli bir soru çıkar: Temelde bir edebî tür ve tüm edebî türler gibi kaçınılmaz şekilde muhayyel bir dünyanın inşası olan roman, fantastik<sup>26</sup> tanımlamasının dışına ne ölçüde çıkabilir?

Edebî bir tür olduğu unutulmaksızın romana yaklaşıldığında, onun evreninin, muhayyilenin evreni olduğu kabul edilmek durumunda kalır. Seçtiği konu ve teknikler bakımından ne kadar gerçekçi ya da gerçek dışı görünürse görünsün, bir roman, insan muhayyilesinde vücut buluyorsa, gerçek ile fantastik ne ölçüde birbirinden ayrılabilir? Bununla birlikte edebî dil söz konusu olduğunda gerçekliği konuşmak kaçınılmaz şekilde fantastik olanı konuşmayı gerekli kılar. Birbiriyle, tanımlanması ve ayrılması zor bir şekilde iç içe geçmiş bu kavramların keskin bir biçimde ayrımını yapmak, imkânsız görünmenin yanı sıra sorumuz için bir çözüm üretmekten de uzaktır.

Birbirlerini anlamlı kılan, birlikte bir anlam oluşturan fantastik ve gerçek kavramları, yorumlama tarihi içinde oldukça sık karşı karşıya getirilir. Bu kutuplaşmalarda fantastiği hem insan yaşamının kendisi hem edebî dil için gerçeklikten bütünüyle koparan net tanımlamaların yanında, onu gerçek karşısında daha kıymetsiz/faydasız olarak konumlandıran bir bakış açısının zaman zaman

---

<sup>26</sup> Fantastik kelimesi, giriş bölümünde bahsi geçen ve tüm kurgusal metinleri kapsayan “hayal etme, hayal gücü, imgelem” anlamıyla kullanılmaktadır. Ancak, ilerleyen kısımlarda, özellikle fantastik roman tanımlamasıyla daralan ve olağanüstü/olağandışı unsurları kasteden anlamıyla da kullanılacaktır. Bu daralan anlam için “olağanüstü/fantastik unsur” şeklinde bir kullanım tercih edilmiştir.

belirginleşmesi söz konusudur. Bu kıymetsizlik/faydasızlık atfıyla, geleneksel metinlerin dünyasına ait olduğu düşünülen olağanüstü/doğaüstü unsurlar, Türk edebiyatında, çağın metni olarak görülen romanın başlangıcında, istenmeyenler olarak karşımıza çıkar. Geleneksel metinlerden bağları koparılarak vücuda getirilmek istenen roman, gerçekçiliğe yönelir. Böylelikle konular günlük hayatın olası durumlarından seçilmeye; konuların işleniş biçimi de çağın gerçekçiliğiyle uygun hâle getirilmeye çalışılır. Seçilen konu ya da kullanılan teknikler vesilesiyle gerçeklik duygusu oluşturma potansiyeli artan ya da gerçeğe tanıklık ediyormuş vehmi oluşturan romanlar, olağanüstü/doğaüstü özellikleri yoğun bir şekilde barındıran geleneksel edebî metinlerden -özellikle masaldan- gerçeklik bakımından ayrıştırılır. Ancak böyle bir durumda, gerçeklik etkisi yüksek bir edebî metnin, olguya tanıklık edebileceği vehmi temel bir problem olarak karşımıza çıkar.

Oysa olguya değil ancak olgunun imkânına tanıklık edebilen edebî dil, derecesi ne olursa olsun kaçınılmaz şekilde bir gerçeklik duygusu üretir. Edebî dilin oluşturduğu gerçeklik duygusu, gerçeğin kendisiymiş gibi algılandığında, edebî dil, imkânına değil de olgunun kendisine tanıklık ediyormuş vehmi oluşur. Bu durum, edebî dilin tanıklığı bağlamında, çalışmanın ikinci bölümünde detaylıca ele alınmıştır. Bu bölümde ise, bahsi geçen tanıklık vehmine giden sürecin önemli kilometre taşları olarak, sırasıyla, Türk edebiyatında özellikle başlangıç döneminde roman için yapılan net tanımlamaların ve fantastik-gerçeklik ikiliğinin; bu ikiliğin sebep olduğu düşünülen gerilimin; fantastiğe iade-i itibar olduğu kadar, kurgu ile fantastiğin arasının açılma süreci olarak da okunabilecek fantastik roman tanımlamasının ele alınması yerinde olacaktır.

### **1.1. Sınırsız Romanı Sınırlı Tanımlama Sorunu**

Romanın, sınırları net bir şekilde çizilmeye çalışılmış ve bir beklentiyi karşılayacak şekilde yapılmış tanımlaması, Türk edebiyatındaki başlangıcında dikkat çeken önemli iki husustur. Bu iki hususu, daha sonra yapılacak birçok tanımlama için temel de oluşturan Namık Kemal'in roman tanımlamasında görmek mümkündür:

Âsâr-ı kadîmde İbret-nüma gibi, Muhayyelât gibi, Aslı ile Kerem gibi, Ferhad ile Şirin gibi, birtakım hikâyeler vardı. Fakat kitabhâne-i âdâbımızda mevcut olan birkaç tercümeden anlaşılacağı veçhile romandan maksad güzerân etmemişse bile

güzerânı imkân dâhilinde olan bir vak'ayı ahlâk ve adâd ve hissiyât ve ihtimâlâta müte'allik her türlü tafsilâtıyla berâber tasvir etmektir.<sup>27</sup>

Roman türü edebiyatımızda, henüz birkaç çeviri örneğiyle vardır ve Namık Kemal'in de ifade ettiği gibi bu tanımlama birkaç tercümeden hareketle ortaya konmuştur. Namık Kemal'in ahlak, âdetler, hissiyat ve ihtimallere dayalı tafsilat tanımlaması oldukça dikkat çekicidir ve romandan beklentiye ortaya koyar. İhtimalleri ise gerçekleşmesi imkân dâhilinde olan vakalarla sınırlayan bu tanımlamada, roman türünün sınırlarını netleştirme çabasını görmek mümkündür. Romanın, özellikle ilk evrelerinde, gündelik hayatı çağının gerçekliğine uygun bir şekilde ele aldığını ifade eden yorumlamalara, sanatçının hem geleneksel edebiyatı aşma hem de yeni bir tür ortaya koyma endişesiyle birlikte anılsa da rastlanmaktadır. İlk romanlardaki gerçekçiliği birey tekine verilen önem üzerinden değerlendiren Ian Watt da gerçekçi düşünce geleneği ile ilk romancıların getirdiği biçimsel yenilikler arasındaki paralelliğin açık olduğunu dile getirmiştir.<sup>28</sup> Bu açıklığı, kısıtlı örnekler üzerinden de olsa fark eden ve dile getiren Namık Kemal'in yorumunun olağan olduğu söylenebilir. Ayrıca, tanımlamada, romanı diğer edebî türlerden ayırt ettiği düşünülen tafsilatın önemini fark eden bakış açısı da dikkat çekicidir. Bununla birlikte tanımlamadaki "güzerânı imkân dâhilinde olan vaka" vurgusu ile muhayyilenin değil, günlük hayat içerisinde olağan görünenin sınırları, roman için tayin edilmiş görünmektedir. Geleneksel edebî türlerdeki olağanüstülüğü, karşılaştığı romanlarda görmeyen ve olmaması gerektiğine kanaat getiren bu bakış açısı, Türk edebiyatında oldukça uzun süre hissedilecektir. Bu noktada, en azından belirli bir dönem için fantastik unsurların romandan dışlanması olası bir durumdur. Ancak gerçekdışı olarak görülen fantastik dünya romandan dışlanırken, geleneksel edebî türlerden net bir şekilde ayırt edilen romanın da bir edebî tür olduğu, muhayyel/kurgusal bir dünya inşa ettiği, dolayısıyla fantastik bir gerçekliğe işaret ettiği göz ardı edilmeye başlanmıştır.

Bu ayrıştırma sürecinin diğer bir ayağını, fantastik unsurlar barındıran metinlerin -o dönem için geleneksel metinlerin- kıymetsizliği vurgusu oluşturur. Günümüze

---

<sup>27</sup> Namık Kemal, "Mukaddime-i Celâl", *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kazım Yetiş, Alfa Basım Yayım Dağıtım, 2. bs. İstanbul 1996, s. 349.

<sup>28</sup> "(...) gerçekçi düşünce geleneği ile ilk romancıların biçimsel yenilikleri arasındaki paralellik barizdir: Gerek filozoflar gerekse de romancılar tikel bireye o güne kadar görülmemiş ölçüde büyük bir önem atfetmişlerdir." Ian Watt, *Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, 2. bs., İstanbul 2018, s. 20.

kadar nispeten etkisini sürdürmüş olan bu bakış açısının ilk sayılabilecek ifadesini yine Namık Kemal’de buluruz:

Hâlbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin hâricinde birer mevzû’ a müstenid ve suret-i tasvîr-i ahlâk ve tafsîl-i âdât ve teşrih-i hissiyât gibi şerâit-i âdâbın kâffesinden mahrum olduğu için roman değil kocakarı masalı nev’indedir.<sup>29</sup>

Görüldüğü üzere Namık Kemal’e göre, ilk elde, geleneksel edebî türlerin, edebiyat kurallarının dışında kalması tabiat ve hakikat haricindeki mevzulara dayanmalarından ileri gelir. Buradaki tabiat ve hakikat vurgusu oldukça dikkat çekicidir. Tabiatın, dış dünya ya da yaratılış hükümlerini kasteden kullanımı ile hakikatin asıl, gerçek, fiili olarak var olan şey anlamları, bizi bir gerçekçilik vurgusuna götürür. Romanın mevcut çeviri örneklerinden varılan bu hüküm oldukça isabetli görünmektedir. Nitekim yukarıda ifade edildiği gibi sadece Türk edebiyatında değil diğer edebiyatlarda da romanın çıkış örnekleri sayılan metinleri gerçekçilik etrafında analiz eden okumalar mevcuttur.<sup>30</sup> Ancak geleneksel edebî metinleri tabiat ve hakikatin haricindeki mevzulara dayanma, ahlaki (yaratılışı) tasvir edememe, âdetleri ayrıntısıyla ele alamama ve hisleri açıklayamama iddiasıyla edebiyat kurallarının dışında saymak oldukça önemli görünmektedir. Bu tutum, edebî türü romanla sınırlandırmak anlamına gelmekle birlikte, romanın edebî türün sınırları dışında sayılması, gerçeklikle ilişkisi bakımından edebî bir tür olduğunun göz ardı edilmesi anlamına da gelir.

Geleneksel metinleri edebiyat dışı sayma temayülünü, dönemin önemli kalemlerinden Halit Ziya Uşaklıgil’in ifadelerinde de görmek mümkündür. Uşaklıgil, hayaliyun ve hakikiyun isimlendirmesiyle romantizm ve realizm akımlarını değerlendirdiği *Hikâye* adlı eserinde, bu iki tarz dışında üçüncü bir grup hikâyeciden bahseder ve bu gruba “Masalcılar”<sup>31</sup> adını verir. Ayrıca makalesini kaleme alma

<sup>29</sup> Namık Kemal, “Mukaddime-i Celal”, s. 347.

<sup>30</sup> Watt’ın bu konudaki kanaati şöyledir: “(...) roman tarihçileri on sekizinci yüzyıl başı romancılarını önceki kurmaca yazarlardan ayıran temel karakteristik özelliğin ‘gerçekçilik’ olduğunu düşünmüşlerdir.” Watt., *Romanın Yükselişi*, s. 10. Marina Mackay de benzer bir genellemeden bahseder: “Romanın gerçek dünyaya yakınlığından ötürü mühim olduğu hissini önemini ne kadar vurgulasak azdır; son üç yüzyıldır romanın önemini vurgulayan birçok görüş, bütün edebî türler arasında romanın –öyle ya da böyle- günlük yaşamla bilhassa yakın bir ilişkisi olduğu fikrine dayandırılmıştır.” Marina MacKay, *Roman Nedir?*, çev. Fazilet Akdoğan Özdemir, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2018, s. 14.

<sup>31</sup> Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, haz. Gülden Vicir, Dergah Yayınları, İstanbul 2018, ss. 91-93.

amaçlarından birinin de “(...) masalcıları itibardan iskat etmek (...)”<sup>32</sup> olduğunu söyleyerek, bu gruptaki yazarlara karşı şiddetli tutumunu dile getiren Uşaklıgil, “Onlar âlem-i edebiyattan sürülmüş hikâye tüccarıdır.”<sup>33</sup> ifadelerini kullanır. Halit Ziya’nın, edebiyat dışı saydığı bu üçüncü grupla popüler roman yazarlarını kastettiği anlaşılmaktadır. Ancak dikkat çekici olan, edebiyat dışı saydığı bu tarza, masalcılar ismini vermesidir. Hakikati tasvir etmediği ve eserleri edebiyat nokta-i nazarından bir ehemmiyete malik olmadığı<sup>34</sup> düşünülen bu kimselere masalcılar isminin verilmesi, masalı ve dolayısıyla geleneksel edebiyatı kıymetsiz görmek anlamına gelmektedir. “Halit Ziya gibi Türk Edebiyatında gerçek anlamda roman türünü başlatan bir yazarın piyasa romanlarını edebiyat dışı sayması doğru olmakla beraber halk edebiyatı ürünlerini edebiyat dışı kabul etmesi pek de isabetli görünmemektedir.”<sup>35</sup> Abdullah Uçman’ın isabetsiz olarak gördüğü Halit Ziya’nın bu kabulünde, romanın gerçekte bağlantısı bakımından geleneksel edebî türlerden keskin şekilde ayırımına ve onun kaçınılmaz şekilde muhayyel/fantastik bir gerçeğin inşası olduğunun göz ardı edilmesine devam edilmiş olmaktadır. Bununla birlikte hem Namık Kemal’in “kocakarı masalı” ifadesinde hem Halit Ziya’nın “Masalcılar” isimlendirmesinde, geleneksel edebiyata atfedilen kıymetsizlik görülebilir. Ayrıca her iki yazar tarafından geleneksel türleri temsilen masalın seçilmesi dikkat çekicidir. Atiye Gülfer Gündoğdu, kocakarı masallarının, Tanzimat dönemindeki hayal-hakikat kutuplaşmasında kara, olumsuz bir metafor hâline gelmesine dikkat çeker:

Tek yönlü bir anlama sahip olmamasına rağmen kocakarı masalları, Tanzimatla yükselen bilimselci düşünce içinde hayâlâttan akla, karanlıktan aydınlığa doğru ilerlenen bir süreçte, ister romanla karşılaştırılan bir halk anlatısı olarak isterse bilim ve tahsille kutuplaştırılan bir dünya görüşü şeklinde olsun, kara, olumsuz bir metafor hâlini alarak kullanılır.<sup>36</sup>

Ayrıca, ileride ele alınacağı üzere, geleneksel edebiyata olumlu bakış açıları da, dönemde, yine masal üzerinden ifadesini bulur.<sup>37</sup> Masal âdeta olağanüstü/fantastik

---

<sup>32</sup> Uşaklıgil, *Hikâye*, s. 94.

<sup>33</sup> Uşaklıgil, *Hikâye*, s. 20.

<sup>34</sup> “Onlar ne hakikati tasvir ederler ne de eserleri edebiyat nokta-i nazarından bir ehemmiyete maliktir.” Uşaklıgil, *Hikâye*, s. 91.

<sup>35</sup> Abdullah Uçman, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, *Hece* (Eleştiri Özel Sayısı), S. 77/78/79, Mayıs-Haziran-Temmuz 2003, s. 66.

<sup>36</sup> Atiye Gülfer Gündoğdu, “Kocakarı Masallarından Kocakarı İlaçlarına Edebiyat-Tababet İlişkisi”, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 24, TDED Yayınları, İstanbul 2021, s. 46-47.

<sup>37</sup> Bu durumu, masallara yüklenen olumsuz anlama bir tepki olarak okumak da mümkündür. Masalın olumlu şekilde kullanılması, Ahmet Mithat Efendi ve özellikle Gürpınar bağlamında ileride ele alınacaktır.

olarak görülen tüm geleneksel türleri karşılamak için bir çatı görevi görmektedir.<sup>38</sup> Bu durum göz önünde bulundurulduğunda, bu çalışmada, roman-geleneksel edebî tür karşılaştırmasında, geleneksel türleri temsilen masalın kullanılması, analiz yapmayı kolaylaştıracağından makul görülmüştür.

Romanın sınırlarını çizerken, onu edebiyat geleneğinden soyutlama ya da olgusal gerçekle ilişkisi bakımından diğer edebî türlerden ayrı bir noktada değerlendirmenin, romanın gerçekliğinin muhayyel/fantastik/kurgusal olduğunun göz ardı edilmesi anlamına geldiği ifade edilmiştir. Ancak bu göz ardı etme durumunun dışında, olağanüstü/fantastik unsurların romandan uzaklaştırılması arzusu da söz konusudur. Masalın, dolayısıyla geleneksel türlerin dünyasına ait olduğu ve çağın gerçekliğiyle uyuşmadığı düşünülen olağanüstü/fantastik unsurların romandan uzaklaştırılması, romanı muhayyile ürünü anlamında fantastik olmaktan

---

<sup>38</sup> Masalın, geleneksel türleri temsilen kullanılması ve edebiyat dışı görülmesini Mustafa Nihat Özön'ün tasnifi üzerinden değerlendirmek mümkündür. Özön, Tanzimattan önce Türk edebiyatındaki hikâyeleri beş başlıkta ele alır: "(...) 1. Klasik edebiyatımızın manzum hikâyeleri, 2. Aynı edebiyatın mensur hikâyeleri, 3. Halk arasında yazılışından okunan hikâyeler, 4. Halk arasında ağızdan ağıza aktarılan hikâyeler, 5. Zümrelerin kendi amaçlarına uygun şekle soktukları hikâyeler (...)" Mustafa Nihat Özön, *Türkçe'de Roman*, haz. Alpay Kabacalı, İletişim Yayınları, 2. bs., İstanbul 1985, s. 39-40. Özön, bu hikâyelerin birbirinin alanına girdiğini zikretmekle beraber, "Halk arasında ağızdan ağıza aktarılan hikâyeler" için şöyle söyler: "Bütün öteki milletlerin destanlarında olduğu gibi, Türk destanlarında da bir hikâye elemanı vardır. (...) Çok büyük bir kahramanın akıl almayacak olan serüvenleri basit ve hayran bir dille anlatılıyor. Bunların ortaya çıktığı zaman ve çevre düşünülünce, harikalı ve akıldışı olmasını da tabii görmek gerekir. Bunlardan birçok menkıbeler ya kahramanını daha insani yapmak ya da cin, peri gibi 'harika' elemanı koymak yoluyla, birtakım değişiklikler göstererek halk arasına 'masal' biçiminde yayılmıştır." Özön, *Türkçe'de Roman*, s. 100. Böylece halk arasında yaşayan masalların, destan kahramanını daha insani yaparak ya da cin peri gibi "harika" bir eleman ekleyerek oluşturulduklarına dikkat çekilmesi, masalın harikadan günlük gerçeğe, günlük gerçekten harikaya birbirinin zıddıymış gibi görünen oluşum sürecine işaret eder. Özön, çocukluğunda dinlediği oldukça gerçekçi bir masalı anarken bu düşünceyi somutlaştırmaktadır: "Hatta 'harika' kısmını büsbütün bırakıp insani bir şekil almış olanlar da vardır: Epey eski bir zamanda dinlediğim bir masal olarak hatırimda kalan bir olayı şimdi hatırlıyorum ki, bir kabahatinden dolayı hapse atılmış bir delikanlı beş yüz lira ödemekle hapisten kurtulacağı için babasına, anasına haber gönderiyor(...)" Özön, *Türkçe'de Roman*, s. 100. Özön, masal türü için, olağanüstü unsurlar barındıranlarla, gerçekçi olanları bir arada anarak masalın oldukça geniş arka planına dikkat çeker. Bununla birlikte, bu kategorideki metinlerin toplanmış nüshalarına rastlanmamasının bir sebebi olarak edebî sayılmamalarını zikretmesi oldukça dikkat çekicidir: "Eski kitaplarımız arasında bunların toplanmış ya da yazılmış nüshalarına rastlayamıyoruz. Çok tabii ki bunda, bu türün edebi sayılmamasının etkisi vardır." Özön, *Türkçe'de Roman*, s. 101. Cengiz Batuk da halk anlatılarının üçlü bir tasnifle değerlendirildiğini ifade eder ve bunların içerisinde daha hafif ve gerçeklikten uzak olarak kabul edilenlerin halk masalları olduğunu söyler: "(...) mit (myth), efsane/destan (legend/saga) ve halk masalları (folktales). Bu tür anlatımların içinde halk masalları/hikâyeleri (folktales) olarak adlandırılan tür önemli bir yer tutar. Her toplumda oldukça yaygın olan ve kurgu (fiction) olarak kabul edilen bir anlatı türüdür. (...) Fazla ciddiye alınmadıkları gibi dogma ya da tarih olarak da kabul edilmezler." Cengiz Batuk, "Mit, Tarih ve Gerçeklik Üzerine Notlar", *Milal ve Nihal*, C. 6, S. 1, Ocak-Nisan 2009, s. 35. Bu yorumlamalardan hareketle düşünülecek olursa, oldukça geniş bir alt yapısı olan, bununla birlikte edebî ya da ciddi bir tür olarak görülmediği söylenen masalın, Tanzimat döneminde, gerçekçi olmadığı düşüncesiyle edebiyat dışı sayılan halk edebiyatı ürünlerini temsilen kullanılması şaşırtıcı değildir.

çıkartamayacağı gibi mümkün de görünmemektedir. Ancak bu tutumun bazı romancılarda bir gerilime sebep olduğu iddia edilebilir.

## 1.2. Gelenek ile Yenilik Karşıtlığında Yazarın Gerilimi

Olağanüstü/fantastik unsurların romandan tamamen uzaklaştırılmamasının ilk nedeni olarak edebî bir türün ortaya çıktığı gelenekten ister istemez beslenmesi durumunu zikredebiliriz. Bu durum, bir edebî geleneğin tüm çağları boyunca önemini korusa da, özellikle romanın Türk edebiyatındaki başlangıcında önemli bir neden olarak düşünülebilir. Nitekim bir edebî türün, tercüme yoluyla bir edebî geleneğe ulaştığı düşünülse de, bu türün, ulaştığı geleneğin birikimiyle şekilleneceği göz ardı edilemez. Roman da Batı'dan geldiği kabul edilen bir tür olarak, Türk edebiyatı içindeki ilk örneklerini, yine bu edebiyatın birikimine yaslanarak vermek durumundadır. Daha da ötesi, Batı'dan geldiği düşünülen romanın Türk edebiyatındaki türlerle karşılaşması, birbirinden çok farklı türlerin karşılaşması anlamına gelmeyebilir. Romanın tarihteki izini sürdüğü makalesinde M. Kayahan Özgül, tür ve form olarak romanın iki farklı değerlendirmesini yaptıktan sonra şöyle bir tespitte bulunur:

Romanın formalsal yapısının belirginleştiği tarihlerden bugüne kadar geçen kısa zaman dilimi bizi iki temel tespite götürür: Evvelâ, hiçbir form bir oluşum süreci yaşamadan ortaya çıkamaz. Olsa olsa tarihin karanlık dehlizlerinde bu süreci takip edilemeyen formlar vardır. Sonrada bir formun bu kadar kısa bir müddet zarfında böylesine büyük bir hızla gelişebilmesi için sağlam köklerinin oluşabilmesi gerekir. Basit bir mantık yürütmeyle, romanın formunu belirginleştirme sürecinin çok öncesinde başlayan bir oluşum süreci bulunduğu düşünülebilir.<sup>39</sup>

Özgül'ün kanaati doğrultusunda bakıldığında, bir gelenekten tamamen kopuk olmak, olabilmek bir yana, o geleneğin organik bir parçası olarak ortaya çıkan bir tür fikrine ulaşılabilir. Oysa Türk edebiyatında yaygın bir kanaatin ifadesi sayılabilecek olan Tanpınar'ın görüşü şu şekildedir: "Türk romanı mütalaa edilirken göz önünde tutulması lazım gelen ilk hakikat bu romanın memlekette öteden beri mevcut hikâye şekillerinin tabî bir gelişmesiyle doğmadığı, bir an'änenin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı keyfiyetidir."<sup>40</sup> Tanpınar'ın, hikâye şekillerine vurgu yaparak tespitini dile getirmesi, romanın formu için bu değerlendirmeyi yaptığı kanaatini uyandırır. Bu durum bir dereceye kadar doğrudur

<sup>39</sup> M. Kayahan Özgül, "Romanın Hikâyesi", *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), C 1, S. 65/66/67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 11.

<sup>40</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, "Romana ve Romancıya Dair Notlar 1", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, Dergah Yayınları, 5. bs., İstanbul 1998, s. 57.

ancak romanın hem form hem konu bakımından Batı'daki gelişim çizgisine benzer bir seyrinin Türk edebiyatında da takip edilebileceği göz ardı edilemez.<sup>41</sup> Bununla birlikte, bu gelişim çizgisinin, Batı'dan gelen roman türüyle ani bir karşılaşmadan dolayı silikleştiği söylenebilir. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda Tanpınar'ın roman için “memlekette öteden beri mevcut hikâye şekillerinin tabii gelişmesiyle doğmadığı” tespiti isabetli görülebilir. Ancak romanla ani karşılaşma, geleneksel edebiyatta romana doğru giden gelişim seyrini silikleştirmiş; “Romanla karşılaşılmasaydı da bir roman türü ortaya çıkar mıydı?” sorusunu cevapsız bırakmış; konuyu da oldukça tartışmalı bir hâle getirmiş olsa da, bir ananın olduğu yerde bırakılabilmesi mümkün görünmemektedir.

Bunun yanında, zaten bir türün bir anane içerisinde organik bir şekilde gelişebileceğini söylemek mümkün görünmektedir. Nitekim ilklerden sayılan romanların, bir geçiş zincirinin halkaları olarak değerlendirilmeleri, bu organik bütünlük fikrini görünür kılmaktadır. Bu zincirin bir halkası olan ama uzun yıllar gerçekçi olmadığı düşüncesiyle romandan sayılmayan Aziz Efendi'nin *Muhayyelat*'ı için Nüket Esen şu tespitte bulunur: “*Muhayyelat*, olağanüstü masaldan fantastik anlatıya ulaşıırken, içerisinde gerçek hayattan öğeleri ve kurmaca unsurlarını da barındırarak 19. Yüzyıl ortalarında meydana çıkacak olan ilk Türk romanlarının habercisi olur.”<sup>42</sup> Bu tespitiyle Esen, ilk Türk romanlarının habercisi saydığı

---

<sup>41</sup> Özgül, adı geçen makalesinde bu konuda oldukça detaylandırılmış bazı karşılaştırmalar yapar. Türk ve Batı edebiyatında tahkiyeli türün ilk örnekleri olarak destanları zikrettikten sonra, bu konuda her iki edebiyattaki benzerliklere değinir. Destanla roman arasındaki temel farkı verdikten sonra ise her iki edebiyat geleneğinde de romanın nüvesi olan eserleri zikreder: “(...) ‘destan’ dediğimizde bir milletin hikâyesini; ‘roman’ dediğimizde ise fertlerin hikâyesini kastederiz. Dolayısıyla (...) Oğuz Kağan, Manas, Şu gibi şahıs merkezli destanların roman nüvesi taşıdıkları söylenebilir. (...) Batı edebiyatında da millet merkezli destanlar değil, ‘gesta’ (geste, jest, olongo) denen ve merkezinde cengâverlerin şövalyelerin, halk kahramanlarının bulunduğu epopelerle, ‘legende’ (legend, menkabe) denen ve merkezinde azizlerin, ermişlerin bulunduğu dini kıssalar romanın kaynağı olur.” Özgül, “Romanın Hikâyesi”, s. 12. Özgül daha sonra, Batı'da, destanların, dinin etkisiyle dönüşerek ortaya çıkardığı hamasi ve dinî muhtevalı şövalye romanlarının bizdeki karşılığı olarak alp-erenleri anlatan cenk-name ve gazavat-namemeleri anar. (Özgül, “Romanın Hikâyesi”, s. 13.) Batıda tek şahsı merkeze alarak gelişen romanslara cycle dendiğini ve bizde buna karşılık gelebilecek eserlerin ise Hz. Ali merkezli cenk-nameler olduğunu söyler. (Özgül, “Romanın Hikâyesi”, s. 12-13.) Fransa'da köylere kasabaları dolaşp halka şifahi ürünler anlatan hikâyecilerin dönüşümünü, bizdeki destan anlatıcılarının halk hikâyecilerine dönüşmelerine benzetir (Özgül, “Romanın Hikâyesi”, s. 14-15.). Daha sonra şu karşılaştırmayı yapar: “Orta çağın sonlarında Batı burjuvazisi kendini ve mevcut düzeni *Roman de Renard* (Tilkinin Romanı) ile ifade etmeye çalışır; bizde ise münevver aynı zaruretle *Hârname*'yi (Şeyhî, 15. asır) yazar.” Özgül, “Romanın Hikâyesi”, s. 15. Yaptığı detaylı karşılaştırmanın ardından ise şöyle bir tespitte bulunur: “Buraya kadar söylenenler, Batı'nın romans çağının bizdeki karşılığını bulmamızı kolaylaştırıyor. Âdeta anonim dönem romansları bizim destan, halk hikâyesi ve menkabelerimizin, yazarı belli romansların oluşumundan sonrası ise mesnevilerin karşılığıdır.” Özgül, “Romanın Hikâyesi”, s. 17.

<sup>42</sup> Esen, “Fantastik Bir Osmanlı Metni: Aziz Efendi'nin *Muhayyelat*'ı”, s. 19.

*Muhayyelat*'ı, çok daha sonra ortaya çıkacak olan fantastik romanın da Türk edebiyatındaki atası kabul etmiş görünmektedir. Değerlendirilen bu yönleriyle, *Muhayyelat*'ın, zamanını aştığı ortadadır. Her ne kadar kendi zamanında romandan sayılmasa da geçiş sürecinin bir halkası olma durumunu kaçınılmaz şekilde yerine getireceği muhakkaktır. Çünkü olay vuku bulduktan -bu durumda söz söylendikten- sonra dönüşüm süreci, örtük ya da aşikâr artık başlamıştır. Ancak, geleneğin içinde bir türün dönüşümü anlamına da gelen kaçınılmaz geçiş sürecinin aksine bir tutumla, Türk edebiyatındaki başlangıcında, romanın oldukça sınırlayıcı şekilde tanımlanması bir gerilime sebep olmuş görünmektedir.

Bu gerilimin ya da olağanüstü/fantastik unsurun romandan tamamen uzaklaştırılmamasının diğer bir sebebinin, romancının muhayyilenin sınırlarını zorlayarak işini icra etmesi olduğu söylenebilir. Bu durum edebî metnin doğasıyla karşı karşıya olunduğu anlamına gelir. Bölümün iddiası olarak dile getirilen edebî metnin fantastik bir gerçekliğe sahip olması durumu, onun bu doğasından kaynaklanmaktadır. “Kurmaca -kurmacyı yazmak ve okumak- hayal gücünün bir eylemidir.”<sup>43</sup> Dolayısıyla sınırları tayin eden de hayal gücüdür. Neredeyse tek sınırı, muhayyilenin sınırsızlığı olan edebî dil için çizilmeye çalışılan sınırlar, her seferinde aşılabilir, çiğnenler olacaktır. Yani evreni muhayyile olarak belirledikten sonra, çizilen tüm kurallar aşılma/yıkılma tehdidiyle karşı karşıya kalır. Kelimelerle yapılan bir sanat olarak edebiyat, gerçek ve kurgunun sınırlarına dair yerleşik kanaatleri bir yıkma tarihi olarak da okunabilir.<sup>44</sup> Ancak bu yıkımın bizatihi kendisi aynı zamanda bir oluşum ya da çeşitlenme sürecidir. Sürecin işleminde etkiye sahip olanlar elbette ki birbirinden çok farklı bakış açıları olabilir. Bu bakış açılarıyla ortaya konan edebî ürünler de birbirlerinden çok farklı bir görüntü sergileyebilir. Ancak söylenmeye çalışılan şey, edebî dil söz konusu olduğunda, J. R. R. Tolkien'in ifadesiyle “(...) bu hayal gücünün derecesinde bir farktır, türde bir fark değildir.”<sup>45</sup> Tabir yerindeyse, edebî metin için seçilen zeminde, olağan ya da olağanüstü kabul edilen unsurlardan hangilerinin ağır bastığı, metnin gerçekliğinin derecesine değil, oluşturduğu gerçeklik duygusunun

---

<sup>43</sup> Ursula K. Le Guin, *Sözcüklerdir Bütün Derdim* (Hayat ve Kitaplar Üzerine Yazılar), çev. Damla Göl, Hep Kitap Yayıncılık, İstanbul 2018, s. 38.

<sup>44</sup> Tatar bu konuda şöyle söyler: “(...) edebiyatın dil içinde edindiği imtiyazlı konum, yalnızca kelimeleri bir sanat eserinin asli unsuruna dönüştürmesinden değil, daha geride neyin gerçek neyin kurgu olduğu hakkında asırlardır yerleşik metafizik kanaatleri gittikçe daha güçlü biçimde sarsmakta olduğundan kaynaklanmaktadır.” Burhanettin Tatar, *Din, İlim ve Sanatta HERMENÖTİK*, İsam Yayınları, İstanbul 2014, s. 40.

<sup>45</sup> J. R. R. Tolkien, *Peri Masalları Üzerine*, çev. Serap Erincin, 2. bs. İstanbul 1999, s. 67.

çeşidine işaret eder. Edebî metnin oluşturduğu gerçeklik duygusunun yüksek olması ise edebî metni daha az muhayyel yapmaz. Nitekim edebî metnin zemini oluşturan unsur ne olursa olsun, bu unsurun kurulduğu yer muhayyiledir. Diğer bir ifadeyle, ortaya çıkış şekli farklılaşsa da, kaynak, metnin içindedir. Kaynağın metnin dışında değil içinde olması<sup>46</sup> da edebî metni kaçınılmaz şekilde fantastik yapar. Başka bir deyişle edebî metin söz konusu olduğunda fantastik dünya denilen şey, tam olarak fantastik değildir, bu, edebî dilin doğası gereğidir. Gerçekçilik duygusu ya da etkisi yüksek metinlerin, Watt'ın ifadesiyle “biçimsel gerçekçiliği”<sup>47</sup> ise çeşitli yöntemler kullanılarak inşa edilir. Gerçeklik duygusunu üretmek için başvurulan bu yöntemler tanıklık yorumlamalarının bir kaynağı olabilir. Bu bağlamda, gerçeklik duygusunu arttıran yöntemler, *Gulyabani*'deki kullanım şekilleri üzerinden ikinci bölümde detaylıca ele alınmıştır. Geline bu noktada ise, olağanüstü/fantastik unsurların romandan tamamen uzaklaştırılamayacağını göz ardı edilmesi, bir gerilim olarak değerlendirilebilir.

Özetlemek gerekirse, edebî dilin ya da romancının kendi geleneğinden doğal olarak beslenmesi ve muhayyilenin sınırlarını zorlayarak işini icra etmesi durumları karşısında, devrin hâkim roman anlayışı, bazı romancılarda bir gerilim yaratmış gibi görünmektedir. Dönemin gerçekçi yazarlarını, özellikle de Gürpınar'ı oldukça etkilemiş olan Beşir Fuat'ın romandan beklentisi, bahsi geçen gerilimi tartışmaya başlamak için çıkış noktası olabilir:

(...) bir roman yazıldığı, bir âlem tasvir olunduğu vakit o romanı okuyan o âlemde yaşamış gibi olmalı; bir balık için su ne kadar lâzım ise tasvir olunan eşhâsın yaşayabilmesi için şairin hayalhânesi o kadar elzem olmamalı; o eşhâsın nümüneleri âlemde görülebilmeli; yani bunlar şair keyfine göre icad eylediği acibeler olmayıp tabii olmalı. Eğer şair fazâil-i memdûhadan bahsetmek istiyor ise nümûnesini yine insanlarda aramalıdır. Eğer murad eylediği fazâil için insanlar miyânında nümûne bulamıyor ise o halde murad olunan şey kudret ve istidâd-ı beşerin fevkında olacağından temenni-i muhâl demek olur; bu ise abestir.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Bu durum, edebî metnin dışarıdan bakan bir göz olamayacağı bağlamında ikinci bölümde ele alınacaktır.

<sup>47</sup> Watt, gerçekliği taklit ediş tarzı dediği roman biçimleriyle, mahkemedeki jüri üyeleri arasında ilişki kurar ve her ikisinde de “tafsilatlı bir yaşam anlayışı” olduğu tespitinde bulunur. Bu tafsilatlı yaşamı romanda somutlaştıran anlatı yöntemine ise biçimsel gerçekçilik adını verir: “Romanın bu tafsilatlı hayat görüşünü somutlaştırmasını sağlayan anlatı yöntemine *biçimsel gerçekçilik* diyebiliriz.” Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 35. Yine Watt'a göre: “İnsan yaşamına dair bu yolla aktarılanların, diğer edebi türlerin çok farklı uzlaşımları aracılığıyla sunulanlardan daha hakiki olması için hiçbir neden yoktur.” Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 35.

<sup>48</sup> Beşir Fuad, *Şiir ve Hakikat* (Yazılar), s. 83.

Beşir Fuat'ın, "romanı okuyan o evrende yaşamış gibi olmalı" ifadesi, daha önce dile getirildiği gibi, roman yazarının geleneksel metinlerden bir farklılaşma, uzaklaşma çabası olarak yorumlandığında anlamlı olmaktadır. Ancak romanın evrenini oluşturacak şeyler için, insanlar arasında örneği bulunma şartını kati şekilde aramak, dönemin gerçekçiliğine yaklaşırsa da insan gerçekliğinden uzaklaştıran bir tutumdur. Bu noktada yine muhayyile ürünü olan romanın fantastik/kurgusal gerçekliği ile karşı karşıya gelmektedir. İnsan yaşamının dış gerçeklik ile muhayyel gerçekliğin birlikteliğinden oluştuğu düşünülecek olursa, sayılanlardan birini alıp diğerini yok saymanın, muhayyilenin sınırlarında iş gören yazar için bir gerilim unsuru olacağı söylenebilir.

Bu gerilim, özellikle hayaliyun-hakikiyun tartışmaları bağlamında gerçekçiliğin dozunun artması ile belirginleşmiş görünmektedir. Gerçeğin fantastiğe galebe çaldığı bu dönem yazarlarından Gürpınar da, oyunu gerçekçilikten yana kullanmış olduğunu net bir şekilde belirtir: "Bir sanatkâr tabiatı, ne kadar vuzuh ve sıdk ile istinsah edebilirse eserine o kadar ruh vermiş olur"<sup>49</sup> Gürpınar'ın bu ifadeleri, dönemin diğer bir gerçekçi yazarı Halit Ziya'nın, "medeni milletlerin"ın romanları için kullandığı "(...) mir'at-ı hayat-ı beşer (...)"<sup>50</sup> sözlerini akla getirmektedir. Dönemin bu üç önemli kaleminin görüşleri üzerinden, dönemdeki genel temayülü fark etmek mümkündür.

Bu edebî atmosfer içerisinde eserlerini kaleme alan Gürpınar, bir roman yazarı olarak tecrübe ettiği şeyi dile getirmekten de geri duramaz: "Sanatın da daima hakikatle tesviyelenemeyen bir mefkûresi vardır ki bazen mübalağaya, bazen de tabiatın tasvirlerini örtmeye meyil gösterir. Bu derin bahse girecek değilim."<sup>51</sup> "Sanatın gerçekle bir düzeye gelmeyen mefkûresi" ve "derin konu" sözleriyle edebî metnin muhayyel/fantastik gerçekliğinin farkında olduğunu hissettiren Gürpınar, bu gerçekle döneminin romandan beklentisi arasında bir gerilim yaşıyor gibi gözükmektedir.<sup>52</sup> Bir roman yazarı olarak Gürpınar, romanın mefkûresini teslim

<sup>49</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, "Mukaddime", *Son Arzu*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2020, <https://emagaza-tdk.ayk.gov.tr/assets/ebook/1847.pdf> (Erişim: 13.01.2022), s. 33.

<sup>50</sup> Uşaklıgil, *Hikâye*, s. 15.

<sup>51</sup> Gürpınar, "Mukaddime", *Son Arzu*, s. 33.

<sup>52</sup> Gürpınar'ın bu ifadelerinin çift yönlülüğü ile ilgili Boratav şu değerlendirmeyi yapar: "Bu sözün birinci parçasında romancımızdaki 'naturalizm' prensibinin ifadesini buluyoruz. (...) Hüseyin Rahmi'nin yukarıda verdiğimiz ibaresinin ikinci parçasında ise, tabiata vuzuh verme işinde sanatkârın gidebileceği sınır tayin edilmektedir. İşte böylece, romancımızın eserlerinin ikinci bir cephesini, onun 'sanatın hakikatle tesviyelenemeyen mefkûresi' diye düsturlaştırdığı gayeyi tespit etmiş oluyoruz." Pertev Naili Boratav, "Hüseyin Rahmi'nin Romancılığı", *Folklor ve Edebiyat (1982) I*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982, s. 320-321.

ederken, bir yandan da yazısının devamında *Son Arzu* romanının yazılma süreci için şöyle söyler: “Teminen yine tekrar ediyorum ki vakanın müessiri tabiattır. Ben vakii hikâye edeceğim. Bundaki tasvir vazifem bir dekor ressamlığıdır. İcat hissem yoktur.”<sup>53</sup> Ancak Gürpınar’ın başlı başına bu ısrarcı dili bile, inandırmaya çalıştığı şeyin, pek de doğru olmadığını farkında olduğu izlenimini yaratır. Bu, dönemde açıkça hissedilen eski-yeni, masal-roman, doğu-batı gibi romanın muhayyel dünyası ile çelişen ayrımların, bir romancıda yarattığı gerilim gibi görünmektedir.

Gürpınar’ın, romancı yönü ile hakikatperest yönünü ayırt ettiği ifadelerinde yine aynı gerilimi izlemek mümkündür:

Ta vaiz efendilerden tutunuz da erbab-ı fenne kadar insanların fuzalası, hukeması, uleması da diğer kardeşlerini ihafe meylinden kendilerini alamıyorlar. Bir hakikatperest olarak böyle söylüyorum. Fakat bir romancı sıfatıyla öyle demeyeceğim. Meslek-i saire erbabı gibi sözün sıdka, kizbe ihtimalinden bahs edeceğim ki bu da benim hakk-ı sanatımdır. Hilesini evvelce meydana koyan bir hokkabaz gibi size hakikati böyle açıkça söyledikten sonra yine korkarsanız artık kabahat bende değildir.<sup>54</sup>

Hakikatperestle romancı yönünü ayırt eden Gürpınar, hakikatperest yönüyle net bir şekilde ifade ettiği gerçeği, romancı yönüyle ihtimalleri dâhil ederek vereceğini söylemektedir. Her ne kadar, hakikat tek yönlü değilse de, hakikatperest yönünün bilimsel olana dayandığını bildiğimiz Gürpınar’ın, romancılığını ondan ayırt etmesi önemlidir. Yine de, romanının başında, hilesini meydana koyma pahasına gidiş yolunu söylemekten geri durmaz. Bir romancı olarak, ihtimallerin cezbesine kapılan Gürpınar, bir hakikatperest olarak romanının gideceği yönü, bilim adamının deney yaparken hedefini söylemesine benzer şekilde dile getirir. Hatta bu durum onun romandan beklentisinin hilafınadır diyebiliriz: “Roman okuyamıyorum çünkü başlar başlamaz, işin nereye varacağını kestiriyorum: Bu da hilesi bilinen bir hokkabazlığı seyretmek gibi tatsız bir şey oluyor.”<sup>55</sup>

Garaib Faturası serisini yazma sebebini açıkladı ifadeler üzerinden de Gürpınar’ın gerilimi okunabilir. “Konularını cin, peri, dev, çarşamba karısı, samsam, gangam, yamyam, gulyabani... vs. gibi fantastik unsurlar teşkil eden ve romanla

---

<sup>53</sup> Gürpınar, “Mukaddime”, *Son Arzu*, s. 34.

<sup>54</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, “Mukaddime”, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* (Eleştirel Basım), İletişim Yayınları, İstanbul 2019, s. 20-21.

<sup>55</sup> Naci Sadullah, “Büyük Üstad Hüseyin Rahmi İle Mülakat”, *Gazetecilikte Son Yazılarım 4* (Söyleşiler ve Paul Bourget’den Çevirdiği Andre Corneli Romanı), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2006, s. 107.

masal arası bir muhtevada hazırlanan(...)"<sup>56</sup> Garaib Faturası serisi iki romandan oluşur: 1. *Gulyabani*, 2. *Cadı*. Gürpınar'ın, Garaib Faturası başlığı altında yayımladığı ikinci roman olan *Cadı* ciddi eleştirilere maruz kalır. Romanın konusu ve dili dolayısıyla Gürpınar'ın romancılığı sorgulanır. Gürpınar bu eleştirilere, edebî görüşlerini de yansıtmaya fırsatı bulduğu iki eserle cevap verir: *Cadı Çarpıyor, Şekavet-i Edebiye*.<sup>57</sup> *Cadı Çarpıyor*'da, Garaib Faturası'nı yazma sebebini şöyle açıklar:

Görüyorum Fransa'da, İngiltere'de garibe türünden, halkı aldatan romanlar çoğaldı. Bizim basın alanımızı da Arsen Lüpen'ler, Şerlok Olmes'ler Natpinkerton'lar, daha bilmem neler kapladı. Okurlarıma bu türlerden millî örnekler sunmak üzere 'Garaib Faturası' adlı diziyi kurdum. Onlar, uzun ve besleyici yapıtlarımın arasında salata türünden beyni tatlandırarak iştah açacak şeylerdir.<sup>58</sup>

Gürpınar, âdeta bir çeşni gibi gördüğü *Gulyabani* ve *Cadı* tarzı romanlarının *Tesadüf* ve *Mürebbiye* ile karşılaştırılmasına da karşı çıkar.<sup>59</sup> Oysa Garaib Faturası'nın ilk kitabı *Gulyabani*, Halide Edip Adıvar tarafından şöyle değerlendirilecektir: "H. Rahmi'nin batıl itikatları kendine mevzu edindiği romanlarının arasında –bir romancı gözile- en kusursuzu, -bir okuyucu gözile- en eğlencelisi *Gulyabani*'dir."<sup>60</sup> Onun romanları içerisinde, batıl inanışların işlenişinin sıklığı düşünüldüğünde, Adıvar'ın bu değerlendirmesi ile Gürpınar'ın çeşni betimlemesi arasındaki karşıtlık daha dikkat çekici hâle gelir.<sup>61</sup> Tüm eleştirilere karşı romancılığının, dilinin, seçtiği konuların arkasında tam bir özgüvenle duran Gürpınar'ın, konusunu halk inanışlarının oluşturduğu, geleneksel edebiyata ait görülen cinlerin, perilerin kol gezdiği bu

<sup>56</sup> Önder Göçgün, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, s. 182.

<sup>57</sup> Bu iki eser Özgür Yayınları tarafından birlikte basılmıştır: Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Zamane Eleştirmenlerine Cevap Cadı Çarpıyor / Şekavet-i Edebiye (Edebiyat Haydutluğu)*, haz. Kemal Bek, Özgür Yayınları, İstanbul 1998.

<sup>58</sup> Gürpınar, *Zamane Eleştirmenlerine Cevap Cadı Çarpıyor / Şekavet-i Edebiye (Edebiyat Haydutluğu)*, s. 56-57.

<sup>59</sup> "Cadı'yı *Tesadüfle*, *Mürebbiye* ile karıştırmaya girişip aleyhimde coşmak; bu ne kadar körü körüne ve acınacak bir saldırı acelesidir." Gürpınar, *Zamane Eleştirmenlerine Cevap Cadı Çarpıyor / Şekavet-i Edebiye (Edebiyat Haydutluğu)*, s. 57.

<sup>60</sup> Halide Edib Adıvar "Hüseyin Rahmi'nin Eserleri Arasında III", *Akşam Gazetesi*, no.: 9153, 13 Nisan 1944, s. 3.

<sup>61</sup> Mehmet Kaplan, Gürpınar'ın birçok romanında batıl inanışların işlendiğini söyler ve konuyla ilgili başlıca eserlerini sayar: "Alafrangalıktan sonra Hüseyin Rahmi'nin en çok üzerinde durduğu konulardan biri bâtil inançlardır. O, bu konuyu muhtelif romanlarında çeşitli bakımlardan ele almıştır. Yazarın bâtil inançla ilgili başlıca eserleri şunlardır: *Tesadüf* (1900), *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* (1912), *Gulyabani* (1912), *Cadı* (1912), *Hakka Sığındık* (1919), *Efsuncu Baba* (1924), *Muhabbet Tilsimi* (1928), *Mezarından Kalkan Şehit* (1928), *Dirilen İskelet* (1946). Diğer romanlarında da bâtil inançla ilgili birçok unsurlar vardır." Mehmet Kaplan, "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Asli Tipler", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, Dergah Yayınları, 5. bs., İstanbul 1999, s. 468-469.

eserlerini çeşni olarak tanımlaması, gerçek-fantastik karşıtlığının gerilimini belirgin şekilde ortaya koyar.

Gürpınar'ın bu gerilimi elbette ki sadece olumsuzluk olarak görülemez. Gürpınar, bir sanatçı olarak bu gerilimi dönüştürmeyi ya da daha doğru bir ifadeyle bu gerilim vesilesiyle eserini dönüştürmeyi bilir. Bu gerilimin ustaca dönüştürüldüğü eserlerden biri ise Garaib Faturası serisinin ilk kitabı olan *Gulyabani*'dir.

Gürpınar'ın, hilesini daha en başından meydana koyan hokkabaz tutumunu *Gulyabani*'de de görmek mümkündür:

Erbâb-ı fen ve ciddiyetin enzâr-ı tenkit ve ta'zîrini celbetmeksizin sizi âlem-i maneviyatın kendimce olan serâirinde dolaştırdıktan sonra yine maddiyatımıza rücu edeceğiz. Roman bir mecma'-ı garaip olmakla beraber yirminci asr-ı medeniyetin zihinler için tayin ettiği ma'kulât dâhilinde neticelenecek.<sup>62</sup>

Fen ve ciddiyet erbabının tenkit ve kınamalarını üzerine çekmek istemeyen Gürpınar, romandan beklentisinin hilafına, niyetini daha romanın başında söyleyerek, âdeta batıl inanışların fantastik evreninde rahatça gezinme hakkını elde eder. Bir gerilim unsuru gibi romana aceleyle eklenmiş görüntüsü veren bu açıklama sayesinde, romanının evrenini rahatça kurgular. Nitekim bu gerilimle âdeta ikiye ayrılmış görüntüsü veren *Gulyabani*'nin, romanın başında vaat edilen “yirminci medeniyet asrının zihinler için tayin ettiği makulat dâhilinde neticelenme” hadisesi romanın son birkaç sayfasında vuku bulur. Olayın, bilimsel gerçekler ışığında açıklandığı bu son sayfalar ise halk inanışları etrafında kurgulanması itibarıyla olağanüstü/fantastik bir görüntü sunan romanın geri kalanına göre oldukça zayıftır. Belki de romancı, devrinin hâkim roman anlayışındaki hayal-hakikat, eski-yeni, masal-roman, fantastik-gerçek arasındaki keskin ayrımın sebep olduğu bu gerilimi yaşamamış olsa, romana eklemlenmiş gibi duran ve romanda aranan ahenkli bütünlük hissiyatını baltalayan bu ikinci kısma ihtiyaç duymayacaktı. Ancak bu gerilim, yine de yazarın kaleminde kendine bir çıkış noktası bulur. Romanın hem başındaki açıklama hem sonundaki tüm gizemi bilimsel bağlama çabası, bir gerilimi rahatlatma ve romancıya bir çıkış sağlama anlamında oldukça işlevsel bir etkiye sahip olur. Gürpınar'ın romancılığında göz ardı edilmemesi gereken de bu çıkış noktalarıdır.

<sup>62</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Gulyabani*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2021, <https://emagaza-ttk.ayk.gov.tr/assets/ebook/1832.pdf> (Erişim: 13.01.2022), s. 40.

Bu gerilimle ikiye ayrılmış görüntüsü verdiği söylenen *Gulyabani*, elbette iki bölüm olarak yazılmamıştır. Roman, yirmi bölümden oluşmuş ve numaralandırmaya baş taraftaki mektuplaşma dâhil edilmemiştir. Birinci kısım olarak düşünülen ilk on dokuz bölümde titizlikle inşa edilen dil ve evren, romanın ikinci kısmı olarak görülen yirminci bölümde bilimsel gerçeklere bağlanarak yıkılır. Bu kuruluş ve yıkımın unsurları olarak kullanılan üslup, edebî dilin tanıklığı bağlamında tezin ikinci bölümünde tartışılacaktır. Burada değinilecek nokta ise kendi içinde bir bütünlük arz eden ilk on dokuz bölüme karşın yirminci bölümün, oldukça ayrık durmasıdır. Romanın tezinin batıl inanışları yıkmak olduğu kabul edilirse, bu tezin yüklendiği asıl kısım olan yirminci bölümün, dilin itinayla işlendiği ilk on dokuz bölüme ve Mukaddime'ye göre itinasız bir görüntü sergilemesi dikkat çekicidir. O kadar ki romancı, ilk on dokuz bölümde oluşturduğu gizemi, yirminci bölümün daha başlığında açık etmekten çekinmez: “Gulyabani'nin Mağlubiyeti ve Ref'-i Nikabı.”<sup>63</sup>

Gerilimi oluşturan unsurlardan birinin de yazarın silinememesi olduğu söylenebilir. Hem Ahmet Mithat Efendi hem aynı ekolün devamı olarak görülen Gürpınar için teknik bir kusur olarak anılan yazarın silinememesi durumu<sup>64</sup> aynı zamanda, bu yazarların yetiştiği geleneğin bir parçasıdır ve genellikle meddahlıkla ilişkilendirilir. Ancak, bu yöntemi kullanan romancıyı edebî geleneğin yalnızca pasif bir sürdürücüsü olarak göremeyiz. Yetiştigi gelenek içerisinde oldukça aşına olduğu bu yöntem, aynı zamanda yazarın tercih ettiği hatta dönüştürdüğü bir yöntem olabilir. Nitekim yazarın silinememesi ya da silinmemesi durumu, *Gulyabani*'de ustalıkla, organik denilebilecek şekilde kurulmuş bir unsur olarak dikkat çekicidir. Mehmet Kaplan'ın, *Gulyabani* için yaptığı “(...) burada tem, dışarıdan romana sokulan bir fikir

<sup>63</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 172.

<sup>64</sup> Tanpınar, Ahmet Mithat Efendi için şu değerlendirmeyi yapar: “Roman sanatı, hangi seviyede olursa olsun okuyucuyla kitabın baş başa kalmasını ister. Ahmet Mithat Efendi ise daima üçüncü bir Şahıs gibi aradadır. Hattâ daha fenası okuyucuyu romanın mutbağına kadar götürür, onu üst üste değişen tekliflerle hikâyenin ilk şartı olan hakikaten olmuş vehminden mahrum eder.” Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s. 460. Ahmet Mithat Efendi'deki kullanımı kadar belirgin olmasa da, Kaplan'a göre eserlerinde okuyucusuna bilgi veren Gürpınar'ın kendisidir: “Gençlik yıllarında örnek aldığı Ahmet Mithat Efendi gibi, o da okuyucularına bahis konusu meseleler üzerinde ders ve bilgi vermeyi vazife sayar.” Kaplan, “Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Asli Tipler”, s. 459. Esen ise, anlatım teknikleri bakımından, Gürpınar'ın, *Billur Kalb ve Bir Muadele-i Sevda* romanlarını değerlendirirken şu tespitte bulunur: “(...) çeşitli karakterlerin ağzından Gürpınar'ın konuştuğunu sezeriz.” Nüket Esen, “H. R. Gürpınar'ın İki Romanında Anlatım Teknikleri”, *Kuram Kitap*, S. 11, Mayıs 1996, s. 53. Bunun yanında, anlatıcı aracılığıyla da yazarın varlığının kimi zaman hissedilir olduğundan bahseder: “Burada, ‘Affedersiniz,’ diyen anlatıcının yine dışarıdan, her şeyi bilen bir düzenleyici anlatıcı olarak varlığını, kimliğini görürüz. Metinde, kullanacağı kelime için özür dilemek ihtiyacını duyan bir insanın varlığını fark ederiz.” Esen, “H. R. Gürpınar'ın İki Romanında Anlatım Teknikleri”, s. 53.

olmaktan çıkararak şahısların hayatlarının canlı bir unsuru haline gelmiştir.”<sup>65</sup> şeklindeki yorum, yazarın silinmemesi durumu için de geçerli kabul edilebilir.

Yazarın silinememesi/silinmemesi durumunun bir dönüşümü olarak *Gulyabani*'nin “Mukaddimesi”ni değerlendirmek mümkün görünmektedir. *Gulyabani*'nin başında, yazarla bir okuru arasında geçtiği ima edilen ve eserin yazılma nedeninin de ifade edildiği mektuplaşma, “Mukaddime” başlığı altında verilir. Bilindiği gibi o dönemde yazarlar, romanlarının başında, “Mukaddime” başlığı altında roman ya da edebiyatla ilgili görüşlerini ifade ederdi. Devrin geleneğine uyarak “Mukaddime” başlığı altında verilen bu kısım, belki de karşılıklı bir mektuplaşma olduğu için, farklı bir görüntü sunar.<sup>66</sup> Öncelikle, “Hanım Nineden Muharrire Mektup” başlığı altında, bir devir değerlendirmesi kısaca sunulur: “Meşrutiyet’imizden sonra daha güzel, daha eğlenceli eserler okumaya hazırlanırken keyfiyet pek umduğum gibi çıkmadı. Usul-i tefekkürümüz değişti. Lisanımız hemen bambaşka bir şey oldu. Alafrangalaştı. İnceldi.”<sup>67</sup> Bu kısa dönem değerlendirmesinden sonra odak noktası Gürpınar’ın romancılığına kayar:

Bu tahavvül az çok sizin eserlerinizde de hissolundu. Eski hikâyeleriniz ile yenilerini tasvir, tasavvur ve üslûpça mukayese ederseniz bu farkı tasdike siz de mecbur olursunuz. Birçoklarınınca belki bu bir eser-i terakkidir. Fakat bu bapta bazı düşüncelerimin beyanına müsaade ediniz. Sizin en büyük ihtisas ve iktidarınız mahalle karılarını, hele aileler arasındaki çeneleri düşük kocakarıları söyletmektedir. Millî ve hakikî bir felsefeyi tek mil üryanlığıyla o satırlarda gösterirsiniz.<sup>68</sup>

Bu cümlelerle, bir hanımınenin ağzından kendi romancılığının değerlendirmesini yapan Gürpınar, romancılığındaki güçlü yönün farkında olduğunu gösterir. Bununla birlikte, devrinde romanda terakki gibi görünen unsurlar karşısında kendi/bireysel romancılığının güçlü yönünü zikrederek, romancının bireysel tercihini, edebî görüşüne dâhil etmiş olur. Bağımsız olmak konusundaki görüşlerini<sup>69</sup>

<sup>65</sup> Kaplan, “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Asli Tipler”, s. 469.

<sup>66</sup> Dönemi için oldukça sıra dışı olan diğer bir mukaddime de Ahmet Mithat Efendi’nin *Karı-Koca Masalı* romanının Mukaddime’sidir. Ahmet Mithat Efendi, *Karı-Koca Masalı*, Vakıf12, 2018, <http://tanzimat.k12.org.tr/kitaplar/Kar%C4%B1+-+Koca+Masal%C4%B1/108/4> (Erişim: 13.01.2022).

<sup>67</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 33.

<sup>68</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 33-34.

<sup>69</sup> “Pek düzgün şeyler de yavan oluyor... Eskimiş kurallardan silkinen, şahlanan, sağından solundan özgürlük arayan yetenekli, tatlı yaramaz kalemleri severim...” Hüseyin Rahmi Gürpınar, “Tenkit” *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri*, haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 1998, s. 265-266. Gürpınar, Servetifünun’a katılmama sebebini de bağımsızlık ve özgürlük isteğiyle açıklar: “Tevfik Fikret’le komşuyduk. Sokakta selamlaşırđık. O Servet-i Fünun’u yönetiyordu. Bir gün bana Siyret Bey’le haber göndermiş: ‘Niçin bizimle çalışmıyor?’ demiş. Aralarında Hüseyin Cahit, Ahmet Şuayip, Halit Ziya vardı. Onların

yazılarında, söyleşilerinde dile getiren Gürpınar, devrin hâkim roman anlayışı ile kendi/bireysel romancılığının çatışmasından doğmuş olabilecek gerilimini sezdirmiş ve yine bir çıkış noktası yakalamış olur.

Okurdan gelen mektupta dikkat çeken diğer bir husus ise, mektubun bir kocakarı/hanımnineden gelmesidir. Bir kocakarı olarak, Gürpınar’dan, kendi beğenisine uygun bir roman yazması talebinde bulunan bu okur, hakiki bir felsefenin, tüm çıplaklığıyla ancak mahalli, sade bir söyleyişte bulunacağını ifade eder. İstanbul hanımefendilerinin dizi dibinde onların hikâyeleriyle büyüyen,<sup>70</sup> ilk hocası olarak Ahmet Mithat’ı birçok söyleşisinde anan<sup>71</sup> Gürpınar’ın, beslendiği kaynağı ustalıkla romanın mukaddimesine, daha doğru bir ifadeyle romanın kendisine işleyişi görülmektedir. Gürpınar bir kocakarı masalı anlatacaktır ancak hanımninenin

---

arasına girmek bir sorundu. Bir kanun içine girmek demekti. Hâlbuki ben daima bağımsız ve özgür olmak isterdim.” Nihat Nedim ve E. Vehbi, “Hüseyin Rahmi Bey’le Görüşme”, *Hüseyin Rahmi Gürpınar - Gazetecilikte Son Yazılarım 4* (Söyleşiler ve Paul Bourget’den Çevirdiği Andre Corneli Romanı), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2006, s. 57.

<sup>70</sup> Yazarın dostu Refik Ahmet Sevengil şöyle söyler: “Çocukluğu eski İstanbul hanımları arasında geçmiş; aradaki yarım asırdan hayli fazla olan zamana rağmen o hayatın tesirlerini jestlerinde kuvvetle muhafaza ediyor(...)” Refik Ahmet Sevengil, *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Hilmi Kitapevi, İstanbul 1944, s. 10. Gürpınar, çeşitli yazılarında çocukluk yaşantısına dair şu ayrıntıları aktarır: “Aksaray’da Mahmudiye Rüşdiye’sinin ilk kısmına devam ederken, evde bazı gece kadınlar elime (Kan Kalesi), (Haber kalesi), (Battal Gazi) gibi kitaplar tutuşturarak ‘oku da dinleyelim’ derlerdi. (...) bu masalların müthiş etkisi ile sinirlerimiz sarsılır, etrafta çıt olsa korkudan titrer, oda kapısından dışarı yalnız çıkamazdık. Bu hikâyelerimizin (Şövalyelik) devri, bunun bir de (lirik) kısmı var. (Âşık Garib’le Şahsenem), (Kerem ile Aslı), (Ferhad ile Şirin), (Leyla ile Mecnun), (Elif ile Mahmut) ve daha daha... (...) Bu klasik hikâyeleri yalnız kitaplarda okumaz, ortaoyununda, karagöz perdesinde de seyrederdik.” Hüseyin Rahmi Gürpınar, “ Geleceğimizin Kadın Yazarı Afife Fikret Hanımefendi’ye” *Hüseyin Rahmi Gürpınar Gazetecilikte Son Yazılarım 1* (Basın ve Basın Özgürlüğü), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2001, s. 84-85. “Çocuk iken küçük kafamızın bütün dikkat ve inceliğiyle dinlediğimiz hikâyelerin korkunç umacı, karakoncolosu, gulyabani, çarşamba karısı, cadı, cin, peri masallarının körpe dimağlarımızın üzerine bıraktığı etki –sonradan akıl ve muhakememizi ilim ve hikmetle ne kadar kuvvetlendirdiler de- tamamiyle yok edilemezdir. (...) Hanımefendilerin dairelerinde milli hikâyeler okunur, halayık odasında ağızdan masal, bilmece söylenir, uşakların koğuşunda Battal Gazi, Âşık Ömer masalları destanlar dinlenir, birkaç aşçı ve yamakları kilerci, çubukçu, kahveci, karakulak ve daha türlü hizmetçiler... Bunların içinde en ziyade hoşuma giden aşçı başıdır. Yemeği yedikten sonra, dinlenmek için koğuşa çıkar. Duvarda toplu duran yatağına yaslanır. Bacaklarını uzatır. Sazını kucağına alır. Yaz ve kış çıkarmadığı yün çoraplı ayaklarını sazına göre sallayarak onun yanık Bolu makamı ile bir kayabaşı okuyuşu vardır bayılırım.” Hüseyin Rahmi Gürpınar, “Edebiyatda Milliyet (Yakup Kadri Beyefendiye: Geçmişin geleceğe saygısı...)” *Hüseyin Rahmi Gürpınar Gazetecilikte Son Yazılarım 1* (Basın ve Basın Özgürlüğü), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2001, s. 152-154.

<sup>71</sup> “Çocukluğumda kadın meclislerinde en ziyade okunan kitaplar Ahmet Mithat efendinin (Letâif-i Rivayat)’ı, (Felatun Beyle Rakım Efendi)’si, (Paris’de Bir Türk)’ü ve diğer yazıları idi. (...) Kırk seneye yakın bir müddet halkın ve hatta o zaman üst tabakanın da bilgisini arttırmaya sebat gösterdi. Henüz okullarında yoluyla bir okuma sistemi kurulmamış bir memlekette çoğumuz imlayı ve -neden saklayalım- bir dereceye kadar yazmayı ondan öğrendik.” Hüseyin Rahmi Gürpınar, “ Geleceğimizin Kadın Yazarı Afife Fikret Hanımefendi’ye” *Hüseyin Rahmi Gürpınar Gazetecilikte Son Yazılarım 1* (Basın ve Basın Özgürlüğü), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2001, s. 79.

mektubuyla hem ortaya koyacağı eserin meşru zeminini hazırlar hem bu eserin köklerinin bir değerlendirmesini, daha doğru bir ifadeyle, bir olumlamasını yapar.

Mektubun devamında hanımninenin ağzından iletilen beklenti ile konu daha da ilginçleşir: “Bu eseriniz romanla masal arasında bir şey olmalıdır. İşte en büyük maharetiniz bu hikâyenizde görülecektir. Çünkü ya masalı şimdiki romanlar sırasına is’ad derecesinde bir sanat ibraz eyleyecek veyahut ki kadrini tenzil ve mahiyetini kesretmeksizin romanı masal mertebesinde sadeleştireceksiniz.”<sup>72</sup> Bu ifadelerle, romancı Gürpınar, dil ile yapacağı sanatın haritasını tayin eder. Yukarıda bahsi geçen, romancı ve hakikatperestliğin ayırt edilmesine benzer bir ayrımın, burada, ustalıkla metne sindirilmiş olduğu görülebilir. Bir romancı olarak masal ile romanın bir birleşimini dil düzeyinde gerçekleştirme işine girişeceğini haber veren Gürpınar, bir hakikatperest olarak romanın bilimsel gerçeklerle sonuçlanacağı bilgisini yine “Mukaddime” kısmındaki, hanımnineye cevaben yazılan mektupta verecektir. Ancak yukarıda da zikredildiği gibi, bu durum romanın son kısmına, romana eklemlenmiş ve aceleye getirilmiş görüntüsü verse de, Gürpınar’ın gerilimi için bir çıkış noktası ve *Gulyabani*’nin geri kalan bölümlerinin dili için rahatlatıcı bir unsur olarak da okunabilir. “Mukaddime”de ve ilk on dokuz bölümde dili ustalıkla işleyen Gürpınar’ın, romanın son bölümünde aynı titizliği göstermemesi, önemi hakikatperestlikten ziyade sanatçılığa verdiği izlenimini güçlendirir.

Romancılıkla ilgili görüşlerini oldukça sıradışı şekilde ortaya koyan Gürpınar’ın, bu görüşlerini bir kocakarı ağzından sunması ise başlı başına dikkat çekicidir. Hatta denilebilir ki *Gulyabani* iki hanımnine ya da iki kocakarı etrafında şekillenmiştir. Birinci hanımnine, yukarıda da ifade edildiği gibi “Mukaddime” kısmında romanı talep eden okurdur. Bu ilk hanımnine, her ne kadar kendisini basit bir kocakarı olarak tanıtsa da, bir edebî devrin ve bir romancının tabir yerindeyse analizini yapabilecek güçtedir; roman için talepte bulunan da bu güçlü okurdur. Nitekim Gürpınar’ın, *Cadı* romanını eleştiren Şehabettin Süleyman’a cevaben yazdıkları, halka bakış açısını göstermektedir: “Siz edebiyatı, kendi aranızda kullanılan kalp akçaya, yalnız seçkinlere özgü bir şifreye çevirmek istiyorsunuz. Kendi edebiyat yolunuz dışında kalanları akıllı insandan saymamaya kalkıyorsunuz.”<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 35-36.

<sup>73</sup> Gürpınar, *Zamane Eleştirmenlerine Cevap Cadı Çarpıyor / Şekavet-i Edebiye (Edebiyat Haydutluğu)*, s. 67.

Gürpınar, her ne kadar kalemini halkı eğitmenin hizmetine sunsa da<sup>74</sup> halkın sanattan anlamaz olarak görülmesine de karşı çıkar: “Halk için edebiyat olamaz mı? Bu olamazlık, ancak, eleştirmenin beynindedir. Her sınıf halkın ruhuna haz verecek nitelikte sözler, yapıtlar vardır. Herkes düşünce yeteneğine göre anlar ve anladığı şeyler arar. Örneğin, elinde tamburasıyla nağmeler söyleyen bizim aşçı Abbas için, Âşık Garib'in yanık beyitleri bir Rübâb-i Şikeste etkisini gösterir.”<sup>75</sup> Devrinin genel sanat temayülünün zıddına *Rübab-i Şikeste* ile Âşık Garib'in beyitlerini denk gören Gürpınar'ın, yukarıda bahsi geçen güçlü okuru hanımnineye bir devrin analizini yaptırması garip değildir. Konusuna olduğu kadar romanın diline de müdahale eden bu okur belki de, hedeflenen sade dilin taşıyıcısı olan bir İstanbul hanımefendisidir. Nitekim Gürpınar'ın dilin sadeleşmesi yönündeki gayretlerden en takdir ettiği, dili İstanbul hanımefendilerinin kullandığı şekle sokma arzusundaki Ömer Seyfettin'dir.<sup>76</sup>

İkinci hanımnine ise hikâyeyi anlatıcıya anlatan romanın başkişisi Muhsine'dir. Bir hanımnine ya da kocakarı olan Muhsine, anlatıcının çocukluğunda dinlediği ve şimdi bir romana dönüşecek olan Gulyabani hikâyesinin ilk anlatıcısıdır, hatta hikâyeyi yaşayan kişidir:

Cuma ve pazartesi kış geceleri Aksaray'daki evimizde büyük bir boza müsameresi kurulurdu. Müsamerenin ruhu, en büyük hatibesi, en tatlı hikâyecisi Muhsine Hanım'dı... Onun hikâyâtı içinde en meşhuru, en meraklısı “Gulyabani” vakası idi. Bu bir masal değil, bir vaka-i sahihe, gençliğinde Muhsine Hanım'ın uğradığı bir sergüzeşt-i acib ve müellim idi.<sup>77</sup>

<sup>74</sup> “Halk için edebiyat olamazmış... Ne saçmalık! Halk cahillik içinde boğulsun, koca bir ulus karanlığa mahkûm olsun, biz karşıdan seyredelim, öyle mi?” Gürpınar, *Zamane Eleştirmenlerine Cevap Cadi Çarpıyor / Şekavet-i Edebiye (Edebiyat Haydutluğu)*, s. 67.

<sup>75</sup> Gürpınar, *Zamane Eleştirmenlerine Cevap Cadi Çarpıyor / Şekavet-i Edebiye (Edebiyat Haydutluğu)*, s. 66-67.

<sup>76</sup> Sade dille yazma konusundaki görüşlerini sıklıkla dile getiren Gürpınar, dilde sadelik hareketinin en yüksek derecesini Ömer Seyfettin'de görür: “Dilde iyi bir süzme yapıldı. Saf Türkçe kuruldu. Şimdi eser bekliyoruz. Fakat Türkçemiz yine zayıftır. Esrarengiz kelimesini kullanıyoruz da sırlı-esrarlı diyemiyoruz. Niçin? Çok fena tabii... Türkçemizi düzeltme sorununda Ömer Seyfettin'in kuvvetli yardımı olmuştur. Kesin olarak Kemal Bey'de başlayan bu yenilik hareketi, onunla en yüksek dereceye çıktı.” Kenan Hulusi, “Edebiyatımız Hakkında Hüseyin Rahmi Bey Ne Diyor?..”, *Gazetecilikte Son Yazılarım 4 (Söyleşiler ve Paul Bourget'den Çevirdiği Andre Corneli Romanı)*, haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2006, s. 51. Yine başka bir yazısında sade dil ile yazanlara avamcı denmesini eleştirir: “Şimdi içimizden eserleri kitap pazarlarını dolduracak bir Ahmet Mithat, bu zamanın Ahmet Mithat'ı niye çıkmıyor? Dili düz, sade, düşüncesi açık, hikmeti görünür olanlar neden ‘avamcı’ diye tahkir ediliyor küçültülüyor? Neden yazıları, üslupları, felsefeleri anlaşılmayanlara yükseklik payesi veriliyor? Sanat ve edebiyatın sekiz on kişi arasında Bektaşî sırrı gibi tekelciliğine uğraşılıyor.” Hüseyin Rahmi Gürpınar, “Geleceğimizin Kadın Yazarı Afife Fikret Hanımefendi'ye”, s. 84-85.

<sup>77</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 45.

Tüm bu ifadelerden anlaşıldığı üzere hikâyenin ilk anlatıcısı olan Muhsine, çoğu zaman olumsuz bir şekilde kullanılan ve romanın karşısında konumlandırılan kocakarı masalı tamlamasındaki kocakarıdır.<sup>78</sup> Bu kocakarı, romanın dili için de bir çıkış sunacaktır. Romanın anlatıcısı, “Bunu kendisinden dinlediğim gibi hikâyeye edeceğim.”<sup>79</sup> diyerek ilk anlatıcı Muhsine’nin dilini, romanına dâhil eder. Ancak hikâyenin dili, kış gecelerinde anlatılan saf haliyle kalmayacak, hikâyeyi dinleyen anlatıcının elinde başka bir şekle bürünecektir: “(...) Muhsine Hanım’dan dinlediğimi kendi hikâyeye dilimle yazacağım.”<sup>80</sup> Zamanında bir dinleyici olan romanın yazar anlatıcısı ile hikâyenin ilk anlatıcısı olan Muhsine, romanın dili içerisinde mezc olur. Muhsine’nin sözü nerede biter, anlatıcının ki nerede başlar, dinleyicinin muhayyilesine ne kadar hayal karışmıştır artık bilinemez ve belli ki bir önemi de yoktur.

Dinlediğini, kendi dilinde dönüştüren anlatıcı vesilesiyle artık masal olmaktan çıkan bu anlatı, bir romancının kaleminden dökülmüştür ama devri için kabul edilebilir bir roman da değildir. Kabul edilebilir roman tanımlamasına uygun yazmanın gerilimiyle romana eklemlenmiş gibi duran son bölüme rağmen, kurgusal/fantastik olması dolayısıyla muhayyilenin sınırlarını zorlayan edebî metin, yeni bir dilin kaçınılmaz inşası olarak karşımızdadır.

Yazarın bu gerilimini, *Bir Muadele-i Sevda*’nın “Mukaddime”sinde de okuyabiliriz. Bu “Mukaddime”de, yazar olduğu belirgin şekilde hissettirilen anlatıcı çocukluğundan, sevdiği masallardan ve romanlardan bahsettikten sonra şöyle bir değerlendirme yapar:

Masalı masal diye dinlersem de romanı masal diye okumak da istemem. Bir hikâyenüvisin tertîb-i vakâyiinde bûy-ı kizb istişâmâmı nazarımda eserin kıymeti kesreder. Roman ve hikâyeye kelimesi ‘yalan’ ile müteradif gibidir. Fakat o nam altında okuduğum şeylere biraz zihnim yatmalı. ‘İşte bu böyle olur’ demeliyim. Romanın esas-ı tertîbi muhayyel olsun zararı yok.<sup>81</sup>

<sup>78</sup> Gürpınar, belli ki, ilk hocası saydığı Ahmet Mithat Efendi’nin kocakarı masallarına bakışına benzer bir görüştedir: “Şimdiki yeni yazarların gösterişli, kahkahalı başlıklarla yazdıkları roman ve hikâyelerin yani masalların hiçbirisi koca karı masalları derecesine varamamıştır.” Ahmet Mithat Efendi, *Karı-Koca Masalı*, s. 8. Gürpınar da, *Bir Muadele-i Sevda*’nın Mukaddime’sinde şöyle diyecektir: “(...) ‘Bir perinin üç kızı varmış’ zemininde masallara girilirdi. O saffet-i tufulânemle o kadar dikkatle, o derece mahzûz olurum ki şimdi en ciddi eserlerde bu lezzeti bulamıyorum.” Hüseyin Rahmi Gürpınar, “Mukaddime”, *Bir Muadele-i Sevda*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2018, s. 20.

<sup>79</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 45.

<sup>80</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 46.

<sup>81</sup> Gürpınar, “Mukaddime”, *Bir Muadele-i Sevda*, s. 22.

Gürpınar, bu ifadelerinde romanla masalı ayırt eder. Masalla büyüyen yazar, biçimsel olarak oldukça farklı olduğunu düşündüğü roman yazarıdır. Yalan kelimesi ile eş anlamlı gördüğü romandan yalanın kokusunu almaya bile tahammülü yoktur. Bu noktada, Gürpınar'ın, romanın gerçeği yansıtması değil, gerçeklik duygusu oluşturmaya gerektiği fikrine sahip olduğu görülür. Yani bu açıklamalarda, edebî metnin muhayyel olduğu fikrinin yanında, romandan, gerçekçiliğe dayanan biçimsel bir beklenti olduğu söylenebilir. Nitekim Gürpınar sözlerine şöyle devam eder:

Üç dört yüz sayfa yalan yazmak kolay mıdır? Ama nasıl yalan, tıpkı sahihe, hakikîye benzeyecek. Hele bir cümlede, bir satırda işin ekini belli et. Derhal münekkitler başlar: 'Burada muharrir amma zırvalamış ha! Hiç böyle iş mi olur? Böyle kubbesi mutabık gelmeyen yalan okuyacak olduktan sonra Muhayyelat-ı Aziz Efendi ne güne duruyor? Onu mütalâa ederdik ay efendim!'<sup>82</sup>

Gürpınar'ın, yalan dediği romanın muhayyile ürünü vakasını nasıl aktaracağını söylemesinden, edebî metnin biçimine dair belirlemelerde bulunduğu sonucu çıkarılabilir. Ancak münekkitlerin keskin değerlendirmelerinin, ya da dönemin romana dair hâkim bakış açısının, yazı masası önündeki yazarın gerilimini yansıttığı da söylenebilir. Elbette ki yazarın, romana dair biçimsel görüşlerini belirleyen sadece devrinin hâkim bakış açısı olduğu söylenemez. Böyle bir yorum, yazarı haksız bir şekilde, devrinin görüşlerinin pasif bir alıcısı konumuna sokar. Oysa yazar, devrindeki hâkim bakış açısından etkilenen olduğu gibi, bu bakış açısını dönüştürebilmesi nispetinde, devrini, dolayısıyla kendinden sonraki edebiyat geleneğini etkileyen de olur. Mihail M. Bahtin'e göre "Zanaatkâr-yazar için biçim dışsal bir kalıp görevi görürken büyük yazar bu kalıbın içinde yatan anlamsal olanakları uyandırır."<sup>83</sup> Gürpınar da, Bahtin'in "anlamsal olanakları uyandırmasını bilen yazar" kategorisinde değerlendirilebilir. Nitekim kendisi de bunu haber vermektedir: "İşte ben bu itirazâta rağmen hârzâr-ı tenkîtte daima fikrime mutavassıt cevelângâh açarak yürüyeceğim. Yazacağım."<sup>84</sup>

Bahtin'in, anlamsal olanakları uyandırma olarak tanımladığı, edebî dilin sınırları sürekli aşan yapısı, roman gibi gelişmekte olan<sup>85</sup> bir tür söz konusu olduğunda elbette

<sup>82</sup> Gürpınar, "Mukaddime", *Bir Muadele-i Sevda*, s. 26.

<sup>83</sup> Mihail M. Bahtin, *Söylem Türleri* (ve Başka Yazıları), çev. Okan N. Çiftçi, Metis Yayınları, İstanbul 2016, s. 11-12.

<sup>84</sup> Gürpınar, "Mukaddime", *Bir Muadele-i Sevda*, s. 27.

<sup>85</sup> Bahtin, romanın sürekli gelişmekte olan bir tür olduğuna işaret eder: "(...) romanın kendisine ait bir kanonu yoktur. Tam da doğası gereği kanonik değildir. Roman bizzat yoğurulabilirliktir. Kendisini aramakta olan, kendisini incelemekte olan ve yerleşik biçimlerini gözden geçirilmeye maruz bırakan bir türdür. Ashında, kendisini gelişmekte olan gerçeklikle doğrudan temas mıntkasında yapılandırılan

çok daha izlenebilir olur. Bu gelişim seyri içerisinde zaman zaman romandan dışlansa da hayatın kendisinden dışlanamayan birçok unsur, bu dışlanma sürecinin de etkilediği bir dönüşüme uğrayacak ve romanda tekrar görünür hâle gelecektir. Bu unsurlar, romana dair tanımlamaları ister istemez değiştirecek, genişletecektir. Bu genişleme, var olduğu kabul edilen sınırların silikleşmesine yol açar. Türleri çeşitlendiren ve aynı zamanda farkların belirsizleşmesi anlamına gelen bu genişlemeye, sınırları görebilme çabası yine de eşlik edince, romanın sürekli artan alt türleriyle karşı karşıya kalınır. Bu alt türlerden biri de fantastik romandır. Tarihin bulunulan noktasından, fantastik roman tanımlamasına doğru giden süreç görülebilir olduğunda, artık *Gulyabani* de, analiz edilmeye çalışılan tüm yönleriyle, bu sürecin zorlayıcılarından biri olarak yerini alır. Ancak Türk edebiyatında fantastik roman türünün kabul görmesi *Gulyabani*'den çok sonra olacaktır. Berna Moran'a göre Türk romanının seyrinin fantastiğe kayması 1980'lerden sonradır: "Başlangıçta Türk romanı fantastikten kurtulmak ve olabilir olanı yansıtmak anlamında gerçekçi olmak istiyordu ama 1980'lerden bu yana gerçekçilikten kaçıp fantastiği yakalamak istiyor."<sup>86</sup> Moran'ın tespitine göre Türk edebiyatında fantastik romana meyil 1980'lerden sonra gerçekleşse de, olağanüstü/fantastik unsurların edebî metin ile hiçbir çağda ayrıştırıldığına şahit olunamaz (Gerçekçilik etkisinin yüksek olduğu Gürpınar'ın dönemin de bile). Ancak "(...) 18. yüzyılda ortaya çıkışıyla roman (...) pek çok nedenle gerçekçiliğe yönelince fantastik öğeler de romanda oldukça marjinal bir köşeye itilmiştir."<sup>87</sup> Bununla birlikte bazı dönemlerde roman için kabul görmeyen bir unsur, takip eden dönemlerde aranılan olabilir. Yani insan muhayyilesinin ürettiği her şey, bunlardan bazıları kimi zaman marjinal bir köşeye itilse de, insan yaşamının bir gerçeği olarak romanda yer bulacaktır. Bunlardan belki de en izlenebilir olanı, şimdiye kadar çeşitli nedenlerle Türk edebiyatında romandan uzaklaştırılma çabasının değerlendirildiği, olağanüstü/fantastik unsurdur.

---

bir türe açık olan tek olanak da budur. Bu nedenle, öbür türlerin romanlaşması, bu türlerin yabancı bir tür kanonuna boyun eğmelerini gerektirmez; bilakis, romanlaşma bu türlerin kendi benzersiz gelişimlerini frenleyen her şeyden, onları romanla birlikte, kendilerini tüketmiş biçimlerin bir tür biçimleştirilişine dönüştürecek olan her şeyden kurtulmaları anlamına gelir." Mihail M. Bahtin, *Karnavalın Romana* (Edebiyat Felsefesinden Dil Teorisine Seçme Yazılar), çev. Cem Soydemir, 3. bs., İstanbul 2017, s. 207.

<sup>86</sup> Berna Moran, "Türk Romanında Fantastiğin Serüveni", *Hürriyet Gösteri*, S. 138, Mayıs 1992, s. 12.

<sup>87</sup> Deniz Tarba Ceylan, "Fantastik Romanda Sözü'nün Gücü", *Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı: Yazında ve Çeviride Fantastik*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 53.

### 1.3. Romannın Niteleyicisi Olarak Fantastik

Marjinal bir köşeye itilse de hiçbir yere gitmeyen fantastik, fantastik roman tamlamasıyla, romanının niteleyicisi olduğu andan itibaren, artık romanda meşruiyet kazanır. Muhatap alınan edebî metin hâlâ bir romandır ama olağanüstü/fantastik unsurlar barındırabileceğine dair bir uyarı levhası taşımaktadır. Böylelikle, geleneksel türlerden -özellikle masaldan- beslendiği düşünülse de fantastik roman, fantastik masalinkinden farklı olarak, gerçeklikle sıkıca ilişkilendirilen romanın düzleminde. Fantastiği, sınırlarını romanın çizdiği bir tür olarak okuma eğilimi ile gerilim bir nebze azalmış gibi görünmektedir. Fantastik roman isimlendirmesiyle birlikte romandaki olağanüstü/fantastik unsurlar, tanıklık bağlamında ikinci bölümde ele alındığı gibi zaman zaman eleştirilere maruz kalmaya devam etse de, artık üzerinde konuşulmaya değer bir itibar kazanır.<sup>88</sup> Bununla birlikte bir türe isim olan fantastik kelimesinin anlamı oldukça daralır. Fantastik romanlarla diğer romanların gerçeklik bağlamında arasının açılması, bazı kurgusal metinlerin olgusal gerçeği yansıtabileceği vehmini belirginleştirmesi sebebiyle, fantastik ile kurgunun arasının açılması olarak da okunabilir. Fantastik kelimesinin bir roman türünü karşılayacak şekilde terimleşmesi ile yaşadığı anlam daralmasının ve dolayısıyla kurgu ile arasının gerçeklik bağlamında açılmasının izini sürebilmek için, fantastik tür çalışmalarına bakmak yerinde olacaktır.

Fantastik tür çalışmalarını oldukça fazla etkilemiş olan Tzvetan Todorov, *Fantastik* adlı eserinde her ne kadar, bir yapıtın, ait olduğu türe birebir sadık bir örnek olma zorunluluğunun olmadığını dile getirirse de,<sup>89</sup> fantastik için sınırları oldukça net ve dar bir tanımlama yapar: “Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır.”<sup>90</sup> Görüldüğü üzere, Todorov için fantastik tanımlamasında önemli olan kararsızlıktır. Todorov, fantastik unsurlar barındırıp bu kararsızlığı sürdürmeyen metinler için ise “tekinsiz” ya da “olağanüstü”<sup>91</sup> ifadelerini kullanır ve bu metinleri fantastik roman

<sup>88</sup> “(...) fantastik tür, üzerine çalışan pek çok kuramcının da belirttiği gibi edebiyat eleştirisi içinde kendine uzun süre yer bulamamıştır. (...) Gerçekçi edebiyatın karşısında ‘yüksek’ edebiyattan sayılmayan ve mantıksızlıkla, çocuklukla, sapkınlıkla itham edilen fantastik, eleştirmenlerin dikkatini çok fazla çekmemiş ya da genelde çocuk edebiyatına dâhil edilerek ciddiye alınmamış hatta çoğu zaman edebiyat eleştirisinden dışlanmış.” Pelin Aslan Ayar, *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)*, İletişim Yayınları, 2. bs., İstanbul 2018, s. 11-12.

<sup>89</sup> “(...) bir yapıtın ait olduğu türe bire bir sadık bir örnek olarak belirmesi diye bir gereklilik yoktur...” Todorov, *Fantastik* (Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım), s. 28.

<sup>90</sup> Todorov, *Fantastik* (Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım), s. 31.

<sup>91</sup> “Fantastik bu kararsızlık süresinde yer alır: Yanıtlardan herhangi birisini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana, ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girmiş oluruz.” Todorov,

tanımlamasının dışında bırakır. Ona göre, fantastik tanımlamasının yapılabilmesi için, bu kararsızlık halinin metin boyunca sürmesi gerekir. Bu tanımlamadaki “kararsızlığın sürmesi” şartı bir yönüyle kurgunun gücüne işaret etmektedir. Bu yönüyle olağanüstü/fantastik olana bakışın olumluya taşınmasına etki ettiği iddia edilebilir. Tabii ki bahsi geçen olumlu bakış açısının oluşmasında asıl etkiye sahip olan bu çalışmanın kendisidir. Bununla birlikte tür sınıflandırmasının bizatihi kendisinin bazı etkileri vardır. Bu görüşü netleştirmek için Todorov’un şu ifadesine başvurmak faydalı olabilir: “Tamamen saflık türünden mutlak bir inanış bizi fantastiğin dışına çıkarırdı oysa fantastiğe can veren bu kararsızlık duygusudur.”<sup>92</sup> Buradaki “fantastiğin dışına çıkma” vurgusu, sınırları oldukça netleştiren bir ifadedir. Bu ifade, edebî dilde muhayyel olanın dışında bir unsur bulunabileceği varsayımını görünür kılmaktadır. Başka bir ifadeyle, metnin davet ettiği dünya olağan sınırlar içindeyse, gerçeğin tüm açıklığıyla görülebileceği izlenimini uyandırır. Oysa bahsi geçen edebî metinse o zaman sunulan gerçeklik de edebî olmak durumundadır. Burada, Todorov’un kastından değil tür tanımlamasının doğası gereği sahip olduğu sınırlılıktan söz edilmektedir. Nitekim Todorov da edebiyatın gerçek ya da gerçekdışı gibi bir ayrım tanımadığından bahseder.<sup>93</sup> Bununla birlikte, fantastiğin bir tür olarak “gerçekçi olmayan” şeklinde tanımlanması, hatta Todorov’da olduğu gibi gerçekçi olmayanların içerisinde de sınırlarının çizilmesi, bazı edebî türlerin nesnel gerçeği yansıtabileceği izlenimini kuvvetlendirmektedir.

Oldukça sınırlandırılmış bu fantastik tanımı, kurgu ile fantastik arasında gerçeklik bakımından bir fark varmış algısını oluşturması dışında da bazı sorunlara sebep olur. Bu sorunlardan biri de kategorinin yeterince kuşatıcı olamamasıdır.<sup>94</sup> Yani edebî dilin sınırları zorlayan muhayyel yapısı, tekrar ve tekrar kategorileri neredeyse geçersiz kılacak ve olağanüstülük içeren birçok roman Todorov’un tanımlamasına

---

*Fantastik* (Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım), s. 31. Todorov, tekinsiz ve olağanüstü türleri de şu şekilde açıklar: “Gerçekliğin yasaları olduğu gibi duruyor ve anlatılan olayları açıklamaya yarıyorsa yapıt başka bir türe girer: tekinsiz türe. Ya da tersine okuyucu, olayı açıklamak için yeni doğa yasalarını kabul etmek durumundaysa olağanüstü türe girmiş oluruz.” Todorov, *Fantastik* (Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım), s. 47.

<sup>92</sup> Todorov, *Fantastik* (Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım), s. 37.

<sup>93</sup> “Tanımı gereği edebiyat gerçek-düşsel ya da gerçek-gerçekdışı gibi ayrımları hesaba katmaz. Hatta edebiyat ve sanat sayesinde bu ayrımın geçerliliğini yitirdiği bile söylenebilir.” Todorov, *Fantastik* (Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım), s. 160.

<sup>94</sup> Nitekim Selçuk Çıkla şöyle söylemektedir: “*Roman*, hakkında ne söylenirse söylenin her meselede istisnaları olan esnek bir türdür.” Selçuk Çıkla, “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), C 1, S. 65/66/67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 121.

göre fantastik romanın dışında kalacaktır.<sup>95</sup> Moran da, Türk romanında fantastiğin serüvenini incelerken Todorov'un sınırlamasının dışına çıkacağını, fantastiği Todorov'dakinden daha geniş anlamda kullanacağını haber verir. Moran'a göre Türk edebiyatında Todorov'un fantastik dediği türe rastlanmaz. Ayrıca hem Türk edebiyatında hem dünya edebiyatında birçok eser bu sınırların dışında kalmaktadır. Bu sebeplerden dolayı Moran fantastik için Todorov'unkinden çok daha geniş bir tanımlama yapar: "Gerçekçiliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayrımını tanımayan ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı işin içine katan anlatıların tümüne verilen bir ad(...)"<sup>96</sup>

Moran, fantastik için yapılacak her tanımlamanın, kuşatıcılıkta yetersiz kalacağını belli ki farkındadır. Bu sebeple, tanımlamasında gerçeğin değil gerçekçiliğin çizdiği sınırlara vurgu yapar ve fantastiği bu sınırların dışındaki her anlatı olarak tanımlar. Oysa fantastik romanı gerçeğin dışına çıkma, gerçekle çelişme şeklinde tanımlama oldukça yaygındır. Jean Fabre da "(...) fantastiği tanımlamak için doğaüstüyle gerçeğin çelişmesi ilkesine başvurarak fiziksel doğa yasalarıyla çelişen olağandışı, tuhaf, yadırgatıcı bir olayın ortaya çıkmasının altını çizer."<sup>97</sup> Bilindik doğa yasalarını çiğneme anlamında düzeni bozan öge durumuna dikkat çeken Fabre'a göre bu düzeni bozan ögenin bireyin bütünlüğünü tehdit etmesi gerekir.<sup>98</sup> Moran'da da düzeni bozma durumu vardır ancak Moran düzenin sağlayıcısı olarak gerçekçiliği zikrettiğinde, mevcut roman anlayışının dışına çıkılması durumunu tanımlamasına dâhil etmiş olur. Yani, edebî tür bağlamında konuşuluyorsa fantastik aslında muhayyel olan her şeyi kapsar ve olağanın dışına çıkmak, gerçekçiliğin çizdiği sınırların dışına çıkmak anlamına gelebilir.

---

<sup>95</sup> Todorov'un tanımlamasına göre Gürpınar'ın *Gulyabani*'si de fantastik roman türünün dışına çıkarak tekinsiz türün alanına girer. Aslan'a göre de, *Gulyabani*'nin fantastik roman kategorisi dışında kalmasının sebebi kararsızlıktan yoksun olmasıdır: "(...) cin-peri emirlerini harfiyen yerine getiren kadınların bu emirlerdeki saçmalığı, anlatının gerilimli, tekinsiz atmosferinin sorgulanmak yerine aynen kabul edilmesi anlatıyı fantastik romandan daha çok absürt bir anlatıya yaklaştırır." Aslan, *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)*, s. 161. Yonar da *Gulyabani*'yi sonu itibarıyla fantastik saymaz ancak onun fantastik özellikler içerdiğini söyler: "*Gulyabani* sonu itibarıyla fantastik bir kurgu değildir. Fakat bu yüzyılda tanımlandığı sınırlar itibarıyla fantastik özellikler içeren, yerel kültürün folklorik doneleriyle ustaca harmanlanmış bir romandır." Gönül Yonar, *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri* (Harikulade ve Olağandışı), Ötügen Neşriyat, İstanbul 2011, s. 240.

<sup>96</sup> Moran, "Türk Romanında Fantastiğin Serüveni", s. 7.

<sup>97</sup> Nedret Öztokat, "Fantastiği Tanımlamak: Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler", *Akşit Göktürk'ü Anna Toplantısı: Yazında ve Çeviride Fantastik*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 41.

<sup>98</sup> "(...) fantastikte ortaya çıkan ögenin bireyin bütünlüğünü tehdit etmesi gerekir." Fabre'dan alıntılan Öztokat, "Fantastiği Tanımlamak: Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler", s. 41.

Fantastik roman tanımlamasıyla birlikte olağanüstü/fantastik unsur romanda tekrar itibarını sağlar ama bu tarz metinler, düzeni bozma-bozmama vurgusuyla, geleneksel türlerden ayırt edilir. Todorov'un fantastik-olağanüstü ayrımında ve Fabre'in düzeni bozan öge tanımlamasında bu ayırt etme durumunu fark edebiliriz. Denilebilir ki hem Todorov'da hem Fabre'da, olağanüstünün üzerinde uzlaşmış, herhangi bir şüpheye yer bırakmayacak şekilde kullanımına gönderme vardır. Yani burada okur (ya da metnin kişileri), olağanüstü şeyler anlatıldığını zaten bilip kabul ettiği için, bu tarz metinlerin dünyasında kararsızlık yoktur. Bu sebeple de herhangi bir şaşkınlık yaşanmaz. Bu noktada yine roman-masal ayrımını fark etmek mümkündür. Todorov da, fantastik romandan ayırt ettiği türlerden birinin de masal olduğunu ifade eder.<sup>99</sup> Masalın dünyasına işaret eden bu yaklaşım, masal üzerinden yapılabilecek bir değerlendirmeye imkân sağlamaktadır. Nitekim masalda, özellikle olaylar arasındaki geçiş bölümlerinde yaygın şekilde kullanılan "masal bu ya..." ifadesi bir anlamda üzerinde uzlaşmış bu ortak zemine işaret eder. Bu zemin, masal evreninde mümkün olabileceklerin sınırı ya da daha doğru bir ifadeyle sınırsızlığını olarak okunabilir. Bununla birlikte, bu ifade, masalı diğer edebî türlerden değil de gerçek dünyadan ayırt eden olarak değerlendirildiğinde, artık, "masal bu ya..." ifadesiyle ima edilenin kurgusal olduğu söylenebilir. Bu durumda "masal bu ya..." ifadesiyle görünür olan şey, edebî dilin gerçekliğinin kendi içerisinde bir anlam değeri taşıması olur. Bu noktada, -üçüncü bölümde detaylıca tartışılmış olan- günlük hayatın sınırlılığı ile muhayyilenin sınırsızlığı arasında inşa edilen bir dünya olarak edebî metnin evrenine ulaşılır. Yani, Todorov'un tasnifinden hareketle söyleyecek olursak, olağanüstülük barındıran metinlerden bazıları yeni bir dünyanın yasalarını kabule; bazıları olağanüstülükleri bilimin verileri ışığında açıklamaya; bazıları ise hangi dünyanın yasalarının kabul edilebilir olduğu konusunda kararsızlığa dayansa da, bu tür farklılıklar, edebî/kurgusal metnin muhayyel dünyasına adım atılmakta bulunduğu ve metnin kendi yasalarının işlemeye bağladığı gerçeğini değiştirmez.<sup>100</sup> Jean-Luc

---

<sup>99</sup> Todorov, "Masal, kendi dünyamızın yasalarından çok farklı bir dünyaya sokar bizi; bu açıdan, meydana gelen doğüstü olaylar kesinlikle kaygı uyandırıcı değildir." diyerek fantastikten ayırdığı olağanüstü türle kastedilenlerden birinin de masal olduğunu dile getirmiş olur. Todorov, *Fantastik* (Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım), s. 164-165.

<sup>100</sup> Cengiz Ertem, fantastik edebiyatta aranan tekinsizlik kavramını şu şekilde değerlendirir: "Aslında yalnızca fantastik yazarın değil (...) genel olarak yazarlığın sorunu gerçek yaşamda karşılaşılan, yaşanan bir olgunun kurgusal düzleme aktarılması, gerçeğin kurgusal hâle getirilmesi, gerçeğin gerçek olmayanla dile getirilmesidir. Bir anlamda gerçekle gerçek olmayanın çatışmasıdır ki bu da yaratıcısına sancı ve sıkıntı verir. Bu açıdan bakıldığında edebiyatın kendisinde de tekensizliğin var olduğunu söylemek sanırım bir abartma olmayacaktır." Cengiz Ertem, "Fantastik Edebiyat ve

Steinmetz'e göre de her insanın yüreğinde yatan dehşet ve kaygıları işleyen fantastik, olağanüstülükle nadiren yakınlık kurar ve "Meseleyi bağlamak için bulduğu son söz sadece geçici bir çözümdür."<sup>101</sup> Steinmetz, dehşet ve kaygılar diyerek alanı daraltsa da, fantastiği, "insanın yüreğindeki"ri dâhil ederek edebî metnin kendine has evreninden ayırmadan; "meseleyi bağlamak için bulduğu son sözün geçiciliği"nden bahsederek de Todorov'un kararsızlıkla sınırladığı alanın dışına çıkarak tanımlamaya çalışır. Nitekim Steinmetz sözlerine, tek sabit durumun fantastik sözcüğünün ortaya çıkması olduğunu, bunun dışındaki tüm tanımlamaların değişken olacağını söyleyerek devam eder: "Giriş niteliğindeki bu düşüncelerle bir kavramın çerçevesini çizmeyi denedik. (...) Bununla birlikte, pekâlâ fark edilmiş olmalıdır ki, bunlar devingendir ve güvenilir tek kerteriz noktası sözcüğün kendisinin ortaya çıkmasından ibarettir."<sup>102</sup>

Sınırları daraltma ya da daralan sınırları tekrar genişletmeye çalışma anlamına gelse de, tüm tanımlama çabalarından fark edileceği gibi, fantastik romandaki olağanüstü öge kullanımı masaldakinden farklılaşmıştır. Ancak gerçekçilik temayülüyle masalı ya da diğer geleneksel metinleri romandan ayırt eden tutuma benzer şekilde, masalı fantastik romandan bu denli ayırt eden tanımlamalar, fantastiğin alanını daha da daraltır. Bu gittikçe daralan alan sebebiyle gerçek ile fantastiğin arasındaki mesafe belirginleşmeye devam eder. Ayrıca kurgusal bazı türlerin olağanüstü/fantastik olanı anlatmasının altının böyle çizilmesi de, gerçeklik duygusu yüksek kurgusal türlerin gerçeğin tanığı olabilirmiş vehmini kuvvetlendirecektir. Yani olağanüstü/fantastik unsur, fantastik roman tanımlamasıyla birlikte romanda tekrar kabul görmeye başlamışsa da, gerçeklik bağlamında masal ile fantastik romanın bu şekilde ayırt edilmeye devam etmesi, kurgu ile fantastik arasında gerçeklik bağlamında bir fark varmış algısını güçlendirmeye devam etmiştir. Bu bahsi geçen ayrımı oldukça net bir şekilde ortaya koyması bakımından Nurullah Ataç'ın değerlendirmesine yer vermek faydalı olabilir:

Roman okumayı sevmeyenler arasında masaldan, destandan tat alanlar bulunabilir; masal ile destan, romandan büsbütün başka birer şeydir de onun için. Masal bize olmayacak şeyler anlatır, bizi bu yeryüzünün zorluklarından, yasalarından, törelerinden uzaklaştırıp bizlere benzemeyen kişilerin, devlerin,

---

Tekinsizlik Kavramı-Edebiyatımızdan Bir Örneklemeye Denemesi", *Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı: Yazında ve Çeviride Fantastik*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006, s. 18-19.

<sup>101</sup> "Fantastik her insanın yüreğinde yatan dehşet ve kaygıları işler. Olağandışılıkla sadece nadiren yakınlık kurar. İnsanın kanını donduran veya yakıcı nitelikte öngörülemez oluşumları sunar. Meseleyi bağlamak için bulduğu son söz sadece geçici bir çözümdür." Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, çev. Hasan Fehmi Nemli, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006, s. 14.

<sup>102</sup> Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, s. 14-15.

cinlerin, perilerin acununa götürür. Orada her istediğiniz, sizin gönlünüzden geçmez oluverir, dileklerinizi durduracak bir şey yoktur orada; masalın anlattığı kişilere benzemekle kendi benliğinizden çıkmış olmazsınız, sizi sıkın dar çevreyi yıkmış, tam gönlünüzce bir yere varmış olursunuz. Masal dinlemekten hoşlanan çocuk, masal dinlemekten hoşlanan kişi kendini dileğince bir acunda görür, kendi kendinden sıyrılmış olmaz, tam tersine, büsbütün kendi içine kapanır. Destan, kahramanları anlatan destan da masal soyundandır; bize benzemek isteyeceğimiz, düşlerimizde benzediğimiz kişilerin yaşayışlarını söyler. Destanları okur, ya da dinlerken de gene kendimizi gönlümüzce bir yerde görürüz. Roman ise gerçekten uzaklaşmaz, hep gerçeği kavramaya, hep gerçeği anlatmaya çalışır. Romanlardaki kişiler de bizleri yöneten yasalara uymak zorundadırlar, onlar da bizim gibi, ancak bizim gibi birer kişidir, gerçeğin çocuklarıdır.<sup>103</sup>

Ataç da, Namık Kemal ve Halit Ziya gibi, gerçektışı türleri tanımlamak için masalı tercih etmiş ve onu gerçeklik bakımından romandan apayrı bir tür olarak değerlendirmiştir. Ataç'a göre, düşler dünyasında gezindiren masalın aksine, gerçeği kavramaya davet eden roman bizim gibi gerçeğin çocuğudur. Bu noktada, yukarıda da tartışıldığı gibi, Türk edebiyatına, Tanzimat'tan itibaren damgasını vuran hayal-hakikat ya da gerçek-gerçek dışı ayrımı görülebilir. Ataç'ın değerlendirmesinde dikkat çeken bir diğer husus ise, fantastiğe yüklenen işlevdir. Hem yaşamın kendisinde hem de edebî metinde aranan çağa uygun gerçeğin muhayyilenin karşısında konumlandırılması, fantastiğe yüklenen işlev ile yakından alakalıdır. Değerlendirmesinde hayal ile hakikat evrenini birbirinden kesin bir şekilde ayıran Ataç, hayal evrenini masala (ve destana), hakikat evrenini romana uygun görmüş; gerçeğin çocuğu olan romana gerçeği kavrama/kavratma işlevini yüklerken, fantastik olan masala gerçekten kaçışı yüklemiştir.

Fantastiğin işlevi oldukça tartışmalı bir konu olsa da, onun gerçekten bir kaçış, gerçeğe bir alternatif olarak ifade edilmesi oldukça yaygındır. Ancak bu durum her zaman olumsuz anlamda kullanılmaz. "Gerçek dünyaya, sürekli değişen ve asla anlaşılmayan gerçek dünyaya bir alternatif bulmak için değilse, neden fantastik edebiyat okuyoruz?"<sup>104</sup> diye soran Eric S. Rabkin'e göre fantastik "(...) psikolojik arzunun yerine getirildiği bir dünya(...)"<sup>105</sup> olarak iş görür. Bununla birlikte Rabkin, "Bilinen şey zaten biliniyor ve bu konuda endişelenmenin bir anlamı yoktur. Kişi bu gerçeği kabul edebilir, reddedebilir, değiştirmeye veya görmezden gelmeye çalışabilir, fakat gerçek oradadır. Gerçek özgürlük alanı olmayanın, olabilecek olanın,

<sup>103</sup> Nurullah Ataç, *Karalama Defteri-Sözden Söze*, Can Yayınları, İstanbul 1991, s.15-16.

<sup>104</sup> Eric S. Rabkin, *Fantastic Worlds (Myths, Tales, and Stories)*, Oxford University Press , New York 1979, s. 14.

<sup>105</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds (Myths, Tales, and Stories)*, s. 14.

düşündüklerimizin göz önünde bulundurulmasıdır.”<sup>106</sup> diyerek insan muhayyilesini her yönüyle işin içine katar. Bu durumda özgürlük alanına tüm ihtimaller dâhil edildiği için aslında fantastik-gerçek ayrımı ortadan kalkmış olur ve bir kaçıştan da söz edilemez. Ahmet Hamdi Tanpınar ise kaçışı olumsuz bir anlamda kullanmaktadır:

Şark masalı uzun ve lezzetli bir kaçıştır. Hayatın imkânlarını tükettiği her yerde harikuladenin altın kapıları açılır. Eğer hikâyeden kastımız, bir şeyler dinleyerek - veya okuyarak - avunmak ise, - bir manada elbette böyledir - dünyanın en lezzetli romanı şüphesiz *Binbir gece*'dir. Fakat bir noktayı unutmamalıdır... Kaçmakla kahraman teşekkül etmez.<sup>107</sup>

Tanpınar'a göre şark masalı ya da daha özelde *Binbir Gece*, belli ki, dünyanın gerçeklerinden uzak bir yerlere götüren, dünyanın gerçeklerini unutturan fantastik yapılarıyla avunmayı sağlamaktadır.

Zeynep Uysal, alternatif dünyalar oluşturan fantastik metinlerden bahsederken gotik romans ve aşk hikâyeleri ile mitleri de zikreder ve şöyle söyler: “Bu türden anlatılar, acı ve karmaşa dolu gerçek dünyaya bir alternatif, fantastik bir dünya sunmada önemli rol oynarlar.”<sup>108</sup> Ancak zikredilen metinlerin işlevlerinden bu şekilde bahseden Uysal, alternatif dünya fikrini genişletecektir: “(...) bu sadece değişmeyen ve evrensel yasaların gerçek dünyasına bir alternatif değil, yaşamımızın ve eğitimimizin bizi bir metnin olası içeriği olarak algılamaya yönelttiği dünyaya, yani metnin dünyasına bir alternatiftir.”<sup>109</sup> Bu durumda Uysal aslında kaçışı değil, olağan ya da olağanüstüne yüklenen anlamın bakış açısıyla ilgili olduğunu vurgulamış olur. Benzer bir bakış açısını Tolkien'de de görürüz. Eleştirmenlerin, kaçışı yanlış yönde kullandığını söyleyen Tolkien'e göre kaçış hayattan değil hayata doğrudur. O, kaçışı, hapisten çıkmak isteyen bir mahkûmun arzusuna benzetir ve onun yönünü şu şekilde ifade eder: “Aslında hayattan değil, şimdiki zamandan ve kendi oluşturduğumuz sefaletten kaçma arzusu (...)”<sup>110</sup> Tolkien'de “kendi oluşturduğumuz sefalet”, Uysal'da “değişmeyen ve evrensel yasaların gerçek dünyası” şeklinde ifadesini bulsa da hem Tolkien hem Uysal'ın tanımlamalarında modern çağın öne çıkan unsurları olarak akıl ve gerçekçilik kavramlarına yüklenen anlam fikri yakalanabilir. Bu durumda her iki değerlendirmede de gerçekten değil, kabul edilen gerçekten bir kaçış vurgusu olduğu

<sup>106</sup> Rabkin, *Fantastic Worlds (Myths, Tales, and Stories)*, s. 14-15.

<sup>107</sup> Tanpınar, “Romana ve Romancıya Dair Notlar I”, s. 60.

<sup>108</sup> Zeynep Uysal, *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006, s. 19.

<sup>109</sup> Uysal, *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, s. 19.

<sup>110</sup> Tolkien, *Peri Masalları Üzerine*, s. 89.

söylenbilir. Bununla birlikte Uysal'ın ikinci vurgusu olan “metnin dünyası”na dönüldüğünde, “bir metnin olası içeriği” ifadesi dikkat çekicidir. Bu olası içerik hem seçilen konu hem dil olarak düşünüldüğünde -yani edebî metnin tüm unsurları- olası içeriğin karşısına yazarın olağandışını yakalama arzusu yerleştirilebilir. Bu da yazarın sınırları zorlayan muhayyilesi ile karşı karşıya olunduğu anlamına gelir. Eğer, kendisi kalmak için fantastik/muhayyel/kurgusal olmak zorunda olan edebî metin, olağan kabul edilen sınırlar içerisinde kalmaya zorlanırsa, bir dil inşa ederek varlığını sürdürmesine rağmen, dilin sınırlarını zorlamaktan men edilmiş de olmaz mı? Evreni, neredeyse muhayyilenin sınırsızlığı olan edebî metin tam da bu sebeple sınırlanamaz ve yine bu sebeple, oluşturduğu gerçeklik duygusu ne kadar güçlü olursa olsun, fantastik tanımlamasının dışına çıkarılamaz.<sup>111</sup>

Tanımlamalarda sınırlamalar olsun ya da olmasın edebî metnin, özellikle yeniçağın ürünü olan romanın genişlemesi, dönüşümü devam eder. Franz Kafka'nın *Dönüşüm*'üyle bir kırılma yaşadığı kabul edilen romanda artık olağandışılık olağandır.<sup>112</sup> Hatta roman içerisinde yer bulan olağandışılıklar yeni dünyanın karmaşasını yansıtmaları bakımından gerçek dışı değil, yeni gerçek olarak değerlendirilmiş; çoğu zaman, gerçekliğinden koparılan insanın entelektüel sorgulamaları olarak yorumlanmıştır. Postmodern olarak da adlandırılan bu yeni romanın değerlendirilmesi tartışma sınırlarının dışındadır. Ancak, Todorov'un Kafka'nın *Dönüşüm*'ünü fantastik tür bağlamında ele alış tarzı, fantastik roman karşısında masalın konumuna ek olarak bu yeni tarz roman karşısında masalın konumunun fark edilmesi için bir imkân sunabilir.

---

<sup>111</sup> Zekiye Antakyalıoğlu, genelde fantastik türe yüklenen kaçış işlevini, klasik gerçekçi metinlere yüklemiş gözükmektedir: “Geleneksel gerçekçi metinde, esere hâkim olan ses doğrunun, gerçeğin sesi olma iddiası taşır ve tüm yan olaylar, betimlemeler ve karakterler bu sesle uyum içinde olmak durumunda kalır. Okur bu senfonik düzene bayılır, bundan keyif alır. Hikâyenin içine girer ve kendi gerçekliğinden kurtulur. Bu uykuya ihtiyaç duyar; çünkü onun kendi yaşamsal gerçeklikleri yorucudur.” Zekiye, Antakyalıoğlu, *Roman Kuramına Giriş*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013, s. 48. Bu değerlendirmesiyle Antakyalıoğlu edebî metnin oluşturduğu gerçeklik duygusuna dikkat çekerek ne kadar gerçekçi görünürse görünsün romanın muhayyile ürünü olduğunu vurgulamış olur. Bununla birlikte, yorumlamada, fantastik türdekine benzer şekilde geleneksel gerçekçi metinler genellenmiş görünmektedir.

<sup>112</sup> Milan Kundera, *Dönüşüm*'ü, romanın gerçeğe benzeme zorunluluğunun aşıldığı bir eser olarak tanımlar: “(...) o kendisinden sonra Gerçeküstücülerin önerip de tam olarak gerçekleştiremedikleri bir şeyi başarmıştı: hayalle gerçeğin kaynaşmasını. Bu müthiş keşif, bir evrimin sonlandırılmasından çok, romanın tıpkı düştüğü gibi hayal gücünün patlayabileceği bir yer olduğunu ve romanın o kaçınılmaz gözükken, gerçeğe benzeme zorunluluğunu aşabileceğini öğreten hiç beklenmedik bir açılıştır.” Milan Kundera, *Roman Sanatı*, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, 4. bs., İstanbul 2012, s. 26-27.

Todorov, Kafka'nın *Dönüşüm*'ünü değerlendirirken belirlediği fantastik kategorisine uymayan bir metinle karşı karşıya olduğunu bilir ancak yine de fantastiğin iki unsuru saydığı "şaşkınlık" ve "kararsızlık" bakımından metni değerlendirir: "(...) bu duyulmamış olay karşısındaki en önemli tepki şaşkınlık olmayışıdır."<sup>113</sup> Olay, "(...) kararsızlık duygusundan da yoksundur."<sup>114</sup> Bununla birlikte, Todorov'a göre bu durum masalla karşı karşıya olunduğu anlamına da gelmez.<sup>115</sup> Kafka'nın *Dönüşüm*'ü elbette ki klasik masaldan oldukça farklı bir metindir. Ancak metin, kabul edilemez bir olay anlatırken, okuru, tıpkı masalda olduğu gibi, tüm kabullerini bir kenara bırakarak kendi dünyasına girmeye davet eder. Ancak yeni dünyanın bu yeni metni, bu çağın insanının karmaşasını anlatması bağlamında gerçekçi kabul edilir. Oysa olağanüstü/fantastik unsurların oldukça belirgin olduğu diğer bir tür olan masal ve işaret ettiği dünya genellikle gerçeklikten uzak olarak nitelenmeye devam eder. Bu durumda masal ya da temsil ettiği evren pozitivist aklın karşısında olduğu gibi, "gerçekliği sorgulayan" postmodern akıl karşısında da çoğu zaman alt kategoridedir. Geline bu noktada roman- masal karşıtlığının özetlenmesi gerekirse, masalın hem gerçekçi roman, hem fantastik roman hem de postmodern roman ile aynı gerçeklik düzlemini paylaşmayan bir tür olarak değerlendirildiği bir bakış açısının varlığından söz edilebilir. Böylece modern metinle geleneksel metnin gerçekliğinin farklı zeminlerde algılanmaya devam ettiği bir süreç görünür olmaktadır.

Modern metinler ile masalı farklı bir gerçeklik düzleminde yorumlamanın bir sebebinin de, masaları birbirinin versiyonu olarak değerlendirme temayülü olduğu söylenebilir. Bu noktada, masal değerlendirmelerini oldukça etkilemiş olan Vladimir Propp'un tasnifine, farklılıktan ziyade benzerliğe odaklanması dolayısıyla değinmek faydalı olabilir.

Masalın ne olduğunu anlamak ve kesin sonuçlara ulaşmak isteyen Propp, *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde olağanüstü Rus masallarını inceler. Bu masalların zenginlikleri ve çeşitlilikleri altında değişmez bir yapının olduğunu ortaya koymak ister ve olağanüstü masallarda otuz bir işlev saptar. Bu işlevlerin kimi masalda olmadığını ama bunun genel yapıyı değiştirmedeğini şu şekilde ifade eder: "Masallar

---

<sup>113</sup> Todorov, *Fantastik* ( Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım), s. 163.

<sup>114</sup> Todorov, *Fantastik* ( Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım), s. 166.

<sup>115</sup> "Öte yandan kararsızlık, hatta şaşkınlık duygusunun bulunmamasıyla, doğaüstü öğelerin varlığı, bilinen bir başka türle, masalla karşı karşıya olduğumuz anlamına da gelmez. Masal kendi dünyamızın yasalarından çok farklı bir dünyaya sokar bizi (...)" Todorov, *Fantastik* (Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım), s. 165.

temel şemanın eksik bir biçimini sunarlar. Her masalda işlevlerden biri ya da öbürü yoktur. Bir işlevin bulunmayışı masalın yapısını hiç değiştirmez: Çünkü öbür işlevler yerlerini korurlar. Bazı önbilgilere dayanarak, bu yokluğun bir atlamadan kaynaklandığını söyleyebiliriz.”<sup>116</sup> Bu tip saptamalar için, masalların oldukça detaylı incelenmesi gerektirdiği düşünülecek olursa, Propp’un çalışmasının oldukça önemli olan rolü fark edilecektir. Ancak Propp, benzerlikleri ortaya koyduğu bu noktada görevinin bittiğini söyler.<sup>117</sup> Oysa benzerlikleri saptamak kadar farklılıkları tespit etmek de önemlidir ve bir edebî metnin diğerlerinden ayrıştığı noktanın tespiti oldukça kıymetlidir. Bununla birlikte, masallara, aynı şemayı sunan, birbirinin farklı versiyonları olarak bakma eğilimi, onların zenginlik ve çeşitliliğinin gözden kaçırılmasına sebep olabilir.

Halk masallarını inceleyen diğer bir isim olan Pertev Naili Boratav’ın tutumu ise Propp’unkinden farklıdır. Masalı modern bir metin gibi değerlendirdiğini söyleyebileceğimiz Boratav, doğaüstü-olağanüstü ayırımına giderek şu tespiti yapar:

Halk masalarında başka tip bir olağanüstülük de vardır. Bu tipte doğaüstü nitelik yoktur. Bunu söylerken, aralarında aşılması imkânsız, ya da çok güç, ya da çok ender aşılabilen engellerin bulunduğu toplumsal sınıflar arasındaki ilişkileri masalların nasıl değerlendirdiğini, nasıl ele aldıklarını ve dile getirdiklerini düşünüyorum. Gerçekte, hükümdarlık, halktan kişilere kapalı devlettir. Masal bu kesin yasayla eğlenir gibidir.<sup>118</sup>

Modern metinlerin yarattığı türden bir şaşkınlığı masal değerlendirmesinde kullandığı bu yorumuyla Boratav, “olağanüstü/fantastik” ile “muhyayilenin imkân verdiği”ni bir tutmuş gözükmektedir. Nitekim toplumda kabul görmesi neredeyse imkânsız bir olayı anlatmak, tuhaf bir yaratığı tasvir etmekten kimi zaman daha olağanüstü olabilir. Tolkien de masalları sınıflandıramaz bireysel anlatılar olarak görürken, onların biricikliğine odaklanan diğer bir isimdir: “Esas olan masaldaki renklendirme, atmosfer, bir öykünün sınıflandırılmaz bireysel ayrıntıları ve her şeyin üzerinde, olaylar dizisinin inceden inceye tahlil edilmemiş kemiklerini yaşamla bilgilendiren genel anlamdır.”<sup>119</sup>

Edebî dilin mümkün kıldığı çoksesliliğe karşın, edebî metni sadece seçtiği evrenden, dâhil edildiği alt türden hareketle okumak sınırları oldukça daraltmak

<sup>116</sup> Propp, *Masalın Biçimbilimi*, s. 108.

<sup>117</sup> “Kuşkusuz bu sonucu yorumlamak bize düşmez, bizim görevimiz olayı saptamakla biter.” Propp, *Masalın Biçimbilimi*, s. 106.

<sup>118</sup> Pertev Naili Boratav, *Folklor ve Edebiyat (1982)* 2, Adam Yayıncılık, İstanbul 1983, s. 277.

<sup>119</sup> Tolkien, *Peri Masalları Üzerine*, s. 32.

anlamına gelecektir. Farklılıktan ziyade benzerliğe odaklanan bu tutum, olağanüstü unsurlar barındırsa da masalları, sınırları oldukça net, açık ve anlaşılır bir dünyanın ürünleri haline getirir. Bu da, muhayyilenin imkân verdiği anlamında aynı gerçeklik düzleminde buluşan masalla romanın bu yönlerinin gözden kaçırılması anlamına gelir.<sup>120</sup> Diğer bir ifadeyle, muhayyilenin imkânları dâhilinde ortaya konmaları dolayısıyla, gerçeklik etkisi yüksek edebî metinler ile gerçekdışı olarak görülenler aynı gerçeklik düzleminde buluşacaktır. Bu gerçeklik düzlemini, tüm edebî metinleri dâhil ederek, edebî metnin fantastik gerçekliği olarak tanımlamak mümkün görünmektedir. Bu kabulde birlikte tartışmanın ikinci kısmına ulaşmak mümkün olur: Edebî dil olguya değil ancak olgunun imkânına tanıklık edebilir.

---

<sup>120</sup> Masalların çok sesliliğini vurgulayan ve masalları modern metinlerden ayırt etmeden yorumlayan çalışmalar da vardır. Masallarla ilgili sıra dışı bir okuma için bkz. Clarissa P. Estes, *Kurtlarla Koşan Kadınlar* (Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler), çev. Hakan Atalay, Ayrıntı Yayınları, 35. bs., İstanbul 2019.

## 2. BÖLÜM

### EDEBÎ DİLİN TANIKLIĞI SORUNU

Edebî dilin kaçınılmaz olarak muhayyel bir dünyanın inşası anlamına geldiği birinci bölümde tartışılmış bulunmaktadır. Bu bölümde ise muhayyel bir gerçekliğe sahip olması sebebiyle edebî dilin olguya değil ancak olgunun imkânına tanıklık edebileceği iddia edilmektedir. Bununla birlikte, muhayyile ürünü olsa da edebî metin, kendisine ait bir evren kurgularken gerçeklik duygusu oluşturur. Edebî türler içerisinde gerçeklik duygusu oluşturma potansiyeli yüksek bir tür olarak ise romanlar anılabilir.<sup>121</sup> Gürpınar da genelde -muhtemelen gerçeklik duygusu yüksek romanları dolayısıyla- devrini gerçekçi ve objektif şekilde yansıtan bir romancı olarak görülmüştür.<sup>122</sup> Bu durumda Gürpınar romanlarının devrinin güvenilir bir tanığı olarak kabul edildiği söylenebilir. Öyleyse romanın muhayyel olduğu, bu sebeple olguya tanıklık edemeyeceği iddiası Gürpınar romanları için ne anlama gelir? *Gulyabani*'yi, batıl inanışları objektif bir gözle ele alan ve devrine tanıklık eden bir metin olarak okumaktan ziyade, edebî dilin olgunun imkânına tanıklığı ya da inşa edilen edebî dilin imkânına tanıklık bağlamında okumak mümkün müdür? Öncelikle, bu soruların

---

<sup>121</sup> Romanın diğer edebî türlerden daha gerçekçi kabul edilmesi durumuna birinci bölümde, Watt ve Mackay'ın yorumları üzerinden değinilmişti. Romanda gerçeklik duygusu oluşturan unsurlar ise bu konudaki görüşler ve bunların *Gulyabani*'deki kullanımı üzerinden ileride değerlendirilecektir. Bu noktada roman türünün sürekli genişleyen yapısı ve dolayısıyla gerçekçiliğinin dönüşmesinin, kimi metinlerde bu potansiyeli daha az belirgin hâle getirmiş olabileceğini dile getirmek gerekmektedir. Nitekim "(...) gerçeküstücü, postmodernist ve fantastik romanlarda söz konusu olan gerçeklik ile klasik, romantik, realist, natüralist romanlar ve herhangi bir akıma bağlanamayacak çok sayıda romandaki gerçeklik arasında büyük farklar vardır." Çıkla, "Romanda Kurmaca ve Gerçeklik", s. 122. Bununla birlikte, romanda dönüşen bu gerçekçiliğin de yaşanan gerçekle ilişkilendirilebildiğine, postmodern roman tanımlamaları üzerinden, giriş bölümünde değinilmişti.

<sup>122</sup> Bu konudaki yorumlamalar, ileride, "Gürpınar Yorumlamalarının Romanlarına Tanıklığı" başlığı altında ele alınmıştır. Abdullah-Gülçin Tanrıninkulu, Gürpınar yazılarını derledikleri eserlerden olan *Hüseyin Rahmi Gürpınar Gazetecilikte Son Yazıların 3*'te, Ann Bridge takma ismiyle romanlar yazan İngiliz romancının, gerçek adı olan Lady O'Malley imzasını taşıyan, Gürpınar hakkındaki bir yazısını paylaşmışlardır. Bu yazıya göre Lady O'Malley Gürpınar romanlarını Dickens romanlarına benzetir ve Gürpınar romanlarındaki gerçeklik duygusunun yüksekliğini şu ifadelerle dile getirir: "Yazar: Ahçı, kayıkçı, hamal, dilenci, satıcı gibi küçük esnafın hayatını o kadar canlı bir şekilde tasvir etmiştir ki, romanlarını okuyan kimselerde, kahramanları âdeta konuştukları hissini uyandırmaktadır." Lady O'Malley, "İçtimai Roman", *Hüseyin Rahmi Gürpınar Gazetecilikte Son Yazıların 3* (Yankesiciler Kulübü), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2004, s. 315-316. Boratav da Hüseyin Rahmi'nin geniş kitleler üzerindeki etkisini, gerçekçiliği ile açıklar: "O, romanı Servet-i Fünuncular gibi ince bir sanat diye değil, büyük bir iş diye kabul etti; tıpkı Ahmet Mithat gibi o da geniş kalabalıklara kendini kabul ettirdi. Çünkü bu kalabalıklar bir bütün olarak almasını, insan hayatını bütün tezatlarıyla, gülünç ve hazin taraflarıyla gözlerimizin önüne muazzam bir tablo halinde sermesini bildi." Boratav, *Folklor ve Edebiyat* (1982) I, s. 315-316.

tartışılmasına imkân sağlayacak olan ve iddianın temelini oluşturan tanık, olgu ve imkân kavramlarını açmak uygun görünmektedir.

Tanık/şahit kelimesi, yaygın olarak hukuk bağlamında algılanır. Ancak bu bize tanığın, günlük hayat ve edebî dil bağlamında kullanılışı ile ilgili de tartışma imkânı sunar. Tanık, hukuki bağlamda bir kanıt (evidence) olarak kabul edilir. Tanık/Şahit kelimesinin “hazır bulunma” ve “kendi gözü ile görme” anlamları da dikkate alındığında, kanıt olarak görülen tanıktan, gördüğünü olabildiğince objektif şekilde aktarması beklendiği söylenebilir. Tanığın gözü ile gördüğünü güvenilir şekilde aktarması ise, kendisini olayın dışında bir göz olarak konumlandırabilmesi nispetinde gerçekleşir.

Tanıktan her ne kadar kendisini olayın dışında bir göz olarak konumlandırması beklense de, tanıklık, hiçbir şüphenin karışmadığı bir süreç değildir. Renaud Dulong’un tanıklık tanımlaması üzerinden bunu okumak mümkündür. Ona göre tanıklık etme eylemi “(...) geçmiş bir olayın özyaşamöyküsü yoluyla onaylanan anlatısıdır, bu anlatı resmi ya da gayri resmi koşullarda gerçekleştirilmiş olabilir.”<sup>123</sup> Dulong’un “özyaşamöyküsü yoluyla onaylanan anlatı” ifadesi, kişinin gördüğü şeyi anlamlandırma biçiminin, kendi yaşamıyla oldukça ilgili olduğu anlamına gelir. Paul Ricoeur de tanıklığın süreçlerinden bahsederken kuşkunun ortaya çıkmasının ihtimal dâhilinde olduğunu söyler: “Gerçekten de yaşanmış bir sahnenin algılanmasıyla başlayıp, anının akılda tutulmasıyla süren, sonra da olayın parçalarının yerine konulmasını açıklayıp anlatma aşamasına odaklanan işlemler zincirinin her halkasında kuşku kendini gösterebilir.”<sup>124</sup> Çünkü Ricoeur’e göre tanığın gerçeklik iddiası, onun özbelirlemesiyle ilgilidir: “Gerçeklik iddiası tanıklık eden öznenin özbelirlemesiyle (autodesignation) eşleşir. (...) Bu tür iddialar bir anlık bir tanıklığı bütün bir yaşamöyküsüne bağlar. Aynı hamleyle özbelirleme bizzat ‘tarihler içine sıkıştırılmış’ olan kişisel bir tarihin silinmez bulanıklığını gösterir gibi olur.”<sup>125</sup> Bu ifadelerden, bir anlık bir görmenin bile kişinin yaşam öyküsüyle anlam bulduğu sonucuna varılabilir. Hem Dulong hem Ricoeur’ün ifadelerinden, tanığın art niyeti dâhil edilmeksizin, tanıklık sürecinin sonunda elde edilen bilgiye kişisellik karışmayacağına garantisiz olmadığı sonucuna varılabilir. Maurice Merleau-Ponty de düşüncenin görme

---

<sup>123</sup> Dulong’dan alıntılan Paul Ricoeur, *Hafıza, Tarih, Unutuş*, çev. Emin Özcan, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 184.

<sup>124</sup> Ricoeur, *Hafıza, Tarih, Unutuş*, s. 184

<sup>125</sup> Ricoeur, *Hafıza, Tarih, Unutuş*, s.185.

sürecindeki etkisinden bahsederken oldukça kişisel bir durumu görülenin algılanma sürecine dâhil etmektedir: “(...) bir nesnenin uzaklığı görünür büyüklük ya da retinal imgeler arası fark gibi göstergelere dayanan ve bunlardan nesneye dokunmak için atmamız gereken adım sayısını çıkararak anlık bir yargıya bağlanır. Mekân artık görmenin değil, düşüncenin nesnesidir.”<sup>126</sup>

Tanıklık için gerekli unsurlar olan görme, algılama, hatırlama bu denli kişisel bir karakter gösterirken, özellikle nesnel gerçeklik iddiası olan disiplinlerde öznellikten arındırılmış bir gerçekliğe ulaşma nasıl mümkün olmaktadır? Bu durum özellikle Tarihçilik bağlamında oldukça tartışmalı bir konudur ancak burada zikredilecek ilk şey, nesnel kalabilmek için bazı yöntemlere bağlı kalma zorunluluğudur. Bu yöntemlerin işe yarayıp yaramaması konunun dışındadır; bu noktada önemli olan, nesnellik için bağlı kalınmaya çalışılan yöntemlerin varlığıdır. Ricoeur bu durumu, kurmaca ile tarihsel metnin ayrımı üzerinden değerlendirirken, en temelde yapılmış bir anlaşmadan bahseder:

Dildışı gerçeğin betimlenmesini askıya almayı ve bunun karşılığında okurun ilgisini canlı tutmayı öngören kurmaca metnin yazarı ile okuru arasındaki sözleşmenin aksine, tarihsel bir metnin yazarı ve okuru, daha önce -yani anlatı oluşturulmadan önce- gerçekten var olmuş durumların, olayların, sözlerin, kişilerin anlatılması üzerinde anlaşmışlardır.<sup>127</sup>

Bu durumda olgusal gerçeği aktarma vaadinde olan tarihçi, tanık sıfatıyla gördüğüne sadık kalmak zorundadır. Nitekim “(...) ‘tanıklık’ aynı zamanda hem gündelik hayatın görece dışına çıkmış ve bir daha tekrarlanamayacak bir hadiseye *orada* olması hasebiyle kişiyi ait kılar hem de o hadisenin belirli bir mesafede dışında, tarafsız bir noktada olduğunu varsayar.”<sup>128</sup> Yani gerçek kişi ve olayları aktarma ya da tanıklık yapma, aktarılan evrenin dışında bir göz olma vaadidir. Objektifliği tartışılabilir olsa da olgusal gerçeği hedefleyen bir kimse, ortaya koyduğu evrenin dışında bir göz olma iddiasındadır. Bu durumda onun amacı, olgusal gerçeği yansıtmak için gözlemleyen göz ile gözlemlenen evreni birbirinden ayırmak olacaktır. Nitekim olgu, sebep sonuç ilişkisi içerisinde, nesnel verilerle ortaya konulan bir vakıya işaret eder. Bu durumda olgunun aktarılmasında nesnellüğün sağlayıcısının,

---

<sup>126</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, 4. bs., İstanbul 2019, s. 28. Antakyalıoğlu da algıya karışan öznelliğe, gerçeğin alımlanmasının her durumda kurgusal olduğuna işaret ederek dikkat çeker: “Gerçeklik, her haliyle, gerçeğin kurgulanmış ve zarar görmüş halidir.” Antakyalıoğlu, *Roman Kuramına Giriş*, s. 46.

<sup>127</sup> Ricoeur, *Hafıza, Tarih, Unutuş*, s. 310.

<sup>128</sup> Gündoğdu, “Tarihselciliğin ve Formalizmin Ötesinde Edebiyatın Tanıklığı”, s. 382.

tanığın kendini olayın dışında tutma çabası ve bu çabaya eşlik eden bilimsel olma iddiasındaki çeşitli yöntemler olduğu söylenebilir. Bu yöntemlerin eşlik ettiği çabanın nesnelliği oluşturma derecesi, Serpil Oppermann'ın ifade ettiği gibi zaman zaman sorgulanmaktadır: “(...) varlık düzeyinde geçmiş olaylar oldukları gibi var olmaktadır; ancak bunlara ilişkin bilgilerin doğrulukları ve yanlışlıkları metin düzeyinde kesinlikten uzaktır... Nesnellik yazın dilinde yakalanması hemen hemen olanaksız bir kavramdır.”<sup>129</sup> Gadamer'in “Her zaman, bir şeyi, işitiriz, dinleriz ve diğer şeylerden ayırırız. Bakmada, işitmede, kavramada yorum vardır.”<sup>130</sup> şeklinde ifade ettiği gibi insanın gördüğünü algılama sürecinin bizatihi kendisine kişisel yorumun karışması ihtimalinden bahsedilmişti. Oysa Oppermann'ın dikkat çektiği üzere, kişisel yorumun karışmasının muhtemel olduğu metin üzerinden değerlendirme yapan tarihçi bu durumda tanığın da tanığı olacaktır. Yani nesnel gerçeği yansıtma iddiasında olan ve bunun için bilimsel yöntemler geliştirme kaygısı güden bir alan için bile bunun sağlanmış olduğu düşüncesi oldukça tartışmalı görünmektedir. Ancak tekrarlamak gerekirse, burada önemli nokta, tüm bu tartışmalı süreçlere rağmen, bir metnin nesnelliği yakalama çabasıyla çeşitli yöntemlere başvurması ya da bir metin için böyle bir şart aranıp aranmadığıdır.

Gerçeğe sadık kalma zorunluluğu olan disiplinlerin aksine, edebî türler için böyle bir zorunluluk yoktur. Burhanettin Tatar'a göre bu durum dilin kullanım amacından kaynaklanmaktadır: “Hakikat iddiasında olan bütün entelektüel disiplinler ve pratik hayat süreci, dili, dikkatimizi bir gerçeğe ya da gerçeklik tasarımına yönlendirmek için kullanırlarken, edebiyat dikkatleri doğrudan dilin kendisi üzerinde toparlamakta yani dilin kullanım ötesi ve öncesi mahiyetine yönlendirmektedir.”<sup>131</sup> Edebî bir tür olan roman dikkatimizi çektiği gerçekliği ya da ortaya koyduğu evreni de bu evreni gözlemleyen gözü de kurgunun parçaları olarak kendisi yaratır. Bu durum onun, gerçeğe ya da gerçeklik tasarımına yönelmediğinin, yönelemeyeceğinin bir göstergesi ve onu diğer disiplinlerden ayıran temel şeydir. Yani yazar, olanı değil oluşturduğunu aktarır. Böylelikle olgusal gerçeği yansıtmanın ilk şartı olan gördüğüne müdahale etmeme ortadan kalkmış olur. Bir edebî metnin başarısını ya da başarısızlığını gerçekçi gözleme dolayısıyla olguya tanıklığına dayandırmak, ondan

---

<sup>129</sup> Serpil Oppermann, *Postmodern Tarih Kuramı* (Tarih Yazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman), Phoenix Yayınevi, Ankara 2006, s. 7.

<sup>130</sup> Hand-Georg Gadamer, “Şüphe Hermeneutics'i II”, çev. Talip Özcan, *Şizofreni*, S. 8, Mayıs 1993, s. 28.

<sup>131</sup> Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, s. 39.

çağının gerçeklerine objektif bir şekilde yaklaşmasını istemek anlamına gelir. Oysa gözlemlerin ortaya konulduğu dil vasıtası bir roman ise yani tercih bir edebî türden yana yapılmış ise, karşı karşıya olunan şey artık kurgudur. Kişinin dış gerçekliğe tanıklığının özyaşamöyküsüyle onaylanması durumdan artık bir adım öteye geçilmiştir çünkü gözleme karışan bu özneliği en aza indirme amacıyla edebiyat dışı disiplinlerde bulunan kurallar ortadan kalkmıştır. Bu durumda, kıymeti olguya tanıklığında aranan edebî dil, asla kıymetli olamayacaktır.

Oysa Tatar'a göre edebiyat, harici bir gerçekliğe işaret etmemesi durumunda da anlamlıdır:

Edebiyat dışındaki bütün beşeri (Buna fen bilimlerini de dâhil ediyoruz) bilimler ve pratik hayat sürecini şekillendiren din, siyaset, ahlak gibi toplumsal gerçeklikler, dilin harici bir gerçekliğe veya hakikate işaret etmesi durumunda *anlamlı* olacağını kabul ederlerken, edebiyat -bütün bu yaklaşımları büyük oranda tehdit edecek şekilde- dilin böylesi hiçbir gerçeklik ve hakikate işaret etmemesi durumunda bile hala anlamlı olduğunu teşhir etmektedir.<sup>132</sup>

Yani dili kullanım biçimiyle, olgusal gerçeğin tanığı olmaktan uzaklaşan edebî dil, yine aynı yolla anlam kazanacaktır.

Kurgusal/muhayyel/edebî olan roman olguya değil ama olgunun imkânına tanıklık etmesiyle mümkün dünyaları, başka bir ihtimalin varlığını görünür kılar. Olgunun imkânı denilen şey, sınırsız bir dünyaya işaret eder.<sup>133</sup> Nitekim algılama konusunda insanın gösterdiği farklılık dahi mümkün dünyaların sınırsızlığı olarak yorumlanabilir. Ponty'nin nesnenin gerçek olma bedeli olarak gördüğü şey, nesnenin en azından bir noktaya kadar öznelik içerisinde algılanmasıdır: "(...) nesnenin bana kendini deforme olmuş şekilde sunması, durduğum konum itibariyle benim için bir rastlantı değildir; tam da bu bedelle 'gerçek' olabilir."<sup>134</sup> Roman da yarattığı kurguyla, bu mümkün dünyanın varlığını görünür kılar; yani başka bir olasılığı fark ettirir. Başka mümkün dünyaları fark ettirmenin yani olgunun imkânına tanıklık etmenin yolu ise Ponty'nin de işaret ettiği gibi, eşyanın, bir noktadan bakan için deforme olması anlamına gelen öznel kavranışının açığa çıkmasıdır. Jacques Derrida'ya göre de

<sup>132</sup> Tatar, *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, s. 40.

<sup>133</sup> Bir atın gözünden anlatılması dolayısıyla olgunun imkânına tanıklık bağlamında sınırları zorlayan bir hikâye için bkz. Haldun Taner, *Şiştane'ye Yağmur Yağıyordu*, Yapı Kredi Yayınları, 8. bs., İstanbul 2015.

<sup>134</sup> Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, s. 52.

edebiyat, gerçekliği güvence altına alınamayan ancak tam da bu olguyla daha çok düşündürücü olaylar üretendir.<sup>135</sup>

Edebî dilin doğal olarak imkân tanıdığı şeyin, nesnel gerçekliğe tanık olmaktan daha az kıymetli olmadığı dile getirilmiş oldu.<sup>136</sup> Ancak edebî metinle ilgili tüm bakış açımızı sadece metnin dili oluşturmayabilir; gelenek içerisinde oluşmuş yaygın kanaatler de metne bir anlamda tanıklık eder. Bunu sinema üzerinden değerlendiren Walter Benjamin “Bir filmin toplumsal önemini, en olumlu görüntü çizen halinde - özellikle bu halinde- dahi yıkıcı ve katartik yanı olmaksızın -yani kültürel miras içindeki geleneğin değerinin tasfiyesi olmaksızın- kavramak mümkün değildir.”<sup>137</sup> der. Benjamin’in söylediği tasfiyenin tam anlamıyla mümkün olup olmadığı ayrı bir tartışma konusu olmakla birlikte, metin etrafında oluşmuş yaygın kanaatten, yanlış anlamamanın önündeki bir engel<sup>138</sup> olması talebiyle kuşku duymak ve metnin kendisine yönelmek, olgunun imkânına tanıklığı fark etmek için çıkış noktası olabilir.

## 2.1. Gürpınar Yorumlamalarının Romancılığına Tanıklığı

Gürpınar’ın, romanları üzerine yapılan değerlendirmeler dikkate alındığında gözlemci yönü çok fazla vurgulanan bir romancı olduğu görülmektedir.<sup>139</sup> Ömrünü

---

<sup>135</sup> “Bu yüzden edebiyat ‘yargı yetkisi’yle, kurumsal temellerin yasal-politik üretimiyle, devletlerin anayasalarıyla, temel yasalarla ve hatta yasanın kökeninde ortaya çıkan teolojik yasal performatiflerle belirli bir gücü ve belirli bir yazgıyı paylaşırken, belirli bir noktada bunları aşabilir, sorgulayabilir, ‘kurgusallaştırabilir’: Elbette görünürde hiçbir şeyle, neredeyse hiçbir şeyle ve ‘gerçeklik’i ya da süremi asla güvence altına alınmayan, ancak tam da bu olguyla, eğer bu hala bir şey ifade ediyorsa, daha çok düşündürücü olaylar üretmekle.” Jacques Derrida, *Edebiyat Edimleri*, çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku, Otonom Yayıncılık, İstanbul 2010, s. 76.

<sup>136</sup> Çıkla da edebî metnin değerini, nesnellikten uzak yapısında bulur: “(...) kurmaca metinler günlük hayatın ve bilimin gerçekleriyle doğrulanmak zorunda olmadıklarından yüzyıllar boyunca tazelik, gerçeklik, evrensellik ve güncelliklerinden bir şey kaybetmezler.” Çıkla, “Romanda Kurmaca ve Gerçeklik”, *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), C 1, s. 123.

<sup>137</sup> Walter Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden-Üretilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, çev. Gökhan Sarı, Zeplin Kitap, İstanbul 2015, s. 16.

<sup>138</sup> “Kuşku doğru anlamamanın bir kuralı değildir. Daha çok, yanlış anlamamanın önündeki bir engeldir.”, Burhanettin Tatar, Tarihsel Hadis Bilincinin Rehabilitasyonu, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 12-13, 2001, s. 586.

<sup>139</sup> Ayrıca Gürpınar’ın romanlarının, *Cadı* romanı eleştirilerine verdiği cevaplardan da fark edileceği gibi, devrinde, cin-peri gibi unsurlar barındırması dolayısıyla “hafif”; *Ben Deli miyim?* savunmasında görüleceği üzere “genel edebe aykırı” olarak nitelendiği de görülmektedir. *Cadı* ile ilgili eleştirilere birinci bölümde değinilmişti. Genel edebe aykırı olduğu iddiasıyla mahkemelik olan *Ben Deli miyim?* romanı savunmasında ise yazar, sanatı gereği, zaten olanı yansıttığını iddia edecektir: “Uyandıracak derdi göstereni niçin o fenalığı icat eden sanıyorsunuz? (...) Yalandan hoşlanmayan hakikati veren kalemim sanat gereği olarak, çoğunlukla konunun derinine iniyor. Örtülmesi gereken pisliği karıştırıyor. Birçok sahte veکار kelimelerin yıldızlarını sıyrıyor. Bunda şehvet ve edepsizlik yoktur efendim. Teşrih masasının başındaki sayın uzmanın elleri de aynı kokmuş şeylerle bulaşmıştır efendim.” Hüseyin Rahmi Gürpınar, “Ben Deli miyim?” Savunması”, *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri*, haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 1998, s. 188-189. Osman Cemal de “*Ben Deli miyim?*” romanını, canlı görüntüler sunan, ibret dersi veren bir eser olarak görür: “*Ben Deli miyim?*

İstanbul'da geçirmiş ve romanlarında da mekân olarak İstanbul'u tercih etmiş olması bu değerlendirmeleri etkilemiş görünmektedir. Çağının tanığı olması, mekân olarak İstanbul'u seçmesiyle birlikte yaşadığı yerin tanığı olması, bir adım ileriye gidilerek tanığı olduğu şeye çözüm üretmesi konuları konuşulagelmiştir. Moran "En çok övülen yönü de, o günkü İstanbul'un geleneklerini, göreneklerini, tiplerini canlandıran bu tarihçi yönüdür."<sup>140</sup> diyerek yazar etrafında kümelenen bu yorumlamaları dile getirir. Bir romancı için gözlem gücü oldukça önemli ise de, Gürpınar için bu gözlemlerin sonuçlarının ahlaki olarak değerlendirilmesi zaman zaman söz konusu olmuştur:

Hüseyin Rahmi'nin gözlemleri çok önemli. (...) Ne var ki bu gözlemlere dayanarak vardığı sonuçlar için doğru denemez. Hüseyin Rahmi, toplumların geçiş dönemlerinde insanların hayatlarında görülen bozukluklar ve çöküntülerle, toplumsal, tarihsel, ekonomik durumları arasındaki ilişkileri görememiş, bu yüzden kişilerdeki o yozlaşmayı sadece açlıkla, cinsiyetle, hayvani içgüdülerle açıklamaya çalışarak yanılığa düşmüştür.<sup>141</sup>

Fethi Naci'nin bu değerlendirmesinde, Gürpınar'ın gözlemlerinin objektif ancak bu gözlemlerden ulaştığı sonuçların başarısız olduğu fikri açıkça görülür. Bu değerlendirme, romancıdan çok bir sosyoloğun ya da bir tarihçinin başarısızlığından bahsediliyormuş izlenimi uyandırmaktadır. Önder Göçgün'e göre ise Gürpınar, bir folklor tarihçisi hükmündedir: "Elli yıllık İstanbul hayatını, en ince sahnelerine kadar bütün canlılığı ile O'nun eserlerinde bulmak ve bu yönüyle kendisini, bir 'folklor tarihçisi' gözüyle de görmek mümkündür."<sup>142</sup> Kenan Akyüz, ona yüklenen tarihçilik vasfını bir adım ileriye taşıyarak Gürpınar'ın romanlarını devrin toplumsal tarihi için birer kaynak kitap olarak görür: "Türk toplumunun elli yıllık yaşayışına ait çok zengin

---

romanında gördüğümüz Şadan Bey'le Kalender Nuri'nin şimdiye kadar geçen maceraları, bugün İstanbul'da aramızda yaşayan birçok tipler için ne güzel bir ibret dersi, ne canlı bir görüntü, sonra memleketin ahlak anlayışı ile uğraşanlar için ne faydalı bir konu ve safhadır." Osman Cemal (Kaygılı), "Hüseyin Rahmi Bey Ahlak'a Hizmet Eder (Hüseyin Rahmi Bey Ahlak Hadimidir)", *Hüseyin Rahmi Gürpınar Gazetecilikte Son Yazılarım 3* (Yankesiciler Kulübü), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2004, s. 324. Bu noktada Moran'ın, Gürpınar'ın objektif bir gözlemci olduğu tarzındaki yaygın yorumlamaların dışında kalan değerlendirmesini de anmak gerekmektedir: "Gürpınar'ın romanlarının aşlamak istediği görüşler bakımından etkisiz kalmasının bir nedeni de, sanırım, karşı çıktığı şeylerin birçoğunun Türkiye'de gözlemlendiği değil kitaptan öğrendiği sorunlar olmasıdır." Berna Moran, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış* (Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a), C. 1, İletişim Yayınları, 30. bs., İstanbul 2018, s. 149. Bununla birlikte Moran, onun batıl inanışları ele aldığı romanları için şu değerlendirmeyi yapacaktır: "Ancak büyücülük, falcılık muskacılık konularındaki boş inançları çürütmeye çalıştığı romanlarda ayağı yere basar Gürpınar'ın, çünkü bunlar Türkiye'nin günlük yaşamında gözlemlendiği saçmalıklardır." Moran, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış* (Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a), C. 1, s. 149.

<sup>140</sup> Moran, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış* (Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a), C. 1, s. 151.

<sup>141</sup> Fethi Naci, *Yüzyılım 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2007, s. 2-3.

<sup>142</sup> Önder Göçgün, *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990, s. 22.

malzeme ile dopdoludur. Bu bakımdan, bu devrin toplumsal tarihi üzerinde uğraşacaklar için de ayrıca ve son derecede önemlidirler.”<sup>143</sup>

Gürpınar ile ilgili yorumlamalar çoğu zaman olumlu olsa da, onun altmış küsur eserinin bir genelleme içerisinde değerlendirilmesine sebep olmuş gözükmektedir. Bu genellemeyi etkileyen unsurlardan birinin de Gürpınar’ın romancılıkla ilgili kendi görüşleri olduğu söylenebilir. Gürpınar, gerek kendisi ile yapılan söyleşilerde, gerek dönemin dergi ve gazetelerine yazdığı makalelerde, kimi zaman da romanlarının ön sözünde romancılığıyla ilgili görüşlerini dile getirmiştir. Bunlardan biri, onun romancılığının değerlendirilmesinde oldukça baskın gözükmektedir: “(...) romanım ahlakın aynasıdır. Onun objektifi gördüklerini alır.”<sup>144</sup> Gürpınar’ın kendisi için yaptığı bu değerlendirme temel kriter gibi işlev görmüş, romanlarının başarısı ya da başarısızlığı bu kriter üzerinden test edilmiş gibidir. Gürpınar’ın objektiflik iddiası romanlarındaki malzeme ya da gerçeklik duygusuyla birleşmiş ve devrine/olguya tanıklık edebilen roman fikrinin belirginleşmesine sebep olmuş gözükmektedir. Gerek romanlarının sunduğu malzeme gerekse romancılığıyla ilgili kendi görüşleri, etrafında oluşan yaygın kanaati etkilemiş; bu genelleme romanlarının değerlendirilmesini kimi zaman sınıflandırmaya dönüştürmüştür.<sup>145</sup> Tasnifin, oldukça velüt olan romancının eserlerini derli toplu görme ihtiyacından kaynaklandığı söylenebilecek olsa da, romanlarının sınıflandırılmasının, mustakil yapılan değerlendirmelerine galebe çaldığı; eksik değerlendirilmesine sebep olduğu söylenebilir. Nitekim “Yazıyla sabitleşen edebî eser, kendisini yazarından ve ortaya çıkmış olduğu anı saran (yazarın

---

<sup>143</sup> Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*, C. I, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1979, s. 134.

<sup>144</sup> Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri, haz. Abdullah Tanrıku-Gülçin Tanrıku, Özgür Yayınları, İstanbul 1998, s. 173.

<sup>145</sup> Eserlerinin çokluğu da bu tasnif temayülünü muhtemelen etkilemiştir. Bunlardan biri, diğer çalışmalara da etkisi fazla olan Kaplan’ın tasnifidir. Kaplan tasnifini, yazarın “zengin bir yaratma kabiliyeti” gösterdiğini de söyleyerek, asli tipler üzerinden yapar. Bu, romanları konuları bakımından da tasnif etmek anlamına gelmektedir: 1. Alafrangalar ve onları istismar eden Fransız fahişeleri, 2. Batıl inançlara göre hareket edenler ve onları çeşitli maksatlarla istismara çalışan tipler, 3. Ahlak ve namusa büyük değer verenlerle içgüdülerine göre yaşamayı hayat felsefesi haline getirenler. Kaplan, “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Asli Tipler”, ss. 459-475. Gürpınar romanlarını oldukça kapsamlı ve diğer çalışmalar için yol açıcı şekilde değerlendiren Göçgün, çalışmasının sonunda “Umumi Hükümler” başlığı altında, iki farklı şekilde tasnif yapar. İlkinde Gürpınar romanları, vakaların ve şahıslar kadrosunun hususiyetlerine göre on dört başlık altında; ikincisinde ise romanlar şekil bakımından üç başlık altında sıralanır. Oldukça geniş tutulmuş olmasına rağmen, yine de tasnif temayülü kendisini göstermiştir. Göçgün, *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, ss. 602-605. Gürpınar romanlarının birçoğunu, erken baskılarına uygun şekilde hazırlayan ve e-kitap olarak erişime sunan TDK de, romanların başında, sunuş başlığı altında Göçgün’ün tasnifini verme ihtiyacı duymuştur. Bunlardan *Gulyabani* örneği için bkz. Gürpınar, *Gulyabani*, ss. 10-11.

belli bir zaman ve mekân içinden başlangıçta hitap ettiği kişiler vs.) ve onu belli bir bağlama yerleştiren diğer tüm unsurlardan kopar. Zira dört bir yandan edebî eserin etrafına demir atarak onu bir yere (bağlama) oturtan bu bağlar, onun ‘açık deniz’lere açılmasına engel olur.”<sup>146</sup>

Edebî metne çoğunlukla bir tarihi belge misyonu yüklenmez ve edebî dil nesnellikten uzak kabul edilir. Buna rağmen edebî metinden yine de yapması beklenen devrine tanıklığın temelinde, yaşanan olayın yitip gitmesi korkusu, yazarın üst düşünceye sahip olarak toplumdaki olumsuzlukları, haksızlıkları yansız bir şekilde değerlendirmesi arzusunun olduğu söylenebilir.<sup>147</sup> Nitekim “Tanıklık modern edebiyatta çoğu zaman hukuki-tarihsel bir terim olarak kullanımının ötesinde dilin çağın acılarına tanıklığını kayıt altına alma veya bir tür protesto biçimi olarak görülür.”<sup>148</sup> Türk edebiyatında da özellikle siyasî baskı dönemlerinde edebî metinlerden böyle bir beklenti dikkati çeker. Ancak bu beklenti ile romanın doğru-yanlış karşıtlığı içerisinde değerlendirilmesi de söz konusu olacaktır. Naci, 12 Mart romanlarını değerlendirirken Adalet Ağaoğlu’nun *Üç Beş Kişi* adlı romanının kişisi Ferit Sakarya’nın savlarını maddeleştirir ve böyle bir yargıda bulunur: “Romanın yayımlandığı yıllarda ‘Ferit Sakarya’nın görüşleri yanlıştı ama aradan geçen süre içinde bu görüşlerin -yanlıştan da öte- gülünç olduğunu yaşam ortaya çıkarmıştır.”<sup>149</sup> Naci, bir roman kişinin görüşlerini, yazarın devre dair gözlemleri olarak görmüş ve kendi görüşleri doğrultusunda doğru ya da yanlış olarak değerlendirmiştir. Naci’nin, Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* romanları için yaptığı değerlendirmelerde de tanıklık beklentisini okumak mümkündür. *Kara Kitap*’ı değerlendirirken “edebiyatın başka işlevleri” dediği şey, muhtemelen devrin sıkıntılarına tanıklık, bu

---

<sup>146</sup> Atiye Gülfer Gündoğdu, *Yazının Önünde* (Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü), Hece Yayınları, Ankara 2021, s. 57.

<sup>147</sup> Nezihe Muhittin’in, Gürpınar’ı, devrinin sıkıntılarını acı ve açık şekilde gösteren olarak değerlendirmesi ve ardından ondan çözüm beklemesi bu durumu örnekler mahiyetindedir: “Yeni eserlerinin ilk kısımlarında sosyal terbiyemizdeki noksanlar, çökme hatta aile bireyleri arasındaki eski ile yeninin son ve aksi uçlarda, arada hiçbir bağlantı hattı olmaksızın, birbiriyle tartışma ve çatışmalarını, sonunda her iki tarafın da yenilgi ve hüsrancı, sonra hiç kuşkusuz diğer eserlerinde olduğu gibi bu yanlış ve taklit şeklindeki terbiyelerin doğurduğu gariplikleri ve esef duyulacak halleri acı ve açık bir tarzda gösteriyor ve gösterecek. (...) Fakat sözlerimi bitirmeden önce Hüseyin Rahmi Bey’den bazı şeyler soracağım. (...) nasıl mutlu, mükemmel bahtiyar, tamam yükselebilmemiz ne zaman, ne suretle ve hangi çarelerle kabildir? Sosyal yapımızın hangi kısımlarını yıkmak lazımdır? Hangi tarafı tamire muhtaç? Ne gibi bir teşkilat ve yapıcılık ihtiyacı karşısındadır?” Nezihe Muhittin, “Hüseyin Rahmi Bey’in Yeni Romanları Etrafında”, *Hüseyin Rahmi Gürpınar Gazetecilikte Son Yazılarım 3* (Yankesiciler Kulübü), haz. Abdullah Tanrıncı ve Gülçin Tanrıncı, Özgür Yayınları, İstanbul 2004, s. 322.

<sup>148</sup> Gündoğdu, “Tarihselciliğin ve Formalizmin Ötesinde Edebiyatın Tanıklığı”, s. 381.

<sup>149</sup> Naci, “Önsöz”, *Yüzyılın 100 Türk Romanı*, s. xxxvii.

tanıklık vesilesiyle belki de onların giderilmesine katkıda bulunulmasıdır. Naci'ye göre Pamuk bu işlevleri bir kenara bırakmıştır: “O. Pamuk’a göre, yazarın görevi ‘eğlendirmek’ tir. Doğrusu, değer yargıları altüst olmuş, halkı geçim derdinde, aydını bezgin, karamsar, umutsuz bir Türkiye için -edebiyatın başka işlevlerini bir yana bırakma özelliğiyle- geçerli bir anlayış, uzlaşıcı bir edebiyat için biçilmiş kaftan.”<sup>150</sup> Bu değerlendirmede tanık olunması gerekene dair özellikleri de görürüz. Belli ki tanık olunması gereken şeyler sıkıntılar, acılardır. Watt böyle bir gerçekçiliği ters çevrilmiş romans olarak tanımlayacaktır.<sup>151</sup> Naci'ye göre ise belli ki tanıklık, toplumun sıkıntıları dile getirildiğinde gerçekleşir. Yani Ağaoğlu tanıklığa soyunup başarısız olması yönüyle, Pamuk ise böyle bir şeye hiç kalkışmadığı için eleştirilmektedir. *Yeni Hayat*'ı değerlendirirken Naci'nin tanıklık beklentisi çok daha nettir: “O. Pamuk, yeni romanını, gözlemediği bireylerden ve toplumsal gerçekçilikten çıkarmak yerine bir takım önyargılara dayandırmayı daha uygun bulmuş...”<sup>152</sup> Bu değerlendirmede, gözlemlenen gerçeğin herkes için aynı ya da doğrunun tek olduğu düşüncesinin hâkim olduğu söylenebilir.

Bu düşünce, bunun tam aksi yönde iş görerek olgunun imkânına tanıklık eden ve mümkün dünyaların varlığını görünür kılan edebî dili dar bir anlama indirger. Nitekim olguya tanıklığın kendisi edebî metni ortaya çıktığı ana indirgemek anlamına gelir: “Şüphesiz ki, edebî bir eser ortaya çıkmış olduğu ana indirgenemeyecek bir anlam ufku sahiptir. O ortaya çıktığı bağlamda anlaşılması gereken değil, bu bağlamı aşarak kendisiyle yüzleşen olası okurlarının şimdisine daima ortak olmayı sürdürür.”<sup>153</sup> Bu durumda edebî metne kıymet atfetmek için onda aranan tanıklık, onu yazıldığı çağa hapsedmek ve sahip olduğu anlam ufkunu fark etmemek anlamına geleceğinden, tam tersiyle sonuçlanmış olur. Akyüz'ün, Gürpınar romanlarının gerçek değerini, devrini objektif olarak yansıtabilmelerinde görmesi bunun çarpıcı bir örneğidir: “Hüseyin Rahmi'nin vakası hep İstanbul'da geçen romanları, gerçek değerlerini, daha çok, yazdıkları devrin toplumsal yapısını bütün canlılığı, bütün incelikleri ve tam bir objektif doğruluğu ile verebilmiş olmalarına borçludurlar.”<sup>154</sup> Bu noktada gerçeğe tanık olmanın edebiyat için mümkün olup olmadığı sorusuyla birlikte,

---

<sup>150</sup> Naci, “Önsöz”, *Yüzyılın 100 Türk Romanı*, s. xxxix.

<sup>151</sup> “Roman sırf hayatı güçlüklerle dolu tarafından gördüğü için gerçekçi olsaydı, o zaman yalnızca ters çevrilmiş romans adını vermek yeterli olurdu.” Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 11.

<sup>152</sup> Naci, “Önsöz”, *Yüzyılın 100 Türk Romanı*, s. xxxix.

<sup>153</sup> Gündoğdu, *Yazının Önünde* (Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü), s. 56.

<sup>154</sup> Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*, s. 134.

edebiyata kıymet katan tam bir tanık olma beklentisinin ima ettiği bir kıymetsizlik durumu karşımıza çıkar.

Rene Wellek'in ifade ettiği gibi edebî metin çağdaş realitelere işaret eder.<sup>155</sup> Nitekim insan ürünü olan hiçbir şey yaşanan gerçeklikten bağımsız olamaz. Edebî metinde doğal olarak var olan insanın/çağın gerçekleri, metni etkileyen çeşitli unsurlarla daha belirgin ya da daha örtük hâle gelebilir. Ancak Sezai Karakoç'un dediği gibi, sanat eserinden içeri giren her realite, onun malı olur:

Büyük sanatçıların, eserlerinde en ince teferruatına kadar dış dünyaya yer verdikleri görülüyor çoğu zaman. Stendhal'da olduğu gibi. Bu, sanatçının dışa dönüklüğünden çok, iç güvenini gösterir. Dış dünya, sanat eserine, kimlik değiştirerek, hatta kimi zaman kimliğini tamamen yitirerek girer. Sanat kapısından içeri ayak basan her realite görüntüsü, ayrı ve yeni bir dünyanın malı olmuştur. Tabiatın eşyaya gördürdüğü işle sanatçının gördürdüğü iş arasında bir mahiyet farkı vardır. Tabiatla sanatçı aynı amaçla kullanmazlar yani eşyayı. Bir "oda", fiziğinde, tabii konumunda, eni, boyu ve derinliğiyle konuşur. Sanat eserinde ise bir şahsiyet kazanır, kendisine bağlanan ya da bağışlanan mistik bir güç ve can verilmiş hayallerle dolup taşarak yaşar.<sup>156</sup>

İçeriye giren gerçek, artık başka bir dünyaya ait olsa da gerçekliğin görece belirgin hâle geldiği edebî metinlerden olguya tanıklık beklentisi daha fazla olacaktır. Ancak bir edebî metnin kıymetinin devrine tanıklığında aranması ve bahsettiğimiz kıymetsizlik iması edebî dilin asıl yapmakta olduğu şeyin örtülmesiyle sonuçlanabilir. Öyleyse Edebî dilin asıl yapmakta olduğu şey ve onu kıymetli kılan nedir? Martin Heidegger, bir eserin eser olarak gerçekleşmesi hakkında şöyle söyler:

Sanat, hakikatin işe koyulması olarak edebiyattır. Yalnızca eserin yaratımı şiirsel değil, aynı biçimde kendi tarzında eserin korunması da şiirsel. Zira varlığımızı var-olanın hakikatinde durdurmak için, kendimizi alışıldık olandan alıkoyarsak ve eser tarafından açılmış olana yönlendirirsek, bir eser, eser olarak gerçekleşir.<sup>157</sup>

"Kendimizi alışıldık olandan alıkoymak" ve "eser tarafından açılmış olana yönlendirmek" ifadelerinden, edebî metnin alışıldığın ötesinde bir dünya sunduğu

<sup>155</sup> "Kelimelerin tarihi vardır; tarzlar ve biçimler ananevidir; şiirler sık sık çağdaş realitelere işaret ederler." Rene Wellek, "Edebiyat Nazariyesi, Tenkidi ve Tarihi", çev. Sıddık Yüksel, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 7, S. 1, 1992, s. 315. Şeyma Büyükkavas Kuran bu duruma, romancının şahıs kadrosunu oluşturma tarzı üzerinden dikkat çekmektedir: "Romancı, kişilerini yaratırken realiteden yola çıkar ve şahıslarını toplum içinden seçer. Fakat onları niyet ve amacına uygun olarak değiştirir, başkalaştırır, yine niyet ve amacına uygun olarak onları doğal ilişkiler içinde kaynaştırır. Böylece onları kurmaca dünyanın ayrılmaz bir parçası haline getirir." Şeyma Büyükkavas Kuran, *Peyami Safa'nın İnsanları*, (Peyami Safa'nın Romanlarında Şahıslar Kadrosu), Ötüken Neşriyat, İstanbul 2018, s. 22.

<sup>156</sup> Sezai Karakoç, "Sanatçı ve Realizm" *Edebiyat Yazıları III*, Diriliş Yayınları, 4. bs., İstanbul 2013, s. 33.

<sup>157</sup> Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşı, De ki Basım Yayım, 3. bs., Ankara 2011, s. 71.

fikrini çıkartabiliriz. Bu, bir anlamda olgunun imkânı denilen şeydir. Metnin sunduğu bu imkânın, okur için görülebilir olması ise, eserin korunmasının şiirsel olduğu ifadesinden hareketle, sanatı sanat olarak açmanın gerekliliği olarak yorumlanabilir. Heidegger, aynı zamanda, “Sanat nedir?” sorusunu “Onun varlığını gerçek eserde anlarız.”<sup>158</sup> şeklinde cevaplandırır. Bu durumda bir sanat eseri olarak kabul edilen edebî metni anlamının yolu, onu bir sanat eseri olarak değerlendirmekten geçer. Bu, bir esere hakkını vermenin ya da onun yapmakta olduğu şeye izin vermenin ilk adımındır. Edebî dilden, olguya tanıklığı talep etmek ise onu en başında sanat eseri vasfından uzaklaştırmak anlamına gelecektir.

Bir edebî metin, değerlendirmede sanat eseri vasfından uzaklaştırıldığında neyi gerçekleştiremez? Ya da başka bir ifadeyle onun yapmakta olduğu şeye, okurun kendisi için izin vermesi ne anlama gelir? Ricoeur’e göre metnin açılması yani metni anlamak, kişinin kendini anlamasıdır:

Hepsinden önemlisi, kendine mal etmenin (appropriation) yüz yüzeligi (vis-a-vis) Gadamer’in metnin şeyi (the matter of the text) ve benim ise burada ‘eserin dünyası’ (the world of the work) dediğim şeydir. Neticede, kendime mal ettiğim şey, önerilen, ileri sürülen, teklif edilen bir dünyadır. İkincisi, gizlenmiş bir niyet olarak sözümona, metnin arkasında değil fakat önündedir yani açılan, gözler önüne serilen, açığa çıkan bir eser olarak önünde. Bundan dolayı anlamak, metnin önünde bizzat kendini anlamaktır.<sup>159</sup>

Devrine tanıklık karşısında, metnin önünde bizzat kendini anlamak ifadesi oldukça soyuttur. Devrine ya da olguya tanıklık gibi somut bir durum ve tanıklığı bir yaraya çare olmak için kullanmak gibi faydalı bir beklenti, edebî dilin daha örtük şekilde yaptığı karşısında daha kıymetli görülmüş olmalıdır.

Romanın, olgunun imkânına değil de olgunun kendisine tanıklık ediyormuş gibi algılanması, bir yönüyle, kaçınılmaz şekilde oluşturduğu gerçeklik duygusundandır. Nesnel dünyaya ait gibi görünen bir gerçekliğin romanda bulunuşu kurgu yoluyla. Ancak dış dünyaya ait bir gerçeklik kurgu yoluyla fantastikleştirilmiş olsa da bir gerçeklik duygusuyla sunulur ve her türden edebî metin, kurgusunun gücü nispetinde, kaçınılmaz bir gerçeklik duygusu oluşturur. Bununla birlikte romanda gerçeklik duygusunu arttırmak için kullanılan yöntemlerden de söz edilebilir. Özellikle gerçekçilik akımlarının etkisiyle oluşan, insan yaşamının romanda olduğu gibi

<sup>158</sup> Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, s. 55.

<sup>159</sup> Ricoeur’dan alıntılıyan Atiye Gülfer Gündoğdu, “Okurla Dil Arasındaki Şüphe ve Güven İlişkisinin Edebî Metnin Anlamına Etkisi”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. 17, S. 2, 2017, s. 108-109.

yansıtılması düşüncesi, bu teknikleri belirginleştirmiş ve onların kullanımını bir amaca yönelik kılmıştır. Belki de bu gerçekçi olma amacına yönelik kullanıma atıfla taklit ifadesini kullanan Watt, biçimsel gerçekçilik ifadesiyle, diğer türlere nazaran romanda ön plana çıkan bu yöntemlere dikkat çeker: “Farklı edebî biçimler gerçekliği farklı derecelerde taklit ederler; romandaki biçimsel gerçekçilik zamansal ve mekânsal ortamı içerisine yerleştirilmiş bireysel yaşantının diğer edebî biçimlere nazaran daha dolaysız bir şekilde taklit edilmesini mümkün kılar.”<sup>160</sup> Mackay de romanda gerçeklik duygusunu sağlayan bazı temel unsurlardan bahsetmektedir: “(...) Yüksek edebî üsluptan sıradan halk diline kadar farklı üslupların karıştırılması; aristokrat olmayan, sıradan kitlelerin günlük yaşamlarının ciddiyetle ele alınması; o sıradan yaşamların kendi somut toplumsal ve tarihsel bağlamlarının iç içe yerleştirilmesi.”<sup>161</sup> Mackay, andığı son özelliğe, “gerçekçi yerleştirme” adını verir ve bunu, kahramanları bizim için tanınabilir bir toplumsal dünyaya oturtmak için çok keskin kültürel ayrıntılar sunmak olarak tekrar tanımlar.<sup>162</sup> Bu tanımlama, *Gulyabani*’yi değerlendirmede önemli bir çıkış noktası sağlayabileceği için ileride tekrar ele alınacaktır.

Watt, her çağın edebiyatı için gerçekçiliğin söz konusu olduğunu dile getirmekle birlikte,<sup>163</sup> roman biçiminin ayırt edici özelliğiyle, çağın felsefi gerçekçiliği arasındaki benzerliğe dikkat çeker: “Felsefi gerçekçiliğin tüm bu özellikleri ile roman biçiminin ayırt edici özellikleri arasında bir takım benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerlikler yaşam ve edebiyat arasındaki, Defoe ve Richarson’ın romanlarından bu yana kurmaca düz yazıda da yer alan karakteristik türde mütakabiliyetlere dikkatimizi çekmektedir.”<sup>164</sup> Ona göre, yaşamla edebiyat arasındaki mütakabiliyetlerden birincisi bireysellik ile ilgilidir; hakikatin araştırılması artık bireysel bir mesele olarak kavranır<sup>165</sup> ve “Roman bu bireyci ve yenilikçi yönelimi en eksiksiz yansıtan edebiyat

---

<sup>160</sup> Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 36.

<sup>161</sup> MacKay, *Roman Nedir?*, s. 30.

<sup>162</sup> MacKay bunu Don Kişot’u değerlendirirken söylemektedir: “Don Quijote ileride kesinlikle romana ait bir tarz olarak ayırt edilecek şekilde, kahramanını bizim için tanınabilir bir toplumsal dünyaya oturtmak için çok keskin kültürel ayrıntılar sunarak başlar; buna yukarıda gerçekçi yerleştirme adını vermişim.” MacKay, *Roman Nedir?*, s. 37.

<sup>163</sup> “Hemen her insan her çağda dış dünya hakkında kendi deneyimleri vasıtasıyla, o veya bu şekilde, benzer bir sonuç çıkarmaya itildiğinden, edebiyat da her zaman bir noktaya kadar aynı epistemolojik naifliğe açık olmuştur.” Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 13.

<sup>164</sup> Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 13.

<sup>165</sup> (...) hakikatin araştırılmasını mantıksal açıdan geçmiş düşünce geleneğinden bağımsız olarak, hatta bu gelenekten koparak ulaştırılması daha muhtemel ve tamamıyla bireysel bir mesele olarak kavrayan modern varsayım (...) Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 13.

biçimidir.”<sup>166</sup> İkincisi ise yine bireysellikle ilişkili olan olay örgüsüdür ve çağın felsefi gerçekçiliği ile paralellik gösterir:

(...) Olay örgüsü eskiden olduğu gibi esasen uygun edebi uzlaşımın belirlediği bir arka plan dâhilinde hareket eden genel insan tipleri tarafından değil, tikel koşullar altındaki tikel insanlar tarafından canlandırılmıyordu. Edebî alandaki bu değişiklik felsefi gerçekçiliği karakterize eden tümellerin reddi, tikel olgulara yapılan vurguyu andırıyordu.<sup>167</sup>

Ona göre, bu gerçek tikellikle ilişkili ve romanda özel öneme sahip olan iki unsur ise “karakter çizimi ve arka plan sunumu”dur.<sup>168</sup> Romana gerçekçi bir görüntü sağlayan kişilerin bireyselleşmesi ve ortamın ayrıntılı sunumu ise, Watt’a göre, roman türünün ayırt edici özelliğidir: “Hiç kuşku yok ki romanı diğer edebiyat türlerinden ayırt eden husus hem karakterlerinin bireyselleşmelerine hem de yaşadıkları çevrenin ayrıntılı sunumuna büyük önem vermesidir.”<sup>169</sup> Bireyin ve çevrenin sunumunun, çağın gerçekçiliği ile bağını kuran Watt, böylece, roman için ayırt edici özellik olarak gerçekçiliği zikretmiş olur.

Terry Eagleton da ayrıntıya dikkat çeker; ona göre gerçekçi romanlarda ayrıntı, gerçeklik hissi üretmek için vardır: “Gerçekçi eserler (...) gerçekçi havalarını korumak için bize çoğu epey gelişigüzel bir sürü ayrıntı verirler. (...) Ayrıntı tamamiyle keyfidir; bir gerçeklik hissi üretmek için oradadır sadece.”<sup>170</sup> Bununla birlikte o da Watt gibi gerçekçiliğin zamanın algısına göre değişeceğini söyleyecektir: “Bir eserin gerçekçi olduğunu söylediğimizde aslında bu eserin gerçekçi olmayan bir esere kıyasla, gerçeğe mutlak şekilde daha yakın olduğunu kastetmiyoruz. Kastettiğimiz şey, o eserin belli bir mekan ve zamanda yaşayan belli bir insan topluluğunun gerçeklik saydığı şeye uyması daha çok.”<sup>171</sup> Romanın gerçeklikle kuvvetli bir bağ kurma amacıyla olduğunu söyleyen Jale Parla da bu bağın sağlayıcısı olarak, sıradan yaşam ve olaylara vurgu yapar:

Romanın baştan beri gerçeklikle kuvvetli bağlar kurmayı amaçlayan bir tür olduğunu biliyoruz. 18. Yüzyıl romanlarının hemen hepsinin önsözünde ‘Bu bir roman değildir’ inkarının olmasının bir diğer nedeni de, anlatıların gerçek yaşamla

<sup>166</sup> Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 14.

<sup>167</sup> Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 17.

<sup>168</sup> “Edebiyatta gerçek tikellik kavramı, somut kanıtlar gösterilemeyecek kadar genel bir konudur, zira kanıt gösterebilmek için öncelikle gerçek tikellik ile anlatı tekniğinin kimi özgül veçheleri arasındaki ilişkinin oturtulması şarttır. Bu veçhelerden ikisinin roman açısından özel bir öneme sahip olduğunu görüyoruz: karakter çizimi ve arka plan sunumu.” Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 19.

<sup>169</sup> Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 19.

<sup>170</sup> Terry Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, çev. Elif Ersavcı, İletişim Yayınları, 4. bs., İstanbul 2019, s. 124.

<sup>171</sup> Eagleton, *Edebiyat Nasıl Okunur*, s. 138.

olan bağıni belirtme ihtiyaçları ve yazdıklarını romanstan ayırma istekleridir. Buna uygun olarak sıradan yaşamlarla sıradan olayları konu almışlardır.<sup>172</sup>

Görüldüğü üzere sıradan insan ve olaylara yönelme, romandaki gerçeklik duygusu için önemli özellikler olarak görülmektedir. Bununla birlikte, yaşanan çağa göre gerçeğin kavranış biçiminin normal kabul edilen sınırları değişir. Wayne C. Booth da: “James ve Sartre’in romanın gerçek görünmesi gerektiği genel varsayımına, kurmacanın başlarından beri gelmiş geçmiş romancıların çoğu hak verecektir büyük ihtimalle. Gerçekçi etkinin pek çok diğer meziyetten vazgeçmeye degeceği yönündeki varsayımlarına ise, bu yüzyılın pek çok romancısı ve eleştirmeni hak verecektir.”<sup>173</sup> derken, Henry James ve Jean-Paul Sartre’in romanda talep edebileceği türden bir gerçekçiliği, tüm diğerleriyle birlikte anarak, aslında gerçeklik duygusunu yakalama arzusunun roman için baki olduğuna ama bunun edebî dili şekillendirmede zamana göre değişen veçhesine değinmektedir. Yani ona göre romancı her zaman gerçeklik duygusunu yakalamaya çalışır, sadece zamana göre onu yakalamanın şekli değişecektir.

Gürpınar’ın, gerçeğin sadık bir tanığı gibi yazdığını söylediği romanlarında da, devri için istenilen tarzdaki gerçeklik duygusunu arttıran özellikler vardır.<sup>174</sup> Bunlar, edebî dile has biçimsel özellikler olduğu için, bunların değerlendirilmesi edebî dilin imkânının fark edilmesi anlamına da gelir. Ayrıca, batıl inanışlara yer veren romanları içerisinde anılan *Gulyabani*’de, dilin kuruluşunun bizatihi kendisi, bu inanışların itibarını sarsmada önemli bir işleve sahiptir. Bu durumda, gerçeklik duygusu oluşturma ve itibar sarsma üzerinden, *Gulyabani*’de edebî dilin başka türlü/mümkün bir kullanımına tanıklık etme imkânı doğar. Nitekim edebî dilin olgunun imkânına tanıklık etmesi, bu olgu dil olarak kabul edildiğinde, dilin mümkün/başka bir kullanımına tanıklık anlamına gelmektedir. Bu sebeple *Gulyabani*’de edebî dilin imkânlarını fark etmek için, sırasıyla, gerçeklik duygusu oluşturan özelliklere ve batıl inanışların itibarını sarsan komedi ve karikatürizasyon unsurlarına yönelmek makul görünmektedir.

---

<sup>172</sup> Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, 14. bs., İstanbul 2018, s. 163. *Gulyabani*’de gerçeklik duygusunu etkileyen unsurlar ele alınırken, *Gulyabani* Mukaddime’sinde, olayın gerçekten yaşandığının söylemesi de değerlendirilecektir.

<sup>173</sup> Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 63.

<sup>174</sup> Gürpınar devrinin edebî atmosferi ya da roman gerçekçiliğinden beklentisi, Gürpınar, Uşaklıgil ve Beşir Fuat’ın roman tanımlamaları üzerinden birinci bölümde değerlendirilmiştir.

## 2.2. Edebî Dilin İmkânına Tanıklık Olarak *Gulyabani*

*Gulyabani*, “Hanım Nineden Muharrire Mektup” başlığı altında ve “Karilerinizden Bir Hanımnine” imzasıyla ilgili romanın yazılmasını da talep eden bir mektupla başlar. Bu mektubun ve mektuba verilen Hüseyin Rahmi imzalı cevabın, romanda, gerçeklik duygusunu arttıran en belirgin unsurlar olduğu söylenebilir. Bu mektuplar, sırf gerçek kişiler tarafından imzalanmalarıyla dahi romanın gerçeklik duygusuna güçlü şekilde etki eder.

Bu mektuplaşmayı, roman dışı ya da roman içi olarak değerlendirmek, mektuplara bakış açısını belirleyecek temel etkiye sahiptir. Bu durumda mektuplaşmanın iki gerçek kişi arasında olup olmaması önemini yitirir. Bu mektuplar şayet roman dışı olarak kabul edilirse devrine tanıklık ettiği düşünülen bir roman için belge niteliği taşıyacak ve yazarın, romanı bir ihtiyaca binaen yazdığına açık delil hükmünde olacaktır. Nitekim Gürpınar’ın devrine tanıklığı, romanın halkı eğitmek için bir araç olarak görülmesiyle yakından ilgilidir. Bu durumda, halkı eğitmek için yazan Gürpınar, gerçekten bir ihtiyaca binaen yazıyor olacaktır. Ancak bu mektupların, bir romanın başında bulunması, romana dâhil edilmesi için yeterli olmalıdır.<sup>175</sup> Bu kabulle roman içi bir unsur haline gelen mektuplar, Bahtin’in işaret ettiği gibi edebî-sanatsal bir olay olur: “ (...) romandaki gündelik diyalog replikleri ya da mektuplar, biçimlerini ve gündelik anlamlarını ancak romanın içeriği düzleminde korur. Fiili gerçekliğe ancak bir bütün olarak roman aracılığıyla girerler, yani gündelik yaşam olarak değil, edebî-sanatsal bir olay olarak.”<sup>176</sup> Bu durumda mektuplaşma, genellikle roman dışı kabul edilen mukaddime başlığı altında verilmiş olsa da, olguya delil/tanık hükmünden çıkmıştır. Artık önemli olan mektuplaşmanın, romanın bütünü içindeki yeri ve anlamı olur.

Bu durumda romanın devrine tanıklığının yerini edebî dilin başka mümkün bir kullanımına tanıklık alır. Artık bu mektuplaşmayla açığa çıkanın, yazar anlatıcının erken örneklerinden biri olduğu söylenebilir. Bu durumda mektuplaşmanın romanın oluşturduğu gerçeklik duygusuna etkisi hâlâ devam eder ancak kaynağı değişmiştir. Gerçeklik duygusunun kaynağı, mektupların gerçekten var olmaları ihtimalinden,

---

<sup>175</sup> Boratav, Gürpınar’ın *Son Arzu* romanını değerlendirirken şöyle söyler: “Bu sözler, bir romancının önsözünde bulunduğu göre, belki bu önsöze ve orada söyleyeceği şeylere bir vesile olsun diye ‘icat edilmiş’ sayılabilir; yalnız, sanatkarın kendi ağzından düşüncesini ifade etmek bakımından değeri vardır.” Boratav, Hüseyin Rahmi’nin Romancılığı, s. 320.

<sup>176</sup> Bahtin, *Söylem Türleri* (ve Başka Yazıları), s. 67.

güvenilir anlatıcının varlığına kayar. Nitekim yazar anlatıcısı, Booth'un işaret ettiği gibi yazarın açık sözcüsü sayabiliriz: “Bir olgunun bize yazar ya da açık sözcüsü tarafından verilmesi ile aynı ‘olgu’nun bize hikâyedeki yanılabilir bir karakter tarafından verilmesi arasında büyük bir fark vardır.”<sup>177</sup> Bu durumda güvenilir yazar anlatıcı, gerçeklik duygusuna etki eden bir kişi olarak yerini alır ve bu durum, olayı onun ağzından dinlediğimiz için, roman boyunca devam eder.

Yine hanımineye cevaben yazılmış mektupta, romanın yazılma serüveninin romana dâhil edildiği görülür:

Eserin hîn-i tahrîrinde bu mahlukât-ı acibe ve mahûfa ile o kadar meşgul oldum ki bazı akşamlar hane halkı hâb-ı girânda iken sükûnet-i leyliye içinde bana yazı odamda gürültüler, patırtılar oluyor gibi gelirdi. Kendi kendime:

– İşte periler geldi. Roman müsveddâtı içinde haklarındaki tavsîfâtımdan memnun olmadıkları sahifeleri alıp götürüyorlar, derdim. Sabahleyin kalkınca ilk işim tehâlûkle müsveddelerimi tadâd olurdu. Bütün kâğıtlarımı numara sırasıyla tamam bulunca “Oh, hele dokunmamışlar.” diye geniş bir nefes alırdım.<sup>178</sup>

Olayın bilimsel gerçeklere bağlanacağını aynı mektupta haber veren, “Böyle mahluklar olsa mikroskopla görülürdü.”<sup>179</sup> diyecek kadar olmadıklarından emin olan yazar anlatıcı, yine de sabah kâğıtlarını kontrol ettiğini söylemektedir. Bu kısma, iki farklı açıdan bakmak mümkündür: Birincisi yukarıda da işaret edildiği gibi yazarın hikâyeye dâhil oluşu ile yazar anlatıcının belirmesi ve hikâyenin yazılma serüveninden haberdar edilerek kurgusallığın gözler önüne serilmesidir. İkincisi ise romanın doğaüstü mahlukatının hikâyeden çıkışı ve yazar anlatıcıya musallat olmasıdır. Bu mahlukat roman kişilerinin de korkusunun kaynağıdır. Bu korkunun sahiciliği ise Mackay’in “gerçekçi yerleştirme” dediği tarzda tanıdık bir dünya inşa edilerek sağlanır. Yani varlıkları gerçek değilse de varlıklarına dair inanç ve bu inancın etkisiyle oluşan korku oldukça tanıdık ve gerçekçidir. Hatta öyle ki bu durum, varlıklarına inanmadığını mektupta açıkça belirten yazar anlatıcısı bile etkisi altına alır. Ayrıca, postmodern romanın bir özelliği olarak anılan yazılma serüveninin romana bu dâhil edilişi, *Gulyabani*’nin yazıldığı dönemde bir kusur olarak görülen ve

<sup>177</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s. 188.

<sup>178</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 38-39.

<sup>179</sup> “İlim, mevzuatını zîr-i zemine inerek, göklere çıkararak teleskoplarla, mikroskoplarla, her yerde, her zerrede arıyor. Bu garibelerin, bu yabancıların aslı olsa elbette bunlardan birini çalyaka eder, üzerlerinde mikrobi aşî ameliyatı icra ettiği tavşanlar, fareler gibi kafese kor idi. Ah hanımineceğim! Dürbünlerden, kodak makinelerinden her türlü takibat-ı fennîden kaçan gulyabaniyi ben, âciz bir romancı nerede yakalayıp da tavsîfât-ı hakîkiyesiyle nazargâh-ı istiğrabımıza vazedebileceğim?” Gürpınar, *Gulyabani*, s. 39-40.

istenmeyen bir durumdur. Nitekim dönem romanlarında, gerçekçilik akımlarının da etkisiyle, romancının kendisini olabildiğince gizlemesi, roman evrenine zeval getireceği düşünülen bu kullanımdan kaçınması istenir. Bu sebeple Gürpınar'ın bahsi geçen tutumu, döneminde roman için sınırları zorlayan cesur bir hamle olarak görülebilir. Zira “Yeni türlerin oluşumunda etkili olan sınırlara bağlı kalmak değil sınırları zorlamaktır.”<sup>180</sup>

Yine aynı mektupta, yazarının hikâyeye girmesi ve hayalî mahlûkatının romandan çıkmasının oluşturduğu büyü havayı romanın sonu hakkında aceleyle verilmiş gibi görünen malumat bozmaktadır: “Roman bir garabet mecmuası olmakla beraber, yirminci medeniyet asrının zihinler için tayin ettiği makulat dâhilinde neticelenecek...”<sup>181</sup> Ancak, büyü havayı bozsa da, bu malumat, birinci bölümde tartışılan önemli işlevinin yanında<sup>182</sup> bu ciddi atlatıya dâhil edilecek komedinin bir habercisi olarak da yorumlanabilir. Nitekim Booth, bu önceden haber verme durumunu komedinin bir şartı olarak görür: “(...) başarılı komik kurmacalarda eğlenmemiz, yazarın bize önceden karakterlerin detlerinin geçici olduğunu ve endişelerinin gülünç derecede yersiz ve abartılı olduğunu söylemesine bağlıdır.”<sup>183</sup>

Romanda gerçeklik duygusunu arttıran bir diğer husus ise olayın Muhsine tarafından bizzat yaşanmış olduğu iddiasıdır: “Bu bir masal değil, bir vaka-i sahihe, gençliğinde Muhsine Hanım'ın uğradığı bir sergüzeşt-i acib ve müellim idi.”<sup>184</sup> Bu durumda olay neredeyse ilk ağızdan verilmektedir. Hatta güvenilir yazar anlatıcının araya giren şahitliği olayın gerçekten yaşandığına inandırmada ayrıca bir etkiye sahip olur. Anlatımın bir hanımınineye ait olamayacağına dair şüpheye düşülebilecek cümleler için yine yazar anlatıcının beyanı imdada yetişir:

(...) nâkilin lisan-ı saf ve sadesi, vakanın sutûr-ı beyana bütün nikât ve dekâyıkıyla geçirilmesine müsait olmadığı için lüzum görüldükçe asılda olmayan ıstılâhat-ı mahsûsayı istimaldeki ıztırarımı beyana mecburum. (...) Bazı cümlelerin raviyenin dehen-i safından suduruna istiğrap edecek karilerimin ihtimal-i itirazlarına karşı bu kayda lüzum gördüm.<sup>185</sup>

---

<sup>180</sup> Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 28-29.

<sup>181</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 20.

<sup>182</sup> Birinci bölümde, romancının gerilimini rahatlatan ve roman evreninin rahatça kurgulanmasını sağlayan bir unsur olarak ele alınmıştı.

<sup>183</sup> Booth, *Kurmacanın Retoriği*, s.189.

<sup>184</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 45.

<sup>185</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 45-46.

Böylelikle hem gerçek bir olay anlatıldığıının hem olayın Muhsine'nin başından geçtiği şekliyle, sadece ihtiyaç duyulan yerlerde daha iyi anlaşılması için istilahi bazı değişiklikler yapıldığının garantisi yazar anlatıcı tarafından verilmiş olur.

Olayı yaşayan ve anlatan Muhsine'nin, bir roman kişisi olarak tutarlık içinde verilmesi gerçeklik duygusunu arttıran özelliklerdendir. Onun romanda çizilen güçlü tabiatını, hayatının hızlı verilen ayrıntıları üzerinden de olsa okuyabiliriz. Muhsine şiddete maruz kaldığı ilk eşinden henüz genç bir yaşta boşanmıştır: “(...) üç sene dayağını yedim. Kahrını çektim. Artık illâllâh canıma tak dedi. Bir gün o evde yok iken bohçamı bağladım. Kaçtım, boşandım kurtuldum.”<sup>186</sup> Anası babası erken yaşta öldüğü için bu boşanmadan sonra el evlerinde kalan, geçim sıkıntısı çeken Muhsine bir kibar konağına hizmetçiliğe gitmeye karar verir. Bu konaktaki beyin tacizine maruz kalınca, içinde bulunduğu zor duruma rağmen, oradan ayrılmakta da tereddüt etmez: “Ertesi günü oradan tası tarağı topladım, kaçtım.”<sup>187</sup> Bir zaman daha orada burada sıkıntı çeken Muhsine'ye, gulyabani olayını yaşayacağı konak için hizmetçilik teklifi bu sırada gelir. Bundan sonra ise, burada çalışmanın ilk şartı soru sormamak olmasına rağmen, sürekli soru soran, şüphelenen ama aynı zamanda korkan ve korkusundan dolayı zaman zaman safça davranan Muhsine çizilir. Bu durumda, üçüncü bölümde ayrıntılı bir şekilde ele alınan Muhsine'nin şüphelerinin ve sorularının yaşanan olaydaki boşlukları, anlık da olsa görünür kılması tuhaf kaçmaz. Hatta bu boşlukların çok kısa anlarda belirmesi de gerçeklik etkisini artırır. Çünkü Muhsine cesur tabiatına rağmen, böyle ustalıklı kurulmuş bir tuzağı çözebilecek yeterliliğe daha da ötesi veriye/ortama sahip değildir.

*Gulyabani*'de cin, peri gibi halk inanışları ile ilgili mahlûkatın hem gerçek dışı olduklarının teminatının güvenilir yazar anlatıcı tarafından verilmesi hem de korkuya dair gerçeklik duygusunun bu mahlûkat üzerinden, geleneğe ait tanıdık bir ortam yaratılarak oluşturulması oldukça ilgi çekici bir çift yönlülüktür.<sup>188</sup> Bu durumda cin ve perilerin, romanda, sadece devrin batıl inanışlarına tanıklık etmek için var oldukları söylenemez; onlar aynı zamanda roman dilinin kuruluşunda önemli bir etkiye sahip

---

<sup>186</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 46-47.

<sup>187</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 47.

<sup>188</sup> Mackay, Don Kişot'un gerçekçiliğini, bizim için tanıdık bir dünyaya oturtulmasında bulur: “Kahraman tamamıyla sıradandır, sadece ‘asilzadelerden biri’dir, fakat onu kahramanlığa layık kılan, toplumsal bir tipten birey olarak düşündüğümüz şeye dönüşmesini sağlayan, kurmaca romansların tarihsel doğruluğuna olan inancıdır.” MacKay, *Roman Nedir?*, s. 37-38. Gürpınar da kişilerini tanıdık kültürel bir ortama yerleştirerek, onların duygularının sahiciliğini sağlamış olur.

olurlar. Bu da edebî dilin imkânı anlamına geleceğinden, olgunun ya da başka bir dünyanın imkânına tanıklık eden edebî metnin dilinin imkânına tanıklık olarak okunabilir. Bu durumda, roman dilinin inşası anlamına gelen üslup sadece bir anlatım tekniği olmaktan öte iş görür; edebî gelenek içerisinde mümkün bir kullanım olarak belirir. Nitekim üslup özelliği olarak değerlendirilme eğiliminde olunan mizahi dil ve karikatürizasyon *Gulyabani*'de açıkça söylemekten daha yıkıcı bir etki oluşturur. *Gulyabani*'nin halk inanışlarının itibarını sarsmada bir etkisi olduğu iddia edilecekse bu işlevi en fazla üstlenenlerin mizahi dil ya da karikatürizasyon olduğunu söylemek mümkündür. Bu durumda *Gulyabani*'de batıl inanışların itibarının sarsılmasının sadece inşa edilen her şeyin bilimsel açıklamaya bağlandığı ve açıkça söylendiği son bölüm aracılığıyla gerçekleşmediği, dilin inşa edilmiş şeklinin bizatihi kendisinin itibar sarsan olarak iş gördüğü söylenebilir. Nitekim dilin komedi olarak inşası, romandaki korkunun gerçeklik etkisini arttıran -cin, peri gibi halk inanışlarına ait- unsurlar üzerinden sağlanmakta ve yukarıda bahsi geçen çift yönlülük tekrar belirmektedir.

Hem korkuya dair gerçeklik duygusunu tanıdık bir atmosfer inşa ederek arttıran hem kendinden mütevellit mizah duygusu içerisinde verilen aşağıdaki sahneler, bu çift yönlülüğün örnekleri olarak değerlendirilebilirler:

Bunlardan biri şerbetle, şekerle beslenmezse, âdeta havaya nüfuz ederek suyun kaynamasına etki eden “iyi saatte olsunlar” ile ilgilidir:

Çeşmifelek Kalfa ocağın başına yaklaşır:

– Dadıcığım, bu akşam yemek geç kalmış.

Arap teessüfle başını sallayarak:

– İyi saatte olsunlar, bugün onları gücendirdim mi? Ne yaptım bir türlü pilav kaynamıyor.

– Şerbetlerini, şekerlerini vermedin mi?

– İncirin köküne bol bol döktüm.<sup>189</sup>

Aşağıdaki kısım ise cin, peri gibi mahlûkatın akşam saatinde pencere altına toplandığı şeklindeki halk inancını hatırlatırken, işin içerisine sokulan “çingırağın sesine üşüşme” âdeta asap bozucu bir komedi sahnesini meydana getirir:

Matbahın bahçeye açılan kapısı önüne gitti. Oradan kordon gibi sarkan, ucuna tahta parçası bağlı bir ipi seksen besmele ve destur ile birkaç defa çekti. Sonra bize dönerek:

---

<sup>189</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 63.

– Ötekiler çingırağı pek seviyorlar. Geçen akşam yine böyle çekerken hep buraya üşüştüler, dedi.<sup>190</sup>

Özellikle Ruşen Kadın'ın Muhsine'ye bir cin savma tedbiri gibi verdiği tavsiyelerin saçmadan neredeyse yapılamaza doğru giden yükselişi, tanıdık inanışları hatırlatırken komediye kayar:

Mavili esvap giyme. Uçkurunu kibleye karşı bağlama. Kapı eşiğine oturma. Kuşağını kördüğüm etme. Yatağını duvar kenarına yapma. Akşamları saç örgülerini çöz. Gözlerini birbiri üstüne yedi defadan ziyade kıpma. Seni korkuttukları vakit ayak başparmaklarının tırnaklarını birbirine sürt. İki elinle kulaklarının memelerini tut. Bir demir bulabilir isen üzerine bas. “Emret ya cin! Hazırım.” diye bağır. Kalbini ferah, itikadını tam tut, bir şey olmaz.<sup>191</sup>

Kümes hayvanları seremonisini andıran perilerin ilk gece Muhsine'ye uğraması ve Muhsine'nin durum karşısındaki yorumu da başka bir komedi örneğidir:

Kulağımın dibinde denecek bir yakınlıkta acı acı bir horoz öttü. (...)tereddütler içinde bizar olur iken etrafımda bir sürü ördek vakvakası koptu. Vak, vak, vak. (...) Acaba ben o günü uçkurumu kibleye karşı mı bağlamıştım? Farkında değilim. Hemen şalvarımı çözdüm. Kiblenin aksi cihetine dönerek tekrar bağladım. Bu tedbirden bir fâide görülmedi. Şimdi gak gak gak kazlar başladı. (...) Galiba bana bu gece çiftlik perilerinin kümes sekeneşi hoşâmedîye geldiler, dedim.<sup>192</sup>

Bu alıntılarda, tanıdık geleneksel bir atmosfer içerisinde verilen unsurların yarattığı gerçeklik duygusuna oldukça doğal şekilde eşlik eden bir komediden söz edilebilir. Bu, olayın kendisi komikmiş de yazar bunu sadece aktarıyormuş hissiyatı veren abartısız bir komedir ve bu özelliğiyle itibar sarsıcı olarak iş görür. Gürpınar, Parla'nın ifade ettiği, mizahın bozguncu alaycılığından ustalıkla faydalanır.<sup>193</sup> Ayrıca *Gulyabani*'deki bu abartısız görüntü sunan mizahın, karikatürizasyon olarak tanımlanması da mümkündür. Nitekim Henri Bergson'a göre karikatürize etmedeki abartının basit bir araç gibi görünmesi gerekir:

Abartmanın, gülünç olması için, bir amaç gibi görünmemesi, çizerin doğada potansiyel halde gördüğü bozuklukları gözlerimiz önüne sermek için başvurduğu basit bir araç gibi görünmesi gerekir. (...) söz gelimi burnu doğanın meylettiği yönde uzatan karikatürist onu gerçek anlamda çarpıtır: Karikatürü gördükten sonra gerçek burun da bize sanki o yöne uzayıp çarpılmak istiyormuş gibi görünür.<sup>194</sup>

<sup>190</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 64.

<sup>191</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 66.

<sup>192</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 68-69.

<sup>193</sup> “Komik türler, ciddi türlerin tersine, bozguncu alaycılıklarıyla geçiş dönemlerinde hem daha gerçekçi hem daha popüler olabilmışlerdir.” Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 59.

<sup>194</sup> Henri Bergson, *Gülme* (Gülücün Anlamı Üzerine Deneme), çev. Devrim Çetinkasap, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014, s. 19-20.

Boyutlarıyla oynan şeyin, aslına şaşkıncı şekilde benzese de, artık korkutucu, ciddi vasfı çözülmüştür. Bu çözümlüş bir itibar yitimidir. Meseleyi ciddi şekilde anlatmaktan daha etkili olduğu ise aşıkârdır. Öyle ki mizahın bu yıkıcı gücüne dikkat çeken Bahtin, ortaçağın mizah kültürünün hazırladığı biçimler için şöyle bir iddiada bulunur: “Yerleşik iktidar ve resmi kültürü alaşağı edip yenilediler.”<sup>195</sup> Böylece *Gulyabani*'de, yerleşik itibarını sarsarken aynı zamanda onun imkânlarından faydalanan bir dil inşasından<sup>196</sup> bahsedilebilir. Barthes'in “(...) devrim'in ele geçirmek istediği şeyin imgesini yıkmak istediğinden çıkarmak zorunda olması (...)”<sup>197</sup> dediği gibi Gürpınar da halk inanışlarının kendisini roman dilinin inşasında bir zemin olarak kullanır. Halk inanışları romanda artık sadece değişmesi gereken unsurlara tanıklık edilmesi bağlamında değil üsluba, edebî dile etki edenler olarak var olunca dilin başka türlü bir imkânı görünür olur. Bu da edebî tür için bir kırılma, bir açılım olarak değerlendirilebileceğinden, edebiyat geleneğindeki devamlılığın görülmesine imkân tanır.<sup>198</sup> Döneminin yaşayışını objektif bir gözle yansıttığı, geleneği bu güne taşıyarak ona hizmet ettiği iddiasıyla kıymet atfedilen roman, aslında olgunun tanıdığı kabul edildiği için dar bir alanda konuşmaya zorlanmış olurken, *Gulyabani*'de olduğu gibi başka bir dilin imkânına tanıklık bağlamında edebî geleneğin dönüşen ve dönüştüren halkası olur; gelenek içerisindeki asıl geniş etkisi böylece açığa çıkar.

Romanda, komikliği kendinden mütevellit dikkat çekici sahnelerden biri de “Bir Kanlı Dövüşme” başlığı ile verilen on altıncı bölümdedir. Bu bölümde, Muhsine'nin odasına, yüklüğün içerisindeki mekanizmayı kullanarak bir peri olduğunu iddia eden, köşkün sahiplerinden Şevki Bey girer. Muhsine'nin bu gelenin bir peri olduğuna itikadı tamdır ve perinin, namusuna göz diktiğini de bilmektedir. Bu sebeple aralarındaki konuşma korku dolu bir atmosfer içerisinde ilerlemelidir ama oldukça tuhaf iniş çıkışlarla seyreden bir dilde geçer. Perinin yükülden önce sesi gelir, Muhsine'yi çağırılmaktadır. Muhsine cevap vermeyince odaya dalar: “Tanburalı peri

---

<sup>195</sup> Bahtin, *Karnaval'dan Romana* (Edebiyat Felsefesinden Dil Teorisine Seçme Yazılar), s. 113.

<sup>196</sup> Birinci bölümde yazarın gerilimi, üçüncü bölümde ise dönüşüm bağlamında ele alındığı üzere Gürpınar geleneksel edebî metinlere has özellikleri romanda kullanma konusunda oldukça başarılıdır.

<sup>197</sup> Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 3. bs., İstanbul 2006, s. 74.

<sup>198</sup> Edebî gelenek içerisinde, *Gulyabani*'nin, fantastik romana doğru giden seyrin bir halkası olarak okunmasının mümkün olduğu, birinci bölümde fantastik roman tartışılırken ifade edilmişti. *Gulyabani*'de inşa edilen edebî dilin farkına varılması bu gibi bağlantıların kurulmasına da imkân sağlayacaktır.

yükün arkasından tatlı niyazlar ile beni aguşuna davet ediyordu. Adem-i icabetimden dolayı birdenbire hiddetlendi. Yamyamca beyitlere başladı. Âdetini biliyorum zaten. Küttedek yük kapısı açıldı.”<sup>199</sup> Bundan sonra peri ile Muhsine arasında inişli çıkışlı bir konuşma başlar. Ancak konuşmanın en ilginç yeri postmodern mizahi bir eserden alınmış gibi duran şu kısımdır:

– Benim bu evde tesadüf ettiğim periler hep ikiz. Sen Hint perisinin değil mi? Senin mutlaka bir insan tekin olacak. O kim? Yani sen kimin perisisin?

– Bu köşkün efendisi Şevki Bey’in?

– Teşerrüfûme vallahi memnun oldum. Ekmeğinizi yiyorum. Velinimet ismini işitiyor idim. Fakat henüz yüzünü görmemişim. Şevki Bey’in perisi, asıl beyefendi nerede ikamet buyururlar?

– İstanbul’da.<sup>200</sup>

Bu ve benzeri sahnelerde korkunun asla tam olarak yükselmesine izin verilmez. Korkuya neredeyse daima konuşma doğallığında bir komedi eşlik eder. Canına ya da namusuna kastettiğini bildiği bir perinin, kimin ikizi olduğunu öğrendiğinde Muhsine’nin merakına yenik düşmüş bir doğallıkta söyledikleri bunun çarpıcı bir örneğidir. Bu doğallık da, olayın bizatihi kendisinin komik olduğu hissiyatıyla, yukarıda bahsi geçen itibar sarsma olarak okunmayı mümkün kılar.

Gürpınar’ın hem bu doğal olarak varmış hissiyatı uyandıran dilinin hem oluşturduğu gerçeklik duygusunun sekteye uğradığı yerler de vardır. Bunlardan biri, periler tarafından imtihana tabi tutulan köşkün hanımına sorulan soru ve onun bu soruya verdiği cevaptır. Soru şu şekildedir: “Bir hünsanın erkekliği, kadınlığı yani cinsiyeti birden kemalde olsa, hem bir erkek hem de bir kadınla izdivaç etse hünsanın aynı zamanda zevç ve zevcesi olan bu iki zat yine o şahs-ı muzafa ikinci derecede akraba olarak ne düşerler?”<sup>201</sup> Bu soruya Hanımefendi’nin cevabı ise: “Erkeklik, kadınlık kendinde içtimarıyla doğan şahs-ı muzafın iki nısfı bir rahimden husulleri itibarıyla birbirine birader ve hemşire addolunacaklarından, bunların zevç ve zevceleri de yine o hünsaya yenge ve enişte düşerler efendim.”<sup>202</sup> şeklinde olur. “Bu sorunun sorulabilme ihtimali yoktur.” şeklinde bir yorum, soruları soranlar hakkında herhangi bir bilgi verilmediği için de elbette ki yapılamaz. Bu soruya Hanımefendi’nin cevap verebilmesi de ihtimal dâhilindedir çünkü Hanımefendi hem eğitilmiş bir kadındır hem

<sup>199</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 145.

<sup>200</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 148.

<sup>201</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 135.

<sup>202</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 135.

sorunun daha önce sorulmuş ve cevaba da çalışılmış olduğu roman içerisinde verilmiştir. Ancak bu ayrıntının romanın oluşturduğu gerçeklik duygusuna olumsuz etkisi, bir kış gecesi ocak başında anlatılan bir hikâyenin dinleniyor oluşundandır. Bu soru ve cevapta, yazar anlatıcının Muhsine’den dinlediği hikâyeye sadece istilahi düzeyde müdahale etmediği görülür ve burada yazarın kendisi, gerçeklik duygusunu etkileyecek şekilde görünür olur. Ancak bu konuda yine de temkinli yorum yapılması yerinde olacaktır çünkü Gürpınar’ın muamma sorma hevesine kapılmış olması muhtemel olabileceği gibi kış geceleri kadınlar meclislerinde böyle muammalar soruluyor olması ihtimali de vardır.

Gerçeklik duygusunu olumsuz etkilediği düşünülebilecek bir diğer ayrıntı ise Muhsine’nin köşkte tanıştığı, hikâyeyi anlattığı sırada da kocası olan Hasan ile ilgilidir. Hasan en başta köşkün kadınlarına kurulan kumpasın içerisinde gibi görünür. Hatta gece, odadaki yüklüğün içerisinde bulunan gizli mekanizma sayesinde Muhsine’nin odasına girer ve peri olduğuna Muhsine’yi inandırır. Ancak ertesi gün mutfakta bir tamir yapılması gerekir ve Hasan mutfağa gelir. Hasan’ı gündüz gözüyle gören Muhsine’nin kafası karışır. Muhsine’yle bir şekilde yalnız kalmayı başaran Hasan, önce davranıp ona peri olup olmadığını, çünkü gece kapısı kitliyken odadaki yüklükten aynı ona benzer bir kadının çıktığını, peri değilse bunu nasıl başardığını sorar. Hasan’ın uydurduğu bu hikâyenin, gece kendisini peri olduğuna inandırmaya çalışan kişinin, gündüz ifşa olması durumunda oluşacak şüpheyi giderebilmesi için, kumpasın bir parçası olarak, öncen tasarlanmış olması muhtemeldir. Ancak Hasan köşke zaten bir kumpastan şüphelendiği için sızmıştır ve onu romanın sonunda, köşkün kadınlarını kurtarmak için harekete geçen ve olayın gerçek yüzünü ortaya çıkaran köylüler arasında görürüz. Hatta bu konuda öncülük yapmaktadır. İşte Hasan’ın bu durumuyla, Muhsine’yle gündüz karşılaştığı zaman ona anlattığı hikâye arasında bir boşluk oluşur ve yazar bunu gidermek için romanın sonunda bir teşebbüste bulunsa da hem Hasan’la ilgili bu ayrıntı hem bunu açıklama romanda gereksiz bir görüntü sergiler; yazarın, olayları karmaşıklaştırmanın büyüüne kapılmış olduğu hissiyatını uyandırır.

Romanda, bir dil inşası içerisinde mezcoldukları ifade edilen korku ve komedi, kimi zaman karışıklık içerisindeymiş gibi de görünmektedir. Köşkün kadınlarının ciddiyetine karşın cin ve periler laubali, dalga geçen bir tavır içerisinde. Bu durumu iki örnek üzerinden değerlendirmek mümkündür. Bunlardan biri, Muhsine ile Ruşen

Kadın'ın, köşkün karanlık koridorunda yaşadıkları olaydır. Anlatış yine Gürpınar'ın diline has ince bir komediyi barındırır ancak bu komedi, yukarıda ifade edildiği gibi olayın kendisi doğal olarak komikmiş hissiyatı uyandırır. Buna karşın kadınların tutumu oldukça ciddidir. Muhsine gece karanlığında ayağına dolanan kediyi cinlere uğradığına yorar:

“Bacaklarıma doğru yumuşak yumuşak bir şey dokunmaya başladı. Korkudan dizlerimin bağı çözüldü. Bir iki destur dedim. Durdum. Halecandan bayılacaktım.  
Kalfa:

– Kızım niye yürümüyorsun?

– Ben uğradım galiba?

– Ne var?

– Ayaklarımı okşuyorlar.

Kalfa bir makam-ı mahsusla

Göklerin mâhı

Diyarların padişahı,

Çekil, dedi.

İki çenem birbirine vurmaya başladı.

Sonra kalfa:

Eyle kerem

Destur mükerrem

kafiyesiyle mumu ayaklarıma doğru tuttu.

– A! kedi imiş, korkma kızım, dedi. Eğildim, baktım. Filhakika o gündüzki iri kara kedinin ayaklarıminin arasında dolaştığını gördüm.

Ev halkının bu ciddi tutum ve söylemleriyle tezat oluşturan cinlerin alaycılığı, köşkün kadınlarına yaptıkları imtihanda tam anlamıyla görünür olur. İmtihanı başlatma güftesi şöyledir:

Haseki, dereseği, pöteki,

Nalınteki, sendeki, bendeki

Dümtek dümtek dümtek

Haydi yavrum bir tek... Bir tek...

Mertek, köstek, ördek

Gerçek, gevşek, gerdek

Haydi baban bum

Mum kum rum

Gözlerini yum

Ağzını aç... Geliyorum kaç...

On beş kırbaç

Kulaç Kulaç

Çabuk laçka  
Maçka plaçka  
Haydi babam kertenkele  
Nereden gele? Sana gele. Bana gele  
Hergele kötü tat  
Kıpırdama yat  
Dayağımı tat<sup>203</sup>

Ayrıca bu güfteye bir mızıka da eşlik eder, bu söyleyip çalma bir saat sürer. Kalfanın da bu sırada göbek atması gerekmektedir. Böylelikle oluşturulan sahne trajikomik de bir hal alır. Çünkü olayın komikliğini fark eden okur, bu komediyi fark edemeyen roman kişileri karşısında gülmekle acımak arasında kalır.

Bu seremoniden sonra imtihan başlar. İmtihanda sorulan sorular zekice kurgulanmıştır. Ev halkı, bilgi ve görgü düzeylerine göre sorulara doğru ya da yanlış cevaplar verir. Bu düzey bakımından en tepede bulunan ve imtihanı (İmtihanda sorulan sorulardan biri yukarıda analiz edilmiştir.) başarıyla geçen Hanımefendi'ye “Kırkbirbuçuk maşallah, bin aferin, yüz yıldız, doksan dağ, yedi derya...”<sup>204</sup> cinler tarafından bahşedilir. İmtihanı geçemeyen Muhsine'nin payına ise “İrat olarak: Davutpaşa çöplüğü, Gedikpaşa külhanı. Taamiye olarak: bir küfe salyangoz, birçok kurbağa, kaplumbağa, çorbalık teşbih böcekleri. İnşirah için: bir kafes bokluca bülbülü, şebekler, köstebekler.”<sup>205</sup> düşer.

Romanda oldukça belirgin olmasına karşın, bu durum basit bir karşıtlık içerisinde değerlendirilemez. Yani sadece aldanan halkın saf inanışları ve bu inanışları kullanarak kumpas kuran kötü niyetliler şeklinde bir karşıtlık içerisinde değerlendirilmesi mümkün görünmemektedir. Nitekim kurulan kumpas sebebiyle köşkte boğulan kadınlar olmuştur ve kurulan mekanizmalar öylesine profesyoneldir ki tamamen bilimsel gerçeklerle düşünen bir aklı bile şüpheye düşürebilir. Örneğin kapı içeriden sürgülüyken Muhsine'nin odasına girip çıkan bir mahlûk vardır. Gece odasına bir perinin geldiğinden emin olan Muhsine ertesi gün odanın her yerini inceler, içeri girmeye imkân yoktur; peri yüklükten girmiştir ama Muhsine ne kadar arasa da yüklükte bir mekanizma bulamaz: “Yük kapısını açtım! İçerisini dikkatle muayene ettim. Yükün tavanı, cidarları gayet muhkem, bir çivi, bir kıymık parçası bile yerinden

<sup>203</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 115-116.

<sup>204</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s.118.

<sup>205</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 140.

oynamamış, hiç delik deşik yok. Her tarafını yumrukladım. Taş gibi sağlam. Oda kapısına baktım, içeriden sürmeli duruyor.”<sup>206</sup> Bu sebeple, yaşadıklarına korku ve ciddiyetle yaklaşan köşkün kadınlarının tutumunu sadece safça inanışlarına bağlamak insafsızlık olacaktır.

Alıntılanan bu kısımda asıl dikkat çekici olan ise dilin bizatihi kendisidir. İmtihanın başlama güftesi, sorulan sorular hep birlikte âdeta dille çizilmiş bir sahne oluşturur.<sup>207</sup> Yazar dil ile oynamanın cazibesine kapılmış gibi, romanın dili, olaylar çözülmeye hemen önce yükselebildiği kadar yükselir. Güftenin anlamsızlığı başlı başına bir anlam oluşturur. Ötekine dair bilinmezlik dilin anlamsızlaşması üzerinden açığa çıkar. Dilin, böyle anlamsızlaşırken bir anlam üstlenmesi sebebiyle, gerçeklik duygusunu sarsan mı yoksa kuvvetlendiren mi olduğu artık tamamen yorumla ilgili olur. İmtihan başladığında ise dil tam bir oyuna dönüşür. Romancı âdeta edebî dilin gücünü sergilemek ister. Dilin olaylarla birlikte yükseldiği bu kısımlarda bu birlikte yükselmeden doğmuş gibi görünen bir ahenk vardır. *Gulyabani*'de dilin böyle ustalıklı kullanılması ise yukarıda ele alınan kurgu içerisindeki boşlukları daha belirgin hâle getirir. *Gulyabani*'deki bu dil inşasının edebî gelenek içerisinde tam yorumunu bulamamış olması belki de romandaki bu tezatlıktan kaynaklanmaktadır.

Bu dili nihai noktaya taşımak için en belirgin kişi ise cinlerin başı olan Gulyabani (Ahubaba) olabileceken, onu, romanın sonuna dek yalnızca iki defa, o da gölgeler arasından görürüz. Gulyabani'nin (Ahubaba'nın) romanın sonundaki fiziksel çözümlüğü, oldukça etkili şekilde gerçekleşirse de, kuruluşunda, bu fırsatın kaçırıldığı ya da gizeme kurban edildiği hissiyatı uyanır. Nitekim romanın sürekli artan tonu, her şeyin çözüldüğü son sahneden önce nihayete ulaşır hatta dil, her şeyin çözümlenmesinden önceki bu son sahnede anlaşılmasız güfteler, imtihanın tuhaf soruları, güfteye eşlik eden çalma, çalmaya eşlik eden göbek atmalarla tüm enstrümanların dâhil olduğu bir senfoniye dönüşür. Bu yüksek tonda konuşan dilin başkışisi olması beklenen Gulyabani (Ahubaba) ise oldukça zayıf kalır. Romanın sonuna doğru, hane halkını

---

<sup>206</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 121.

<sup>207</sup> Barthes, “dille çizilmiş bir sahne” ifadesini, Flaubert'in, roman kişisi Rouen'i betimleme biçimi için kullanır. Roland Barthes, “Gerçek Etkisi”, Ian Watt-Roland Barthes, *Roman ve Gerçek Etkisi*, çev. Mehmet Sert, Donkişot Yayınları, İstanbul 2002, s. 67. Ona göre Flaubert, Rouen'i betimlerken “(...) estetik gerçekçilik diye adlandırabileceğimiz bir kaygının müstebit taleplerine boyun eğmiştir(...)” Barthes, “Gerçek Etkisi”, s. 66. Gürpınar da bu duruma benzer şekilde edebî dili kullanmanın cazibesine kapılmış gibidir.

orman kebabı yapmakla tehdit etmesi,<sup>208</sup> Hanımefendi'nin kart etini yumuşatmak için kekikleyip, baharatlayacağını söylemesi<sup>209</sup> bir girizgâh olarak kalır. Aceleye gelmiş bir çözüme olarak Gulyabani (Ahubaba), gerçeklik/bilimsellik uğruna, kullanılmamış bir fırsat gibi durmaktadır.

Romanın başında vaad edilen, olayların çağın gerçeklerine uygun şekilde sonuçlanması “Gulyabani'nin Mağlubiyeti ve Ref'-i Nikabı” isimli yirminci bölümde gerçekleşir. Olayların çözümlenmesine Gulyabani'nin de fiziksel olarak çözümlenmesi eşlik eder. İlk on dokuz bölümde inşa edilen dile ve olaylara bir şenlik havasının eşlik etmesine benzer şekilde, burada da çözüme eşlik eder. Aslında ilk on dokuz bölümde dilin inşa şeklinin bir çözüme unsuru (komedi, karikatürizasyon ve bunlara eşlik eden âdeta curcuna havasıyla) olarak kullanılmasına karşın, yirminci bölümde çözülen daha çok olaylardır. Belli ki olağanüstü/fantastik ile beraber ilerleyebilen komedi, bilimsel gerçeklerle birlikte yerini ağırlıklı olarak ciddiyete bırakmıştır. Bununla birlikte ilk on dokuz bölümden buraya, aynı komiklik içerisinde, bir türlü çözülemeyenler de yansır. Ruşen Kadın'ın sarsılmayan itikadı bunlardan biridir. Gulyabani'nin tüm kıyafetleri çıkartılıp aslında kim olduğu ortaya çıkmasına rağmen Ruşen Kadın: “Durun ayol iyi bakayım. Bizim Zekeriya Efendi mi o? A a inanmam. Bu işte yine cinlerin bir dubarası var. Rabb'im şerlerinden saklasın.”<sup>210</sup> der.

Köylüler ve zaptiyeler tarafından yakalanan cin taifesinin köşkün kadınları karşısında çözümlenmesi, ilk sırada Gulyabani olmak kaydıyla, imtihanın gerçekleştiği bahçede ve Hasan'ın şu sözleriyle başlar: “Hayatınızı her lahza tehdit eden facianın ne kadar bî-nazir bir mudhikeye tahavvül ettiğini görmek için dikkatli bakınız (...)”<sup>211</sup> Köşkün kadınlarının hayatını tehdit eden facianın komediye dönüşmesi, komedinin kişilerinin yer değiştirmesiyle gerçekleşir. İlk on dokuz bölümde cin, peri taifesinin eğlencesine karşılık yirminci bölümde kadınların ve köylülerin eğlencesi başlar. Genelde salt bir karşıtlık içerisinde okunmaktan kaçınılmasına rağmen burada, halkın inanışlarını tuzak ve eğlence unsuru olarak kullanan kumpas kuruculara köylünün ve özellikle batıl inanışları olmayan Hasan'ın galebe çaldığı bir karşıtlıktan söz edilebilir. Bu galebe çalışın, yer yer bu bölümde ama ağırlıklı olarak üçüncü bölümde analiz

---

<sup>208</sup> “Hepinizi kuzu gibi bu sopaya geçirip ağır ateşte çevire çevire orman kebabı yapacağım. Perilerime ziyafet çekeceğim.” Gürpınar, *Gulyabani*, s. 171.

<sup>209</sup> “(...) sen kart bir maryasın amma vücudun dolgundur. Etin güzelce kekiklenir, baharlanırsa ekl olunabilir.” Gürpınar, *Gulyabani*, s. 172.

<sup>210</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 178.

<sup>211</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 176.

edildiği üzere cahil halk-aydın kesim şeklinde basit bir şemayla okunamayacağı ortadadır. Gürpınar, karşıtlıkları, edebî dilin imkânlarını kullanarak çoğu zaman tek boyutlu olmaktan uzak bir noktaya taşıyabilmiş görünmektedir.

Yazar anlatıcıyı doğrudan gördüğümüz yerlerin aksine, başka bir roman kişinin üzerinden fark ettiğimiz ifadelerin gerçeklik duygusuna olumsuz etki ettiği söylenebilir. Romanın yukarıda analiz ettiğimiz bazı kısımlarında bunun neredeyse gerçekleşmiş olmasına karşın, sonlara yaklaştığımızda belirgin bir örneğini görürüz. Tüm kıyafetleri çıkartılarak gerçekliği gözler önüne serilen Gulyabani'yi böyle dev gibi göstermeye yarayan alet edevat da meydana çıkar. Bu teçhizatın açıklandığı kısımda ise açıklama Hasan tarafından yapılsa da konuşan yazarmış hissiyatı oluşur. Yazarın, batıl inanışlardan bu en uzak kişinin ağzından konuşması ise romanın dilinin kuruluşu ile güçlü bir karşıtlık oluşturur:

Bu tahtadan bacakların adına Avrupalılar “eşas” derlermiş. Bunu kırlarda uzakları görmek için bazı çobanlar kullanır. Cambazlar da bu yüksek ayaklarla hüner icra ederlermiş. Fakat zannetmem ki bunun bizim Gulyabani cenaplarının düşündüğü şu suret-i iblisanedeki istimali hiçbir Avrupalının aklına gelmiş olsun. Ahubaba'mız eşasların en uzunuyla yürümek maharetini iktisap etmiş bulunduğundan dolayı Frenklerin de tebrikâtına seza görülür fikrindeyim. Çünkü tarih-i icadından beri bu ayaklıkların böyle bir melanete alet olacağına kimse ihtimal vermemiştir zannedirim.<sup>212</sup>

Gerçeklik duygusunun daha çok gerçek olmayana dair korku vesilesiyle oluşturulduğu ve çözülme ya da itibar sarsama işinin dil inşası üzerinden gerçekleştirildiği ilk on dokuz bölüme karşın yirminci bölümde, tüm yaşananların nesnel bir gerçeğe bağlandığı ve bu yolla gerçeklik duygusu oluşturulmaya çalışıldığı görülmektedir. *Gulyabani*'yi devrine ya da batıl inanışlara objektif bir tanık olarak değerlendirme temayülü ise muhtemelen yazar anlatıcının mukaddimedeki vaadini gerçekleştirdiği ve nesnellüğün muhayyelata galebe çaldığı bu son bölüm dolayısıyladır. Ancak edebî dilin olguya değil olgunun imkânına tanıklık edebileceği ve mümkün/başka bir dilin varlığı düşüncesi, *Gulyabani*'de gerçekleşmekte olan dil inşasına tanıklığı mümkün kılmıştır. Geline bu noktada muhayyel/fantastik edebî dilin, olgunun ancak imkânına tanıklık edebileceği ama yine de bir gerçeklik duygusu oluşturduğu tartışılmış bulunmaktadır. Muhayyel olan edebî metne eşlik eden gerçeklik duygusu ise, onda, muhayyel olanla dış dünyaya ait olanın bir arabalığına işaret eder. Bu kabul ise tartışmanın üçüncü kısmına ulaşmayı mümkün kılar:

---

<sup>212</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 177.

Muhayyel olanla dış dünyaya ait olanın bir aradalığı anlamına gelen ara dünya, edebî dilin hem ortaya çıktığı hem var ettiği bir mekândır.

### 3. BÖLÜM

#### ARA DÜNYANIN İNŞASI OLARAK

#### HALK İNANIŞLARI VE EDEBÎ DİL

Olguya değil olgunun imkânına tanıklık eden edebî dilin kaçınılmaz şekilde fantastik/muhayyel olduğu ve bir gerçeklik duygusu oluşturduğu söylenmiş bulunmaktadır. Hem fantastik/muhayyel olması hem de gerçeklik duygusu oluşturması yönleriyle, edebî dilin evreninin bir ara dünya olarak tanımlandığı bu bölümde ise edebî dilin, bu özelliğinden dolayı halk inanışlarıyla aynı evreni paylaştığı iddia edilmektedir. Bu iddia doğrultusunda, “Gürpınar’ın, halk inanışları olarak görülen batıl inanışları yıkmak için yazdığı eserler kategorisinde değerlendirilen *Gulyabani*’sinin, ara dünyada var olan yapısıyla, başka bir ara dünyayı -halk inanışlarını- bünyesine dâhil etmesi nasıl okunabilir?” sorusuna odaklanılmıştır. Metne bu odaklanıştan önce, ara dünya ile kastedilenin ne olduğunu belirginleştirmek için bir analiz denemesine girişmek yerinde görünmektedir.

Edebî metin, sınırsız muhayyile ile sınırlı nesnel dünyanın birlikte oluşturduğu bir evrende var olur. Nitekim edebî dilin sınırı, muhayyilenin sınırsızlığı olarak kabul edilmiş olsa da, en temelde kelimelere ihtiyaç duyan bir oluş süreci söz konusudur. Metnin açığa çıkabilmesi için dili kullanması, sınırsız muhayyilenin sınırlanması anlamına gelir. Edebî dili sınırlayan tek şey kelimelerin kendisi değildir, dil ve dilin yazar için inşa ettiği tüm evren, kurgulama sürecinin bizatihi kendisini etkiler.<sup>213</sup> Bu noktada ise muhayyilede kurgulanan ile onun kurgulanması için zemin oluşturduğu kabul edilen nesnel gerçekliğin iç içe geçtiği bir evren tasarımı açığa çıkmış olur: Bu evren, edebî dilin açığa çıktığı ya da oluşturduğu bir mekân olan ara dünyadır.<sup>214</sup>

Ara dünyada ortaya çıkan edebî dil, onu tecrübe eden üzerinde bir etkiye sahip olur. Kişi, edebî dil karşısında açıklamakta zorlandığı bir deneyim yaşayabilir. Ya da ne kadar açıklasa da, deneyimin açıklamayı aşması muhtemeldir. Nitekim Gianni

---

<sup>213</sup> Şaban Sağlık, dilin inşa ettiği evreni, onun millilik vasfı üzerinden ifade eder: “Millet kavramının iskeleti olan dil, edebiyat yapılan bir vasıta olduğu için, mevcudiyetindeki ‘millilik’ vasfını ister istemez şiirden romana, destandan hikâyeye kadar edebî türlere enjekte eder.” Sağlık, *Popüler Roman Estetik Roman*, s. 25.

<sup>214</sup> Muhayyel olanı tecrübe edilebilir noktaya ulaştıran ancak bu süreç sırasında onu doğal olarak sınırlayan bir unsur (edebî metin bağlamında bu dildir) fikri, Tatar’ın makalesinden ilhamla oluşturulmuştur: Burhanettin Tatar, “Müzik, İman ve Felsefe Arasındaki İlişkilerin Yer ve Mekân Kavramları Açısından Bir Analizi”, *Milel ve Nihal*, C. 8, S. 2, Mayıs-Ağustos 2011, ss. 7-17.

Vattimo'nun ifadesiyle, "Estetik deneyim, bizi başka olanaklı dünyalara götürmekte ve içinde yaşamak zorunda olduğumuz 'gerçek' dünyanın olumsuzluğunu ve göreliliğini kavramamızı sağlamaktadır."<sup>215</sup> Kişinin yaşadığı, başka ihtimallerin varlığını açığa çıkaran bu deneyim, içeride bir yerlerde gerçekleşiyor gibi görünse de bir anlamda dış kaynaklıdır. Tabir yerindeyse açıklanamaz deneyimi yaşatan, kişinin dışındaki, nesnel varlığından söz edebileceğimiz edebî dildir. Yani edebî dil, onu tecrübe edenin zihninde kendine has bir mekân inşa eder. Oysa nesnel dünyaya ait, varlığı gözlemlenebilir açıklanabilen bir eşyanın yaşattığı bu açıklanamaz ve oldukça kişisel deneyim, tek başına ne deneyimleyenin muhayyilesinin ürünü ne de dış dünyanın gerçekliğidir. Tecrübe ile açığa çıkan bu mekân, tecrübe edeninki ile metnin anlam dünyasının birlikte oluşturduğu bir ara dünyadır. Bununla birlikte, ara dünya şeklinde isimlendirilsin ya da isimlendirilmesin, deneyimin kişisel olan yapısı bağlamında birçok defa dile getirilmiş olan bu durumun tartışma için kilit noktası, nesnel dünya ile muhayyel âlemin neredeyse görünmez, ayrıştırılamaz şekilde bir aradalığıdır. Nitekim insanın sadece görünen unsurlardan ya da insanı kuşatan evrenin sadece görünen şeylerden oluşmadığı gerçeği, insan bunun üzerine felsefi bir düşünce geliştirmiş olsun ya da olmasın, sınırları zorlayacak temeli teşkil eder.

Böylelikle ara dünya ile kastedilen şey, edebî metin ve onu tecrübe eden okur bağlamında yorumlanmış olmaktadır. Halk inanışları ise nesnel dünyaya dair bir gerçekliğin muhayyel/kurgusal bir açıklaması olarak tanımlandığında, halk inanışlarının var oldukları ya da açığa çıkarttıkları ara dünya da, edebî metninkine benzer şekilde, tanımlamaya dâhil edilmiş olur. İkinci bölümde, edebî metinde, özellikle romanda nesnel dünyaya ait gerçekliğin alınıp kurgu yoluyla fantastikleştirildiği ve gerçeklik duygusuyla tekrar sunulduğu fikri ifade edilmişti. Bu çözümleme ışığında, ara dünyada var olan ve ara dünyayı görünür kılan edebî dil ve halk inanışlarının, oluşturdukları gerçeklik duygusundan hareketle kendilerine ait bir gerçeklikleri olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle bu, hem halk inanışları hem edebî metin için yaşamın fantastikleştirilmesi/kurgulaştırılması süreci olarak tanımlanabilir.

Ara dünyada var olma yani kendine bir mekân inşa etme, bir boşluk tasavvurunu da mümkün kılmaktadır. Şöyle ki ara dünya olarak isimlendirilen bu mekân, belirli iki dünya -söz gelimi sınırlı maddi ve sınırsız muhayyel- arasında var olan net bir mekân olmaktan çok, yaşamın dinamik yapısı içerisinde boşlukta sürekli inşa edilendir.

---

<sup>215</sup> Gianni Vattimo, *Şeffaf Toplum*, çev. Ümit Hüsrev Yolsal, Say Yayınları, İstanbul 2012, s. 19.

Nitekim hayat, sıkı bir şekilde örülmüş hakikatlerden oluşmaz; daima boşluklar ihtiva eder. Bu boşlukların mümkün kıldığı bir yaratım olarak ara dünya, kendisi de boşluklar ihtiva eder ve bu sayede dönüşmeye devam eder. Bu boşluk ve onun mümkün kıldığı dönüşüm, Tatar tarafından ifade edilmektedir. “İmge ve Boşluk: Tevhid Anlatısına Dair Felsefî Bir Analiz” adlı makalesinde Tatar “İmge ve boşluk arasında ne tür bir ilişki vardır? İmge mi boşluk üretir yoksa boşluk mu imgeye yön verir?”<sup>216</sup> sorularını sorar ve bu konuda bir analiz yapar. İmge ile, var olan her şeyin kastedildiği bu analize göre imgenin oluşması ve dönüşmesi boşluk vesilesiyledir: “(...) öncelikle imgenin salt form yani biçim olduğuna dikkat çekmeliyiz. Salt biçim (ki buna renkler ve sesler de dâhildir) hem oluşabilmek için kendi öncesinde bir boşluğu gerektirir hem de oluşuktan sonra iş görebilmek ya da anlam kazanabilmek için kendisinde yeni bir boşluk üretir.”<sup>217</sup> Bu durumda bir boşlukta kendisine mekân yaratarak ara dünyada var olan ve gerçeklik duygusu oluşturan edebî dil ya da halk inanışları, kendileri de boşluk barındırdıkları için sürekli bir dönüşümün kaçınılmaz varlığına işaret ederler. Yani hem edebî dil hem halk inanışları, hakikatin boşluklarını görünür kılarken, yarattıkları gerçeklik duygusuna rağmen her zaman başka bir ihtimali görünür kılma potansiyeline sahip oldukları için, bir boşluk da ihtiva ederler. Bu da yeni bir bakış açısı anlamına geleceğinden dönüşümü mümkün kılar.

Gelinen bu noktada edebî dil ve halk inanışlarının paylaştıkları iki ortak özellikten söz edilebilir: muhayyile ürünü olmaları ve gerçeklik duygusu oluşturmaları. Bu durumda her ikisi de muhayyile ürünü olmasına rağmen gerçekte ilişkilendirilen roman ile hayalle ilişkilendirilen halk inanışlarının karşı karşıya gelmesi, kendisi de hayal ürünü olan romanın özellikle Tanzimat döneminde halk inanışlarının eğitime tahsis edilmesi ne anlama gelmektedir? Ayrıca, bu süreçte hem hayalle ilişkilendirilen halk inanışları hem gerçeklikle ilişkilendirilen roman, dönüşüme açık yapıları göz ardı edilerek, muayyen bir gerçeğin yansıtıcıları olarak alımlanmış olmazlar mı? Önceki bölümlerde romanın dış gerçeklikle ilişkilendirilmesinin arkasındaki saik, çeşitli bağlamlarda tartışılmış bulunmaktadır. Bu sebeple, bu sorulara odaklanmadan önce, halk inanışlarının gerçek dışı bir dünyayı yansıttığı düşüncesinin ve yıllar içerisinde değişmeyen bir yapıda algılanmasının ardındaki muhtemel sebeplerin değerlendirilmesi yerinde görünmektedir.

<sup>216</sup> Tatar, “İmge ve Boşluk: Tevhid Anlatısına Dair Felsefî Bir Analiz”, s. 16.

<sup>217</sup> Tatar, “İmge ve Boşluk: Tevhid Anlatısına Dair Felsefî Bir Analiz”, s. 17.

### 3.1. Gerçeklik Karşısında Kuşkulu Öteki Olarak Halk İnanışları

Halk inanışlarının gerçeklikten kaçış, gerçeğe uygun olmayan ya da çağdışı olarak yorumlanmasına oldukça sık rastlanmaktadır. Modernleşme tarihi düşünülürse bu yorumlamaların iki yönü olduğu varsayılabilir. Birinci yönü oluşturanın, ilerlemeci tarih anlayışıyla, halk inanışlarının kaynağı sayılan geçmiş kültürleri daha aşağı gören bir bakış açısı olduğu söylenebilir. Bu düşüncede, eski medeniyetler ve onların geleneksel anlatıları, insanların zamanla bugünkü düşünsel düzeye ulaştığı varsayımından hareketle değerlendirilmekte ve bugünün modern insanından daha aşağı bir düzeyde görülmektedir. İkinci yön ise bahsi geçen bu modern seviyeye ulaşanların Avrupalılar olduğu varsayımından hareketle, Avrupalı medeniyetlerin karşısında diğer medeniyetlerin ilkel/modern öncesi olarak görülmeleridir.

Claude Levi-Strauss, yukarıda birinci yönü oluşturduğu söylenen eski kuşaklarla söz gelimi modern kuşaklar arasındaki ayrımı “mitik düşünce” ve “bilim” ifadelerini kullanarak açıklar. Böylelikle eski kuşaklar denilen ile modern insan arasındaki ayrımın temelde neyden kaynaklandığını ifade etmiş olur. Bu iki düşünce arasındaki gerçek uçurum ise Strauss’a göre 17-18. yüzyıllarda ortaya çıkmıştır:

(...) ‘mitik düşünce’ dediğimiz şey ile bilim arasındaki gerçek uçurum, gerçek bölünme, XVII. ve XVIII. yüzyıllarda ortaya çıktı. O dönemde Bacon, Descartes, Newton ve başkalarıyla birlikte, bilimin mitik ve mistik düşünceyle yetişmiş eski kuşaklara karşı kendini göklere çıkarması kaçınılmazdı ve bilimin yalnızca gördüğümüz, kokladığımız, tattığımız ve algıladığımız dünyaya, yani duyular dünyasına sırt çevirerek var olabileceği düşünülüyordu; duyuların dünyası yanıltıcı bir dünyaydı, hâlbuki reel dünya sadece zihnin kavrayabileceği ve duyuların yalancı şahitliğine tamamen aykırı olan matematiksel niteliklerin dünyasıydı. Bu, herhalde kaçınılmaz bir hamleydi, çünkü tecrübe bize, bu ayrışma-dilerseniz bu hizipleşme de diyebiliriz- sayesinde bilimsel düşüncenin kendini tesis edebildiğini göstermiştir.<sup>218</sup>

Strauss ayrışma ya da hizipleşme olarak ifade ettiği bu durumun bir kutbunda duyular dünyasının yalancı şahitliğinin diğer kutbunda ise reel dünyanın sadece zihinle kavranabilecek gerçekliğinin olduğunu söylerken, Tanzimat’tan itibaren Türk

<sup>218</sup> Claude Levi-Strauss, *Mit ve Anlam*, çev. Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları, 5. bs., İstanbul 2020, s. 26. Rabinow ve Sullivan da Batı insanının duyular dünyasından kurtulma düşüne dikkat çeker: “Çağdaş Batı insanının aklını kullanarak tutkularından, bilinçaltından, tarih ve geleneklerinden kurtulup özgürleşme düşü, 19. yüzyıl sosyal bilim düşüncesinin en derin teması olmuştu. Oysa 20. yüzyılın belki de en önemli gelişmesi, 19. yüzyılın bize armağan ettiği muzafferane ilerlemeci tarih görüşünün tuzla buz oluşuydu. Comte'un insanın kaçınılmaz başarısı olarak gördüğü pozitif akıl, Weber'e bir demir kafes gibi görünmeye başlamıştı.” Paul Rabinow ve William Sullivan, “Yorumcu Eğilim: Bir Yaklaşımın Doğuşu”, *Toplum Bilimlerinde Yorumcu Yaklaşım*, ed. Paul Rabinow ve William Sullivan, çev. Taha Parla, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1990, s. 1.

edebiyatında da hayal ve hakikat olarak ifadesini bulan çok temel bir ayrımı dile getirir. Strauss her ne kadar bilimin temellerinin atılmasında gerekli bir durum olarak görse de, dile getirdiği bu ayrım uzun yıllar tarih, sosyoloji, antropoloji gibi disiplinlere, Türk edebiyatında olduğu gibi, zaman zaman edebî dile kadar sirayet eden bir hizipleşme olarak varlığını sürdürecektir.

Vattimo da mitik düşünce ile modern düşünce arasındaki ayrımı dikkat çeker: “Mit daha çok algılanan nitelikler dünyası, sihir, din, duygu, sanat ile ilgili bir düşünce biçimi olarak kabul edilir. Modern düşünce, Weber'in ‘Entzauberung der Welt’ dediği, dünyanın büyüünün bozulması temelinde gelişir; bu nedenle miti kendisinin daha önceki, daha az olgun bir aşaması olarak kabul etmekten başka bir şey yapamaz.”<sup>219</sup> Vattimo, “daha az olgun bir aşama” ifadesiyle, modern düşüncenin, mistik düşünceye karşı kendisini daha üst konumda görmesine dikkat çekmektedir. Nitekim bu iki düşünce tarzı birbirinden sadece ayırt edilmemiş, Strauss’un da dile getirdiği gibi, biri diğerine üstün de görülmüştür. Vattimo, bu üstün görme durumunda sihir, din, duygu, sanat alanlarının mitik düşünceye ait görüldüğünü söylerken bilimsel düşünce ya da hakikat olarak tanımlananın karşısında konumlandırılan muhayyel dünyanın ürünlerini zikretmiş olur. Bilimsel düşünce kendine has sihirli dokunuşuyla mitik dünyanın büyüünü bozacak ve tabir yerindeyse artık her şey tüm çıplaklığıyla görünür olacaktır. Bu ayırt edici bakış açısına destanlar üzerinden vurgu yapan Dursun Ali Tökel de mitik düşüncenin hangi alanlarla ilişkili görüldüğünü ifade etmektedir: “Destan dediğimizde aklımıza gelen ve getirilenler bir tutam mitoloji, efsane, olağanüstülük, akıldışılık, fanteziden ibaret.”<sup>220</sup>

İlkel yerine yazısız<sup>221</sup> kelimesini kullanmayı öneren Strauss ise ilkel olarak kabul edilen döneme bakış açısının iki farklı görüş üzerinden yürütüldüğü kanaatindedir. Bunlardan biri, Vattimo ve Tökel’de ifadesini bulduğu gibi, “(...) ‘ilkel’in tümüyle duygu ve mistik temsillerle belirlenmesi (...)”<sup>222</sup> temeline dayanır. Bunun yanında, Strauss’a göre insanbilimlerinde “(...) bütün yazısız toplulukların düşüncesinin,

<sup>219</sup> Gianni Vattimo, “Myth and the Destiny of Secularization.” *Social Research*, vol. 52, no. 2, The New School, 1985, <http://www.jstor.org/stable/40970374> (Erişim: 17.11.2021), p. 347-348.

<sup>220</sup> Dursun Ali Tökel, “Destanlar Var Destanlarda Destanlardan İçerü”, *Lacivert*, S. 84, Kasım 2021, s. 43.

<sup>221</sup> Strauss, ilkel kelimesinin kullanımını yanlış bulur ve yazısız kelimesini önerir: “Genellikle ve yanlışlıkla ilkel olarak adlandırdığımız -onlarla aramızda asıl fark yaratan unsurun yazı olduğunu düşündüğüm için, dilerse ‘yazısız’ diye de tanımlayabiliriz- insanlar (...)” Strauss, *Mit ve Anlam*, s. 35.

<sup>222</sup> Strauss, *Mit ve Anlam*, s. 36.

tümüyle hayatın temel ihtiyaçlarınca belirlendiği veya belirleniyor olduğu (...)”<sup>223</sup> şeklinde, diğer uçta bulunan bir bakış açısı da vardır. Strauss yaptığı bu tespitle, hayata dair belirgin bir ayrımı da göstermiş olur. Hem modern ve ilkel olarak kabul edilen insanlar arasındaki ayırmda hem ilkel insanın düşünce biçimine dair iki farklı bakış açısında muhayyel ile nesnel verilerle algılanan dünyalar ayırt edilmiştir. Yani Strauss’un yaptığı tespitten hareketle, ilkel kabul edileni hem modern kabul edilenden ayırma hem kendi içerisinde tanımlama çabalarında, modern insanın dünyayı algılama biçimindeki ayırıştırıcı bakış açısı görünmektedir. İlkel insanın düşüncesine dair görüşlerin birincisinin coşkulu ve duygusal, ikincisinin faydacı bir kavrayış olduğunu söyleyen Strauss ise birbirinden ayırt edilen insana ait bu iki temayülü birleştirme eğilimindedir: “(...) benim vurgulamaya çalıştığım şeyse, gerçekten de yazısız halkların düşüncesinin bir taraftan (...) çıkar gütmeyeceği ve diğer taraftansa (...) zihinsel olduğu veya olabileceğidir.”<sup>224</sup> Yani Strauss’a göre, yazısız toplumların kavrayış biçimleri, günlük hayata dair pratik çözümlerle, böyle bir fayda güdülmeyen faaliyetlerden oluşur.

Strauss’un bu kapsayıcı bakış açısında, günlük yaşam pratikleri ile birlikte var olan bir anlam arayışı fikrinden bahsedilebilir. Yani hayatını, günlük yaşam pratikleri içerisinde sürdürmek zorunda olan insanın, tarihinin her döneminde, anlam arayışı içerisinde olduğu söylenebilir. Richard Kearney’nin bilge ve şamanların rollerinden biri olarak dile getirdiği durum üzerinden de bu anlam arayışını okumak mümkündür: “(...) bilgelerin ve şamanların en eski rollerinden biri, empirik olarak çözülemeyen çelişiklere sembolik çözüm yolları sunacak hikâyeler anlatmaktır.”<sup>225</sup>

Kearney, hikâye anlatmaya pratik bir rol biçmiş gibi görünse de, “rollerinden biri” ifadesinden hareketle, buna tamamen pratik bir rol yüklediği söylenemez. Nitekim bu çözüm yollarının insanın hayatını sadece temel düzeyde idame ettirmesini sağlayacak türden olduğunu düşünmek için de bir sebep yoktur. Ayrıca hikâye anlatmanın bizatihi kendisi, bir anlam arayışı olarak yorumlanabilir ve hikâye anlatmanın tabiatında olan şeyden dolayı kilit nokta olarak değerlendirilebilir. Hikâye anlatmak yani kurgusallık yeni bir bakış açısı sunmak, ikinci bölümde ele alındığı gibi başka mümkün dünyaların fark edilir olması anlamına gelmektedir. Bu durumda dilin

---

<sup>223</sup> Strauss, *Mit ve Anlam*, s. 35-36.

<sup>224</sup> Strauss, *Mit ve Anlam*, s. 36.

<sup>225</sup> Richard Kearney, “Hikâyeler Nereden Gelir?”, çev. Yasin Sofuoğlu, *Notos*, S. 64, Haziran-Temmuz 2017, s. 128.

kurgusal bir biçim alması, çok anlamlılıkla karşı karşıya olunduğu yorumuna imkân tanır. Yani hayata dair bir gerçeği hikâye şeklinde anlatmak bir anlamda, zaten en başından bu gerçeğin değişen veçhelerini kabul etmek anlamına gelebilir. Dili edebîleştirmek de denilebilecek bu durum kati sınırları en başından geçersiz kılacaktır. Ancak burada, bilinçli bir tercihten değil, hayat ile birlikte akan bir durumdan söz ediliyor olma ihtimali de göz ardı edilmemelidir. Yani halk inanışlarının ara dünyada var olması şeklinde ifade edilen durum, modern öncesi dönemde, hayatın tüm alanlarının birlikteliği olarak da yorumlanabilir. Bu da modern öncesi denilen dönemde, anlam arayışı ya da şimdi bilimsel olarak adlandırılan sorgulamaların olmadığı değil iç içe geçmiş olduğu yorumunu mümkün kılar. Batuk da mitlerin gerçekliğini, insanın anlam arayışına cevap sunmalarına dayandırarak, hem anlam arayışının tarihsizliğine hem bir şeyin gerçek olarak tanımlanmasını sağlayabilecek kritere dikkat çeker: “Farklı bir evreni vardır mitlerin. Bu evren, bir yönüyle gerçekliklerin dünyasından çok uzak tamamen hayal alemi ya da bir anlamda sanal bir dünyadır. Ama diğer taraftan da insanı anlattığı, insanın anlam sorununa bir cevap sunduğu için de fazlasıyla gerçektir.”<sup>226</sup>

Tolkien de, *Peri Masalları Üzerine* adlı eserinde “periler diyarının büyüü” dediği şeyi bu anlam arayışına bağlıyor gözükmektedir:

Periler diyarının büyüü kendi içinde son bulmaz, bu büyüünün erdemi işleyişindedir; bunların arasında belirli, ilkel, insani duyguların tatmini de yer alır. Bu tutkulardan biri zaman ve mekânın derinliklerini araştırmaktır. Bir başka tutku ise (...) diğer canlı şeylerle düşünce ve duygu katılımı sağlamaktır.<sup>227</sup>

Tolkien’in, zaman ve mekânın derinliklerini araştırmayı ilkel ve insani olarak nitelerken ilkel kelimesini olumlu anlamda kullanması dikkat çekicidir ve tarihinin her döneminde anlam arayışında olan insan fikrini belirginleştirir. Tolkien’in, bu arayışı bir edebî metin -peri masalları- üzerinden yorumlaması ise söz gelimi hayal ve hakikat şeklinde ayrıştırılanın iç içe geçmiş olduğu yorumunu yapmamıza imkân tanır. Behçet Necatigil de Tolkien’in peri masallarını değerlendirmesine benzer şekilde mitosları değerlendirir. Ona göre mitoslar, insanın yaradılışındaki unsurları barındırmaları ve çağlar üstü olmaları yönleriyle insanı hâlâ etkilemektedir: “Taşındıkları sezgi gücü, yer yer insan yaradılışındaki zaaf ve tutkuları, çağlar üstü bir kesinliğe, çok yönlü bir kullanım imkânına bağlamış olmalarıyla mitoslar, bugün de sanatın yararlandığı bir

<sup>226</sup> Batuk, “Mit, Tarih ve Gerçeklik Üzerine Notlar”, s. 51.

<sup>227</sup> Tolkien, *Peri Masalları Üzerine*, s. 25.

ilham ve kültür kaynağıdır.”<sup>228</sup> Gadamer ise insanın “kendi sonu hakkındaki bilinci”nin, onu doğadaki diğer tüm canlılardan ayırt ettiğini söyler<sup>229</sup> ve bu ayırt edici özelliği bir mit üzerinden yorumlar: “Geleneğin Aiskhylos’a attığı Yunan tragedyasındaki Prometheus’u düşünmek yeterlidir. İnsanı, sadece genel olarak ölüm düşüncesine dair bir bilginin sahibi olarak değil bir de her birinin kendi ölüm saati ve günü olacağına ilişkin bilgi sahibi olarak da diğer canlılardan ayıran şeyi düşünme denemesi mit kılıfına bürünmüştür.”<sup>230</sup> Tüm bu yorumlar düşünülecek olursa, ilkel denilen dönemde, insanın bir anlam arayışı içerisinde olmadığını söylemek oldukça taraflı bir bakış açısı olacaktır.

Strauss’un, tam doğru olmadığını ifade ederek 17-18. yüzyıllarda başladığını söylediği “modern” insanla “ilkel” insan arasındaki ayrıma ek olarak, yine aydınlanma çağında temellendiği düşünülen bir başka saik vardır: Bu, modern denilen düşünce yapısına ulaşanların Avrupalılar olduğu ve Avrupalılar karşısında diğer medeniyetlerin daha aşağı bir konumda bulunduğu görüşüdür. Vattimo bu durumu açık bir şekilde ifade etmektedir:

Aydınlanma düşünürlerinin hemen hepsi, Hegel, Marx, olgucular ve her türden tarihçi, tarihin anlamını uygarlığın gerçekleştirilmesinde, yani Batı Avrupalı insan tasarımının ete kemiğe büründürülmesinde buldular. Tıpkı tarihin tekdoğrultulu biçimde düşünülmesinin yalnızca (kaynağını ister İsa’da ister Kutsal Roma İmparatorluğu’nda bulmuş olsun) merkezde yer alan birinin bakış açısından olanaklı olması gibi, ilerleme anlayışı da ölçüt olarak belirli bir insan ülküsünü gerektirir. Gelgelelim, modernlikte bu ölçüt daima modern Avrupa insanı olmuştur: Söylemeye bile gerek yok ama biz Avrupalılar insanlığın en iyi biçimiyizdir ve tarihin bütün seyri bu ülkünün hemen hemen eksiksiz bir şekilde gerçekleştirilmesi yönündedir.<sup>231</sup>

Avrupalının hem tabir yerindeyse eski insan hem de Avrupa dışındaki medeniyetlere yüklediği bu anlam, diğer medeniyetlerin kimi zaman kendilerine yükledikleri anlamın zeminini oluşturmuştur. Yani Edward W. Said’e göre, Batı’nın, bir bilgi nesnesi olarak incelemekten çok ürettiği Doğu,<sup>232</sup> Doğu’nun bizatihi kendisini

<sup>228</sup> Behçet Necatigil, *Mitologya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 13.

<sup>229</sup> “İşte insanın sorunu. Doğada hiçbir canlının bilincinde olmadığı bu kendi sonu hakkındaki bilinç.” Hans-Georg Gadamer, “Capri Söyleşileri”, *Din*, çev. Durdu Kundakçı ve Mehmet Emin Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, 2. bs., 2014 Ankara, s. 189.

<sup>230</sup> Gadamer, “Capri Söyleşileri”, s. 189.

<sup>231</sup> Vattimo, *Şeffaf Toplum*, s. 11-12.

<sup>232</sup> Parla, “Said’e göre Batı Doğu’yu bir bilgi nesnesi olarak incelemekten çok üretmişti.” yorumunda bulunur. Jale Parla, *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2018, s. 10. Said de *Oryantalizm*’de şöyle söylemektedir: “(...) Alman Oryantalizminin önce İngiliz-Fransız ve daha sonra Amerikan Oryantalizmi ile taşıdığı ortak nokta Batı kültürü içinde Doğu’da kurulmuş bir cins ‘otorite’dir. (...) Otorite’nin gizli kapaklı yahut tabii olan hiçbir yanı yoktur. (...) Zevk ve değerler geliştirir. Doğru ve geleneksel olduğunu ileri sürerek yarattığı, aktardığı ve ürettiği düşünce

algılayış biçimi olmuştur. Bu düşüncenin, özellikle Tanzimat Fermanı ile somutlaşan yapısını, Türk tarihinde izlemek mümkündür. Orhan Okay'ın bu konudaki tespitleri oldukça çarpıcıdır:

Osmanlı'da askeri alandan başlayarak çeşitli kayıpların, buna mukabil Batı'nın bazı alanlarda üstünlüğünün Padişah iradesiyle kabul edildiğinin resmi belgesi olan Tanzimat ve onu takip eden Islahat fermanlarıyla Batı yani Avrupa, ulaşılması gerekli bir medeniyetin kutup yıldızı olmuştur.<sup>233</sup>

1856 Islahat Fermanı'nda Batılı devletlerden bahsedilirken "Mile-i mütemeddine: Medeni milletler" tabirinin kullanılması dikkate şayandır. Dönemin birçok yazarının ifadesinde de medeni milletler olarak sadece Avrupalıların akla gelmesi, buna mukabil bir İslâm ve Osmanlı medeniyetinin de olabileceğinin düşünülmemesi önemli bir noktadır. Bunlara göre bir tek medeniyet vardır, o da Avrupa medeniyetidir.<sup>234</sup>

Okay'ın tespitinden hareketle, özellikle Tanzimat döneminde belirginleşen, Batı karşısında kendini aşağı bir konumda görmenin söz konusu olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda bakacak olursak Namık Kemal'in, Türk edebiyatında romana karşılık gelebilecek ve lezzetle okunacak neredeyse hiçbir şey bulamadığını söylediği değerlendirmesinde "Avrupalılar" ile "mütemeddin millet" ifadelerini birbirinin yerine kullanıyor görünmesi dikkat çekicidir: "Avrupalılar roman yolunu o derece ileri götürmüşlerdir ki bugün her mütemeddin milletin lisanında ahlâkça hattâ bir dereceye kadar maârifçe istifâde olunacak binlerce bulunabilir. (...) Bizde ise hikâye kısmı mahsûlât-ı edebiyemizin en nâkıs cihetidir. Lisanımızda lezzetle okunacak belki üç hikâye bulunamaz."<sup>235</sup> Namık Kemal'in, Türk edebiyatında, lezzetle okunacak üç hikâye dahi bulamaması aslında gerçekliğe yüklediği anlamla ilgilidir. Nitekim daha önce de anıldığı gibi, Tanzimat döneminde, edebî türler içerisinde en kıymetli olarak görülen romandan sayılmanın kriteri, çağın gerçeği olarak kabul edilenlere uygun değildir. Nitekim "Roman kısmını da millete nev-zuhûr addettiğimize taaccüp olunmasın?"<sup>236</sup> diyen Namık Kemal, romanı neden nev-zuhur saydığını romandan beklentisini açıkladığı kısımda ifade etmiş olur.<sup>237</sup> Ancak çağın nesnel gerçeğine

---

ve inançlarından genellikle hiç ayrı düşünülemez..." Edward W. Said, *Oryantalizm* (Doğu Bilim) Sömürgeciliğin Keşif Yolu, çev. Nezih Uzel, İrfan Yayınevi, 4. bs., İstanbul 1998, s. 35-36. Parla'ya göre de: "Doğu hakkında Batı'nın ürettiği söylem egemen olduğu sürece Doğu'nun ancak bu söylem ve bu söylemin mitleriyle yansıtılacağı, irdelememiz gereken bir olgu olarak kalacaktır." Parla, *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*, s. 114.

<sup>233</sup> Orhan Okay, "Modernleşmenin İlk Döneminde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması", *Doğu Batı Dergisi* (Edebiyat Üstüne), 2. bs. Ankara 2006, s. 55.

<sup>234</sup> Okay, "Modernleşmenin İlk Döneminde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması", s. 56.

<sup>235</sup> Namık Kemal, "Mukaddime-i Celâl", s. 349-350.

<sup>236</sup> Namık Kemal, "Mukaddime-i Celâl", s. 349.

<sup>237</sup> Namık Kemal, "Mukaddime-i Celâl", s. 349. Namık Kemal'in romandan beklentisi birinci bölümde oldukça ayrıntılı bir şekilde analiz edilmiştir.

uygun olarak inşa edilmesi gereken edebî metin fikri ya da Batı'ya yüklenen anlam öyle bir noktadadır ki Namık Kemal, bizde kalemin gösterdiği tüm ilerlemeyi, Batı ile karşılaştırdığında, bir kalemde silme noktasına gelir: “(...) bizde kalemin gösterdiği terakkî; garbın bedâyî-i irfânına kıyâs olunursa bir allâmenin iktidarına nisbet yeni lâkırdıya başlamış bir çocuğun söyleyeceği üç beş kelime hükmünde kalır.”<sup>238</sup> Yine *İntibah*'ın “Mukaddime”sinde yaptığı bir karşılaştırmayla edebiyatta güzel eserler meydana getirmeye muktedir olamadığımızı söylerken “Avrupalı” ile “mîlel-i mütemeddine” ifadelerinin birbirinin yerine kullanılması durumu bir üst seviyeye taşınmıştır:

Fârisî mîlel-i mütemeddineye kendini beğendiriyor. Lâkin onda *Şehnâme*'ler var, hamseler var, mesnevîler var, Nâsîr-ı Tûsî gibi, Sadî gibi, Feyzî-i Hindî gibi Câmî gibi hükemânın, urefânın, üdebanın, zürefânın âsârı var. Biz bunlardan neye malikiz ki temeddünle meşhûr olan Avrupalılardan edebiyatta daha güzel eserler meydâna getirmeğe muktedir olalım?<sup>239</sup>

Böylelikle bir Tanzimat aydınının, Batı karşısında kendi kültür ve edebiyatını hangi konumda gördüğü fark edilmiş olur.

Avrupa'nın, aydınlanma dönemiyle birlikte her şeyin üstünde bir anlam yüklediği bilimsel/nesnel gerçek, Tanzimat döneminde neredeyse her alanda kendisini göstermiştir. Tanzimat aydınınını kendi çağında ikiliğe sürükleyen bu ayırım, yıllar sonra, kaçış ve hülya vurgusuyla, Tanpınar'ın yorumlamasında da kendi gösterecektir: “Şüphesiz hayat eskilerin üzerine de tazyikini yapıyordu. Fakat bu tazyike karşı onlar ya dine yahut hülyaya kaçıyorlardı. Bu bütün ortaçağ insanının vaziyetidir. Şark masalı uzun ve lezzetli bir kaçıştır.”<sup>240</sup>

Tanpınar'ın bu ifadelerinde, eskilerin, “hayatın tazyiki karşısında dine ve hülyaya kaçmaları” ile “şark masalının uzun ve lezzetli bir kaçış” olarak değerlendirilmesi, gerçek karşısındaki tutumun farklı yansımaları olarak okunabilir: Eskilerin yaşamı/inanışları da edebî metinleri de bir kaçıştır. Buradaki kaçış ifadesi eski ile yeni, modern ile gelenekseli ayırt eden temel varsayım olarak görünmektedir. Nitekim hayatın kendisi gerçeklikten bir kaçış yani gerçektışıysa hayatın edebî metne yansması da bir anlam ifade etmez. Yani eski insanın yaşadığı bir gerçeklik vardır

<sup>238</sup> Namık Kemal, “Mukaddime-i Celâl”, s. 344.

<sup>239</sup> Namık Kemal, “*Son Pişmanlık-İntibah* Mukaddimesi”, *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kazım Yetiş, Alfa Basım Yayım Dağıtım, 2. bs. İstanbul 1996, s. 106.

<sup>240</sup> Tanpınar, “Romana ve Romancıya Dair Notlar 1”, s. 60.

ancak yaşanılması gereken gerçeklik bu değildir; onun yaşadığı gerçeklik bu çağa uygun olmadığı gibi kendi çağına da uygun değildir. Bu noktada hem geçmişe hem şark insanına belirli bir çerçeveden bakma ve gerçek karşısında onu ötekileştirme temayülü birlikte okunabilir. Nitekim hem Vattimo hem Strauss'un, modern ile modern öncesini ayırt etmek için mistik düşünceye yüklendiğini söyledikleri anlamın burada şark insanına yüklendiği görülmektedir. Yani modern Avrupalı insanın modern olmayan insandan farklı olarak kendisini yanlış bir şekilde konumlandırıldığı noktaya, aynı yüzyılda yaşasa da şark insanı belli ki hiç gelememiştir.

Bu noktaya bir türlü gelemeyen düşünülen şark insanı, özellikle Tanzimat döneminde her türlü yazın faaliyetiyle bu noktaya getirilmeye çalışılır. Edebî olarak aşılması gereken geleneksel türler, yaşamın içerisinde aşılması gereken halk inanışları olarak karşımıza çıkar. Edebî dile de yansıyan halkın inanışları değişmesi gereken, geçmişin günümüzdeki yansıması olarak görülür. Bu inanışları günümüzde yaşatmaya cüret eden, bunu gözlemleyen dönem aydınına göre kendisiyle aynı yüzyılda yaşayan çağdaş bir halk değil, olsa olsa geçmişin şimdideki gözüdür ve bu gerçek dışı bakış açısını bu devirde hâlâ devam ettiren kimse devrin çağdaşı da olsa bu durumda çağdışıdır. Bu noktada, modernizm düşüncesinin modern öncesi olarak nitelendirdiği ilkel insanla bu söz gelimi çağdaş ama çağdışı halk arasında ayırım ortadan kalkar.<sup>241</sup>

Bu ötekileştirilen, gerçekdışı ya da çağdışı olarak görülen halk inanışlarını belli bir noktaya doğru yönlendirme işi, özellikle Tanzimat döneminde roman üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Halkın tabir yerindeyse manipülasyona açık olduğu düşünülen zihnin ve gerçekdışı/çağdışı görülen inanışlarının rehabilite edilmesi için en uygun yol gerçekçi olarak görülen romandır. Yaygın tabirle Tanzimat döneminde roman bir mektep olarak görülmüştür. Dönemin iki velüt romancısının görüşleri, halka bu denli önyargılı bir bakış açısı içerisinde olmasa da bu doğrultudadır. Ahmet Mithat: “Zira ben romanları etvar ve adab-ı milliyeye mugâyir görenlerden olmak şöyle dursun, bilakis halkımızı hem eğlendiren hem de terakkیات-ı maarif-i cihandan haberdar etmek için romanları vesile-i i’la bulmaktayım ve bu azim ile işimde devam

---

<sup>241</sup> Bu noktada tüm inanışların, düşünce sistemlerinin eleştiriye tabi tutulabilmesi gibi halk inanışlarının da eleştiriye tabi tutulabilir olduğunu dile getirmek gerekli görülmektedir. Ancak ifade edilmeye çalışılan şey eleştirenin konumunun üstte, olması gereken ve neredeyse eleştirilemez olarak görülmesinin ya da zamanın bize en yakın noktasının, insanlığın en gelişmiş hali olduğu varsayımının eleştiriye temelde sakatlayacağıdır.

göstermekteyim.”<sup>242</sup> derken; kendisini bir romancı olarak “Benim gibi kendisini seçkinlerden çok halkın, azınlıktan çok çoğunluğun toplumsal eğitimine adanmış, bu istekle yıllarca çalışmış bir samimi hizmetli”<sup>243</sup> şeklinde tanımlayan Gürpınar da “Bu gün Avrupa’da halk için ne kadar kitapçıklar, dergiler, gazeteler, kitaplar, romanlar çıkıyor. Piyesler yazılıyor, tiyatrolar oynanıyor. Bunların, halkın zihinlerinin aydınlanması konusundaki etkileri, hizmetleri yadsınır mı?”<sup>244</sup> sözleriyle diğer türlerin yanında romana yüklediği aydınlatma görevini dile getirmiş olur.<sup>245</sup>

Namık Kemal de romanı bir mektep olarak gören Tanzimat aydınlarından. “Zamanımızda yazılan hikâyeler mi ahlaka hizmet edecek?”<sup>246</sup> sorusunu “Evet onlar hizmet edecek!.. İnsan öyle kuru kuruya mev’ize dinlemeye kani olmuyor, eğlenerek istifâde etmek istiyor. Ne yapalım? Tabîat-ı âlemi değiştirmek elimizden gelir mi?”<sup>247</sup> şeklinde cevaplar. Yalnız Namık Kemal’e göre bu işi üstlenebilecek olanlar, Fransız lisanında roman kelimesiyle ile karşılanan<sup>248</sup> ve Hint, Yunan, Arap, Acem’den taklit yoluyla oluşturulmuş olsa da Avrupalılar tarafından hayal değil sırf hakikat olarak ortaya konan eserlerdir: “(...) biz dâima Avrupa lisanlarının edebiyatça gerek intihâb ettikleri kavâid-i külliyyeye gerek ihtiyâr eyledikleri tarz-ı taklîde tâbi olmak mecburiyetindeyiz. Çünkü gerek o kavâid-i külliyye, gerek tarz-ı taklîd Avrupa’nın evhâm-ı heveskârânesinden çıkma bir takım hayâlât değil sırf hakikat ve tamâmiyle sevk-i tabîattır.”<sup>249</sup>

Gelinen bu noktada, tartışmanın başında sorulan sorunun tekrarlanması yerinde görünmektedir: Her ikisi de muhayyile ürünü olmasına rağmen gerçekte ilişkilendirilen roman ile hayalle ilişkilendirilen halk inanışlarının karşı karşıya gelmesi, romanın özellikle Tanzimat döneminde halk inanışlarının eğitime tahsis

<sup>242</sup> Alıntılaman İrfan Karakoç, “Hakikat’i Romanla Hayal Etmek: *Hayal ve Hakikat*’te Karşılıksız Aşkın Histerik Eleştirisi”, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığı*, S. 19, Güz 2015, s. 167.

<sup>243</sup> Gürpınar, *Zamane Eleştirmenlerine Cevap Cadı Çarpıyor / Şekavet-i Edebiye (Edebiyat Haydutluğu)*, s. 68.

<sup>244</sup> Gürpınar, *Zamane Eleştirmenlerine Cevap Cadı Çarpıyor / Şekavet-i Edebiye (Edebiyat Haydutluğu)*, s. 72.

<sup>245</sup> Konur Ertop da, Gürpınar’ın aydınlanma sürecine katkısını bu şekilde açıklar: “Türkiye’nin aydınlanma sürecinde boş inançları silip süpürmek için bilim adamlarının, aydınların, eğitimcilerin gösterdikleri çabalara Hüseyin Rahmi Gürpınar da romanlarıyla katkıda bulundu.”<sup>245</sup> Konur Ertop, “Cinlere Perilere, Büyüye Karşı Çıkmış Cin Gibi Bir Yazar: Hüseyin Rahmi Gürpınar”, *Kitaplık*, S. 80, Şubat 2005, s. 84.

<sup>246</sup> Namık Kemal, “*Son Pişmanlık-İntibah Mukaddimesi*”, s. 107.

<sup>247</sup> Namık Kemal, “*Son Pişmanlık-İntibah Mukaddimesi*”, s. 107.

<sup>248</sup> “Fransız lisanında hikâyeye ‘roman’ derler.” Namık Kemal, “*Son Pişmanlık-İntibah Mukaddimesi*”, s. 109.

<sup>249</sup> Namık Kemal, “*Son Pişmanlık-İntibah Mukaddimesi*”, s. 109.

edilmesi ne anlama gelmektedir? Tabir yerindeyse hakikati ortaya koyarak batıl inanışların üstesinden gelecek, halkı eğitecek olan roman da edebî bir metin olması dolayısıyla muhayyel/fantastiktir. Yani tıpkı halk inanışları gibi, bir ara dünya inşa ederek kendi gerçekliğini kurgular. Öyleyse bir ara dünyada var olan romanın, yine bir ara dünyada var olan halk inanışlarının karşısında bir konum alması ne anlama gelir?

Özellikle Tanzimat döneminde Batı'dan çevrilen romanların, günlük hayata, bireyin hayatına yönelerek arttırdıkları gerçeklik duygusunun, gerçeğin kendisiymiş gibi algılanması, romanın hayalin karşısında konumlandırılan hakikat olarak yer bulmasını kolaylaştırmış gözükmetedir. Romanın karşısında oldukça gerçek dışı yaşayış/inanış ve edebî ürünleriyle bulunan halk ise bir topluluktur. Bu halkı oluşturan bireyler ise bireyselliklerini fark edip kendileri üzerine gerçekçi şekilde düşünmezler. Roman vesilesiyle eğitimeye, bir anlamda bireyleştirilmeye çalışılan bu toplulukta romanın ortaya çıkmayışı da kimi zaman bireyin yokluğuyla açıklanmıştır. Yani denilebilir ki bireyi idrak ettiği düşünülen yapısıyla roman ve kolektif olduğu düşünülen yapısıyla Osmanlı toplumu, varsayılan bu yönleriyle de bir karşıtlık içerisinde algılanmıştır. Anlam arayışının modern insana has olduğu düşüncesiyle de paralelik gösteren bu bakış açısını Tanpınar'ın ifadeleri üzerinden okumak mümkündür:

Eski âlemimizin ufku dardı, insanı pek az tanır ve ancak şöyle böyle kıymetlendirirdi. Dış hayata gelince, onunla pek az meşgul olurdu.<sup>250</sup> Ferdî inkâr eden ve hayata göz yuman bir telakki elbette ki, insanın etrafında dönen bir sanat geleneğini tek başına kuramazdı. Türk hikâyesinin değişebilmesi için ferdin kıymetlenmesi lazımdı. Modern roman ferdin üzerinde döner. Eski ise hayat ve kader karşısında ferdin hürriyetini değil, mevcudiyetini bile kabul etmez.<sup>251</sup>

Tanpınar'a göre ufku dar olan eski âlemimizin, fert ile herhangi bir münasebeti yoktur. Eski âlemimizi oluşturan fertler de belli ki fert olduklarının farkında değildiler, tabir yerindeyse bir kalabalığın kendisinin farkında olmayan unsurları şeklinde yaşamlarına devam etmektedirler. Birey olduğunun farkında olmayan bu topluluğun üyelerinin ortaya koyduğu ürünler de -ister inanışlar, ister edebî metinler şeklinde olsun- topluluğun muayyen dünyasını yansıtacaktır. Bu noktada romanın yokluğunun ve halk inanışlarının varlığının aynı varsayımdan beslendiği söylenebilir: ferdin yokluğu. Bu durumda fert, gerçeklikten uzak bir topluluğun, bu toplulukla aynı inanışları paylaşan üyesi olması dolayısıyla gerçektir, tıpkı ortaya koyduğu

<sup>250</sup> Tanpınar, "Romana ve Romancıya Dair Notlar 1", s. 58.

<sup>251</sup> Tanpınar, "Romana ve Romancıya Dair Notlar 1", s. 60.

geleneksel ürünlerin gerçektışı olması gibi. Bu noktada, fert ile ilgili düşüncelerin hem edebî eseri hem dönem insanını yani hem halk edebiyatı ürünlerini hem halk inanışlarını içerisine alan kapsamlı bir bakış açısı oluşturduğu söylenebilir. Cemal Kafadar, bireye bu sorunlu bakış açısının temelinde modernizmin tarih anlatısı olduğunu düşünmektedir:

Modernizm, kendine biçtiği büyük tarih anlatısında, geleneksel, modern öncesi gibi nitelermelerle ele aldığı toplumların, mesela bu kitapta ele alınan 16.-17. yüzyıl Osmanlı şehir ehlinin, ne derece sofistike olduğunu gözlerden uzak tutmayı başarmıştır. Bu ideolojik çarkın dişlileri o kadar ögütücü ki, tarihçilerin nice zamandır uğraştığı revizyonun etkisi küçük çevrelerle sınırlı kalıyor. Osmanlı toplumunda insanların kendilerini birey olarak ifade etmekten, bu uğurda aileyse aile, cemaatse cemaat, devletse devletle çatışmaktan imtina ettiğini düşünmek hâlâ yaygın.<sup>252</sup>

Yani modern öncesi ya da geleneksel şeklinde tanımlanan toplumların gerçeklikle ilişkisi sıkıntılı görüldüğü için bu toplulukların birey olarak kendileri üzerinde bir düşünceye sahip olamadıkları varsayılmıştır. Bu durumda, bu toplulukların ortaya koyduğu edebî ürünlerin kolektif ve muayyen bir yaşamı yansıtmaması, inanışlarının da gerçeklikten uzak ve manipülasyona açık olması kaçınılmaz olacaktır. Bireyin hikâyesinin yokluğundan hareketle bireyin yokluğuna hükmetme, aslında bireyin var oluş biçiminin kabul edilemez olarak görülmesi ve ötekileştirilmesi temeline dayanıyor gözükmektedir. Bu noktada yine diğerinin gerçeğinin kıymetsiz olarak görülmesi fark edilebilir. Nitekim realizm ya da natüralizm akımlarının benimsediği anlamda gerçekçi olmasalar da, günlük hayatı ya da bireyi anlatmaları anlamında gerçekçi eserlerin Osmanlı’da olmadığı hükmü de yanlış gözükmektedir. Osman Ünlü, Türk klasik hikâyesinin böyle bir kabulde yanlış değerlendirildiği kanaatinde ve gerçeğe uygunluk kriterinin edebî metnin değerini belirlemeyeceğini ifade etmekle birlikte<sup>253</sup> şöyle bir değerlendirme yapar:

Türk klasik hikâye geleneğinde gerçekçi özellikler taşıyan ve vaka özellikleri açısından modern hikâyeye birçok benzerliği görülen sayısız hikâye bulunmaktadır. Bu tür hikâyelerde günlük hayatlarını devam ettiren insanların başarılarına gelen ve olağanüstü hiçbir özelliği bulunmayan olaylardan bahsedilir ve modern hikâyeci tarafından ele alınabilecek konular da oldukça yaygındır. Bu yönüyle klasik hikâyenin modern olandan pek fazla bir farkı yoktur.<sup>254</sup>

<sup>252</sup> Cemal Kafadar, *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*, Metis Yayınları, 7. bs., İstanbul 2019, s. 22.

<sup>253</sup> “(...) gerçeklik veya gerçekçi olma yani yaşanan hayata uygun olup olmaması gibi bir kriterle yapılan bir değerlendirme edebî eserin değerini düşürmez veya yüceltmez.” Osman Ünlü, “Modern Araştırmacının Klasik Hikâyeye Bakışı Üzerine Değerlendirmeler”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 29, 2011, s. 468.

<sup>254</sup> Ünlü, “Modern Araştırmacının Klasik Hikâyeye Bakışı Üzerine Değerlendirmeler”, s. 469.

Varlığından haberdar olunup yanlış değerlendirilen bu hikâyelerin yanı sıra, Kafadar, yakın zamana kadar varlığından haberdar olunmayan metinlerden bahseder:

“İnsanların kendi sergüzeşlerinden dolaysızca söz ettikleri oto biyografik yazıların varlığı, genellikle Rönesans/kapitalizm Avrupası'nda ortaya çıktığı ve Batılılaşmamış Doğulularda bulunmadığı düşünülen ‘bireyleşme’ olgusuna dayanılarak açıklanmıştır. (...) genel olarak İslam edebiyatında ve özel olarak Osmanlılarda bu tür metinler sanıldığından çok daha fazladır.”<sup>255</sup>

Ayrıca Kafadar, artık haberdar olunan bu tarz metinlerden hareketle “Elyazmaları arasında sürdürülecek sistematik araştırmaların daha nice hatırat, rüya defteri, otobiyografi, esaret anısı ve şahsi mektup örneğini ortaya çıkaracağını sanıyorum.”<sup>256</sup> yorumunda bulunur. Belli ki ulaşılan bu metinlerden hareketle, yeni yorumlamalar yapılmak durumunda kalacaktır. Ancak bireysel ürünlerin yokluğu düşüncesinden hareketle yapılan yorumlamaların yanı sıra, elde bulunan metinlerin de, Ünlü'nün işaret ettiği gibi, uzun yıllar, gerçek dışı oldukları yolundaki yüzeysel yorumlamaların, daha önce ifade edildiği gibi diğerinin gerçeğinin kıymetsiz olduğu ön kabulüne dayanıyormuş gibi görünmektedir.<sup>257</sup> Bu ön kabulü ya da farklı yüzyılların gerçeğini Michel Foucault, doğruların çok daha keskin olduğu doğabilimi üzerinden değerlendirir:

Buffon [18. yüzyıl] bir gün, Aldrovandi [16. yüzyıl] gibi bir doğabilimcisinde, kesin tasvirlerin, aktarılan sözlerin, eleştirilmeden getirilen hayvan hikâyelerinin, aralarında hiçbir fark gözetmeksizin anatomiye, armaları, konutları, bir hayvanın mitolojik değerlerini, tıp veya büyücülükteki uygulamaları gündeme getiren işaretlerin, birbirlerinden çözülmesi olanaksız bir karışım halinde bulduklarını görmekten şaşıracaktır.<sup>258</sup>

İki ayrı dünya olarak kabul edilen anatomi ve mitolojiye dair bilgileri bir fark gözetmeksizin bir arada veren bir doğabilimcinin tutumu bugün hâlâ çoğu araştırmacıya şaşırtıcı gelse de, Foucault, bu durumu devrin kendi gerçeğiyle açıklar: “Aldrovandi, Buffon'dan ne daha iyi ne de daha kötü bir gözlemciydi, ondan daha saf değildi, şeylerin rasyonelliğine veya bakışa sadakate ondan daha az bağlı değildi.

<sup>255</sup> Kafadar, *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*, s. 126.

<sup>256</sup> Kafadar, *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*, s. 70.

<sup>257</sup> Özön de realizm akımından bahsederken, gerçekçiliğin tüm çağların metinlerinde var olduğunu söyler. “Realizm, insanların oluşturduğu ilk eserden başlayarak bütün çağların eserlerinde az çok bulunan bir şeydir. O kadar ki, bir akım şeklinde ilk çıktığı zaman, resim yüzünden açılan tartışmalarla bu işi olanca güçleriyle savunan eleştirmenler olmasaydı, bir doktrin ve sistem halinde tutacağından bile şüphe edilebilirdi.” Özön, *Türkçe'de Roman*, s. 31.

<sup>258</sup> Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 2. bs., Ankara 2001, s. 75.

Onun bakışı sadece, olaylara aynı sistemle ve aynı episteme düzeniyle bağlı değildi. Aldrovandi, baştan sona yazılı olan bir doğayı özenle seyretmekteydi.”<sup>259</sup>

16. yüzyıl bilim insanının doğaya bakış açısını kavramak çok kolay olmasa da, Foucault'nun, iki yüzyılın (16 ve 18. yüzyıllar) gerçeğinin ve sisteminin farklılığına vurgu yaparak bir değerlendirmede bulunması üstelik bunu nesnel gerçeğin çok daha etkin olduğu bir alan üzerinden yapması oldukça çarpıcıdır. Foucault'nun bakış açısı doğrultusunda söylenecek olursa, farklı yüzyılların gerçeğinin kendi içerisinde değerlendirilmesine engel bakış açısı aşılmadıkça, bireysel ürünlerin varlığı kabul edilse de, bu ürünlerin içeriğinin gerçek dışı görülmesi ve dolayısıyla dönem insanının gerçek dışı olduğuna hükmedilmesi muhtemeldir.

Bu ihtimal bir kenara bırakılıp sadece metinlerin türünden hareketle düşünüldüğünde, Tanzimat döneminden önce sıradan insanların kişisel hayatından bahseden hatırat, rüya defteri, otobiyografi, esaret anısı ve şahsi mektup şeklindeki metinlerin varlığı bile, bireyin ya da bireysel bir edebiyatın yokluğuna hükmetmenin oldukça kestirme bir yol olduğunu göstermektedir. Ne şekilsel anlamda edebî ne de hukuki anlamda resmi olma endişeleri bulunan bu metinler, oldukça şahsi bu karakterleriyle, belirli ölçüler ışığında estetik ya da doğru kabul edilen metinler dünyasında, ne orada ne burada olmak zorunda olan yapılarıyla kuralların çözülüş mekânı olarak yorumlanabilir. Bu metinler, bu esneklik ve şahsilekle roman türünün de önemli bir özelliğini yapılarında barındırmış olurlar. Bu sebeple, Osmanlı'da bireysel edebiyatın izini süren Kafadar'ın, arşivde “Makale-i Zindancı Mahmud Kapudan” adıyla kayıtlı bir mektup için: “(...) mektup ile küçük roman arasında salınıp duran eser (...)”<sup>260</sup> ifadesini kullanması oldukça anlamlıdır.

Biçimsel anlamda edebî ya da resmî olma kaygıları bulunmaması bakımından kuralların çözülüş mekânı olarak değerlendirilen bu kişisel ürünler, romanın Türk edebiyatında ortaya çıkışını, geleneğin kendi dönüşüm süreci içerisinde tekrar değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Nitekim edebî türler içerisinde kuralların çözülüş mekânı olma özelliğini en fazla görünür kılan romandır.<sup>261</sup> Bu, romanın, Bahtin'in

<sup>259</sup> Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, s. 76-77.

<sup>260</sup> Kafadar, *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*, s. 5.

<sup>261</sup> Büyükkavas Kuran, “bağımsız” ve “değişken” nitelendirmesiyle romanın bu yönüne dikkat çekmiş olmaktadır: “(...) edebî türlerin en bağımsız ve değişkeni sayılan roman, insanın ve toplumun değişik yönleriyle ifade edilebilmesinde diğer edebî türlere oranla daha büyük imkânlarla sahiptir.” Büyükkavas Kuran, *Peyami Safa'nın İnsanları*, (Peyami Safa'nın Romanlarında Şahıslar Kadrosu), s. 18.

“esnek olanaklar” dediği özelliğidir: “Romanın bir tür olarak çatısı katılmış olmaktan hala uzaktır ve esnek olanaklarının tümünü kestirebilmemiz mümkün değildir.”<sup>262</sup>

Romanın esnek olanakları dönüşüm sürecini belirginleştirse de, hakikatin boşluklar barındırmaksızın sıkıca örülmüş olmadığı düşüncesiyle, aslında dönüşüm hayatın kendisi için var sayılmış olur. Her şeyin dönüşebildiği bir dünyada ise muayyenlikten bahsetmek zor bir hâle gelir. Çünkü bu kabul, eşyanın kendisini, kimi durumlarda dirençli görünse de dönüşebilen bir yapıda var saymak anlamına gelmektedir. Edebî dil, bir ara dünya inşa eden yapısıyla, mümkün dünyalar denilebilecek bu boşluğun fark edilmesini sağlar; başka, mümkün bir dünyanın fark edilmesini sağlayarak ise dönüşüme katkıda bulunur. Geldiğimiz bu noktada, yukarıda sorulmuş olan “Hem hayalle ilişkilendirilen halk inanışları hem gerçeklikle ilişkilendirilen roman, dönüşüme açık yapıları göz ardı edilerek, muayyen bir gerçeğin yansıtıcıları olarak alımlanmış olmazlar mı?” sorusunu cevaplamak da mümkündür.

### 3.2. Dönüşüme Açık Bir Mekân Olarak *Gulyabani*'de Ara Dünya

Eğitilmesi gereken halk/halk inanışları ya da artık terk edilmesi gereken geleneksel edebiyat ile romanın, birbirlerinin karşısında konumlandırılması, tabir yerindeyse birincisinin terk edilmesi gereken eskiyi, ikincisinin ise yerleşmesi gereken yeniye temsil etmesi, her iki unsurun da değişmez bir yapı içerisinde algılanmasına sebep olmuş gözükmektedir. Bu değişmez evren, halk inanışları ya da geleneksel edebî ürünler söz konusu olduğunda muayyenlik, gerçek dışılık gibi niteleyicilerle tanımlanma şeklinde kendisini gösterirken ikincisi yani roman söz konusu olduğunda, gerçeklikle ilişkilendirilmiş ancak sınırları net tanımlamalar baskın gözükmektedir. Bu durumda, her ne kadar biri eskiyi diğeri yeniye temsil ediyor olarak kabul edilse de, her ikisi de aslında değişmez bir yapı içerisinde algılanmış olmaktadır. Oysa bu keskinliğin aksine, dönüşüme açık bir mekân olarak ara dünyada var olmaları, aynı evreni paylaşan unsurlar olarak birbirlerini dönüştürmeleri anlamına gelir. Birbirine dokunan her unsurun, bölümün başında ifade edildiği üzere, sahip oldukları boşluk vesilesiyle birbirlerini dönüştürdükleri düşünüldüğünde, geleneğin içerisinden çıkan yazar da dil aracılığıyla geleneksel olana dokunacak ve bu dokunuş her ikisi için de bir dönüşüm olacaktır. Aslında bu birbirine dokunan iki unsur, birbirinden net

---

<sup>262</sup> Bahtin, *Karnaval dan Romana* (Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar), s. 155.

sınırlarla ayrılabilenler değil; oldukça karmaşık şekilde birlikte var olanlardır. Topyekûn ve yönü kestirilemez bir dönüşüm olarak başkalaşım kavramından bahseden Parla, bunun sanatçı aracılığıyla olabileceğini söyler:

Hiçbir siyasi proje sonunu göremediği topyekûn bir değişimi amaçlayamaz; (...) Ama sanatçının gündemi siyasi olmak zorunda değildir ve sanatçı topyekûn dönüşümü arzulayabilir. Hatta bunu sanatsal özgünlük ve bağımsızlığın olmazsa olmaz koşulu olarak bile görebilir. O zaman üslubunu da, kavramlarını da, imgelerini de başkalaşım stratejileri kullanarak geliştirebilir.<sup>263</sup>

Parla'nın bahsettiği stratejiyi -bir strateji olarak kurgulanmış olsun ya da olmasın- *Gulyabani*'de okumak mümkündür.

Doğal olarak bir geleneğin içerisinde var olan ve geleneksel edebî metinlerle bağını da sıklıkla dile getiren Gürpınar, *Gulyabani*'nin dilini yazar anlatıcı ile hikâyenin ilk anlatıcısı olan Hanımnine/Kocakarı Muhsine'nin dilinin bir imtizacı şeklinde oluşturduğunu haber verirken aslında gelenekle edebî dilin mezcolmuş dönüşümünü de görünür kılmaktadır. Yazarın gerilimi bağlamında birinci bölümde ayrıntılı şekilde ele alınan bu mezcolma durumunun benzerini, onun *Bir Muadele-i Sevda* romanının "Mukaddime"sinde okumak mümkündür. Hatta denilebilir ki *Gulyabani*'de, *Bir Muadele-i Sevda* "Mukaddime"sindeki yazar anlatıcının hayalleri vücut bulur.

*Bir Muadele-i Sevda* "Mukaddime"sinde bir kış gecesi, pencere önünde, ateş başında kar yağışını izlerken çocukluğunda dinlediği masalların lezzetini anımsayan bir yazar anlatıcı resmedilir: "(...) Böyle bir leyle-i şitâ ateş başında teşkîl-i dâire-i musahabe için ne güzel bir zemîn-i safadır... Bu gibi kış gecelerinde çocukluğumu tahattür ederim."<sup>264</sup> Çocukluğunda kurulan sohbet dairelerini ayrıntısıyla tasvir eden yazar anlatıcı, o lezzeti artık bulamadığını söyler: "(...) 'Bir perinin üç kızı varmış' zemininde masallara girişilirdi. O saffet-i tufulânemle o kadar dikkatle, o derece mahzûz olurdum ki şimdi en ciddi eserlerde bu lezzeti bulamıyorum."<sup>265</sup> Çocukluğundaki duygusunu, köylü Penbe Hanım'ın nasıl inandırıcı "(...) gulyabani, çarşamba karısı fıkralarını (...)"<sup>266</sup> hikâye ettiğini ayrıntısıyla anlatan yazar anlatıcı, yeniden tatmak istediği bu duyguyu artık masallar dinleyerek bulamayacağını düşünmektedir; o devir artık gözüne kapanmış gibi görünür:

<sup>263</sup> Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, 4. bs., İstanbul 2018, s. 14.

<sup>264</sup> Gürpınar, "Mukaddime", *Bir Muadele-i Sevda*, s. 20.

<sup>265</sup> Gürpınar, "Mukaddime", *Bir Muadele-i Sevda*, s. 20.

<sup>266</sup> Gürpınar, "Mukaddime", *Bir Muadele-i Sevda*, s. 20.

Zavallı Penbe hanım çoktan vefat etti. Tuhaf, acıklı veya garabet-âmiz masallarla leyâl-i tufulânemi mâlamâl huzûz eden komşu hanımların da çoğu tebdil-i âlem eylediler. (...) Böyle rûzgâr iniler, ortalık titrerken bende ‘gak’ dedikçe bir koyun ‘gık’ dedikçe bir tulum su isteyen (zûmrüd ü Anka) kuşunun hikâyesini dinlemek hevesi-i tufulânese uyandı. Fakat artık buna imkân yoktu.<sup>267</sup>

Masalın yaşattığı dehşetli gerçekçi duyguları tekrar yakalamak arzusuyla seyahatname okuma fikri uyanır ama gerçek yerler hakkında gerçek olduğu iddiasıyla söylenen yalanları okumak istemez, bu yalanları belli ki sadece kurgu olduğunu bildiği edebî metinde kabul etmektedir:

Herhangi bir şey biraz temin-i rağbet ederse derhal onun sahtesi çıkar. Bir hükümetin nîm resmiyetini haiz büyük seyahatlere dair neşredilen âsârın mazhar-ı rağbetkarîn olması birtakım muharrirleri bu vâdide icâle-i kaleme sevk etmiş, romandan ve hatta masaldan farkı olmayan bu yolda lâyuyadd eser tahrir edilmiştir. (...) [Louis Zacolio] Mısır’a dair yazdığı zendostluk hurafelerine ancak Avrupalıları inandırabilir.<sup>268</sup>

Masaldan aldığı lezzeti tekrar yakalama arzusuyla düşüncelere dalan yazar anlatıcı, artık işin başa düştüğünün farkında olarak yazı hokkasının ağzından kendisine hitapla konuşur:

Evân-ı tufüliyyetindeki hissiyât-ı mâsumâne sâfiyyenin içinde bir iki saat yaşamak için masal dinlemek istiyorsun ama nafiye... o demler geçmiş ola... şimdi bin masal dinlesen o eyyâm-ı mesûdenin beş dakikasını iade kabil olamaz. Yalnız fiilen çocukluk etmiş olursun... Mânen o eski hazzın binde birini bulamazsın... Seyahatname mütalâasından da vazgeç... Onlarda da bir hakikate on yalan ilâve edilmiştir. Zihnini, gözlerin diğer bir muharririn meşgûf-ı dürûğu olacağına sen kendin etraflı dallı budaklı bir yalan uydur, kuvve-i hayâliyen nisbetinde onu tezyin eyle, kisve-i hakikatine sok. Telle pulla bütün ekini pükünü macun-ı tezhib ile ört. Bu yaldızlı iksir şişesini İkdâm müdürüne takdim et.<sup>269</sup>

Bu satırlarda, kurgunun kendisine has gerçekliği belirgin şekilde karşımızdadır. Ancak bu konu, edebî dilin tanıklığı bağlamında ikinci bölümde değerlendirildiği için burada tekrar ayrıntılandırılmayacaktır. Bununla birlikte yazar anlatıcının<sup>270</sup> çocukluk atmosferine ait unsurların tetikleyici olduğu yazma sürecini, edebî metnin masaldan<sup>271</sup> romana dönüşen süreci olarak okumak mümkün görünmektedir. Bu, ilgili romanlar bağlamında olsa da bir dönüşüm süreci olarak dikkat çekicidir. Bu bakımdan, ortaya konulan roman, geleneğin içerisinden çıkan, o gelenekle dönüşen ve geleneğin dışına

<sup>267</sup> Gürpınar, “Mukaddime”, *Bir Muadele-i Sevda*, s. 21-22

<sup>268</sup> Gürpınar, “Mukaddime”, *Bir Muadele-i Sevda*, 23-24.

<sup>269</sup> Gürpınar, “Mukaddime”, *Bir Muadele-i Sevda*, s. 25.

<sup>270</sup> Yazar anlatıcıyı, yazdıklarını İkdâm müdürüne sunacağını söylemesinden, Gürpınar olarak değerlendirmek mümkündür. Ancak bunun çözümlenemiz açısından bir ehemmiyeti yoktur.

<sup>271</sup> *Gulyabani*’de olduğu gibi *Bir Muadele-i Sevda* Mukaddime ’sinde de geleneksel ürünleri ya da daha geniş ifadeyle geleneği temsilen seçilen masal türüyle karşı karşıyayız. Bu sebeple, dönüşüm süreci de, birinci bölümde ifade edildiği üzere bir çatı görevi gören masal üzerinden analiz edilmiştir.

çıkmak gibi bir durum söz konusu olamadığından geleneği dönüştüren olur. Bu ise geleneğin zaten içerisinde bulunduğu için karşısında yer alamayan bir şeye işaret eder. Masal ve romanı birbirinden kopuk iki geleneğin bambaşka metinleri olarak okunmak yerine, *Bir Muadele-i Sevda* yahut *Gulyabani* mukaddimelerinin imkân verdiği şekliyle, kocakarı masallarının dinleyicisinden roman anlatıcısına giden bir süreç olarak okumak, geleneğin kendi içerisindeki dönüşümünü görünür kılmaktadır.

Bununla birlikte romanı, diğer edebî metinlerden tümünden ayırarak değerlendirme yapmanın getirdiği sakıncalar gibi, tüm şekil özellikleriyle ele almadan ya da çeviri romanların etkisini yadsıyarak, diğer edebî türlerle ayırt etmeyecek şekilde değerlendirmenin de sakıncaları vardır.<sup>272</sup> “Roman manzum bir destandır.” demek gibi bir genellemeyle sonuçlanma ihtimali olan bu bakış açısı, genelleme romanın yerine getirdiği işlev bakımından yapılmış olsa da, geleneksel ve modern ayırımında gözden kaçırılana benzer bir tutum barındırır. Kronolojik olarak geride olan anlamında eski, dönüşerek kronolojik olarak bugüne ait anlamında modernini oluşturur. Bu bakımdan da geleneksel olan ile modern olanın sınırlarını çizmek zorlaşır. Böylesi mezc olmuş iki durumu birbirinden net bir şekilde ayırt etmek ya da hepsi birdir gibi bir genellemeyle basitleştirmek aynı noktadan beslenmiş gibi görünmektedir: İnsanın/çağın gerçeğini yok sayma. Birinci durumda, eskiden olan anlamında gelenekselin gerçek dışı sayılması, ikinci durumda ise insanın gerçeklik algısının hiçbir durumda değişmeyen, ideal bir yapıya sahip olduğu düşüncesi hâkim görünmektedir. Oysa romanı masaldan ya da destandan muhteva ya da şekil bakımından farklılaştıran ve şekille muhtevanın aynı derecede öneme sahip olduğunun fark edilmesini sağlayan şey, bu dönüşümün kendisidir.

En başta yazar anlatıcı tarafından geleneğin kendi içerisindeki dönüşümünün görünür kılındığı *Gulyabani*, halkı eğitmek amacıyla ele almış olsun ya da olmasın, halk inanışlarını bünyesine dâhil ediş şekliyle ya da kişilerini var ediş biçimiyle de halk inanışlarının ara dünyada var olan ve boşluklar vesilesiyle dönüşebilen yapısını

---

<sup>272</sup> Boratav da gelenekle çevri romanların, Türk romanı üzerindeki etkisini birlikte değerlendirir: “Türk romanı sadece Avrupa romanını taklitle kalmamıştır. Onun eski Türk hikâyeciliğinde kökleri vardır. Modern Avrupa romanı bu hikâyecilik üzerine bir aşî vazifesini görmüştür.” Boratav, *Folklor ve Edebiyat (1982) I*, s. 318. Bekir Şakir Konyalı ise romanın geleneksel türlerle ortaklığını ve farklılığını dile getirirken, yaşamla birlikte dönüşen bir metin fikrini görünür kılar: “Roman anlatı olmakla, mit, destan, efsane, halk hikâyeleri, masallar, romanslar, şövalye hikâyeleri türü anlatıların mirasçısı kabul edilmekle birlikte onu bu klasik anlatılardan ayıran, görebildiğimiz kadarıyla modernleşmeyle başlayan bir sürecin mekân anlayışında doğurduğu değişimlerdir.” Bekir Şakir Konyalı, *Edebî Mekânın Poetikası*, Etüt Yayınları, Samsun 2015, s. 10.

görünür kılar. Muhsine'nin romanda var oluş şekli bu durumun en belirgin örneğidir denilebilir. Romanda Muhsine, sorduğu sorular sebebiyle azar işitse de, bilinmeyen alana dair sorular sormaktan çekinmeyen bir kişi olarak çizilir. Ancak halk inanışları/batıl inanışlar sorduğu her soru için âdeta cevap havuzu işlevi görür. Böylece bu inanışlar soruyla belirginleşen her boşluğu, o boşluğa dair üretilmiş bir kurguyla gidermeye çalışır. Muhsine'nin köşke dair korkusunu, Ruşen Kadın'ın bertaraf etmeye çalışması da bu yolla gerçekleşir:

- Bu köşk için cinli, perili dediler de korkuyorum...
- Aman düşündüğün şeye bak. Bu dünyada hiç perisiz yer olur mu? İki gözüm onlar iyi saatte olsunlar, nerede yok ki burada olmasınlar... Onlara zarar etmeyene hiç fenalık yapmazlar.
- Arabacı söyledi. Burada bir iki hizmetçi boğmuşlar...
- Elbette boğarlar. Destur demeden pencereden aşağı onların başına tükürülür mü? Hiç gece faraşla bahçeye süprütü dökülür mü? Hizmetçiler onları saymadı. Ötekiler de onları boğdular.<sup>273</sup>

Ruşen Kadın, kendi cevaplarının oluşturduğu gerçeklik duygusuyla oldukça tatmin olmuş gözükmektedir. Ancak bu cevaplar Muhsine'yi çoğu zaman tatmin etmez ve Muhsine'nin şüphesi, gerçeklik duygusu oluşturan kurgudaki boşluğu görünür kılar. Ayrıca Muhsine'nin şüphesi, inancın pratiğe döküldüğü daha doğrusu dökülemediği anlarda belirginleşir. Muhsine, odada yalnız kaldığında dışarıdan gelen acayip seslerden korkar ve Ruşen Kadın'ın böyle zamanlarda, musallat olan varlıkları kovmak için tavsiye ettiklerini hatırlamaya çalışır. Tavsiyelerden biri de “Emret ya cin! Hazırım.”<sup>274</sup> demesi şeklindedir ancak “mavili esvap giyme”<sup>275</sup> tavsiyesiyle üzerindeki mavi çiçekli elbiseyi çıkartmış ve geceliğiyle kalmıştır. Bu halde emret ya cin demekten imtina eden Muhsine şüpheye düşer: “Yoksa bu cinli köşk her türlü tasavvur-ı melunane fevkinde benim gibi masum kadınları avlamak için kurulmuş bir tuzak yeri, bir batakhaneye miydi?”<sup>276</sup> Bu ilk şüphenin, sorular sormaktan vazgeçemeyen Muhsine'nin zihninde uyanması anlamlıdır.<sup>277</sup>

---

<sup>273</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 60.

<sup>274</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 69.

<sup>275</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 69.

<sup>276</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 70.

<sup>277</sup> Burada Muhsine'nin böyle bir şüpheye kapılabilecek konumda olmadığı şeklinde bir eleştiri getirilebilir. Nitekim Pelin Aslan Ayar şöyle demektedir: “Ara sıra karakterin ‘Yoksa bu cinli köşk her türlü alçakça tasarılar üstünde benim gibi temiz kadınları avlamak için kurulmuş bir tuzak yeri, bir batakhaneye miydi?’ tarzındaki sorgulamaları da tam bir sorgulama olarak kabul edilemez. Çünkü okurun duyduğu bu ses, cinlerin, perilerin emirlerini inanarak uygulayan cahil kadın karakterin kendi sesi gibi durmamaktadır; daha çok her şeyin bir dümen icabı tezgâhlandığını bir an önce açığa çıkarmak isteyen sabırsız yazarı temsil eden dışarıdaki anlatıcının sesini hatırlatır.” Aslan Ayar, *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)*, s. 161-162. Bu eleştiri, batıl olduğu kabul edilen inanışlara sahip birinin, içinde bulunduğu durumdan şüphe edemeyeceği

İlk şüphe uyanmış olsa da, yalnız başına korkularıyla yüzleşmek zorunda olan Muhsine'nin, Ruşen Kadın'ın söylediklerini yapmaktan başka tutunacak dalı yoktur. Ama tavsiyeleri tam bir teslimiyetle de yerine getiremez, artık inanca şüphe eşlik etmektedir. Hatta Muhsine, kurtuluş ümidi olarak hatırlamaya çalıştığı nasihatlerden birini hatırlamış olmaktan hayıflanacak, durumun tuhafılığı karşısında da kendisiyle eğleniliyor olmasından şüphe edecektir: “Ruşen Abla daha ne demişti: ‘Gözlerini yedi defadan ziyade kıpma.’ Hay bu nasihati aklıma gelmez olaydı. Gözlerimi kıpamaya uğraştıkça yedi defa değil, belki yirmi yedi defa birbiri üzerine açıp kapamadan duramıyordum. Bu nâ-kabil-i icra bir tavsiye idi. Acaba Arap benimle eğlenmiş miydi?”<sup>278</sup>

Şüphenin günlük hayat pratikleri içerisinde ortaya çıkması, günlük hayata dair oluşturulmuş açıklama ve kurguyla ilgili boşluğun yine günlük hayat içerisinde dönüşmesi bağlamında dikkat çeken bir durumdur. Bunun yanında Muhsine sorularla, korkularla ya da şüpheyile yalnız başına olduğu anlarda başa çıkmak zorundadır. Halk inanışları isimlendirmesinin bizatihi kendisinin toplumsal bir duruma işaret ettiği daha da önemlisi yukarıda ifade edildiği gibi Doğu toplumlarında bireyleşmenin olmadığı yolundaki yorumlamalar düşünüldüğünde, Muhsine'nin korkularıyla baş etmesi, inandıklarından şüpheyile kapılmasının yalnız kaldığı anlarda gerçekleşmesi oldukça anlamlıdır. Çünkü bu durum toplumsal olanla bireysel olanın bir aradalığının doğal olduğunu görünür kılar. Halktan biri olarak Muhsine, halk inanışlarının içerisinde hem

---

düşüncesine dayanıyor gözükmektedir. Oysa batıl inanışlara sahip olmak, gerçeklikten tamamen kopmak, mantıklı düşünememek anlamına gelmez. Hem batıl tabir edilen inanışlara sahip hem de mantıklı düşünce süreçlerini işletebilen insanların yaşam içerisindeki varlığı yadsınamaz. Bu durumu Paul Veyne'in “Yunanlılar kendi mitolojilerine inanıyorlar mıydı?” sorusu kılavuzluğunda değerlendirmek mümkün görünmektedir. Veyne buna, “ ‘İnanmak’ birçok anlama geldiği için bu soruya yanıt vermek pek kolay değil . . .” şeklinde cevap verir. Paul Veyne, *Yunanlılar Mitlerine İnanmışlar mıydı?*, çev. Mehmet Alkan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2003, s. 11. Veyne, tartışmasının ilerleyen kısımlarında ise halk efsaneleriyle ilgili şöyle diyecektir: “Bu efsane evrenlerinin hakiki olduğuna inanılıyordu, bu anlamda hiçbir şüphe duyulmuyordu, ancak bu evrenlere bizi çevreleyen gerçekliklere inanıldığı gibi inanılmıyordu. (...) İnanan insanlar için mucizelerle dolu şehitlerin yaşamı yalnızca şimdiki zamandan önce, ayrı ve bu zamanın dışında olduğu bilinen ve çağı olmayan bir geçmişte yer alıyordu.” Veyne, *Yunanlılar Mitlerine İnanmışlar mıydı?*, s. 31. Bu inanışların her zaman çağı olmayan bir geçmişe ait olduğu iddia edilemese de, asıl dikkat çekici olan Veyne'in, birbiriyle çelişkili görünen şeylere aynı anda inanmanın doğallığını dile getirmesidir: “İnsan bir şeye nasıl yarı yarıya inanır? Ya da çelişkili şeylere? Çocuklar hem Noel Baba'nın kendilerine bacadan oyuncak attığına inanırlar hem de oyuncakların oraya anne ve babaları tarafından bırakıldığına; o halde çocuklar gerçekten Noel Baba'ya inanırlar mı?” Veyne, *Yunanlılar Mitlerine İnanmışlar mıydı?*, s. 9. Bununla birlikte şu dipnotu düşmekten de geri duramaz: “İnanış biçimlerinin çokluğu, üzerinde durmayı gerektirmeyecek kadar sıradan bir olgudur (...)” Veyne, *Yunanlılar Mitlerine İnanmışlar mıydı?*, s. 32. Muhsine'nin romanda kuruluşu değerlendirilirken bu farklı inanış biçimlerinin dikkate alınması, onun gerçekdışı değil, aksine, bu özelliğiyle daha sahici bir görüntü sunduğu yorumlamasına imkân tanır.

<sup>278</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 70.

de onu tam olarak reddetmemesine rağmen güçlü karakteriyle sınırları zorlar; gerçeklik duygusunun artık geçerli olmadığı noktada yeni bir bakış açısı bulma arzusuyla sorular sorar.

Muhsine'nin romanda var oluşunu değerlendirebileceğimiz üçüncü durum ise romanın başında çizilen hali ile köşkteki toy halinin uyumudur. Romanın başında oldukça güçlü, hatta eşiyile ilişkisi bakımından sıra dışı sayılabilecek şekilde resmedilen, mangal başında hikâye anlatan altmışını aşmış kocakarı Muhsine ile bu genç ve tüm insani zaaflarına, zaman zaman safça tutumlarına rağmen şüphesinden vaz geçmeyen Muhsine oldukça uyumludur. Bu şekilde çizilen Muhsine'nin daha köşke geldiği günün ertesi sabahında ettiği cesur laflar hiç de tuhaf değildir: “Periler benim kâhyam mı? Onlar ne karışır? (...) Ne yaptım ki tövbe edeyim? (...) Onlar temizlik istiyorlarsa geceleri bizi rahat bıraksınlar da biraz uyuyup gündüzleri çalışabilelim. (...)”<sup>279</sup>

Yorumlanmaya çalışılan bu üç yönüyle Muhsine'nin romanda var oluş biçimi kilit bir noktada durur. Romanda inşa edilen kurgu içerisindeki kurgunun –köşkte kurulan tuzağın- açıklarını fark ettiren unsur olarak Muhsine'nin şüphesini kabul ettiğimizde, romanın halk inanışlarını hedef alması ve onları görünür kılması için ihtiyaç duyacağı düşünülen karşıtlık fikri silinir.<sup>280</sup> Nitekim Muhsine etiyile kemiğiyle halktan bir kimsedir. Hatta okuma yazması bile yoktur. Odada asılı olduğu söylenen “El-cinn’ül ecinn” levhası için “(...) duvara baktım. Bir çerçeve asılıydı. Okuma bilmem ki ne olduğunu anlayayım.”<sup>281</sup> der. Muhsine'nin romanda var oluş biçimi olarak saydığımız tüm yönlerin yansısı bu durum, dışarıdan bir unsurla değil, dönüşümün içeriden gelen bir şüpheyle oluştuğu hissiyatını kuvvetlendirir. Muhsine,

---

<sup>279</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 73-74.

<sup>280</sup> Bu noktada Moran'ın oldukça genelleyerek Gürpınar romanları için yaptığı tanımlamayı hatırlamak yerinde olacaktır. Bu genellemeyi yapmak için Gürpınar'ın romanları malzeme sunsa da, genellemeler, önemli ayrıntıların gözden kaçmasına sebep olabilmektedir: “(...) Gürpınar'ın yapmak istediğini kısaca belirtmek gerekirse, denebilir ki, halkın geleneksel inançlara, yerleşmiş düşüncelere, göreneklere ve dine dayalı zihniyeti yerine, Batı'nın akla, bilime dayalı pozitivist zihniyetini yerleştirmeye çalışmıştır. Onun içindir ki romanlarında hep, ‘eski kafa’, ‘yeni kafa’ dediği iki zihniyetin çatıştığı görülür.” Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* (Ahmet Mithat'tan A. Hamdi Tanpınar'a), C. I, s. 114. İldeş ise Gürpınar romanlarında var olduğu düşünülen karşıtlığı şu şekilde ifade eder: “Hüseyin Rahmi'nin batıl inanışlar temasını işleyen romanlarında temel olarak pozitivist aydın ile zihni hurafelerle şekillenmiş halk kitlesinin karşı karşıya gelmesiyle ortaya çıkan bir zihniyet çatışması ön plana çıkar. (...) Bu temel çatışma (...) Gulyabani'de Muhsine Hanım-Köşkteki Hizmetkârlar (...) arasında gerçekleşir.” Özgür İldeş, “Hüseyin Rahmi [Gürpınar]'nin Erken Dönem Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım”, *Edebi Eleştiri Dergisi*, C. V, S. I, Mart 2021, s. 125.

<sup>281</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 66.

geleneğin içerisinde çıkararak hem dönüşen hem dönüştüren bir metnin, inanılan ya da hakikat olarak görülenin barındırdığı boşluğu anlık da olsa fark ettiren şüphesiyle dönüşüme aday bir kişisi olur. Bu noktada, hem edebî dilin hem halk inanışlarının dönüşen ve birbirini dönüştüren yapısı ya da iki ara dünyanın imtiazı, tanımlamamıza paralel olarak belirmiş olur.

Özetlenecek olursa, halktan bir kimse olarak resmedilen Muhsine, yukarıda değerlendirilen yönleriyle (şüphesinin günlük hayat pratikleri içerisinde ortaya çıkması; toplumsal hayata ait görülen halk inanışlarındaki boşluğu fark ettiren şüphenin, onun yalnız başına olduğu durumlarda yani birey bağlamında belirmesi; yaşını başını almış hanımınine Muhsine ile genç Muhsine arasındaki tutarlılık) geleneğin karşısında duran değil gelenekle devinen bir metin yorumunu yapmayı mümkün kılar.

Tüm bunlarla birlikte Muhsine, kurgudaki boşluğu fark ettiren şüphe ve sorularına rağmen, son bölümde her şey açığa çıkana kadar olayları tam olarak anlayamaz. Bu da yine bir karşıtlık içerisinde algılanabilecek bir durum değildir. Yani “Olaylar halkın batıl inanışlarla dolu zihni aracılığıyla değil, ancak bilimsel verilerle çözülür.” şeklinde karşıtlık içeren bir açıklama mümkün görünmemektedir. Nitekim kumpas, bilimsel verilerle hareket eden bir aklı dahi şüpheye düşürecek şekilde örülmüştür. Cin ve perilerin giydiği kostümler; odalardaki yüklüklerin içeriden hiç fark edilemeyecek şekilde barındırdığı mekanizma sayesinde, kapı içeriden sürgülüken odaya girebilen varlıklar; geceleri herkesin yalnız kalmasını emreden kesin kurallar... Bunların tamamı Muhsine'nin aklında filizlenen şüphelerin olayı çözecek kadar büyümesini engeller. Ancak bu yorumlamayı yapabilmek için batıl inanışlara sahip birinin de mantıklı düşünce süreçlerini işletebileceğinin kabul edilmesi gerekir. İnanç çeşitliliğini fark etmeden, ötekileştirerek yapılan bir yorumlamada Muhsine, batıl inanışları yüzünden mantıklı düşünme sürecini işletemediği için olayı çözemeyen cahil kimse olarak yorumlanacak; arada görünüp kaybolan şüphesi de ona yakıştırılmayacak ve kuruluşundaki, gerçeklik duygusunu olumsuz etkileyen bir hata olarak değerlendirilecektir. Oysa Muhsine, batıl inanışlarına rağmen soru soran, şüpheye düşen ama ortamın uygun olmamasından dolayı şüphesini takip edip olayı açığa çıkartamayan olarak gerçeklikten uzaklaşmak yerine gerçeklik duygusunu arttırır.

Muhsine'nin zihnini sürekli kurcalayan şüphe, olayları çözmesini sağlayamasa da, romanda önemli bir yer tutmaya devam eder. *Gulyabani*'de, bir yanılsama olarak

da olsa görülen cisimler ya da işitilen sesler karşısında duyulan korku ile tamamen hayalî, kulaktan dolma bilgilerle oluşturulan korkunun ayırt edilmesinin de şüphe üzerinden gerçekleştirildiği söylenebilir. İşitilen sesler ya da görüldüğü sanılan şeyler karşısında oluşan korkuya bir şekilde şüphe eşlik ederken tamamen hayalî, kulaktan dolma bilgilerle inşa edilen korku daha çok muhitin atmosferini derinleştirmeye hizmet eder. Bu korku atmosferini, köşke doğru yapılan yolculuk sırasında Muhsine’de oluşan korku, arabacının kulaktan dolma bilgilerle ürettiği kurgu ve bu kurgunun Muhsine’nin muhayyilesini daha da tetiklemesi üzerinden okuyabiliriz.

Uzayan ve ıssızlaşan yolla hayal gücü zaten harekete geçmiş olan Muhsine, uzaktan gördüğü çiftliğin manzarası karşısında derin bir korkuya kapılır: “O yana baktım. İnce sislere gömülmüş bir ağaçlık. Bu ormancığın koyu yeşil kümeleri arasından dağınık damlar, duvarlar, irili ufaklı binalar, pencereler, bacalar gördüm. Yine yüreğimi derin bir korku sardı.”<sup>282</sup> Bu yerin isminin “Yedi Çobanlar Çiftliği” olması Muhsine’nin muhayyilesini daha da canlandırır. Muhsine’nin gittiği yere dair korkusunu, onun bu hayalleri içerisinden okuruz: “‘Yedi Çobanlar Çiftliği’, bu nam benim pür teessür kalbim için korkulu bir tevsim idi. Derhâl gözlerimin önüne iri çapta haydut bakışlı, silahlı, yedi tane çoban dizildi. Ben bunların arasında o geceyi nasıl geçirecektim?”<sup>283</sup> Yedi çobanlar çiftliği hakkında konuşulanları ise kulaktan duyma bilgiler şeklinde ilk defa arabacının ağzından dinleriz: “Orası cinlerin, perilerin, kumkuma yeridir. Geçenlerde oraya giden arabacı Veli’nin beygirini çarptılar. Hayvanın beş dakikada soluğu kesildi. Kurbağa gibi yamyassı oldu. Ezandan sonraya kalmaya gelmez.”<sup>284</sup> Gulyabani (Ahubaba) ise bu dehşetli manzaranın en önemli korku unsurudur. Onun ahvaline dair teferruat yine ilk defa arabacının muhayyilesi aracılığıyla bize ulaşır:

Ya çiftliğin eski mezarlığından çıkan gulyabani! Minare kadar bir şey imiş. Geçenlerde ay ışığında üç atlıyı kovalamış. Biçareler Bulgurlu’ya zorla kaçabilerek baygın düşmüşler. İkisinin hayvanı çatlamış. (...) O gulyabaninin yemeği çiftliğin matbahından verilirmiş. Bir gece vermezler ise oralarını allak bullak edermiş. Ne kümeste tavuk bırakırmış ne ahırda hayvan ne de ağılda koyun.<sup>285</sup>

Böylelikle yarım yamalak duyulan şeylerin zihnin kısırlıklarında aldığı şekil ya da dönüştüğü hikâye, bunu dinleyen bir diğerrinin muhayyilesinde daha da derinleşir.

<sup>282</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 52.

<sup>283</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 52.

<sup>284</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 53.

<sup>285</sup> Gürpınar, *Gulyabani*, s. 54.

Bu durum mekânın ürkütücü atmosferini oluşturmada doğal bir vasıta olur. Duyduğunu hikâyeleştirerek anlamlandırma çabasında olan insanın, bunu hiçbir dayanak noktası olmadan yaptığında oluşan korku dolu atmosferden çok iyi faydalanılmış gözükmektedir. Muhsine'nin tüm bu anlatılanları yaşarken kapıldığı korku ise kendisine eşlik şüphe vasıtasıyla, olay hakkında sadece kulaktan dolma bilgilerle kurgulanan korkulu atmosferden incelikle ayırt edilir. Yani uzaktan sadece korkunç görünen, yaklaşılnca, korkunçluğu nihayete ermese de, şüphenin eşlik ettiği bir şeye dönüşür. Bu durumda artık roman, halkın inanışlarını dönüştürmek için tepeden bakan bir muallim değil, doğal olarak dönüşeni yansıtan ya da onunla dönüşendir. Parla'nın ifade ettiği başkalaşım stratejisi olmaya namzet de ancak bu durum olabilir.

Analiz edilen bu yönleriyle *Gulyabani*'nin, gerçekçi olarak görülen roman ile gerçek dışı olarak görülen halk inanışlarının salt karşı karşıya gelişi olarak değerlendirilemeyeceği ortaya konmuştur. Nitekim roman, batıl inanışların, halktan kimselere tuzak kurmak için kullanılabilmesine dair bir anlatı olarak okunabilecek olsa da, önemli olan bunun kurgulanma biçimidir. *Gulyabani*, özellikle kişilerinin kurgulanış biçimiyle dönüşen ve dönüştüren olarak okunmayı mümkün kılar.

## SONUÇ

Çalışma boyunca edebî dilin olguya değil olgunun imkânına tanıklık edebileceği iddiasıyla edebî dilin tanıklığı sorunu üzerinde duruldu. Kaçınılmaz şekilde fantastik olan edebî dilin gerçeklik duygusu ürettiği, bu gerçeklik duygusunun gerçeğin kendisiymiş gibi algılanmasının, metnin olguya tanıklık edebileceği vehmini oluşturduğu ortaya konmaya çalışıldı. Ürettiği gerçeklik duygusunun yüksek olabilmesi sebebiyle edebî türler içinde romanın olguya tanıklık vehmiyle algılanmasına dikkat çekildi. Tanzimat döneminde belirgin olan fantastik-gerçek ya da hayal-hakikat karşıtlığında romanın hakiki, geleneksel edebî türlerin ve temsil ettiği düşünülen evrenin ise hayalî olarak algılandığı; bu sebeple roman ve halk inanışlarının karşı karşıya geldiği; aynı evreni -ara dünyayı- paylaşımları dolayısıyla dönüşen ve dönüştüren olabilecek bu iki unsurun karşıtlık içinde alınamayacağı ifade edildi.

Öncelikle Türk edebiyatında roman tanımlamalarının fantastik ve gerçeklik karşıtlığında yapılmış olması dolayısıyla bu karşıtlığa dikkat çekilmiştir. Türk edebiyatındaki başlangıç evresinde roman için yapılan tanımlamaların sınırları oldukça nettir ve bir beklenti içerir. Gerçekçi olmak zorunluluğu romanın sınırlarına, halkı eğitme işlevi ise romandan beklentiye işaret etmektedir. Tanzimat döneminde, hayatın kendisinin hayal ve hakikat karşıtlığında algılanmaya başlanması, Batı karşısında geri kalışın sebebinin hayale saplanmak olduğu düşüncesi, nesnel gerçeğin muhayyileye galebe çalması şeklinde sonuçlanmıştır. Bu durumda, halkı eğitecek olan roman gerçekçi olmalıdır ve olağanüstü unsurlar barındırmamalıdır. Bu bakış açısıyla hayalle ilişkilendirilen geleneksel edebî metinler, roman karşısında kıymetsiz olarak görülmeye başlanmıştır. Hatta bir adım ileri gidilerek, herhangi bir edebî değerlerinin olmadığı iddialarında bulunulur. Böylelikle roman, geleneksel edebî türlerden bağları tamamen kopararak alımlanmaya çalışılmıştır. Roman-geleneksel tür karşıtlığında, geleneksel türün masalla temsil edildiği görülmüş, bu sebeple analizler çoğunlukla masal üzerinden yürütülmüştür.

Romanın hem geleneksel türlerden hem olağanüstü unsurlardan arındırılmak istenmesinin, dönem romancılarında bir gerilime sebep olabileceği ifade edilmiştir. Hem muhayyilenin sınırlarında iş gören hem yetiştirdiği edebî geleneğin özelliklerini barındıran romancının, olağanüstü ya da geleneksel olanla romancılığı arasındaki mesafeyi korumak zorunda kalmasının bir gerilime sebep olması muhtemeldir. Oysa bir edebî geleneğin terk edilmemesinin mümkün görünmemesi yanında, romanla

geleneksel metinlerin bu denli ayrıştırılması, gelenek içinde romana giden süreci de görünmez yapmış, roman tamamen yabancı, yeni, öğrenilmesi gereken bir tür hâline gelmiştir. Bununla birlikte nesnel gerçeklikle muhayyel olanın birlikte var olduğu bir dünyanın insanı olan ve muhayyilenin sınırlarını zorlayarak işini icra eden romancının, romanını, olağanüstü unsurlardan tamamen arındırması gerekli olmadığı gibi mümkün de değildir.

Bu gerilimin özellikle Ahmet Mithat Efendi ve Hüseyin Rahmi Gürpınar üzerinden okunabileceği ifade edilmiştir. Her iki romancının da, devrin temayülleriyle çelişen açıklamalarına rağmen yine de bu temayüllere uygun yazmaya çalışmaları dolayısıyla bir gerilim içinde kaldığı görünmektedir. Bu bağlamda *Gulyabani*'ye odaklanıldığında bu gerilimin izlenebildiği, aynı zamanda bu gerilimle dönüşen bir metinle karşılaşılmaktadır. Yirmi bölüm olan romanın ilk on dokuz bölümü fantastik bir görüntü sunar. Devri için kabul edilmez duran bu durumu rahatlatan ve romanın evreninin rahatça kurgulanabilmesini sağlayan iki unsurdan bahsedilebilir: “Mukaddime”de, romanın çağın gerçeklerine uygun şekilde sonuçlanacağına söylenmesi; yirminci bölümde, romandaki tüm gizemin nesnel gerçeklerle açıklanması. Bu iki unsur romancının gerilimi için bir çıkış sağlar ve romanın fantastik bir görüntü sunan asıl evreninin rahatça kurgulanmasına olanak tanır. *Gulyabani*'de bahsi geçen gerilimle dönüşen ikinci unsur yazarın silinememesi durumudur. “Mukaddime”de romancılıkla ilgili görüşlerini bir hanımnine/kocakarı mektubuyla dile getiren ve ona cevaben yazdığı mektupta romanın yazılma sürecini romana dâhil eden yazar, yazar anlatıcı olarak romanda görünür olur. Devri için teknik bir kusur olarak görülen yazarın silinememesi, ustalıkla metne dâhil edilerek dönüşmüş olur. *Gulyabani*'de bu gerilimle dönüşen bir diğer unsur, romanın iki kocakarı etrafında şekillendiğinin fark edilmesiyle görünür olur. Kocakarılarından biri, romanın başındaki mektubu yazan ve romanı talep eden okur, diğeri ise romandaki olayı yaşayan ve bir kış gecesi, ocak başında anlatan, hikâyenin ilk anlatıcısıdır. Bu ilk anlatıcının dilinin romana dâhil edileceği ama yazar anlatıcının dili vesilesiyle dönüştürüleceği Mukaddime’de haber verilir. Bu yolla, okur vasfıyla masal mertebesinde bir roman talep eden kocakarının isteği yerine getirilir. Bu durum dinleyiciden yazar anlatıcıya, kocakarı masalından romana giden süreç olarak okunabilir. Böylece, geleneksel edebiyata ait görülen ve romanda istenmeyen olağanüstü/fantastik unsur, edebi dilin imkânlarıyla dönüşmüş olur.

Dışlanan fantastik unsurun, romanda tekrar kabul görüşünün fantastik tür tanımlamaları ile olabileceği ortaya konmuştur. Tür çalışmalarının bizatihi kendisi fantastiğe iade-i itibar anlamına gelmektedir. Bununla birlikte tür tanımlamalarının fantastiğin anlamını daha da daralttığı ve kurgu ile fantastik arasında gerçeklik bakımından bir fark olduğu düşüncesini belirginleştirdiği görülmektedir. Bu bağlamda fantastik tür çalışmaları değerlendirilmiş, fantastik unsurun romanda kabul görürken yine masaldan ayırt edildiği fark edilmiştir. Masal kararsızlık barındırmaması sebebiyle fantastik romandan ayırt edilirken, kararsızlık barındırmayan postmodern romandan da ayırt edilir. Romanla masalın, birbirlerinden ayrılan özelliklerine rağmen, edebî tür olmaları dolayısıyla, aynı gerçeklik düzleminde var olduklarına dikkat çekilmiştir.

Fantastik türün gerek masaldan gerek diğer kurgusal türlerden ayrıştırılmasının bir diğer sebebinin de fantastiğe yüklenen işlev olabileceği orta konmuştur. Fantastiğin işlevi ile ilgili yorumlamalar iki farklı şekilde kendini göstermiştir. Birincisinde gerçekten kaçış olarak görülen fantastiğe, gerçeğin içerisinde kalmanın kıymetli olması dolayısıyla olumsuz; ikincisinde ise fantastiğe, hem gerçek olarak tanımlanan dünyanın hem olağan olarak görülen edebî metnin sınırlarının dışına çıkılabilmemesinin bir imkânı olarak görüldüğü için, olumlu bir anlam yüklenmiştir. Birinci görüşte, gerçek ile fantastiğin bir karşıtlık içinde algılanmaya devam ettiği görülmektedir.

Modern metinleri geleneksel metinlerden farklı bir gerçeklik düzleminde kabul etmenin bir sebebinin de halk masalları çalışmaları olabileceği ortaya konmuştur. Bu çalışmaların daha çok şemalar aracılığıyla benzerliklere odaklanması, masalların zenginliklerinin gözden kaçırılması anlamına gelebilmektedir. Bu şekilde muayyen bir dünyanın yansıtıcıları olarak görülen masallar, çoksesli olarak görülen romandan ayırt edilmeye devam edilmiştir. Bununla birlikte masalı modern metinler gibi yorumlama eğiliminin varlığı da kaydedilmiştir.

Böylece muhayyilenin imkânları dâhilinde ortaya konmaları dolayısıyla, gerçeklik etkisi yüksek edebî metinler ile gerçekdışı olarak görülen edebî metinlerin aynı gerçeklik düzleminde buluşacağı ortaya konmuştur. Bu gerçeklik düzlemini, tüm edebî metinleri dâhil ederek, edebî metnin fantastik gerçekliği olarak tanımlamak mümkündür.

Bu tanımın ortaya konması, tartışmanın ikinci iddiasına ulaşmayı mümkün kılmıştır: Muhayyel bir dünyanın kaçınılmaz inşası olan edebî metnin gerçekliği

fantastiktir ve bu sebeple edebî metin olguya değil ancak olgunun imkânına tanıklık edebilir. Bu iddiayla yönelinen *Gulyabani*'nin, devrine tanıklıktan ziyade olgunun imkânına tanıklık ve bizim onun inşa ettiği dilin imkânına tanıklığımız bağlamında okunabileceği; edebî metne böyle bir yönelişle onun asıl etki alanının fark edilebileceği ortaya konmuştur. Bu çözümlenmeye ulaşmak için bir vesile olarak tanık, olgu, imkân kavramları ele alınmıştır. Tanıklık edilen ya da gözle görülen olgusal gerçeğin algılanmasının, kişinin dünyayı algılayış biçimiyle bağlantılı olması dolayısıyla, görülenin alımlanışına karışan bir yorumdan/öznelikten bahsedilebilir. Edebiyat dışı disiplinlerde, olguyu algılayışa karışan bu özneliği en aza indirmek ve dışarıdan bakan bir göz olmayı sağlamak amacıyla başvurulan yöntemlerin edebiyatta olmaması, onu bilimsellik iddiasında olan diğer disiplinlerden ayıran en temel farktır. Nitekim edebî dil gözlemleyen gözü de gözlemleyeni de kendisi yaratır. Böylece olguya tanıklık edebilmenin ilk şartı ortadan kalkmış olur. Ancak edebî dil, harici bir geçekliğe işaret etmemesi durumunda da anlamlıdır. Onun, kişilerin dünyayı algılama biçimlerinin farklılığı anlamına da gelen olası/mümkün dünyaları fark ettirmesi bu özneliği sebebiyledir.

Bununla birlikte edebî metne bakış açısını belirleyen tek şeyin metnin dili olmadığı, onun etrafında oluşan yaygın kanaatin de metne bakışı etkilediği ortaya konmuştur. Gürpınar etrafında oluşan yaygın kanaat, onun devrini yansıtan objektif bir göz olduğu yönündedir. Bu genellemenin ve muhtemelen eserlerinin çokluğunun sebep olduğu bir sınıflandırma da söz konusudur. Edebî dilin imkânına tanıklık için bu tasnif ve genellemelerin fark edilmesi gerekmektedir. Bununla birlikte, Türk edebiyatında, edebî metnin kıymetini devrine tanıklıkta arayan bir bakış açısının varlığı da söz konusudur. Edebî metnin kıymetinin devrine tanıklığında aranması, metni kendi çağına hapsedmek anlamına geleceğinden, tam tersiyle sonuçlanması muhtemeldir.

Edebî dilin olguya tanıklık edebileceği vehminin oluşmasında, onun kaçınılmaz olarak oluşturduğu gerçeklik duygusunun da etkili olduğu ortaya konmuştur. *Gulyabani*'de gerçeklik duygusunu artıran ve olumsuz etkileyen bazı özelliklere, onun, başka bir ihtimali fark etmeyi mümkün kılan edebî dili göz ardı edilmeksizin odaklanılmıştır. *Gulyabani*'de, romanın başındaki mektuplaşma ve mektupların gerçek kişiler tarafından imzalanmış olması; güvenilir yazar anlatıcının hikâyenin gerçekten yaşanmış olduğuna dair verdiği teminat; roman kişilerinden kilit noktada

bulunan Muhsine'nin tutarlı kişiliği gerçeklik duygusunu artıran unsurlar olarak kaydedilmiştir. Romanın gerçeklik duygusunu olumsuz etkileyen unsurlar olarak ise Muhsine ile Hasan arasında geçen bazı olayların boşluklar oluşturması, hem bu olayın hem de boşlukları giderme çabasının gereksiz durması; cinlerin yaptığı imtihan sırasında köşkün hanımına sorulan sorunun, kış gecesi, ocak başında anlatılan bir hikâye için şüphe uyandırıcı olması ortaya konmuştur. Romanda, asıl zemini oluşturan cin ve perilere dair korkunun sahiciliği ise edebî dilin imkânlarının en fazla belirlediği yer olarak dikkat çeker. Halk inanışlarına ait olduğu düşünülen bu mahlûkatın yokluğunun garantisi yazar anlatıcı tarafından verilirken varlıklarına dair inanç kültüre ait tanıdık bir ortam yaratılarak sağlanır. Böylece bu mahlûkat, varlıkları ile değilse de oluşturdukları korkunun sahiciliği ile gerçeklik duygusuna etki eder. Romanın diliyle böylesine bütünlük gösteren bir unsurun, yalnızca yazıldığı devre tanıklığı vesilesiyle romanda var olduğunu söylemek ise onu basit bir dekora dönüştürmek anlamına gelecektir.

*Gulyabani*'nin dilinin inşasına tanıklık bağlamında okunabilecek önemli iki unsurun komedi ve karikatürizasyon olduğu ifade edilmiştir. Bu iki unsur basit bir dil oyunu olarak değil kuruluşları vesilesiyle itibar sarsıcı olarak iş görür. Bu durumda romanın en önemli iddiası olarak görülebilecek batıl inanışların itibarının sarsılması, sadece, inşa edilen her şeyin bilimsel açıklamaya bağlandığı ve açıkça söylendiği son bölüm aracılığıyla gerçekleşmez; dilin inşa ediliş şeklinin bizatihi kendisi itibar sarsmada çok daha güçlü bir etkiye sahip olur. Bu ise edebî dilin olgunun imkânına tanıklığı, bizim ise dilin imkânına tanıklığımızdır.

Muhayyel/fantastik edebî dilin, olguya değil onun imkânına tanıklık edebileceği ama yine de bir gerçeklik duygusu oluşturduğu; hem muhayyel olması hem gerçeklik duygusu oluşturmasının ise, onda, muhayyel olanla dış dünyaya ait olanın bir arada bulunması anlamına geldiği ortaya konmuştur. Bu durumun ortaya konması tartışılan üçüncü noktaya ulaşmayı mümkün kılmıştır: Muhayyel olanla dış dünyaya ait olanın bir aradalığı anlamına gelen ara dünya, edebî dilin hem ortaya çıktığı hem var ettiği bir mekândır.

Bu iddia doğrultusunda muhayyel olanın görünür olmak için ihtiyaç duyduğu şeyin, onu aynı zamanda sınırlayan olduğu düşüncesine yönelinmiş; edebî metni bu anlamda sınırlayan şeyin ise dilin bizatihi kendisi olduğu dile getirilmiştir. Dil ve dilin yazar için inşa ettiği tüm evren, yazarın muhayyilesini şekillendiren unsurlar olarak iş

göreceğinden, edebî metinde, muhayyilede var olan ile gerçek dünyaya ait olanın bir aradılığı söz konusudur. Edebî dilin belirlediği bu mekân ara dünya olarak tanımlanmıştır. Böylelikle edebî dilin evreninin muhayyile olduğu söylenirken, harici gerçekliği dışarıda bırakmayan bir tasarım olarak ara dünya kaydedilmiş olur. Edebî metin bir ara dünyada var olmakla kalmayıp okuma tecrübesi eşliğinde, okurun dünyasında kendine has bir mekân yaratandır. Bu mekân hem okurun muhayyilesini hem de edebî metin gibi bir dış gerçekliği birlikte barındırdığından bir ara dünyadır. Başka bir ifadeyle ara dünya, dış dünyaya ait olanın kurgusunun açığa çıktığı yerdir. Halk inanışlarının da, dış gerçekliğe ait bir kurgu olduğu düşünüldüğünde, bir ara dünyada var olduğu ve aynı zamanda onu görünür kıldığı söylenebilir. Bu durumda muhayyel olma ve gerçeklik duygusu oluşturma halk inanışları ve romanın ortak noktası olarak ortaya konmuş olur. Gerçeklik duygusu oluştursa da kendisi de hayalî olan romanın halk inanışları ile bir karşıtlık içinde algılanmasının mümkün olmadığı düşüncesinden hareketle ara dünyada var olan *Gulyabani*'ye başka bir ara dünyayı - halk inanışlarını- bünyesinde barındıran olarak bakılmış; roman ve gelenek, birlikte dönüşen ve dönüştürenler olarak ele alınmıştır. Bununla birlikte, edebî dilin dönüşümünün görünür kılınması, romanın biçim ve içeriğinin birlikte değerlendirilmesiyle mümkün olacağı için, romanın tüm yönleriyle değerlendirilmesi gereken ayrı bir tür olduğu kaydedilmiştir.

*Gulyabani*'ye, dönüşüm bağlamında odaklanmadan önce, halk inanışlarının gerçek dışı olarak nitelendirilmesinin ardındaki muhtemel sebepler ortaya konmuştur. Bunlardan ilki aydınlanma düşüncesiyle Batı'da ortaya çıkan ve eski kültürleri modern öncesi ve daha aşağı gören bakış açısı; diğeri ise aynı yüzyılda yaşasa da Avrupalı karşısında Doğulu'nun modern öncesi olarak kabul edilmesidir. Bu ikinci bakış açısının, Doğu'nun kendisine bakışını belirlemeye başlaması ise Doğulu ve kolektif olarak görülen halk/halk inanışları ile Batılı ve bireysel olarak görülen romanın karşıtlık içerisinde algılanmasına sebep olmuştur. Bu bakış açısının bir yansıması olarak görülebilecek bir diğeri ise, Doğu toplumlarında bireyin olmadığını ve bu sebeple romanın ya da bireysel/gerçekçi edebî metinlerin ortaya çıkmadığını varsayan bakış açısıdır. Oysa söz konusu olan, Osmanlı döneminde, bireysel/gerçekçi edebiyatın yokluğu değil, o günün bireyinin gerçek dışı sayılmasıdır. Bu bakış açısı aşılmadıkça, günlük hayatı ve bireyi barındırması bakımından gerçekçi olarak değerlendirilebilecek eserlerin Osmanlı dönemindeki varlığı gözden kaçırmaya devam edecektir.

Yüklenen bu anlamlar sebebiyle hem romanın hem halk inanışlarının değişmez ve muayyen bir noktada konumlandırıldığı dile getirilmiştir. Bu değişmezlik varsayımı, halk inanışları söz konusu olduğunda “muayyenlik” ve “gerçek dışılık” ifadeleri ile kendini gösterirken roman söz konusu olduğunda “gerçekçiliğe vurgu yapan kesin tanımlamalar” şeklinde belirmektedir. Bu durumda birincisi yeniyi ikincisi eskiyi temsil etse de her ikisi de bir değişmezlik içerisinde algılanmış olmaktadır. Oysa hakikatin boşluklarında var olmaları ve boşluğu görünür kılmaları dolayısıyla hem roman hem halk inanışları/gelenek, dönüşen ve dönüştüren bir yapıdadır. Ara dünyada var olan ve başka bir ara dünyayı bünyesine dâhil eden *Gulyabani*, bu dönüşüm kavramı üzerinden analiz edilmiştir.

Bu bağlamda *Gulyabani*'de, masaldan romana, masal dinleyicisinden yazar anlatıcıya giden bir dönüşümün görünür olduğu ifade edilmiştir. Gelenekle dönüşen roman geleneği de dönüştüren olmaktadır. Dönüşümü tetikleyen bir kavram olarak şüphenin belirişi ise romanda oldukça işlevseldir. Romanın başkişisi sayabileceğimiz Muhsine'nin tam bir dönüşümünü sağlamasa da, şüphenin, inanışlar içindeki boşluğu zaman zaman görünür kılması ve tecrübe edilen hayat içinde belirmesi dikkat çekicidir. Muhsine'de beliren şüphe ile hem kurgu içindeki kurguya -köşkteki kumpasa- hem halk inanışlarına dair boşluklar anlık da olsa görünür olur. Böylece bir ihtimal olarak da olsa şüphe artık belirmiştir. Bununla birlikte *Gulyabani*'de şüphe, yaşanan bir gerçekliğe dayanmayan, kulaktan duyma bilgilerle oluşan korku ile yaşarken ortaya çıkan korkunun ayırt edici bir unsuru olarak da dikkat çekicidir. Birinci durumdaki korku daha çok ürkütücü atmosferi derinleştirmeye hizmet ederken ikinci durumdaki korku, atmosferin varlığı hâlâ devam etse de, kendisine eşlik eden şüpheyle ondan ayrılır. Bu durumda, yaşarken ortaya çıkan bir inanışa yine aynı yolla ortaya çıkan bir şüphe eşlik etmiş olur. Böylece, *Gulyabani*'nin, halk inanışları-nesnel gerçeklik karşıtlığında alımlanmak zorunda olmayan bir metin olduğu; edebî dilin imkânına tanıklığın, başka bir okumayı mümkün kıldığı ortaya konmuştur.

Muhayyel olanı tecrübe edilebilir bir zemine çeken dil ve onun inşa ettiği dünya aslında edebî metin için tam bir sınırlama değildir; bu, edebî dil için, bahsi geçen öznellik yani olgunun imkânına tanıklığın kaynağıdır. Edebî dili gerçek anlamda sınırlamak ise onu belli bir bağlamda okuma zorunluluğudur. Edebî dilden olguya tanıklığı talep etmek, ondan yapamayacağı bir şeyi isterken, onu bir bağlama zorunlu kılarak asıl yaptığı şeyi örtmek anlamına gelmektedir. Nitekim edebî dil, muhayyel bir

dünyanın inşası olarak olguya değil ancak olgunun imkânına tanıklık edebilir. *Gulyabani* de hem oluşturduğu gerçeklik duygusu hem yazarının etrafında oluşan yaygın yorumlama geleneği dolayısıyla bu yönü örtülme ihtimali yüksek bir metindir. Tezin iddiası doğrultusunda, *Gulyabani*'nin zorunluymuş gibi görüldüğü bağlamı fark ederek onun, olgunun imkânına tanıklığını, edebî dilin imkânına tanıklık eden bir okumayla yakalama fırsatı elde edilmiştir. Böylece *Gulyabani*'nin edebî gelenek içindeki asıl etkisini görme fırsatının da yakalandığı düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

- Adıvar, Halide Edib, "Hüseyin Rahmi'nin Eserleri Arasında III", *Akşam Gazetesi*, no. 9153, 13 Nisan 1944, ss. 3.
- Ahmet Mithat Efendi, *Karı-Koca Masalı*, Vakıfk12, 2018, <http://tanzimat.k12.org.tr/kitaplar/Kar%C4%B1+-+Koca+Masal%C4%B1/108/4> (13.01.2022).
- Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)*, C. I, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, Ankara 1979.
- Antakyalıoğlu, Zekiye, *Roman Kuramına Giriş*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.
- Aslan Ayar, Pelin, *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür Fantastik Roman (1876-1960)*, İletişim Yayınları, 2. bs., İstanbul 2018.
- Ataç, Nurullah, *Karalama Defteri-Sözden Söze*, Can Yayınları, İstanbul 1991.
- Bahtin, Mihail M., *Karnavaldan Romana* (Edebiyat Felsefesinden Dil Teorisine Seçme Yazılar), çev. Cem Soydemir, 3. bs., İstanbul 2017.
- \_\_\_\_\_, *Söylem Türleri* (ve Başka Yazıları), çev. Okan N. Çiftçi, Metis Yayınları, İstanbul 2016.
- Barthes, Roland, "Gerçek Etkisi", Ian Watt ve Roland Barthes, *Roman ve Gerçek Etkisi*, çev. Mehmet Sert, Donkişot Yayınları, İstanbul 2002, ss. 61-73.
- \_\_\_\_\_, *Yazının Sıfır Derecesi*, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 3. bs., İstanbul 2006.
- Batuk, Cengiz, "Mit, Tarih ve Gerçeklik Üzerine Notlar", *Milel ve Nihal*, C. 6, S. 1, Ocak-Nisan 2009, ss. 27-53.
- Benjamin, Walter, *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, çev. Gökhan Sarı, Zeplin Kitap, İstanbul 2015.
- Bergson, Henri, *Gülme* (Gülücün Anlamı Üzerine Deneme), çev. Devrim Çetinkasap, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014.
- Beşir Fuad, *Şiir ve Hakikat* (Yazılar), haz. Handan İnci, Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık, İstanbul 1999.
- Booth, Wayne C., *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan, Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- Boratav, Pertev Naili, *Folklor ve Edebiyat (1982) I*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982.
- \_\_\_\_\_, *Folklor ve Edebiyat (1982) 2*, Adam Yayıncılık, İstanbul 1983.
- Büyükkavas Kuran, Şeyma, *Peyami Safa'nın İnsanları*, (Peyami Safa'nın Romanlarında Şahıslar Kadrosu), Ötüken Neşriyat, İstanbul 2018.
- Ceylan, Deniz Tarba, "Fantastik Romanda Sözün Gücü", *Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı: Yazında ve Çeviride Fantastik*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006, ss. 51-63.
- Çıkla, Selçuk, "Romanda Kurmaca ve Gerçeklik", *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), C. 1, S. 65/66/67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, ss. 121-143.
- Çiğdem, Ahmet, *Aydınlanma Felsefesi*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1993.
- Derrida, Jacques, *Edebiyat Edimleri*, çev. Mukadder Erkan ve Ali Utku, Otonom Yayıncılık, İstanbul 2010.
- Eagleton, Terry, *Edebiyat Nasıl Okunur*, çev. Elif Ersavcı, İletişim Yayınları, 4. bs., İstanbul 2019.

- Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, 5. bs., İstanbul 2016.
- Eco, Umberto, *Yorum ve Aşırı Yorum*, çev. Kemal Atakay, Can Yayınları, 3. bs., İstanbul 2003.
- Ertem, Cengiz, “Fantastik Edebiyat ve Tekinsizlik Kavramı-Edebiyatımızdan Bir Örnekleme Denemesi”, *Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı: Yazında ve Çeviride Fantastik*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006, ss. 11-25.
- Ertop, Konur, “Cinlere Perilere, Büyüye Karşı Çıkmış Cin Gibi Bir Yazar: Hüseyin Rahmi Gürpınar”, *Kitap-lık*, S. 80, Şubat 2005, ss. 84-89.
- Esen, Nüket, “Fantastik Bir Osmanlı Metni: Aziz Efendi’nin Muheyyelat’ı”, *Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı: Yazında ve Çeviride Fantastik*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006, ss. 5-11.
- \_\_\_\_\_, “H. R. Gürpınar’ın İki Romanında Anlatım Teknikleri”, *Kuram Kitap*, S. 11, Mayıs 1996, ss. 51-62.
- Foucault, Michel, *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 2. bs., Ankara 2001.
- Gadamer, Hans-Georg, “Aristo’nun Hermenötik İlgisi”, *Siyasi Hermenötiğe Giriş* (Siyaset Felsefesinin Temel Sorunları), çev. Burhanettin Tatar, haz. Burhanettin Tatar, Etüt Yayınları, Samsun 2000, ss. 89-99.
- \_\_\_\_\_, “Capri Söyleşileri”, *Din*, çev. Durdu Kundakçı ve Mehmet Emin Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, 2. bs., Ankara 2014, ss. 185-194.
- \_\_\_\_\_, “Şüphe Hermeneutics’i II”, çev. Talip Özcan, *Şizofrenji*, S. 8, Mayıs 1993, ss. 28-32.
- Göçgün, Önder, *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.
- \_\_\_\_\_, *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1990.
- Gündoğdu, Atiye Gülfer, “Kocakarı Masallarından Kocakarı İlaçlarına Edebiyat-Tababet İlişkisi”, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 24, TDED Yayınları, İstanbul 2021, ss. 37-64.
- \_\_\_\_\_, “Okumanın Tarihselliği ve Alımlama Estetiği ile Yeni Tarihselcilikte Anlamanın Tarihselliğinin İmkân ve Sınırlılıkları”, *Milel ve Nihal*, C. 16, S. 2, Temmuz-Aralık 2019, ss. 351-374.
- \_\_\_\_\_, “Okurla Dil Arasındaki Şüphe ve Güven İlişkisinin Edebî Metnin Anlamına Etkisi”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. 17, S. 2, Ekim 2018, ss. 93-110.
- \_\_\_\_\_, *Yazının Önünde* (Edebî Metnin Anlamının Teşekkülünde Okurun Rolü), Hece Yayınları, Ankara 2021.
- Gündoğdu, Servet, “Tarihselciliğin ve Formalizmin Ötesinde Edebiyatın Tanıklığı”, *Milel ve Nihal*, C. 16, S. 2, Temmuz-Aralık 2019, ss. 375-391.
- Hüseyin Rahmi Gürpınar, “‘Ben Deli miyim?’ Savunması”, *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri*, haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 1998, ss. 182-192.
- \_\_\_\_\_, *Gulyabani*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2021, <https://emagaza-tdk.ayk.gov.tr/assets/ebook/1832.pdf> (13.01.2022).
- \_\_\_\_\_, “Geleceğimizin Kadın Yazarı Afife Fikret Hanımefendi’ye” *Hüseyin Rahmi Gürpınar Gazetecilikte Son Yazılarım I* (Basın ve Basın Özgürlüğü), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2001, ss. 77-81.

- \_\_\_\_\_, “Geleceğimizin Kadın Yazarı Afife Fikret Hanımefendi’ye” *Hüseyin Rahmi Gürpınar Gazetecilikte Son Yazılarım 1* (Basın ve Basın Özgürlüğü), haz. Abdullah-Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2001, ss. 81-86.
- \_\_\_\_\_, “Edebiyatda Milliyet (Yakup Kadri Beyefendiye: Geçmişin geleceğe saygısı...)” *Hüseyin Rahmi Gürpınar Gazetecilikte Son Yazılarım 1* (Basın ve Basın Özgürlüğü), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2001, ss. 152-157.
- \_\_\_\_\_, “Mukaddime”, *Bir Muadele-i Sevda*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2018, ss. 18-38.
- \_\_\_\_\_, “Mukaddime”, *Son Arzu*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2021, <https://emagaza-tdk.ayk.gov.tr/assets/ebook/1847.pdf> (13.01.2022), ss. 33-40.
- \_\_\_\_\_, “Tenkit” *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri*, haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 1998, ss. 262-267.
- \_\_\_\_\_, *Zamane Eleştirmenlerine Cevap Cadı Çarpıyor / Şekavet-i Edebiye (Edebiyat Haydutluğu)*, haz. Kemal Bek, Özgür Yayınları, İstanbul 1998.
- Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Mektupları ve Tiyatro Eleştirileri*, haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 1998.
- Heidegger, Martin, *Sanat Eserinin Kökeni*, çev. Fatih Tepebaşı, De ki Basım Yayım, 3. bs., Ankara 2011.
- [https://www.etymonline.com/word/fantastic#etymonline\\_v\\_1121](https://www.etymonline.com/word/fantastic#etymonline_v_1121) (20.01.2021).
- Hulusi, Kenan, “Edebiyatımız Hakkında Hüseyin Rahmi Bey Ne Diyor?..”, *Gazetecilikte Son Yazılarım 4* (Söyleşiler ve Paul Bourget’den Çevirdiği Andre Corneli Romanı), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2006, ss. 48-51.
- İldeş, Özgür, “Hüseyin Rahmi [Gürpınar]’nin Erken Dönem Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım”, *Edebî Eleştiri Dergisi*, C. V, S. I, Mart 2021, ss. 111-167.
- İnci, Handan, “Aziz Efendi’ nin Reddedilen Mirası Türk Romancısının ‘Gerçeklik’le Savaşı”, *Kitaplık*, S. 80, Şubat 2005, ss. 73-83.
- Kafadar, Cemal, *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*, Metis Yayınları, 7. bs., İstanbul 2019.
- Kaplan, Mehmet, “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Asli Tipler”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*, Dergah Yayınları, 5. bs., İstanbul 1999, ss. 459-476.
- Karakoç, İrfan, “Hakikat’i Romanla Hayal Etmek: *Hayal ve Hakikat*’te Karşılıksız Aşkın Histerik Eleştirisi”, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, S. 19, Güz 2015, ss. 161-172.
- Karakoç, Sezai, “Sanatçı ve Realizm” *Edebiyat Yazıları III*, Diriliş Yayınları, 4. bs., İstanbul 2013, ss. 31-46.
- Kaygılı, Osman Cemal, “Hüseyin Rahmi Bey Ahlak’a Hizmet Eder (Hüseyin Rahmi Bey Ahlak Hadimidir)”, *Hüseyin Rahmi Gürpınar Gazetecilikte Son Yazılarım 3* (Yankesiciler Kulübü), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2004, ss. 323-325.
- Kearney, Richard, “Hikâyeler Nereden Gelir?”, çev. Yasin Sofuoğlu, *Notos*, S. 64, Haziran-Temmuz 2017, ss. 126-131.
- Konyalı, Bekir Şakir, *Edebî Mekânın Poetikası*, Etüt Yayınları, Samsun 2015.
- Kundera, Milan, *Roman Sanatı*, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, 4. bs., İstanbul 2012.
- Lady O’Malley, “İçtimai Roman”, *Hüseyin Rahmi Gürpınar Gazetecilikte Son Yazılarım 3* (Yankesiciler Kulübü), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2004, ss. 315-316.

- Le Guin, Ursula K., *Sözcüklerdir Bütün Derdim* (Hayat ve Kitaplar Üzerine Yazılar), çev. Damla Göl, Hep Kitap Yayıncılık, İstanbul 2018.
- Levi-Strauss, Claude, *Mit ve Anlam*, çev. Gökhan Yavuz Demir, İthaki Yayınları, 5. bs., İstanbul 2020.
- MacKay, Marina, *Roman Nedir?*, çev. Fazilet Akdoğan Özdemir, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2018.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, 4. bs., İstanbul 2019.
- Moran, Berna, “Türk Romanında Fantastiğin Serüveni”, *Hürriyet Gösteri*, S. 138, Mayıs 1992, ss. 7-12.
- \_\_\_\_\_, *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış* (Ahmet Mithat’tan A. H. Tanpınar’a), C. 1, İletişim Yayınları, 30. bs., İstanbul 2018.
- Naci Sadullah, “Büyük Üstad Hüseyin Rahmi İle Mülakat”, *Gazetecilikte Son Yazılarım 4* (Söyleşiler ve Paul Bourget’den Çevirdiği Andre Corneli Romanı), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2006, ss. 103-108.
- Naci, Fethi, *Yüzyılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2007.
- Namık Kemal, “Mukaddime-i Celâl”, *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kazım Yetiş, Alfa Basım Yayım Dağıtım, 2. bs. İstanbul 1996, ss. 344-376.
- \_\_\_\_\_, “Son Pişmanlık-İntibah Mukaddimesi”, *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kazım Yetiş, Alfa Basım Yayım Dağıtım, 2. bs. İstanbul 1996, ss. 105-110.
- Necatigil, Behçet, *Mitologya*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017.
- Nezihe Muhittin, “Hüseyin Rahmi Bey’in Yeni Romanları Etrafında”, *Hüseyin Rahmi Gürpınar Gazetecilikte Son Yazılarım 3* (Yankesiciler Kulübü), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2004, ss. 320-323.
- Nihat Nedim ve E. Vehbi, “Hüseyin Rahmi Bey’le Görüşme”, *Hüseyin Rahmi Gürpınar - Gazetecilikte Son Yazılarım 4* (Söyleşiler ve Paul Bourget’den Çevirdiği Andre Corneli Romanı), haz. Abdullah Tanrıninkulu ve Gülçin Tanrıninkulu, Özgür Yayınları, İstanbul 2006, ss. 54-58.
- Okay, Orhan, “Modernleşmenin İlk Döneminde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması”, *Doğu Batı Dergisi* (Edebiyat Üstüne), 2. bs. Ankara 2006, ss. 53-64.
- Oppermann, Serpil, *Postmodern Tarih Kuramı* (Tarih Yazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman), Phoenix Yayınevi, Ankara 2006.
- Özgül, M. Kayahan, “Romanın Hikâyesi”, *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), C. 1, S. 65/66/67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, ss. 11-22.
- Özön, Mustafa Nihat, *Türkçe’de Roman*, haz. Alpay Kabacalı, İletişim Yayınları, 2. bs., İstanbul 1985.
- Öztoğat, Nedret, “Fantastiği Tanımlamak: Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler”, *Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı: Yazında ve Çeviride Fantastik*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2006, ss. 37-47.
- Parla, Jale, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, 14. bs., İstanbul 2018.
- \_\_\_\_\_, *Efendilik Şarkiyatçılık Kölelik*, İletişim Yayınları, 7. bs., İstanbul 2018.
- \_\_\_\_\_, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İletişim Yayınları, 4. bs., İstanbul 2018.

- Peters, Francis E., *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*, çev. Hakkı Hünler, Paradigma Yayıncılık, İstanbul 2004.
- Propp, Vladimir, *Masalın Biçimbilimi*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, İstanbul 1985.
- Rabkin, Eric S., *Fantastic Worlds (Myths, Tales, and Stories)*, Oxford University Press , New York 1979.
- Rabinow, Paul ve William Sullivan, “Yorumcu Eğilim: Bir Yaklaşımın Doğuşu”, *Toplum Bilimlerinde Yorumcu Yaklaşım*, ed. Paul Rabinow ve William Sullivan, çev. Taha Parla, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul 1990, ss. 1-15.
- Ricouer, Paul, *Hafıza, Tarih, Unutuş*, çev. Emin Özcan, Metis Yayınları, İstanbul 2012.
- Sağlık, Şaban, “Edebiyatın Son Zamanları mı Son zamanların Edebiyatı mı”, *Olağan Hikâye*, S. 1, ss. 52-56.
- \_\_\_\_\_, *Popüler Roman Estetik Roman*, Akçağ Yayınları, Ankara 2010.
- Said, Edward W., *Oryantalizm (Doğu Bilim) Sömürgeciliğin Keşif Yolu*, çev. Nezh Uz el, İrfan Yayınevi, 4. bs., İstanbul 1998.
- Sevengil, Refik Ahmet, *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, Hilmi Kitapevi, İstanbul 1944.
- Steinmetz, Jean-Luc, *Fantastik Edebiyat*, çev. Hasan Fehmi Nemli, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2006.
- Taner, Haldun, *Şişhaneye Yağmur Yağlıyordu*, Yapı Kredi Yayınları, 8. bs., İstanbul 2015.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, “Romana ve Romancıya Dair Notlar 1”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, Dergah Yayınları, 5. bs., İstanbul 1998, ss. 56-61.
- \_\_\_\_\_, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 10. bs., İstanbul 2003.
- Tatar, Burhanettin, “Bilinmeyen Alan (Terra Incognita)’ın Keşfine Bir Vesile Olarak Ötekinin Boşluğu”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 30, Güz 2020, ss. 1-16.
- \_\_\_\_\_, “İmge ve Boşluk: Tevhid Anlatısına Dair Felsefi Bir Analiz”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, C. 20, S. 1, Mart 2020, ss. 9-23.
- \_\_\_\_\_, “Müzik, İman ve Felsefe Arasındaki İlişkilerin Yer ve Mekân Kavramları Açısından Bir Analizi”, *Milel ve Nihal*, C. 8, S. 2, Mayıs-Ağustos 2011, ss. 7-17.
- \_\_\_\_\_, *Din, İlim ve Sanatta HERMENÖTİK*, İsam Yayınları, İstanbul 2014.
- \_\_\_\_\_, Tarihsel Hadis Bilincinin Rehabilitasyonu, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 12-13, 2001, ss. 583-593.
- Todorov , Tzvetan, *Fantastik ( Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım)*, çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, 3. bs. İstanbul 2017.
- Tolkien, J. R. R., *Peri Masalları Üzerine*, çev. Serap Erincin, 2. bs. İstanbul 1999.
- Tökel, Dursun Ali, “Destanlar Var Destanlarda Destanlardan İçeri”, *Lacivert*, S. 84, Kasım 2021, ss. 42-45.
- Uçman, Abdullah, “Tanzimat ve Servet-i Fünun Dönemi Türk Edebiyatında Eleştiri”, *Hece (Eleştiri Özel Sayısı)*, S. 77/78/79, Mayıs-Haziran-Temmuz 2003, ss. 48-71.
- Uşaklıgil, Halit Ziya, *Hikâye*, haz. Gül den Vicir, Dergah Yayınları, İstanbul 2018.
- Uysal, Zeynep, *Olağanüstü Masaldan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006.

- Ünlü, Osman, “Modern Araştırmacının Klasik Hikâyeye Bakışı Üzerine Değerlendirmeler”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 29, 2011, ss. 461-474.
- Vattimo, Gianni, “Myth and the Destiny of Secularization.” *Social Research*, vol. 52, no. 2, The New School, 1985, <http://www.jstor.org/stable/40970374> (17.11.2021), pp. 347–362.
- \_\_\_\_\_, *Şeffaf Toplum*, çev. Ümit Hüsrev Yolsal, Say Yayınları, İstanbul 2012.
- Weyne, Paul, *Yunanlılar Mitlerine İnanmışlar mıydı?*, çev. Mehmet Alkan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2003.
- Watt, Ian, *Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, 2. bs., İstanbul 2018.
- Wellek, Rene, “Edebiyat Nazariyesi, Tenkidi ve Tarihi”, çev. Sıddık Yüksel, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 7, S. 1, 1992, ss. 316-331.
- Yonar, Gönül, *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri* (Harikulade ve Olağandışı), Ötüken Neşriyat, İstanbul 2011.

## ÖZ GEÇMİŞ

2008 yılında Marmara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden dereceyle mezun oldu. 2010 yılında Marmara Üniversite Eğitim Bilimleri Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği alanında tezsiz yüksek lisansını dereceyle tamamladı. İstanbul'da çeşitli devlet okulları ve özel okullarda Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği yaptı. İstanbul'da bir vakıf bünyesinde geliştirilen Öğretmen Yetiştirme Akademisi'nin yönetiminde bulundu. Öğretmen yetiştirme alanında aktif olarak görev yaptı. 2019 yılında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans programına girdi. Orta derecede İngilizce bilmektedir.

### İletişim Bilgileri

ORCID ID : 0000-0003-4134-6190

#### Yayımlar:

1. “Gürpınar'ın, Roman Üzerine Düşünen Tiyatrosu İstiğrak-ı Seherî'de Gerçekçilik Arayışı ve Karikatürizasyonu”, 19 Mayıs Sosyal Bilimler Dergisi, C. 2, S. 3, Eylül 2021.