



YAZIT

Kültür Bilimleri Dergisi - Journal of Cultural Sciences

Aslı ÜNLÜ - Aynur KOÇAK - Barkın Burak BİNGÖL - Cemile GÖRHAN
Damla AYDOĞAN - Emel ŞİMŞEK - Erdal ADAY - Erhan KORKMAZ
Fatma AKGÜN BAĞIRKAN - Havva YILDIZ - Necmi AKYALÇIN
Özden İZGİ - Sabuhi GAHRAMANOV - Saddam I. A. BZOUR
Şahmurat ARIK - Şeyma AYDIN - Tuğçe MEÇ - Veli Kürşad ÖZTÜRK



YAZIT Kültür Bilimleri Dergisi
YAZIT Journal of Cultural Sciences

ISSN: 2757 – 8437

E-ISSN: 2792 – 0240

Yıl / Year: 5, Cilt / Volume: 5, Sayı / Issue: 1

(Haziran / June, 2025)

Yayıncı / Publisher

TOKÜAD-Toplum ve Kültür Araştırmaları Derneği

Editör / Editor

Doç. Dr. Mustafa DİNÇ

(Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Alan Editörleri / Section Editors

Doç. Dr. Ahmet Turan TÜRK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Hayrettin İhsan ERKOÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. S. Hamza BAĞLAMA (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Taner GÖK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Yayın Kurulu / Editorial Board

- Prof. Dr. Ali SELÇUK (Erciyes Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. F. Hakan ÖZKAN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa SEVER (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Ahmet Turan TÜRK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Emin Erdem ÖZBEK (Balıkesir Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Hayrettin İhsan ERKOÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa DİNÇ (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Nagihan ÇETİN (Antalya Belek Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Serkan KÖSE (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. S. Hamza BAĞLAMA (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Taner GÖK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)

Danışma Kurulu

- Prof. Dr. Asiye Mevhibe COŞAR (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Aslı BÜYÜKOKUTAN TÖRET (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Bülent BAYRAM (H. A. Yesevi U. Türk Kazak Üniversitesi, Kazakistan)
Prof. Dr. Galip GÜNER (Kayseri Erciyes Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Hacer TOKYÜREK (Kayseri Erciyes Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Hatice ŞAHİN (Bursa Uludağ Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Kerime ÜSTÜNOVA (Bursa Uludağ Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÇERİBAŞ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Murat CERİTOĞLU (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Sakarya Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Ömer SOLAK (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Şaban DOĞAN (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Adil ÇELİK (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Derya ÖZCAN GÜLER (Uşak Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Erkan HİRİK (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Erol SAKALLI (Uşak Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Güneş ŞAHİN (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Hüseyin DURGUT (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. İsmail ABALI (Iğdır Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Murat ÖZŞAHİN (Afyon Kocatepe Üniversitesi, Türkiye)

Doç. Dr. Sinan GÜZEL (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Süleyman FİDAN (Gaziantep Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Uğur DURMAZ (Kocaeli Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Yonca ALTINDAL (Balıkesir Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Mehmet Malik BANKIR (Kastamonu Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Mehmet Yasin KAYA (Ege Üniversitesi, Türkiye)

Yabancı Dil Danışmanı / Foreign Language Advisor

Doç. Dr. Sercan Hamza BAĞLAMA

Redaksiyon ve Düzenleme / Editing and Proofreading

Cem MERİÇ

Sekreter / Secretary

Arş. Gör. Dr. Samet DOYKUN

Baskı / Print

Meydan Baskı Fotokopi. Sertifika No: 70835

İletişim / Contact

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/yazit>
yazitdergisi@gmail.com

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Anafartalar Yerleşkesi
Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü-Çanakkale
mustafadinc@comu.edu.tr / +90 505 798 91 77

İndeks Listesi / Index List

MLA (Modern Language Association), *EBSCO* (Information Services), *ICI* (Index Copernicus International), *ERIH PLUS* (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), *DRJI* (Directory of Research Journals Indexing), *ESJI* (Eurasian Scientific Journal Index), *ASCI* (Asian Science Citation Index), *İSAM* (Türk Tarih, Edebiyat, Kültür ve Sanat Tarihi Makaleleri Veri Tabanı), *ASOS Index*, *SIS* (Scientific Indexing Services)

YAZIT Kùltür Bilimleri Dergisi, haziran ve aralık aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanan bilimsel hakemli bir dergidir. Dergimizde yayınlanan tüm yazıların hukukî ve dilbilimsel sorumlulukları yazarlarına, yayın hakları ise YAZIT Kùltür Bilimleri Dergisi'ne aittir. Dergide yayınlanan yazıların yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi Creative Commons lisanslı olup, Budapeşte Açık Erişim Politikası ve Committee on Publication Ethics (COPE) ilkelerine uymaktadır.



YAZIT Kùltür Bilimleri Dergisi
TOKÜAD-Toplum ve Kùltür Araştırmaları Derneği'nin
hakemli bilimsel yayın organıdır.

Dergimizde yayınlanan tüm çalışmalar yayın süreci öncesinde Turnitin benzerlik tarama programından geçirilmektedir.

Bu Sayının Hakemleri / Referees of this Issue

- Prof. Dr. Cihangir KIZILÖZEN (Gümüşhane Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Erkan HİRİK (Samsun Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Ali YOLCU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Murat KOÇ (Marmara Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Ali DOĞANER (Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Aysun DURSUN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Ayşenur ÖZDAL (Gaziantep Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Emin Erdem ÖZBEK (Balıkesir Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Erdal ADAY (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Hatice Kübra UYGUR (Mardin Artuklu Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Kürşat EFE (Amasya Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Metin AKYÜZ (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa DERE (Ordu Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa KARATAŞ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Münire BAYSAN (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Serkan KÖSE (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Berk YILMAZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Türkiye)

Dr. Deniz POLATER (Düzce Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Elif KAYA (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Emine TAŞ (Bağımsız Araştırmacı, Türkiye)
Dr. Emrah TUNÇ (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Güngör ŞAHİN (Bağımsız Araştırmacı, Türkiye)
Dr. İbrahim ÖZKAN (Afyon Kocatepe Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Kaan YALNIZ (Bağımsız Araştırmacı, Türkiye)
Dr. Mehmet Şahin YAVUZER (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Mustafa TEMİZSU (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Nebahat YUSOĞLU (Bağımsız Araştırmacı, Türkiye)
Dr. Nükte Sevim DERDİÇOK (İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Oktay ÜZEL (Millî Eğitim Bakanlığı, Türkiye)
Dr. Serap EFEOĞLU (Bağımsız Araştırmacı, Türkiye)
Dr. Taner TUNÇ (Afyon Kocatepe Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Ufuk SARITAŞ (Adıyaman Üniversitesi, Türkiye)
Dr. Yasin YAVUZ (İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Türkiye)

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

Erhan KORKMAZ	1
Defining Human-Horse Relationships: A Multispecies Ethnographic Study in an Equestrian Club	
İnsan-At İlişkilerini Tanımlamak: Bir Binicilik Kulübünde Çoktürlü Etnografik Bir Çalışma	
Havva YILDIZ, Aynur KOÇAK	24
Arı Haan'ın Kültürlenme Süreci Üzerine Bir İnceleme	
A Study on the Acculturation Process of Arı Haan	
Şeyma AYDIN, Erdal ADAY	51
Vâhid Paşa Yazma Eserler Kütüphanesi'nde Kayıtlı 3336 Numaralı Mecmu'â Örneğinin Tanıtılması	
Introduction of the Mecmu'â Sample Numbered 3336 Registered in Vahid Paşa Manuscript Library	
Emel ŞİMŞEK	58
Anadolu'dan Kadınsal Bir İleri Dönüşüm Örneği Olarak "Eko-Çul"	
As an Example of Feminist Advanced Transformation "Eco-Çul" from Anatolia	
Sabuhi GAHRAMANOV	76
Bahtiyar Vahabzade'nin Şiirlerinde Azerbaycan Düşüncesi	
Belief of Azerbaijanism in Bakhtiyar Vahabzade's Poetry	
Saddam I. A. BZOUR	94
19. Yüzyıla Ait Tıp Kitabı: Hücetü'l Etibbâ ve Dil Özellikleri	
Medical Book of the 19th Century: Hücetü'l-Etibbâ and its Language Features	
Damla AYDOĞAN, Necmi AKYALÇIN	127
Kalıp Sözler Üzerine Bir Değerlendirme: <i>Hababam Sınıfı</i> Romanı Örneği	
An Evaluation of Formulaic Expressions: The Example of the Novel <i>Hababam Sınıfı</i>	
Fatma AKGÜN BAĞIRKAN, Şahmurat ARIK	144
Yeniden-Yazma Bağlamında <i>Müze'de Bir Gece</i> Çocuk Kitabı, Film Serisi ve Gençlik Romanı	
In the Context of Rewriting: <i>Night at the Museum</i> Children's Book, Film Series and Young Adult Novel	
Tuğçe MEÇ	179
Ahmet Midhat Efendi'nin <i>Esrâr-ı Cinâyât</i> Romanında Hak Duygusu, Kanun, Adalet ve Mahkemeler	
Sense of Justice, Law, Justice, and the Judiciary in Ahmet Midhat Efendi's Novel <i>Esrâr-ı Cinâyât</i>	

Veli Kürşad ÖZTÜRK	192
Ziya Gökalp Külliyyatında Bir Eksik: Makaleler VI	
A Missing Piece in Complete Works of Ziya Gökalp: Makaleler VI	

Kitap İncelemeleri / Book Reviews

Cemile GÖRHAN	209
Yeni Yüzyılın Kilit Anlatısı: <i>Türk Edebiyatında Milenyum Kuşağı Öykücülüğü</i> Adlı Eser Üzerine Bir İnceleme	
The Main Narrative of the New Century: A Study on the Work Named: <i>Türk Edebiyatında Milenyum Kuşağı Öykücülüğü</i>	
Aslı ÜNLÜ	214
Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Şiirinde Bahçe Metaforu Şiirin Bahçesi/ Bahçenin Şiiri	
The Garden in Turkish Poetry from the Tanzimat to the Republic The Garden of Poetry/ The Poetry of the Garden	
Barkın Burak BİNGÖL	223
Yöntem Bilgisi Açısından Türk Edebiyatı Tarihleri Hakkında	
About the Histories of Turkish Literature in Terms of Methodology	
Özden İZGİ	228
Kırgız Kültüründe Toy, İşlevsel Çözümleme	
Toy in Kyrgyz Culture, Functional Analysis	

EDİTÖRDEN

Kıymetli okuyucularımız merhabalar,

2025 yılının ilk sayısı ile sizlerle beraber olmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Bu sayımızda etnografya, halk bilimi, dil bilimi, klasik Türk edebiyatı ve yeni Türk edebiyatı alanlarından 10 araştırma makalesi, 4 kitap incelemesi ile karşınızdayız. Dergimizin bu sayısının hazırlık aşamasında ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences) ve İSAM (Türk Tarih, Edebiyat, Kültür ve Sanat Tarihi Makaleleri Veri Tabanı) dizinlerine kabul edilerek bilimsel görünürlüğümüzü bir kat daha artırdığımızı mutlulukla paylaşmak istiyoruz.

Bu sayımızın oluşmasında çalışmaları ile dergimize katkılarını sunan araştırmacılara ve yapıcı eleştirileri ile yayın sürecinin önemli bir yükünü üstlenen hakemlerimize şükranlarımızı sunmayı bir borç biliriz. Öte yandan dergimizin gün be gün artan görünürlüğü ve başarısının kültür bilimlerinin çok farklı alanlarından katkılarla daha da ilerlemesini dilediğimizi de siz kıymetli paydaşlarımıza arz etmek isteriz.

Son olarak dergimizin tüm yayın yolculuğunda vermiş olduğu maddi ve manevi desteğinden dolayı TOKÜAD ailesine ve PA Paradigma Akademi Yayınları'na teşekkür ederiz.

Doç. Dr. Mustafa DİNÇ
Editör



ARAşTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES



Araştırma Makalesi

Gönderim Tarihi: 23.02.2025

Kabul Tarihi: 15.05.2025

Yayın Tarihi: 30.06.2025

Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2025, 5(1): 1-23

Research Article

Received Date: 23.02.2025

Accepted Date: 15.05.2025

Published Date: 30.06.2025

DOI Number: 10.59902/yazit.1645327

DEFINING HUMAN-HORSE RELATIONSHIPS: A MULTISPECIES ETHNOGRAPHIC STUDY IN AN EQUESTRIAN CLUB*

İnsan-At İlişkilerini Tanımlamak: Bir Binicilik Kulübünde Çoktürlü Etnografik Bir Çalışma

Erhan KORKMAZ*

ABSTRACT

In this study, I critically examined conventional ethnographic approaches that have, since the 19th century, overlooked the agency of non-human animals, using ethnographic field data I gathered in an equestrian club. At the same time, while exploring the possibilities of conducting a multispecies ethnography, I traced anthropocentrism through the spatial arrangements and language-based classifications humans apply to horses. This research emerged as part of my one-year undergraduate thesis project. I spent approximately five to six months actively in the field, during which I conducted participant observation, interacted with around 70 individuals within the club environment, and carried out 18 in-depth interviews. The entire process was conducted with the approval of the relevant ethics committee. In the field, I evaluated human actions and discourses as data, while also striving to include the interactions of horses with the space, with humans, and with their own kind. Throughout the research process, I also questioned how my own existence as a human might affect the study, how far the boundaries of reflexivity could be expanded, and whether being human might create barriers in a multispecies ethnographic study. Through the observations presented at the end of this study, I aimed to offer a critical perspective on earlier ethnographic works and contribute to the development of a more sensitive reflexivity against anthropocentrism in future research.

Keywords: Multispecies ethnography, ethnography, anthropocentrism, human-animal studies, horse

ÖZ

Bu çalışmada, insanlarla insan-olmayan hayvanların ilişkilerine dair 19. yüzyıldan beri süregelen ve insan-olmayanların failliklerinin göz ardı edildiği konvansiyonel etnografik yaklaşımları, bir at binicilik kulübünde gerçekleştirilmiş etnografik saha verileri üzerinden eleştirel bir bakış açısıyla inceledim. Aynı zamanda, çalışmada çoktürlü bir etnografi yapmanın olanaklarını sorgularken, insanların atlara yönelik mekânsal düzenlemeleri ve dil temelli tanımlamalarına dayanan insanmerkezliliğin de izini sürdüm. Bu araştırma, bir yıllık lisans bitirme projem kapsamında şekillendi. Sahada aktif olarak yaklaşık beş-altı ay boyunca bulundum; bu süreçte katılımlı gözlem yaptım, kulüp ortamında yaklaşık 50 kişiyle etkileşim kurarak nitel veri topladım ve 9 kişiyle derinlemesine görüşmeler gerçekleştirdim. Tüm

* This article was produced from the author's undergraduate thesis, and the field research of the study was carried out with the approval of the Ankara University Rectorate, Ethics Committee, dated 21.11.2022 and numbered 20/256.

* Master Student. Ankara University, Institute of Social Sciences, Folklore Department, Ankara/Türkiye. E-mail: erhan.krkmzoglu@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9744-6484.

sùreci ilgili etik kurul onayıyla yùrùttùm. Binicilik kulùbünde, insanların eylemlerini ve sùy-
lemlerini veri olarak değerlendirirken, atların mekânla, insanlarla ve kendi tùrleriyle olan
etkileşimleri de bu verilerin bir parçası olarak ele almaya gayret ettim. Araştırma sürecinde,
araştırmacı olarak insan tùrüne mensup olmamın çalışmayı nasıl etkileyebileceği, düşü-
nùmsellięin sınırlarının ne kadar genişletilebileceği ve insan olmanın çoktùrlù etnografik
bir çalışmada bariyerler yaratıp yaratmayacağı da sorgulamalarım arasındadır. Böylece, bu
çalışmanın sonunda ortaya konan gözlem sonuçlarımla, önceki saha araştırmalarına yönelik
eleştirel bir yaklaşım getirmeyi ve ileride yapılacak araştırmalarda insanmerkezli tutumlara
karşı daha hassas bir refleksivitenin geliştirilmesine katkı sunmayı hedefledim.

Anahtar Sözcükler: Çoktùrlù etnografi, etnografi, insanmerkezlilik, insan-hayvan çalışma-
ları, at

Introduction

It all started about four years ago when I decided to go vegan. While taking
ethnology-based courses in folklore and elective courses in social anthropology
from the Department of Anthropology, I began to notice something with the new
sensitivity that my veganism brought. When I examined fieldwork reports from
the 19th century, when the first -systematic- empirical studies in the social sciences
began, I remember feeling something missing in the way researchers constructed
relationships. Relationships were constructed from a human-centred point of view,
and the position of non-human animals was excluded from the social and cultural
sphere in terms of agency. I noticed that non-human animals were portrayed as
creatures driven by environmental conditions in general and shaped by human ac-
tions in particular. No objection to this. Given that I had just entered the academic
field and my intellectual background was very inadequate, I suggested to myself
that ‘maybe non-human animals do not really have agency, they do not have the
social and cultural background that humans have’. Despite my lack of confidence
in myself, there was an obvious reality. My own professors and the social research-
ers whose fieldwork reports seemed to accept the proposition that ‘non-human an-
imals do not have agency’ as a given, without questioning it.

In the second year of my undergraduate degree, I began a minor in philosophy
department. I realized that while evolutionism, historical particularism, function-
alism, and structuralism are theoretical approaches discussed specifically in eth-
nology, the fundamental issues these theories address—such as the nature of hu-
man society, cultural evolution, and the structure of human experience—have been
debated within philosophy for centuries. These debates have evolved cumulatively
over time, influencing and intersecting with the development of these ethnological
theories. Putting my ethnological knowledge to a philosophical ground helped me
to untie the knot in my mind regarding the agency of non-human animals. I noticed
that this human-centred attitude to ethnographic fieldwork, which has been going
on since the 19th century, dates back much earlier and, more importantly, that this

attitude encompasses not only ethnologists but also almost all scientific researchers. I felt like I was sinking deeper and deeper into this bottomless pit. Questioning the agency of non-human animals in their relationship with humans raised questions about the whatness of humans and non-human animals: How does the human define the non-human? How do they position themselves in their relationship with the non-human, and what is the place of the other in this positioning? How do humans' position towards the non-human and their expression of the other appear in scientific fields? These and many other important questions open up for discussion the issue of anthropocentrism and speciesism in the field of ethnology in particular and in many other scientific fields in general.

As an ethnologist, my involvement in philosophical debates made me realise another important point. Compared to earlier periods, especially the 19th and 20th centuries when ethnology first emerged as a formal discipline, increasing specialisation in scientific fields has contributed to a growing separation between ethnologists and philosophers. This specialisation has led each discipline to focus more narrowly on its own methods and subjects, limiting interdisciplinary dialogue. In the context of studying non-human animals, this separation results in philosophers often engaging in abstract theorising without the benefit of empirical field data, while ethnologists may overlook the philosophical dimensions of human-animal relationships, leading to a repetitive cycle where each discipline struggles to innovate beyond its established boundaries. While collecting data from the field, a researcher who embarks on fieldwork seeks to reveal their reflexivity in the context of their specific socio-cultural position, without questioning how being human as a species affects the field and the data of study. On the other hand, while philosophers who engage in inquiries into the nature of human and non-human beings often focus on conceptual analysis, they may not incorporate the empirical information collected from the field. This creates a gap between theory and practice. Although it is understandable that each discipline has its own focus and limitations, I argue that fostering interdisciplinary dialogue between philosophers and ethnologists could help bridge this gap. By combining philosophical depth with empirical richness, such collaboration could overcome the traditional separation between theory and practice, enriching both fields. Fortunately, during my undergraduate degree, I began to question the extent to which such a distinction between philosophical inquiry and ethnological/empirical findings is valid. While collecting data in the field, I paid attention to act with the rigour of a good ethnologist, and while attempting to analyse the data I collected within certain theoretical frameworks, I also tried to be a rigorous philosopher. This dual commitment placed me in a space that was not fully autoethnographic, but one that resonated with its spirit. Rather than treating theory and field as separate domains, I found myself increasingly entangled in the intersection between personal experience and

methodological rigor—positioning myself as both a subject and an analyst of the inquiry.

While questioning the position of humans and non-human animals throughout my studies, I began to investigate the paths taken by ethnologists with the same sensitivity and concern as mine. I realised that the field of Critical Animal Studies (CAS)¹, which is very new in Turkey, is gaining popularity in the world². More importantly, the field of multispecies ethnography, which emerged at the beginning of the 21st century with the definition of S. Eben Kirksey and Stefan Helmreich, filled the gap I felt in my undergraduate years in the way fieldworkers formulate relationships. How does a human field researcher interact when encountering other species in the field? Is an interspecies ethnographic study possible and, if so, in what methodological direction? Kirksey and Helmreich argue that the blindness of contemporary humans to non-human animals through immersion in their own species is the result of the creation of the dualism of ‘nature and culture’ and that it lies in the positioning of non-human animals as outside culture - and with little to no impact on culture compared to humans - while humans see themselves as the only value inherent in culture (Kirksey & Helmreich, 2010). However, some researchers have strongly argued that the distinction between nature and culture that Kirksey and Helmreich refer to does not exist in all societies in history and that this understanding is not universal. One example of such research is the work of anthropologist Philip Descola in the Amazon, northern Canada and Siberia. Studies show that some human communities, such as the Auar and Makunas, have direct relationships with non-human animals in their relationships with the environment, in accordance with their cosmogony. Based on the understanding that every living thing in nature has a soul³, it is assumed that there is a balance

¹ Critical Animal Studies (CAS) is an interdisciplinary field that aims to examine human-animal relationships beyond traditional anthropocentric perspectives. Emerging in the early 2000s, CAS focuses on issues of justice, rights, and interspecies equality, advocating against the exploitation of animals. Researchers in CAS adopt an activist stance, seeking to address social justice concerns by promoting fair and ethical relationships between human and non-human beings. For further reading on CAS, see works such as *The Rise of Critical Animal Studies: From the Margins to the Centre* by Nik Taylor and Richard Twine (2014), *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies* by Margo De-Mello (2012), and *Critical Terms for Animal Studies* edited by Lori Gruen (2018).

² Although multispecies ethnography is still very new in Turkey, I am aware of and appreciative of the important contributions made by researchers working in this context. In particular, the works of Dişli (2022, 2023), Burgan (2017, 2023), and Bozok (2024) stand out for their exploration of human–nonhuman relationalities through a multispecies lens. Beyond these examples, numerous other valuable scholars from different disciplines have developed critical approaches to speciesism in recent years. Rather than risking omission by naming only a few, I prefer not to list individual names. Nevertheless, I greatly admire the growing critical academic stance against speciesism in Turkey over the past decade and believe that this momentum will continue to strengthen.

³ Not all societies or cultures share an animistic perspective that assumes spirits or souls in natural entities. Different cultural groups have unique ways of classifying living and non-living beings, as well as varying beliefs about the existence and nature of spirits. Therefore, the view that nature possesses

between spirits, and it is thought that the human hunter should act within a certain framework of respect, even when hunting a non-human animal. In order not to frighten or anger the spirits of nature, the hunter pays certain prices, with an aim to underline the necessity of the hunting process. The hunter leaves a part of the hunted prey to nature or protects the principle of reciprocity by hosting a creature in nature in their home or village for a while (Descola, 2013: 7-53). Considering today's industrial livestock production, how much has changed in terms of the relationship with the object of consumption?⁴ Another anthropologist, Tim Ingold, in a book chapter he wrote in 1996 entitled 'Hunting and Gathering as Ways of Perceiving the Environment' (Ellen and Fukui, 2020: 117-157), referring to Colin Turnbull's fieldwork with the Mbuti Pygmies in the Ituri Forest and Nurit Bird-David's fieldwork in the Tamil Nadu Forest in South India, reveals the fallacies of hunting and gathering, which are constructed in a Western-centred way through the distinction between nature and culture. He explains that hunting and gathering is understood by many scientists as a struggle of human nature, whereas humans are not a separate entity from nature, as communities with a hunter-gatherer past have established a relationship based on kinship terminology with the environment in which they hunt and gather. Spirits in nature and humans are related, and this kinship relationship is based on reciprocity.

I needed to test in the field whether an interspecies ethnography could be carried out to break the nature-culture dualism, similar to the nature-culture dualism that humans place between non-human animals. For this reason, my undergraduate thesis involved a year of ethnographic fieldwork in an equestrian club in Ankara, where I observed the relationship between horses and humans. I have to admit that my work did not go as I would have wished. There were many reasons for this. The first reason was my ignorance of the subject. My literature reading before going to the field was scattered and therefore, I did not have a clear idea in my mind about the methodology. My dear supervisor tried to support me as much as she could. Both she and I worked with the excitement and inexperience of meeting this field for the first time. She was the best person for me to work with in Turkey in general and in Ankara in particular. She did not make any radical attempts to damage the originality of the questions in my mind, nor did she claim that such a study could not be carried out, disregarding my ethical sensitivity to the subject. Secondly, the Maraş earthquake of 6 February 2023 occurred during the period of my fieldwork. My nuclear family has been living in Muğla for many years, but -as a Hatayan- I was negatively affected by the fact that the city where I spent my

spirits, while present in some societies, should not be considered universally applicable. However, in this example, the researcher specifically refers to an animistic context.

⁴ This comparison is not intended as a romanticised praise of traditional worldviews or as an endorsement of a Rousseauian "noble savage" ideal. Rather, it serves as a historical comparison, aiming to contextualise changes in human-animal relationships over time without idealising past practices.

childhood, and my relatives were exposed to difficult conditions. I travelled to the earthquake zone and tried to help the people there as much as I could. You would agree with me that in such disaster situations, people cannot think of anything but their basic needs. For this reason, the time I spent in the field was very limited, and I was not able to completely concentrate on synthesising and theorising the data in the final months of my study. Nevertheless, I am writing this article because I believe that how a study is conducted is as important as how it is not conducted. Under what conditions was it not possible to enter the field, at what points did the relations with agents in the field jeopardise the study, and what are the vortexes in which one may fall -which can lead to changing the subject of the study-...? I think such questions develop the interlocutor as much as ‘successful’ fieldwork.

In this study, I have tried to understand what kind of relationships people in the equestrian club have with horses through linguistic expressions/verbal definitions⁵, the organisation of the space and expectations. Meanwhile, I have tried to understand the relationships of horses to people through the same points, their physical expressions, although not linguistic/verbal, what kind of reactions they have to the organisation of the space and - keeping in mind that I have a human perspective - what kind of expectations they might have from people. Before moving on to these thematic discussions, the following Methodology section briefly explains how the data were collected and analysed. After that, the article is divided into four chapters⁶. In the first section, I discuss the linguistic/verbal and bodily expressions of both people in the equestrian club towards horses and horses towards people. In the second section, I discuss how the space in the equestrian club is organised, how the places are allocated to people and horses and how the space affects the relationships. In the third section, I discuss the expectations that people in the equestrian club have of horses and those horses have of people. Finally, in the fourth section, I discuss how I am positioned in the field as a researcher and how this positioning affects the fieldwork process.

An Attempt to Identify Horses through Expressive Apparatus: The Duality of Language and Culture

Our expressions towards others are usually realised through language. Although writing initially reached only a limited audience, its gradual spread over

⁵ I should point out here that when I say, “linguistic expressions”, I am referring to a conventional point of view, on the assumption that language is a phenomenon inherent only in human beings. Although this assumption is perceived as an anthropocentric attitude in the case of language, I have not come across any arguments from researchers who claim otherwise. Therefore, for now, I will assume that this assumption is valid.

⁶ I am aware that each of the four themes could have been a full paper on its own. Due to the temporal and structural limitations of this research, I tried to cover as much as possible, while staying grounded in what was directly accessible through fieldwork. Each of these themes -language, space, interspecies expectation, and researcher positioning- holds the potential for deeper exploration in future studies. If academic life permits, I would be glad to return to them with expanded theoretical and empirical scope.

time has strengthened the relationship between human beings and language, especially as it became more accessible with the advent of modernity and the printing press. The transition from oral to written culture has transformed human consciousness into a language-centred intellectual structure (Ong, 2014: 97-139). So much so that language is seen as a structure that mediates both the human species, in accordance with universal values, and individuals, in accordance with socio-cultural differences specific to communities; to put it more simply, language is "...both a social product and a compulsory set of compromises adopted by society in order for this ability to be used by individuals." (Saussure, 1998: 38). The linguist Ferdinand de Saussure's approach to language as a structure has allowed the human species to be considered as constitutive agents within this structure as a result of their language-based actions and behaviours. Similarly, the anthropologist Claude Levi-Strauss, based on the fact that language is a social phenomenon, states that cultural elements are structured like language⁷ (Levi-Strauss, 2012: 89-105). Each cultural element, like the speech [parole], simultaneously enters fields of meaning. When cultural elements are analysed, it becomes apparent that there is an underlying structure like language [langue]. Therefore, Levi-Strauss tries to trace the underlying cultural structure by following the mythological narratives of the communities in his field studies. For example, Levi-Strauss, who believes that kinship relations carry strong representations of the cultural structure, claims that kinship is the basis of kinship [within the structure] by saying that women have exchange value through the exchange of women in marriages and that the incest taboo is one of the elements that regulate this exchange (2012: 80-81). The claim that language is a value inherent in culture, and culture is a value inherent in human beings, reveals the claim that linguistic and cultural elements can only be formed in accordance with human agency. Since our expressions towards the other are generally realised through language, it is suggested that the acts of making an expression, of responding to something, can only find their counterpart in the cultural context through human agency.

Researchers representing classical ethnography, including Claude Levi-Strauss, Bronis law Malinowski, Alfred Radcliffe-Brown, E.E. Evans- Pritchard, Franz Boas, Raymond Firth and Margaret Mead, even if they did not directly question the immanence of language in human beings, treated linguistic elements and

⁷ If we go into detail, we see roughly two distinctions in Saussure's and later Levi-Strauss's understanding of language: language (langue) and speech (parole) (Saussure, 1998: 44-45; Levi-Strauss, 2012: 300-302). Whereas language is a historical system structured vertically and horizontally in terms of syntax and morphology, parole refers to a field that is built on the ground of language in a synchronic, contextual way. For example, the sentence "I will come home tonight" corresponds to a set of grammatical rules. What the speaker of this sentence wants to express and the value they attach first to each word and then to the meaning that appears from the sentence as a whole, emerges in a synchronic context. It is claimed that the speaker of the sentence cannot - if they are speaking - have recourse to an expression outside the grammatical structure.

the cultural structure built upon them as an element immanent to human beings and did not include non-human animals as agents in the culture they studied. Therefore, we cannot find non-human animals in social practices built on culture. Bronislaw Malinowski, for example, mentions pigs in his field reports from the Trobriand Islands (Malinowski, 1992: 155-161). The reproduction of pigs differs based on gender roles. The natives claim that female pigs reproduce on their own because the testicles of male pigs are removed at birth. The claim of self-reproduction here can be explained by the understanding of birth and death in the cosmogonies of the natives of Trobriand Island. Before every birth, both humans and animals, the spirit of the being to be born is carried by other spirits in nature and brought into the body. In this process, which can also be regarded as an animistic approach, the birthing creature plays the role of the carrier rather than the creator of the creature it gives birth to. Although the similarity between pigs and humans in terms of the definition of reproduction suggests a kind of equality between species, we see that the foundations of this belief arise from the values inherent in humans. In a cosmogony in which humans are seen as the dominant species, pigs only share certain characteristics with humans.⁸ This leads us to the question of how non-human animals are defined in the context of the duality of language and culture.

During my fieldwork at the equestrian club, I paid attention to the attempts of different groups of people to identify horses. The first groups of people I contacted were the grooms and trainers. Then, I had the opportunity to observe three different groups of people: those who came to the equestrian club for lessons, day visitors for recreational purposes and those preparing for competitions. Each group had a different relationship with horses. The grooms were the most interested of these groups. Their job description included taking the horses to the arena for riding, taking them back to their places, giving them food and water, combing and washing them when necessary. In addition, two grooms I knew from the equestrian club also lived there. This confirms that they took care of the horses even during the night and took immediate action to prevent any risks. The grooms' work with the horses gives them more opportunity to get to know them than other groups. When I first came to the club, groom T. (M, 30) told me about the habits of the horses we came across. For example, one day, pointing to a horse named Safir, he said, "Look, this horse is cautious, she does not always let you ride her. For example, she gets grumpy when it is too hot, she tries her rider. We talk to her

⁸ Another issue that can be discussed in this regard is the perspective of some animist and polytheistic communities on non-human animals. In certain cases, these communities may demonstrate less anthropocentric or speciesist attitudes towards non-human animals compared to common monotheistic beliefs; however, this does not imply a complete absence of distinctions or classifications among species. Different cultural systems often develop ways of categorising living and non-living beings. For further reading on religious perspectives towards animals, see the book *Kutsal ve Hayvan: Dinlerin Hayvanlara Bakışı* (2020), edited by Süleyman Turan.

beforehand and calm her down by taking her for a ride or two in an idle way, so that her moodiness is reduced". Pinkey, another horse, was described as more docile than Safir. Another characteristic of Pinkey was her speed. She was said to be the fastest horse there. Even groom T. (M, 30) often emphasised that Pinkey was not appreciated as she deserved saying "I think this horse should have been in the races, she is wasted here". We observe that the names given to horses and the qualities attributed to them are used in reference to human-human relations. Describing horses with adjectives such as grumpy, irritable, docile, friendly, introverted, extroverted also points to where grooms position horses in the relationship they establish with them. The conditions under which a horse becomes grumpy or docile can be understood through the reactions of humans exposed to similar conditions. For example, groom T. 's (M, 30) claim that Safir becomes grumpy in hot weather is based on the assertion that "horses, like humans, do not like hot weather and can become grumpy". However, many questions remain unanswered, such as what kind of climate Safir grew up in, up to what temperature her skin can stay cool, and whether her grumpiness is due to some other meaning she attributes to the heat rather than the heat itself. Asking such questions and exploring Safir's relationship with the heat and the reasons why it makes her grumpy can bring us and Safir closer together in a specific sense, rather than anthropocentrically thinking through assumptions without the need for such questions. The fact that groom T. (M, 30) and groom R.'s (M, 55) relationship with horses at this distance is, on the one hand, a necessary imposition of space as a trading area. We will discuss this in the next section, but suffice it to say that for grooms, the priority in their relationships with horses is to fulfil the responsibilities assigned to them, and since these responsibilities take up a lot of time, it becomes even more difficult to develop an alternative way of relating to horses that involves additional effort. Groom R. (M, 55) once mentioned that a horse that died in his care had caused him economic loss. Horses, grumpy or not, have a commodity value and are subject to a definition based on that value.

Trainers interact less with horses than grooms. There are many reasons for this. I have noticed that trainers do not live in the equestrian club like grooms, most of them leave at 17:00 when their shift ends. Each trainer has their own private students. These students are formed either as a result of individual meetings and agreements between the trainers and those who come to the club, or as a result of the club's authorised persons directing the programme to the appropriate trainers. Therefore, the days and times of the week when each coach would train were pre-determined. Some days, they did not come to the club, sometimes they arrived at 10:00 and left at 14:00 in the afternoon. This working pattern weakened the relationship between the horses and the trainers. The trainers only got information from the grooms, such as which horse was ill, which horse was moody today, etc. Another reason for the weakness of the relationship with the horses compared to

the grooms was that the trainers had to communicate with their students and their students' relatives at the same time as communicating with the grooms about the horses. As I mentioned earlier, the groups that come to ride are diverse. Those who had ridden before and came to improve their level did not need much contact with their trainers, while those who were learning to ride for the first time were in close and constant contact with their trainers. Not only the students but also their families wanted to talk to their trainers.⁹ Therefore, the trainers spend most of their time in contact with their students and their families. Moreover, one of the trainers, S. (F, 28), was not only a horse trainer but also a paid teacher in a private classroom for economic reasons. Once she told me, "Would you believe it, I leave here and I don't stop, I go straight to the classroom. Some days I give private lessons; I'm always in a hurry...". The other trainer I am in contact with E. is only interested in training horses. Her relationship with the horses and the organisation she was involved in was stronger than that of trainer S. (F, 28), and I think this was partly because she was not involved in additional jobs.¹⁰

The trainers' attempts to describe the horses were like those of the grooms. Both Trainer S. (F, 28) and Trainer E. (F, 33) described Safir as grumpy and Pinkey as docile for similar reasons as the grooms, but as the trainers, unlike the grooms, had also got to know the horses by riding them, they also gave information that could answer questions such as, 'which horse has a good attitude towards its rider' and 'how to behave with which horse while riding'. On one occasion, trainer S. (F, 28), pointing to a jet black majestic horse called Demir, said, "I think this horse has

⁹ As can be seen, no significant differences were observed in relation to the age groups of the students. According to my observations, there are no notable differences in human-animal relationships or student-trainer interactions between primary and secondary school age ranges. As the primary focus of this research is on human-animal relationships and interactions with trainers, specific details regarding age groups fall outside the scope of this study.

¹⁰ This observation also raises the question: In some cases, does the human-animal relationship improve as economic conditions improve? As theorists like Marco Maurizi and Dinesh Wadiwel have discussed, the relationship between Marxism and animal liberation suggests that material conditions significantly shape social and ethical relations with non-human animals. Maurizi, in *Beyond Nature* (2017), argues that capitalism is intrinsically tied to speciesism and that animal liberation requires a transformation of economic structures. Similarly, Wadiwel, in *The War Against Animals* (2015), conceptualises human-animal relations as structured by systemic violence and economic interests, framing animal exploitation as a form of warfare maintained by capitalist structures. These perspectives suggest that economic hardship often limits the capacity for ethical reflection on non-human life, as immediate survival needs take precedence. A friend of mine travelled to Central and South Africa for several months this year (2024). She did vegan activism there, explaining veganism to people. When she came back, she told me that very little is known about animal liberation there because people still have great difficulty in accessing even basic livelihoods, so they do not have the opportunity to think about these issues. Similarly, trainer S.'s (F,28) economic concerns can be seen as a barrier to establishing a deeper connection with the horses under his care, as financial pressures may prevent him from engaging with animals beyond the practical requirements of his role. For further reading on Marxism and the animal liberation movement, see *Eighteen Theses on Marxism and Animal Liberation* (2018), published by the Alliance for Marxism and Animal Liberation.

gone through some very traumatic processes when he was young, and when you are on him, you have to pull hard on the halter during the turns and if necessary, you have to kick him a bit on the arse with your foot. Otherwise, he will never do what you ask. He is not a human lover. When he came here, we tried very hard to restrain and tame him." When I asked what kind of trauma the horse had experienced to distance itself from the people there, she said, "There are very unsuccessful or unthoughtful horse breeders. Those who use violence from birth, those who lock the horse up for a long time to tame it... There can be different kinds of people."¹¹ The fact that the horses are brought to the club from horse farms raises the question of where the horses have been bred and, as a result, what kind of training they have received. For instance, trainer E. (F, 33) once said, "Of course, it is important where the horses come from, you cannot just bring them in. If the horse is traumatised, it will kill the person on it. Look, we put dozens of people on horses here every day. Imagine if there were horses like that, what would happen to us...", she interpreted the reaction of some horses to the situation as "they are behaving like that because they are traumatised". This shows us that the criterion for the distinction between 'being healthy or unhealthy' for horses is defined as 'being useful or useless to humans or 'being obedient or unobedient'. The fact that the horse named Demir sometimes reacts to his rider suggests that he is unhealthy. I once turned to trainer S. (F, 28) and asked, "What if this fellow, Demir, is not traumatised, but just irritated by the presence of someone on top of him and reacts like this?" After a few seconds of silence, trainer S. (F, 28) said, "What else can they do? It is their nature. You must ride on their backs."

The groups of people who come to the equestrian club for different purposes vary in their relationship with horses. For example, people who have ridden before or know how to ride horses interact less with horses than people who have just learnt to ride. This is because they have previously interacted with and dominated some horses and thus claim to recognise them. One of the people who knew how to ride replied to a question I asked about the horse he was riding, "Is this horse, I just started riding this horse, there is no problem at the moment, it is very harmonious". When I spoke to someone who was new to riding, he told me, "I think the horse is scared or too excited because it seems to be shaking... I try not to hurt him too much when I pull the halter. I have the feeling that he could throw me on top of him at any moment". Encountering horses for the first time is a very interesting experience as it explores the boundaries of a different species, but as the time spent

¹¹ This issue is beyond the scope of this research, but conducting an ethnographic study on horse breeding on a horse farm would provide powerful answers to questions such as what kind of training horses undergo under what conditions and what is the role of anthropocentrism and speciesism in their relationships with humans. The knowledge of trainer S. on this subject is weak due to her formal education at the university and the fact that she has worked in equestrian clubs rather than on a horse farm, so the knowledge of "in which situations a horse is traumatised" is one of the weak points of this study and I think it is necessary to study the human - horse relationship in the future.

with horses increases and different horses are recognised, the conventional understanding begins to dominate people's view of horses. Therefore, while people who know how to ride horses have strong similarities in their relationships with horses, it is noteworthy that for those riding horses for the first time, the relationships are built on a more personal and mutual basis involving two agents. I once heard a person who had just learnt to ride say to his trainer, "Is it okay if I don't kick the horse's belly with my foot? His belly might hurt". In a one-to-one relationship with a horse, the fact that the horse gets excited, angry or frustrated, feels pain and, more importantly, can react to these moods can mean that the horse's agency is accepted and recognised by humans. As I have observed with most of those who know how to ride horses, horses are defined under a general category, according to fixed definitions. For example, someone who is riding a horse for the first time can tell the difference between Safir and Pinky faster and more accurately than someone who has ridden a variety of horses before. The reason for this is that someone who has encountered another species for the first time tries to infer their knowledge of that species from the moods and actions of the other species. I think that after a certain point, our understanding of other species blinds us to the understanding that 'every living being within each species may have individual characteristics' because the socio-cultural structure we are in places humans in a dominant position vis-à-vis other species, while compressing other species into a single categorical species definition. Even if a person who has just learnt to ride a horse experiences important insights in the initial processes, these are mediated by this understanding over time.

There are children among those who come to ride. The relationships that the children establish with the horses are generally in line with the distinction I mentioned above between those who come to ride for the first time and those who have ridden before, but I have observed that the children interact with the horses more than the adults. One day, a group of 20 deaf children between the ages of 7-10 came to ride for the first time. Under the supervision of the two trainers, the children were put on the horses and took turns. Some of them asked the trainers: "Why do horses have tails?", "Don't horses have shoes?", "What language do horses speak?", "Doesn't my back hurt when I ride a horse?". The trainer gave the following answers to these questions respectively: "Horses have tails because of their nature", "They are not like us, they have iron shoes, look...", "They do not speak, they neigh", "No, it does not hurt, we are lighter than them" It was surprising that the children's questions were directly related to the visible and included philosophical inquiries such as "What language do horses speak?" because I have never heard such questions in adults who came to ride for the first time. The questions about horses having tails, not having shoes, having a different language or no language at all, and having a sore back show that children compare themselves to horses. One of the most effective ways of getting to know someone is to focus on the

differences between them and you. It is through these differences that you come closer to knowing yourself. This is what the children are doing here. The differences between the horses and themselves stand out immediately. The effort to seek answers by pursuing this awareness can also show the desire to get to know the horses. So, can we interpret the difference between a child riding a horse for the first time and an adult as the presence of the desire to know in children and the absence of it in adults? Children's questions point to differences between species as well as questioning similarities. For example, questions such as 'Don't horses have back pain?' and 'What language do they speak?' seek to mirror human characteristics such as back pain and spoken language in horses. Although adult riders claim that this similarity does not exist, I have observed children, as if they believe otherwise, anxiously trying to prevent the back of the horse they are riding from hurting. Some said "Is that enough? Let him rest a bit", they defended the horse. Others tried to talk to the horses, attempting to understand what they mean when they neigh.

The descriptions of most people in the equestrian club, based on their relationships with horses, are in many ways uniform and reductionist, as if there were only one category of horse. Of course, it can be said that the different descriptions of horses named Pinky, Demir and Safir by grooms and trainers falsify this categorical reductionism. At first glance, we might think that each horse is handled differently by the people in the equestrian club, but the fact that a horse is aggressive, nervous, docile, etc. suggests a description of their reactions to a single event or situation rather than a characteristic feature of that horse. For example, would you define the character of a human friend based on their reaction to a single event or situation, or would you opt for a definition based on their reactions to many different events and situations over many different periods of time? Horses are defined on the basis of their reactions to people riding them in manoeuvres. However, the relationship that horses have with other horses, the relationship that they establish with space and the relationship that they have with people when no one is on their back is not taken into account. This situation shows us that horses are valued on the basis of their usefulness to humans. The most functional feature of a horse in the equestrian club in relation to people is that it puts some people on its back. Attitude and behaviour are more important in this process than in other processes, so a horse's being grumpy with someone on its back overrides its docility at all other times and causes it to be defined as a "grumpy horse".

Another issue worth discussing in the definition of horses is the consideration of language and culture as a whole and as a value inherent to human beings. As can be seen, the terms used in the definitions terms taken from human-human relationships. Horses, defined with characteristics such as irritability, docility and anger, cannot go beyond being a creature that "gets angry as if it were human", "gets angry as if it were human", "behaves docile as if it were human", because

language is assumed to be a projection of culture. However, a state of anger can manifest itself with a specific expression in any species. For example, the anger and rage of a horse can be understood not based on its resemblance to a set of behaviours similar to those of humans, but on the idea that they have a different set of behaviours. Even before that, it is possible to discuss whether horse anger itself is itself, that is, the state of being angry at something or someone, is itself present in horses. I think the definition of these emotional states in these forms is the result of anthropocentric thinking, and that the set of attitudes and behaviours specific to horses can be defined in the linguistic dimension with new sets of concepts that do not refer to human beings.

Organization of the Equestrian Club as a Space and Its Effects on Relationships

One of the most important elements that influences the way we relate to each other in our daily lives is space. Spatial formations are considered necessary for the reproduction of a social ideology, as ideologies cannot speak for themselves if they cannot - in a specific way - create a space (Lefebvre, 2014: 82-83). For instance, Henri Lefebvre argues that to establish socialism, power relations in space must be deciphered and socialist ideology must be constructed both at the urban scale and in the organisation of private space (2014). To give another example, historian Stephen Vider discusses the queering of houses, which he sees as a gateway from the private to the public sphere, through the politics of space (Vider, 2021). Chris Philo and Chris Wilbert discuss the position of non-human animals in spatial formations through the concepts¹² of “Animal Spaces” and “Beastly Places” (Philo, Wilbert; 2000). From many different aspects, we see that spatial formations are mediated by different ideologies and structure the agents within them. In addition, this relationship suggests not only a structuring attempt from space to people, but also a structuring situation from people to spaces. This requires us to address the discourses of the people “inside” in spatial studies and to analyse the relationship they establish with the space they inhabit in line with these discourses.¹³

I had the opportunity to observe how the equestrian club as a space affects the relationship between people and horses. As well as riding, the club offers tennis and yoga classes. That is why, when you enter the main gate of the club, you are

¹² I first learned the concepts from Ezgi Burgan Kıyak's Ph.D. thesis titled “Meadow and Cottage: Interspecies Gendered Encounters in Plateau Geography”, which was conducted between 2017 and 2022. Furthermore, this study is one of the first examples of interspecies ethnography in Turkey.

¹³ For discussions on how urban space in Turkey is ideologically shaped in ways that marginalize or control nonhuman lives, see Sezai Ozan Zeybek's analysis of street dogs and urban waste in “*İstanbul'un Yüttukları ve kustukları: Köpekler ve Nesneler Üzerinden İstanbul Tahlili*” (2014), as well as multiple articles in the edited volume *Şehir ve Hayvan* (Alkan, 2020). The volume includes interdisciplinary contributions that examine species relations, urban regulation, and spatial hierarchies from different critical perspectives. These and similar works point to an emerging body of research in Turkey that critically engages with human-nonhuman spatial entanglements within both everyday life and policy frameworks.

welcomed by buildings with different functions. In the centre of the club is a large restaurant. Just behind it are tennis courts, both indoor and outdoor. You see that a green area is reserved for yoga training. People who come here in summer and winter learn not only riding but also tennis and yoga. At the same time, the restaurant in the centre of the club takes bookings for special day celebrations. Although the large signboard on the main gate writes ‘equestrian club’, there is more than one economic element to the club. Such an endeavour is perhaps a necessity in today’s conditions. The economic crisis in Turkey, which has been increasing since 2017-2018, may have prompted commercial organisations such as equestrian clubs to create alternative sources of economic income. In my interview with security K., he once told me: “I know there was tennis before, but 5-6 years ago they started to offer additional activities like yoga and pilates”.

Although the equestrian club organises various events, its main business is horse riding. More than 60% of the distribution within the venue is dedicated to riding. There are a total of 3 manoeuvring areas, one of which is open; a closed area with about 20 pockets where the horses are groomed and kept in; an open waiting area with about 20 boxes where the horses are be ridden in the manoeuvring areas during the day are kept for a while, an open area with about 10 boxes where the horses known as ponies are kept, and a small open manoeuvring area for them; an area of about 25 boxes at the back of the club where ponies and other horses sleep at night, and finally an electric circle area where horses that do not run that day are routinely run.

The horses are systematically moved around the room. When I asked trainer E. (F, 33) why the horses were constantly being moved, forced to run in circles by an electric mechanism coming from behind, he replied: “The horses have to run regularly, otherwise they get sick”. When I asked why the horses would get sick, instead of getting a satisfactory answer, I got the short answer that it was their nature. At the club, you can see that some horses are routinely moved around the club. One reason for this is that the areas where the horses are kept are very cramped and the horses are immobilised. The areas where the horse is kept do not even allow the horse to turn around 360 degrees. As a result, horses that have not been out and about for a while show angry behaviours and attitudes such as constant neighing, kicking the doors and walls of the area where they are kept and biting people who come in.

The relationship that horses establish with people is realised in accordance with peoples’ desires to meet horses. We witness a one-way and voluntary relationship. The grooms, trainers or other groups of people in the club only interact with the horses if they are willing to ride on their backs or prepare them for riding. Otherwise, the horses are kept at the back of the club, out of sight of people who are new to the club. When I arrived there, I noticed that the horses got grumpy because of my presence there. However, I observed that the same horses were

unresponsive to me when they were kept near the centre of the training. I think the areas at the back have been adopted by the horses as their private areas. When I arrived there, they reacted as if there was an attack on their private areas, but it should be noted that the claim that horses have private areas within the club is highly controversial. The reason for this is that the places defined as the private space of horses are also organised by human will. Another reason may be that horses do not have the opportunity to develop an understanding of ‘private space’ from infancy to adulthood. Defining a place as a private space means that the person who defines it has a knowledge of ‘what is private’. For example, there are differences in the understanding of public and private space between a child with many siblings who does not have a private room and carries out their routine tasks in the living room of the house, and a child with no siblings or a single sibling who has had their own private room since infancy. Here, I believe that horses who have been kept mostly alone since infancy and have not experienced private space within public space, who have been subjected to spatial positioning/restriction not by choice but by necessity, do not have private space, or at least they may not have an understanding of private space as we understand it. Their comfort may be to access the opportunity to experience themselves more in a peripheral area, away from people.¹⁴

The relationship between horses is also restricted by space. The areas where each horse is placed for a short time or overnight belong only to them. The horses do not meet each other, but they can make eye contact and have vocal access to each other. The horses want to be together; this form of isolation is the most significant effect of the space on the horses. When I approached some of the horses, I noticed that they became curious and stamped their feet at my arrival. I interpreted this to mean that they saw me to relieve the boredom of being alone. Although such an assumption leads to an anthropocentric practice of thinking by pointing to a characteristic of myself as a human species, namely ‘boredom’, what I was doing was drawing attention to similarities and differences by comparing the other with myself, just like children do when they first encounter horses.

Reading the Expectations of Horses and Humans

The discourses we produce about non-human animals lead to a kind of crisis of representation. It is an absolute tautology for humans, who are only one of

¹⁴ In this paragraph, I refer to horses’ positions using examples that could be interpreted as anthropocentric by drawing on human-to-human relationships, which might seem to blur their unique existence as beings. The points I raise here could easily be misunderstood in this way; however, my intention is to illustrate different affective states that horses might experience by offering relatable examples from our own experiences. This approach aims to help us better understand that horses, like us, may exhibit varied attitudes and responses to situations, highlighting their agency. My purpose is not to anthropomorphize horses or to imply that concepts such as public/private spheres, infancy/adulthood, or family exist in the same way for them as they do for us.

millions of different species in nature, to make assumptions about the relationships they establish with other animal species, both their own and other species, and more importantly, to feed their argument by making an omission through the relationship of humans to humans, rather than through the dynamics of the relationships of the species they assume. The species called humans has created a distinct species category of non-human animals into which it throws everything except themselves. Whatever is deemed inappropriate for human beings, whatever undermines the virtue of being human, and whatever needs to be appropriated by the other to put humans in a dominant position, is dumped on non-human animals. In fact, even the definition of 'non-human animals' is generally not preferred because it contains the claim that "human being is also an animal"; instead, "animal" is used, and since the late 20th century and especially throughout the 21st century, many thinkers, such as Jacques Derrida in his work *The Animal That Therefore I Am* (2008), have tried to overcome this categorical reductionism in language. Derrida argues that the term "animal" is problematic because it homogenises a vast array of living beings under a single category, thereby erasing the distinct identities and experiences of different species. By using a single term to refer to all non-human creatures, language perpetuates a binary distinction that places humans above all other forms of life, reinforcing anthropocentrism and speciesism. Derrida's critique highlights how language shapes and limits our ethical relationships with other species, as it reduces diverse forms of life to a monolithic, subordinate category.¹⁵

In line with these discourses, we produce about non-human animals, we make assumptions about what they expect from us, humans. I observed that not only did the people in the equestrian club have expectations of the horses, but that expressed that the horses also had some expectations from them (i.e. humans) and the people in the equestrian club had various assumptions about what those expectations might be. I also observed that I, as a researcher, had certain expectations of horses, which would undoubtedly place me in an arrogant position if I thought I was independent of the people I was researching in terms of conventional attitudes and behaviours towards horses. In the equestrian club, it was the trainers who made the clearest assumptions about what horses expected from people. This may be because they had to have had both practical and theoretical knowledge of horses. Intellectually the most senior people in the club, the trainers define themselves by 'having horses pegged', so to speak. Trainer S. (F, 28) once said: "Horses are moody in their own space. Since they can sleep standing up, you should make a noise

¹⁵ Although in the first title of this article I take a critical approach to the fact that language is treated as a direct reflection of culture and as an intrinsic value of human beings, I cannot ignore the fact that language can provide powerful data on the culture. To give a well-known example, feminist researchers have been fighting hard against sexism in language for years. Thinkers who are critical of speciesism in human beings have also fought hard against speciesism in language. For example, calling someone by species names such as 'donkey', 'jackal', 'dog' as an insult also points to a reductionist approach to these species.

before you go to them. They don't want you to just walk up to them. As a reaction, they may neigh and try to kick you." He said that horses are expected not to appear suddenly when they approach people, but to make small noises to announce their arrival. Trainer S. (F, 28) also talked about the eating habits of the horses: "If you throw your food in front of them, if you don't put it down politely, they will smell it and not eat it as a reaction to you. Even when you give them their water, you should leave it in a respectful way.". He explained that horses expect respect and if this is not met, they react with a form of resistance. Trainers also give information about the expectations of horses while they are teaching their students. For example, while giving information to a student between the ages of 7 and 10, trainer E. (F, 33) said: "The horse wants to feel that you are on its back, you should touch the horse's belly with your feet. When you turn to the right or left, you have to lean in that direction like one body" and mentions the horse's expectation of the person on its back. I noticed that children who had not ridden horses before were less sure about the horses' expectations of humans, and that they were aware that horses may have different expectations of events and situations from humans because they are a different species. They try to find out whether horses have an expectation of not being ridden on their backs by asking questions such as "Do horses like to be ridden on their backs?". If horses have an expectation of not being ridden on their backs, they may express anger towards those who ride on their backs. This expectation reading in children leads to more fundamental questioning than in adults. Whereas we see an adult rider carrying clear information about what the horse expects of him, we see a child questioning this and trying to infer the answer by asking "Do horses like to be ridden on their backs?" rather than asking directly "Does the horse get angry when I ride on its back?". What advantage can this type of question have in understanding the expectations of horses? The question "Does a horse resent being ridden on its back?" contains many hidden propositions such as "A horse is a creature that can be ridden on its back", "A horse is a creature that people ride on its back", "A horse is a creature that can react to being ridden on its back". Therefore, by not assuming these hidden propositions and making simple propositions, by going as far as possible to the basics, there is more chance of recognising the other species. For example, the question "Do horses like to be ridden on their backs?" also questions the proposition "A horse is a creature that can be ridden on its back". Perhaps, by clarifying the question a bit like 'What kind of relationship does the horse establish with its back' might be more appropriate. This question also questions the act of 'riding'. However, I still believe that the questions asked by the children can reveal stronger predictions about what horses can expect from humans.

The question of what kind of expectations people in the club have about horses is the most critical part of this chapter, because throughout the research I have seen that every area, from the organisation of space to the construction of status in

relationships, is built on human expectations of horses. This is to such an extent that even the expectations of horses from humans are assumed in line with the expectations of humans from horses. For example, when I once asked groom R. (M, 55) "Do the horses like this food? Maybe they expect something else?" he replied, "This is the favourite food of the horses, they are ecstatic when they see this". It is not difficult to guess whether the food given to horses is preferred because horses like it so much or because it is less costly for people to access this food than other meals. This suggests that the expectation of horses from humans is based on the expectation of humans from horses, and I don't think anyone in the equestrian club would question the proposition that "Horses like the food they are eating right now and that is why they prefer it" by asking questions such as "What do horses like to eat?", "What do horses that live free in nature like to eat?", "Wouldn't it be better to offer horses a variety of food and choose the ones they like among them?".

My Position as Researcher

Going into the field I had some preconceptions about my expectations of horses and their expectations of me. My assumption that the agency of horses was not seen by the people in the equestrian club made me think that I would be able to see the agency of horses and that horses would provide me with strong observational data about themselves - in the desire to be understood. My expectation of the horses was that they would provide me with as much data about themselves as possible: How did they react to events and situations? How did they communicate with each other, how did they approach people? When I went out into the field, I was disappointed by the indifference of the horses to my presence. I realised that I had been unrealistic in my expectations and that I might have misjudged my positioning. I even had to admit that as a researcher I was lagging the trainers and grooms in terms of observing horses and obtaining data, and that in some ways they were better able to communicate with horses than I was. Throughout my fieldwork - due to my ethical sensitivity -I did not ride on the back of any horse, although I was offered to ride many times. The fact that I rejected such a form of engagement may have affected my relationship with the people and horses at the club, but the fact remains that I did not empathise with what the trainers and those who came to ride said about "riding on horseback".

My experiences in the field were more difficult than I thought it would be. This was because, as a researcher, I was an ethical activist. I thought that the horses in the club existed for the benefit of the people there, that their agency was not seen, and that if the processes I observed were left to the will of the horses, they would not want to be there. This thought led me to distance myself from the people there and to be negatively critical of their actions. Perhaps if this had not been my first fieldwork and if I had more experience in human-horse relationships, I might have been able to go through the process with less difficulty, but my position was similar

to that of an anti-war photojournalist caught in the middle of a hot war.¹⁶ The saddle on the horses' backs, the rider's foot tapping on the horse's belly, the horses being kept in enclosed areas before and after the training grounds, and the anticipation of the horses being "put down" in case of possible injury were all traumatising. Under these circumstances, I often asked myself: Was I not an ideal researcher? Were these sensitivities detrimental to my fieldwork? Would a researcher with "fewer sensitivities" have been more productive in my place? Was it my assumption that there is anthropocentrism and speciesism in the relationship between humans and horses, or perhaps there is no such understanding?... In this respect, I conducted a research process accompanied by many inquiries. I have no interest in my readers seeing me as biased or unbiased, but it is obvious that I do not fall into the category of the "ideal researcher" according to some researchers who refer to the neutrality of the researcher.

While this research was initially oriented toward observing how horses relate to both humans and other horses, the field experience revealed significant limitations in my ability to fully access equine subjectivity. As a result, the study evolved into a reflexive ethnographic investigation, focusing more on how humans define, categorize, and interact with horses. Rather than claiming to have captured the horses' own perspectives, I aimed to trace the human-centered frameworks within which horses are engaged, interpreted, and, at times, silenced. In this sense, the study contributes to multispecies ethnographic discourse not by providing direct insight into nonhuman agency, but by exposing the structural and affective barriers that prevent such insights.

Conclusion

In this study on the relationships between humans and horses in an equestrian club, I began by questioning anthropocentricity and speciesism in approaches to human-animal relationships and the ways in which humans attempt or fail to relate horses to humans. I discussed the ways in which horses are defined by the people in the club, how the spatial arrangement affects the relationship between people and horses, and how my position as a researcher in the field affects an interspecies ethnographic study. It is shown that relationships with horses, a different species, are constructed with the expectation that humans place themselves in a species-dominant position and that the purpose of horses' existence is to benefit humans.

¹⁶ I came to realize only after completing this article that my way of narrating the field and grappling with my ethical discomfort shares important resonances with autoethnographic approaches. Although I did not set out to write this study as an autoethnography, my positioning -as a researcher emotionally invested in the politics of speciesism- inevitably shaped how I perceived and processed the field. Autoethnography, as discussed by Ellis and Bochner (2000), encourages the researcher to embrace personal experience as a legitimate source of insight. In retrospect, I believe that the tensions I experienced - between activism and academic detachment, empathy and analysis- could be more fully explored through this lens in future work.

With the ethnographic methodology employed in the study, I aimed to explore how horses are defined and perceived among humans within the specific context of an equestrian club, focusing on interviews and observations with trainers, riders, and grooms. At the same time, by testing the methodology of the classical ethnographic understanding of “human-human” relationships in the “human-horse” relationship, I tried to expand the boundaries of ethnography and show that a position towards the other can be taken with a less anthropocentric and speciesist perspective. My position as a researcher was not neutral in asserting the agency of horses in humans and horse relationships in spite of humans, and my bias gives a voice to future generations of researchers who undertake similar research and argue differently on issues of agency in the human-horse relationship. As an ethnographer, my ethical stance against disregarding the agency of the other has similar sensitivities to those of social scientists who argue for Eurocentrism against racism in history and/or for the liberation of black peoples. Just as the centuries-old system of slavery based on racism did not end in one fell swoop, I believe that this system based on speciesism will not end as a result of this study, but at least my position vis-à-vis researchers of future centuries is clear.

References

- Alkan, Ayten (Compiled by.) (2020). *Şehir ve Hayvan*. Patika Kitap.
- Alliance for Marxism and Animal Liberation. (2018). *Eighteen Theses on Marxism and Animal Liberation*. Alliance for Marxism and Animal Liberation.
- Bozok, Nihan (2024). “Women and Forests in Solidarity: A Multispecies Companionship Case from the Aegean Forests of Turkey”. *Gender & Society*, 38(2): 276–298.
- Burgan, Ezgi. (2017). “Çoklu Türler Etnografisi: Yüz Yüze Bir Araştırma İmkânı Üzerine Düşünceler”. *Moment Dergi*, 4(1):115-134.
- Burgan, Ezgi. (2023). *Meadow and Hut: Interspecies Gendered Encounters in the Geography of High Pastures* Doctoral Dissertation. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman University, Institute of Social Sciences.
- DeMello, Margo (2012). *Animals and Society: An Introduction to Human-animal Studies*. Columbia University Press.
- Descola, Philippe (2013). *Doğa ve Kültürün Ötesinde*. Trans. İsmail Yerguz. İstanbul: Bilgi University.
- Derrida, Jacques (2008). *The Animal That Therefore I Am*. Trans. David Wills. New York: Fordham University Press.
- Dişli, Semra Özlem (2022). “Birlikte Yaşama: Ankara’da Kediler ve İnsanlar Üzerine Çokturlu Etnografi”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 62(2): 1657–1690.

- Dişli, Semra Özlem (2023). "Konuşuyosak Ne Yababiliriz Kardeşim: Twitter'da Konuşan Hayvanlar ve Ttürler Arası Yakınlık. *Kùltür ve İletişim*, 26(2): 260-290.
- Ellis, C., & Bochner, A. P. (2000). Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject". *Handbook of Qualitative Research*. Eds. K. Denzin & Y. S. Lincoln. New York: Sage Publications, 733-768.
- Gruen, Lori (Ed.). (2018). *Critical Terms for Animal Studies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kirksey, Eben & Helmreich, Stefan (2010). "Emergence of Multi-Species Ethnography". *Cultural Anthropology*, 25(4): 545-576.
- Ellen, Roy & Fukui, Katsuyoshi (2020). *Redefining Nature: Ecology, Culture, Domestication*. New York: Routledge.
- Lefebvre, Henri (2014). *Mekânın Üretimi*. Trans. Işık Ergüden. İstanbul: Sel Publications.
- Malinowski, Bronislaw (1992). *Vahşilerin Cinsel Yaşamı*. Trans. Saadet Özkal. İstanbul: Kabalcı Publications.
- Maurizi, Marco (2017). *Beyond Nature: Animal Liberation, Marxism, and Critical Theory*. Leiden: Brill.
- Ong, Walter Jackson (2014). *Sözlü ve Yazılı Kùltür: Sözüñ Teknolojileşmesi*. Trans. Sema Postacioğlu Banon. İstanbul: Metis Publications.
- Philo, Chris & Wilbert, Chris (2000). *Animal Spaces, Beastly Places: New Geographies of Human-Animal Relations*. New York: Routledge.
- Saussure, Ferdinand de (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. Trans. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual.
- Strauss, Claude Levi (2012). *Yapısal Antropoloji*. Trans. Adnan Kahiloğulları. İmge Bookstore.
- Taylor, Nik & Twine, Richard (2014). *The Rise of Critical Animal Studies: From the Margins to The Centre*. Routledge.
- Turan, Süleyman (2020). *Kutsal ve Hayvan: Dinlerin Hayvanlara Bakışı*. Ankara: Nobel Akademik Publications.
- Vider, Stephen (2021). *The Queerness of Home: Gender, Sexuality, and the Politics of Domesticity After World War II*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wadiwel, Dinesh (2015). *The War Against Animals*. Leiden: Brill.
- Zeybek, Sezai Ozan (2014). "İstanbul'un Yuttukları ve Kustukları: Köpekler ve Nesneler Üzerinden İstanbul Tahlili". *Yeni İstanbul Çalışmaları: Sınırlar, Mücadeleler, Açılımlar* Eds. A. B. Candan & C. Özbay. İstanbul: Metis Yayınları, 263-282.

The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval for this research was received from Ankara University Rectorate, Ethics Committee, Date: 21.11.2022, Number: 20/256.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgment: Author would like to thank Prof. Dr. Serpil Aygùn Cengiz, Dr. Hakan Mutlu, Kaan Ürker, and Res. Asst. Muhammet Öksüz.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this study.

Author’s Note: This article was produced from the author's undergraduate thesis.

Author Contributions: All sections of this study have been prepared by a single author.

**Araştırma Makalesi**

Gönderim Tarihi: 05.03.2025

Kabul Tarihi: 29.06.2025

Yayın Tarihi: 30.06.2025

Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2025, 5(1): 24-50

Research Article

Received Date: 05.03.2025

Accepted Date: 29.06.2025

Published Date: 30.06.2025

DOI Number: 10.59902/yazit.1651894

ARI HAAN'IN KÜLTÜRLENME SÜRECİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

A Study on the Acculturation Process of Arı Haan

Havva YILDIZ***Aynur KOÇAK*****ÖZ**

Kültür, insanın doğa üzerinde hâkimiyet kurma, toplumsal ilişkiler geliştirme ve bireysel kimlik inşasında yarattığı bilgi, inanç, değer, norm, davranış ve anlamlar bütünüdür. Kültürlenme, bireyin doğumundan itibaren içinde bulunduğu toplumsal yapı tarafından şekillendirilen; bilgi, değer, inanç ve davranış kalıplarını öğrenerek bir kimlik kazandığı sürekli bir süreçtir. Bu süreç, bireyin çevresine uyum sağlamasını, toplumsal normlarla etkileşim kurmasını ve kültürel birikiminin bir parçası haline gelmesini sağlar. Kültürlenme süreci, insanın doğumundan ölümüne kadar devam eden bireyin toplumsal, zihinsel ve fiziksel gelişimini kapsayan bir olgudur. Bu çalışmada, Arı Haan destanı temel alınarak, insanın doğadan kültürel dünyaya geçiş süreci incelenmiştir. Destanda bir bodur ağacın gövdesindeki beliren urdan doğan ilk insanın, doğa karşısındaki zayıflığı, yaşamla mücadelesi ve kültürün varoluşuyla birlikte ilk insanın kültürlenme süreci mitolojik bir çerçeve içinde ele alınarak aktarılmıştır. Destanda, avcı-toplayıcı beslenme düzeninden yerleşik yaşama geçiş süreci; barınma, giyinme ve yurt edinme gibi unsurlar çerçevesinde ele alınmış olup, bu dönüşüm kahramanın kimlik inşası bağlamında incelenmiştir. Biyolojik bir ihtiyaç olan beslenme ise kültürel bir olguya dönüşerek damak tadı, ziyafet ve keyif gibi anlamlar kazanmıştır. Doğaya karşı verilen mücadelenin insan-insan mücadelesine bırakmasıyla savaş, toplumsal sınıflaşma ve siyasi yapıların oluşumunu beraberinde getirmiştir. Yazının icadı ise tanrısal yasalar aracılığıyla bireysel ve toplumsal sınırların belirlenmesinde etkili olmuştur. Bu temalar, insanın kültürlenme sürecindeki dönüşümü ve bu sürecin yapısal etkilerini açık bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu çalışmada Arı Haan Destanı'nda, ilk insanın yaratılışı ve kültürel evrimi bedensel, zihinsel ve toplumsal gelişim süreçleri mitolojik bir bağlamda ele alınarak, kültürel arketiplerin analiziyle insanoğlunun kültürlenme sürecinin anlaşılmasına katkı sağlanmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Arı Haan destanı, doğa, kültür, kültürlenme süreci, mitoloji**ABSTRACT**

Culture is the collection of knowledge, beliefs, values, norms, behaviors, and meanings humans create to establish dominance over nature, develop social relations, and build individual identity. Acculturation is a permanent process in which individuals acquire their identity by learning the knowledge, values, beliefs, and behavioral patterns molded by the social structure since birth. This process enables individuals to adapt to their surroundings, engage

* Doktora Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul-Türkiye. E-posta: havvablk@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3835-2250.

* Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul-Türkiye. E-posta: aynurnazkocak@hotmail.com. ORCID: 0000-0002-9555-1088.

with social norms, and become a part of their cultural heritage. The acculturation process is a phenomenon that extends from birth to death and involves individuals' social, mental, and physical development. This study analyzed the transition process of humans from nature to the cultural world by taking the Ari Haan epic as a basis. In the epic, the weakness of the first human being in the face of nature, born from a tumor that appeared on the trunk of a stunted tree, his struggle for life, and the acculturation process of the first human being along with the existence of culture are discussed and conveyed within a mythological framework. The epic also addresses the transition process from hunter-gatherer diet to settled life within the framework of elements such as shelter, clothing, and homeland acquisition and scrutinizes this transformation in the context of the hero's identity construction. The diet, as a biological need, on the other hand, has evolved into a cultural phenomenon and has acquired meanings, such as taste, feast, and pleasure. The human-human conflict replaced by the struggle against nature has led to war, social stratification, and the formation of political structures. Divine laws have also become effective when defining individual and social boundaries with the invention of writing. These themes explicitly reveal the transformation in the human acculturation process and the structural effects of this process. As a result, this study contributes to the understanding of the acculturation process of human beings through the analysis of cultural archetypes by discussing the creation and cultural evolution of the first human being in the Ari Haan Epic in a mythological context based on social progress and physical and mental development processes.

Keywords: Ari Haan epic, nature, culture, acculturation process, mythology

Giriş

Kültürel olgular insanlar tarafından meydana getirilmiştir ve insanoğlu kendi meydana getirdiği bu olgunun hem öznesi hem de ögesi olmuştur. Tarih öncesi çağlarda insan doğanın bir parçası iken kültürlenme süreci ile doğanın karşısında edilgen konumdan etken konuma geçmiştir. Williamson'un (2001: 105) ifadesiyle: "Doğa bir kültürün öncelikli göstergesidir. Çevremizin "hammadde"sidir. Bu ifadeyle kültürün doğayı insanın ihtiyaç ve amaçları doğrultusunda dönüştüren ve şekillendiren bir faktör olarak insanı ön plana çıkardığını söyleyebiliriz (Özlem, 2000: 146). Ayrıca insanı diğer canlılardan ayıran en temel özellik, doğanın kendisi için önceden belirlediği kurallar olmadan bir kültür yaratabilmesi ve yarattığı kültür aracılığıyla kendi gelişimini ve varlığını sürdürebilmesidir (Uygur, 2006: 1).

Kültür doğada hazır bir şekilde bulunmayan, sonradan üretilen ve şekillendirilen bir yapıdır. Bu yapıyı oluşturan da insandır. Yani kültür insansız, insanda kültürsüz düşünülemez. Güvenç (2002: 33), Malinowski'nin görüşlerine göndermede bulunarak; insanın beslenme, barınma ve çoğalma gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kültür adını verdiği bir varlık alanı yarattığını ve bu ihtiyaçlarını kurumsallaştırdığını belirtmektedir. Ayrıca, insanın örgütlenme gereksiniminin de bu süreci doğurduğunu ifade etmektedir. Yani insanoğlunun toplumsallaşmasıyla ortaya çıkan kültür, bireyin toplumla bütünleşmesi sonucunda gelişmiş, insanoğlunun doğadan kopmaya başlamasıyla birlikte kültür insanoğlunun

ikinci doğası olmuştur (Çeçen, 1984: 62). Meydana gelen kùltürün yeni nesillere, farklı bir toplumdan gelen bireylere veya gruplara aktarılması ise kùltürlenme sürecini oluşturun.

Kùltürlenme, bireyin doğumundan itibaren içinde bulunduğu toplumsal yapı tarafından şekillendirilen; bilgi, değeri, inanç ve davranış kalıplarını öğrenerek bir kimlik kazandığı sürekli bir süreçtir. Bu süreç, bireyin çevresine uyum sağlamasını, toplumsal normlarla etkileşim kurmasını ve kùltürel birikiminin bir parçası haline gelmesini sağlar. Aynı zamanda bu süreç bireyin kùltüre katkıda bulunarak onu yeniden üretme sürecini de içermektedir.

Dolayısıyla kùltürlenme süreci insanın doğumundan ölümüne kadar olan bir süreci kapsamaktadır. Ancak kùltürlenme sürecinin tarihsel süreç içerisinde doğadan kùltürel bilinçlenmeye geçişinin ele alınması ve incelenmesi oldukça zordur. Kùltürel bilinçlenmenin başlangıcı, gelişim süreci, insan topluluklarının çeşitliliğine, bilinç düzeylerine göre ve bireylerin kendi farkındalıklarına ulaşma gelişimlerine bağlı olarak esneklik gösterir. Bu süreç, belli bir dönemle veya belli toplumlarla sınırlandırmalarla ifade edilemez (Deveci, 2017: 20). Ancak bu sürecinin anlatılara yansımaları insanoğlunun kùltürlenme sürecini ele alabilmemiz için oldukça önemlidir. Levi Strauss'a göre simgesel biçimler altında doğa güçlerini ve insan koşullarını yansıtan öğeleri ve bir kuşaktan bir kuşağa aktarılan anlatıların bir olguyu çözümleme ve yorumlamada mantıksal bir araç sağlamak gibi önemli bir işlevi vardır (Deveci, 2017: 25).

Kùltür kavramı, birçok anlamı kapsayan ve birkaç kelime ile tanımlanması güç bir kelimedir. Kolber ve Koluchon adlı iki Amerikalı antropolog (1952) kùltür konusunda yayımladıkları bir antolojide, kùltür kavramının 164 tane farklı tanımı derlemiş ve bu tanımlar üzerine tartışmışlardır. Bunun sebebi kùltür kelimesinin hem kapsamlı hem de çok anlamlı olmasıdır. Kısaca kùltür sözcüğünün kapsamına ve anlamına bakacak olursak, kùltür kelimesi Cultura'dan gelmektedir. Cultura, Latince "sürmek" ve "ekip biçmek" anlamına gelen colere kelimesinden türetilmiştir. Cultura kelimesinin Türkçe karşılığında, kùltür kelimesinin çeşitli anlamlardan biri olan "ekin" sözcüğü kullanılmıştır. Culture sözcüğü, ilk kez Voltaire tarafından "insan zekâsının oluşumu, gelişimi, geliştirilmesi ve yüceltilmesi" anlamında kullanılmıştır. Daha sonra bu sözcüğü Etnolog G. Klemm (1843-52), "uygarlık" ve "kùltürel evrim" karşılığında kullanmıştır. Bu kavram buradan İspanyolca, İngilizce ve Slav dillerine geçmiştir. Voltaire ise bilimsel yazılarda uygarlık karşılığında kullanılan culture sözcüğünü "aklın (zihnin ve ruhun) bazı fakùltelerinin (yetenek birimlerinin) amaca elverişli düşünsel çalışma ve pratiklerle geliştirmesi" olarak tanımlamıştır. Bu anlamda Voltaire, kùltür kelimesini düşünme, seçme ve eleştirme gücünün gelişmesini sağlayan bilgi, bilincin bir bütünü ve bileşkesi olarak "eğitim" kavramına yaklaştırmaktadır (Güvenç, 1979: 95-97).

Kullanıldığı bağlam içerisinde genel ve özel anlamlara sahip olan kùltür kelimesi; bilimsel alanda “uygarlık”; beşeri alanda ve günlük dilde “eğitim”; estetik alanında “sanat”; maddi (teknolojik) ve biyolojik alanda ise “üretim” anlamında kullanılmaktadır. Dolayısıyla belli bir toplumun, belli bir evrim aşamasında bir müzik veya tarım aleti yapmasından ve düşünce yeteneğinden, insanların doğa ve insanlarla olan ilişkisine kadar birçok olgu “kùltür” olarak değeriendirilmektedir (Güvenç, 1979: 98-100).

Edward B. Tylor (1871: 1), “uygarlık” olarak da ifade ettiği kùltür sözcüğünü; bir toplumun parçası olarak, insanoğlunun öğrendiği (edinilen) bilgi, sanat, gelenekler, görenekler ve buna benzer yetenek, beceri ve alışkanlıkları kapsayan karmaşık bir bütün olarak tanımlar. Adeta kùltür kavramının ana savını dile getiren Tylor, kùltürün içgüdüsel değil, her bireyin doğumundan sonra yaşamı boyunca kazandığı alışkanlıklar ve becerilerden oluştuğunu vurgulamaktadır (Güvenç, 1970: 13).

Kùltür, bilinçli veya bilinçsiz olarak insanları çevreleyen ve içinde büyüdüğü-müz toplumu şekillendiren, tüm insanlardan öğrendiğimiz davranışlar, hüneler ve inançlardan oluşur. Özellikle de bir kuşaktan diğeriine aktarılan bilgi ve kalıplaşmış davranış birikimidir (Wells, 1971: 37). Kùltür; öğrenilen, tarihsel bir varlık alanı ve toplumsal bir özellik taşıyan, ideal kurallar ve davranış örüntülerinden meydana gelir. Biyolojik ihtiyaçları ve bu ihtiyaçlardan doğan ikinci derecedeki gereksinimleri karşılayarak doyum sağlar. Aynı zamanda, değışim sağlayan ve uyum sürecinin bir ürünü olarak kùltür öğelerini birleştiren soyut bir sistemdir (Güvenç, 1979:101-118). Yani kùltür, simgeler aracılığıyla toplumsal olarak edinilen ve iletilen tüm davranış kalıplarının ortak adıdır. Bu anlamda sadece dil, alet yapma, sanat, bilim, hukuk, yönetim, ahlak ve din gibi şeyleri değil, kùltürel kazanımların somutlaştığı binalar, aletler, makineler, sanat malzemeleri ve iletişim araçları gibi maddi kùltür unsurlarını da kapsar. Kùltür, karşılıklı öğrenme süreçleriyle aktarılırken, esasen toplumsal geleneklerde somutlaşan bilgi, fikirler, inançlar, değerler ve grup içindeki yaygın duygularda bulunur (Fairchild, 1967: 80). Böylece kùltür, bir sosyal yapıyı ve bu yapının içindeki dönüşümü ifade eder. Kısaca kùltür, bir yandan yaşamı tamamlar ve onun yerine geçer, diğeri yandan yaşamı dönüştürerek yeni bir düzenin sentezini oluşturur (Işık, 2000: 75-76).

Bununla birlikte kùltür kavramı içinde çok sayıda kùltürel süreç bulunmaktadır. Bunlar; kùltürleme, kùltürleşme, kùltürlenme, kùltürel yayılma, kùltürel şok, zorla-kùltürlenme, kùltürel özümseme ve kùltürel değışmedir¹ (Güvenç, 1979: 118, 130-131). Bu çalışmada çalışmamızın da konusu olan kùltürlenme üzerinde durulacaktır. Öncelikle kùltürlenme kavramına bakacak olursak kùltürlenme; belli bir

¹ Kùltürleme (encdturnation), kùltürel yayılma (diffusion), kùltürleşme (acculturation), kùltürel şok (culture shock), zorla-kùltürlenme (trans-culturation), kùltürlenme (culturotion), kùltürel özümseme (assimilation) ve kùltürel değışme (cultural change) kavramları için bk. (Güvenç, 1979: 131).

toplumun alt-kültüründen ya da farklı bir toplumdaki kopup gelen bireyin ve grupların, buluşması ve bir etkileşim süresi sonucunda, asıl kültür ve alt-kültürlerde bulunmayan yepyeni bir birleşime ulaşmasına denir (Güvenç, 1979: 131).

Kültürlenme, sosyal ve nesnel bir çevrede gerçekleşir. Kültürlenme ilk olarak kişinin doğduğu ailede başlar ve içine doğduğu sosyal çevrede de kültürlenme süreci devam eder. Kültürlenme kişide öz bilincin oluşumunu sağlar.² Kişi, öz bilinç sayesinde kendine özgü bir kültürlenme süreci yaşar ve edilgen olmaktan çıkarak etken bir konuma geçer. Kültürlenme aslında bir kültür aktarımı işlemidir (Doğan, 2022: 91). Başka bir deyişle kültürlenme süreci, söz konusu insan topluluklarının sahip olduğu kültürel öğelerini ve birikimlerini yeni üyelerine aktarması ve o kültürün içselleştirilmesidir (Bektaş, 2015: 46-47).

Kültürlenme, kültürleme³ sürecinin edilgen biçimidir. Yani kişi, içine doğduğu veya bulunduğu kültürün aktarılması söz konusu olduğunda kültürleme ile karşı karşıya kalır. Söz konusu olan bu süreç, yavaş yavaş gerçekleşir ve ömür boyu sürer (Engin, 1990: 168). Bir aileye doğan veya yeni bir topluma giren kişi, içinde bulunduğu kültürün öğelerini edinmeye başladığında ve içine bulunduğu toplumla uyum aşamasına girdiğinde kültürlenme süreci içerisinde yer alır. Çünkü her kültür, varlığını sürdürebilmek için, bireyleri kendi ortamına uyabilecek bir biçimde yaşama hazırlar. Böylece kişi bulunduğu kültürün bir parçası olur. Kısaca kişinin, yaşadığı kültürün özelliklerini edinmesine ve ait olduğu kültüre uyum sağlamasına kültürlenme denir (Engin, 1990: 167). Ayrıca kültürlenme kavramı, bireylerin veya grupların başka bir kültürle etkileşimi sonucunda meydana gelen duygusal, bilişsel ve davranışsal bir değişim sürecidir. Bireyler, kültürleme ya da sosyal bir etkileşim yoluyla yaşadıkları değişimi ve içinde bulundukları kültüre ait unsurları özümseyerek yeni bir kültürel kimliğe sahip olmuş olurlar. Bu bağlamda bu çalışmada Tıva kahramanlık destanları içerisinde yer alan Arı Haan destanında Arı Haan adlı kahramanın kültürlenme süreci üzerine yaptığımız inceleme önem arz etmektedir.

Bu çalışmanın konusunu oluşturan Arı Haan destanında ilk insanın doğa karşısındaki aczi ve yaşam mücadelesi anlatılırken, aynı zamanda kültürün varoluşu ve ilk insanın kültürlenme süreci de ele alınır. Destanda, Tanrı tarafından yaratılan ve yalnızca bir bodur ağacın gövdesinde beliren urdan doğan ilk insanın, doğadan kültürel dünyaya geçişi, bu süreçteki kültürel dönüşüm ve kimlik kazanımı ayrıntılı bir şekilde işlenmektedir. İlk insanın, avcı-toplayıcı beslenme kültüründen yerleşik düzene geçişiyle başlayan kültürlenme süreci, ad alma, giyinme, yurt edinme ve evlenme gibi toplumsal kurumların gelişimiyle devam etmektedir. Evlilik kurumunun temellerinin atılmasıyla birlikte soy-sop ilişkileri kurulmuş ve aile yapısı

² Öz bilinç, bireyin benliğinin çeşitli boyutlarına ve çevresine yönelik ilgi, dikkat ve farkındalığını ifade eden bir kavramdır (Öveç, 2007: 11).

³ Kültürleme, en geniş anlamıyla, eğitimidir. Doğumdan ölüme kadar, bireyin, toplumun istek ve beklentilerine uyacak şekilde etkileneceği ve değiştirilmesidir (Güvenç, 1979: 131-134).

şekillenmiştir. Ayrıca yazının icadı, tanrısal yasaların ortaya çıkması ve bunların bir inanç olgusu olarak insanlara belli sınırlar çizmesi, kültürlenme sürecinin önemli aşamalarını oluşturmaktadır. Biyolojik bir ihtiyaç olan yeme içmenin, kültürlenmenin etkisiyle damak tadına, keyfe veya ziyafete dönüşmesi, doğa karşısındaki mücadelenin yerini insanın almasıyla savaş olgusunun ortaya çıkışı, buna bağlı olarak sosyal yapının evrilmesi, sınıflaşma, liderlik ve halk gibi toplumsal yapılar ile kağanlık gibi yönetim biçimlerinin gelişmesi de destanda vurgulanan unsurlardır. Son olarak, doğadan ayrılan insanın ölümle yüzleşmesi, kültürün, kültürlenme sürecinin ve bu sosyal yapıyı oluşturan normların etkileyici bir biçimde anlatıldığı tespit edilmiştir.

Bu yönüyle Arı Haan destanı, birçok kahramanlık destanından farklı olarak, kahramanın içine doğduğu dünya, yaşadığı dönemi ve kültürün varoluşunu ele almakla kalmaz, aynı zamanda insanın biyolojik ve toplumsal evrimindeki önemli aşamalara odaklanarak bir kültürlenme sürecini anlatır. Arı Haan destanında kahramanın yaşadığı kültürlenme süreci, insanlığın doğadan kopuş sürecinin anlatıldığı bir kültürlenme mitosudur. Bu bağlamda Arı Haan destanı, doğadan kopan insanoğlunun kültürün dünyasına geçiş sürecini anlamak ve yorumlamak açısından önemli bir kaynak olarak incelenmeye değer kılmaktadır. Arı Haan'ın kültürlenme süreci ele alınmadan önce kültür ve kültürlenme kavramları üzerinden durularak bu kavramların kapsamı ve anlamları hakkında kısa bir bilgi verilecektir.

1. Arı-Haan'ın Kültürlenme Süreci

1. 1. Kahramanın Doğumu/Yaratılışı

Yerle zamanın olduğu çağda, başı ak taygalı, önü sarı yalçın kayalı bir ırmağın ortasında yer alan yalnız bodur ağacın gövdesinde parmak başı kadar bir ur büyür. Daha sonra bu urdan altın başlı, gümüş göğüslü bir oğlan dünyaya gelir. Oğlan, ağacın yanında bir süre oturduktan sonra yalnızlığını fark eder. Kara ağaçtan doğmuş olması nedeniyle anne ve babasının Uspun gök denizindeki yer iyesi olduğunu düşünür ve yer anasına seslenir. Nereden geldiği bilinmeyen bir ses, oğlana nehir yatağındaki kalpak kayanın altında yuva tutmasını ve dünyanın kara-ala kurdu ile cihanın kızıl-ala kurdunu yiyerek yaşamasını söyler (Ergun ve Aça, 2005: 225-26).

Destanda “geçmişin geçmişinde, öncelerin öncesinde, iyi çağın omzunda, kötü çağın başında yer-zaman oluşurken” yani “başlangıca” ait bir zaman diliminde yalnız bodur bir ağaç gövdesinden dünyaya gelen çocuk Tanrı'nın yarattığı ilk insandır. Zaman, yerle zamanın oluşum aşamasında olduğu bir dönemdir (Ergun ve Aça, 2005: 64, 225). Yaratılan ilk insanın dünyaya gönderilişi ise doğaya ait olan ve ilerleyen süreç içerisinde “Gök” ile yani “Tanrı” ile ilişkilendirildiği için kutsal kabul edilen gökyüzü, yeryüzü ve yeraltından oluşan üç katmanı birbirine bağlayan hayat ağacı vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Ancak destanın başlangıcında ilk insanın anasının ve babasının Uspun gök denizinin iyesi olduğu ifade edilerek

onun doğa tarafından yani yer iyesinin ruhu tarafından yaratıldığı izlenimi verilmektedir. Destanda ilk insanın nasıl yaratıldığını anlatan bu bölüm bize “yaratılış mitlerini” hatırlatmaktadır. Destana ilk insanın tabiatla birlikte varoluşunun anlatılması ilk insanın kültürlenme sürecinin ele alınmasında oldukça önemlidir. Aynı zamanda dünyanın ve ilk insanın yaratılışı ile başlayan bu destan doğanın, tabiat kültürlerinin, kültürün nasıl var olduğunu ve ilk insanın nasıl kültürlendiğini anlatmaktadır.

Ağacın yanında bir süre oturduktan sonra yalnızlığını fark eden oğlanın, kara bir ağaçtan doğmuş olması nedeniyle ana babasının Uspun gök denizindeki yer iyesi olduğunu düşünmesi ve yer anasına seslenmesi ilk insanın doğa ile olan ilişkinin önemli bir göstergesidir. Nitekim daha doğuşundan itibaren mitolojik bir kahraman olduğunu gösteren Arı Haan’ın şahsında, ilk insanın ilkel ve basit bir aşamadan daha gelişmiş ve karmaşık bir aşamaya doğru devam eden gelişimiyle içerisinde bulunduğu âlemi algılama, anlamlandırma ve öğrenme çabası dile getirilmektedir (Ergun ve Aça, 2005: 64). Oğlanın düşünme ve sorgulama yetisi onu diğer canlılardan ayıran en önemli özelliklerinden biridir ve düşünmeye ve sorgulamaya başlayan kahramanımızın kültürlenme de süreci yavaş yavaş başlayacaktır.

Nereden geldiği belli olmayan bir ses, oğlana bir kayanın altında yuva kurmasını ve dünyanın kara-alı kurdu ile cihanın kızıl-alı kurdunu yiyerek hayatını sürdürmesini söyler. (Ergun ve Aça, 2005: 226-27). Bu duyduğu ses ile nasıl besleneceğini ve barınacağını öğrenen Arı Haan’ın beslenme ve barınma biçimi ilkel yaşam tarzını yansıtmaktadır. Destanda oğlana nasıl besleneceğinin ve nerede barınacağını yer iyesi tarafından söylediği izlenimi uyandırılmaktadır. Fakat bu bilginin Türk inanç ve düşünüş bağlamında Tanrı tarafından doğa vasıtasıyla ilk insana verildiğini söyleyebiliriz. Böylece insanın doğanın bir parçası olduğu vurgulanmaktadır. Doğanın bir parçası olan insanın bir canlı olarak yaşamını sürdürmesi yine doğanın bir parçası olan gıdaları almasına bağlıdır. Bir insanın, kişi olarak yaşamını sürdürebilmesi için doğa öğelerinin kültürel sınıflandırılmasından türetilen toplumsal kategorileri kullanmasına bağlıdır (Leach, 1985: 36).

Doğada var olan mağara, kaya oyukları, ağaç kavukları gibi barınaklar göçebeliliğin ve ağırlıklı olarak toplayıcılığın ve avcılığın hâkim olduğu bir yaşam biçimidir. Bu sistemde doğa insana kendini kontrol etme olanağı tanımaz (Gezgin, 2009: 204). İnsanın doğaya uyum sağlaması gerekir. Destanda da kahramanın doğadan öğrendiği bilgi ile kara bir kapak kayayı yurt edinip böceklerle, kara ala ve kızıl ala kurt ile beslenmesi, onun doğaya ve doğanın ona sunduğu imkânlarla uyum sağlandığını görmektedir. Destanda nereden geldiği belli olmayan sesin verdiği talimat doğrultusunda hareket eden oğlan, nehir yatağına gidip kalpak kaya altını yuva edinir ve dünyanın kara ala ve kızıl ala kurt ile beslenerek yaşamaya başlar. Yediği kurtlar nedeniyle karnının bir tarafı kızıl-alı, diğer tarafı ise kara-alı olur. Oğlanın bir kaya altında barınması ve çeşitli kurtları yiyerek beslenmesi, ilk

insanın mağaralarda ve kaya oyuklarında barınarak hayvanlarla beslenmesini ve ilkel insanın doğa karşısındaki davranışlarını akla getirmektedir. Nitekim oğlan daha sonra, gökten inen yaşlı ve kutlu bir at tarafından eğitilerek ve bu atının sü-tünü içerek gelişimini sürdürecektir (Ergun ve Aça, 2005: 102). Kahramanımızın ilk başta doğanın ona sunduğu nimetlerden yararlanarak ilkel bir yaşam sürmesi ve daha sonra bir dönüşüm içine girmesi ilk insanın ıkellikten gelişmişliğe yani do-ğadan kültüre geçiş sürecini hatırlatmaktadır.

1. 2. Kahramanın Tanrı Tarafından Gönderilen Bir Tay Vasıtasıyla Kültür-lenme Sürecine Girmesi

Kalpak kayanın altında yaşayan oğlan, kuyruğu ve yelesi yere döşenmiş, tüyü rüzgârda savrulan, gelip geçen kuşların sırtını gagalayarak yaraladığı bir tay görür ve onun yanına gider. Oğlan, tayın yanına gelince kuşlar tayı rahat bırakır. Tay, kuşların kendisini oğlanın yanındayken rahat bırakması üzerine oğlanın peşinden ayrılmaz. Daha sonra tay, oğlana kendisinin “at” onun da “kişi” denilen bir canlı olduğunu söyler (Ergun ve Aça, 2005: 227-228). İlk insanı temsil eden oğlan, bu at vasıtasıyla “kişi”liğinin farkına varır. Bunun üzerine at, oğlana “kişi denen canlının atsız, atında sahipsiz olmaması gerektiğini” anlatarak oğlanın üzerine binmesini ve kendisine sahip olması söyler. İlk insanın, at ile karşılaşması, at vasıtasıyla kendi varlığını tanımlamasının ardından ilk defa ata binışı, destanda şu şekilde anlatıl-maktadır:

“ ‘Öyleyse er kişi dedikleri
At binip gezip dolaşmalıdır.
...
Oğlan:
‘Düşünmeksizin binersem
Sen beni ne bileyim nereye,
Götürür kişisin
Ben bu kalpak kayadan ayrılırsam
Birden ölüveririm’
Bu kızıl kara ala kurtlarımdan ayrılırsam
Acıkıp ölüveririm’ diyerek
Gün boyu kabullenmez,
Böyle imiş.
Sarı tayı gün boyunca
Yalvarıp-yakarıp durmuş.
Böyle imiş.
Deminki şeyi günlerce,
Peşine takılıp, kurt da yedirmez olmuş.
Bana bin,
Bol otlu yere varıp yaşayalım, diyerek
Takip edip durmuş.”

Ben sana binmeyi beceremem
Kalpak kayamdan kara yurdumdan
Ayrılamam'der imiş.
Sarı tay:
'Bana bin' diyerek
Yolunu kapatıp yatıvermiş.
Oğlan ise:
'Gerçekten beni kaldırır,
Gücü yok ki bunun,
Sırtını-boynunu kırıp,
Binivereyim bakalım' diyerek
Sarı taya çıplak biniverende,
Çatır-çatır çatırdayıp,
Fırlayıverip ulu nehrin yukarısını doğru
Hızla koşup gitmiş." (Ergun ve Aça, 2005: 227-231).

Burada atın nasıl evcilleştirildiği ve insanoğlunun doğadan koparak kültür-
lenme sürecinin içine nasıl girdiği anlatılmaktadır. Oğlana dünya üzerinde nasıl
yaşamayı gerektiğini öğretecek olan bu tay Tanrı tarafından gökten indirilmiştir.
Bu tay vasıtasıyla kültürlenme yolculuğuna çıkan kahramanımızın kültürlenme
süreci daha sonra gökten indirilen eşi Altın prenses tarafından sürdürülecektir. Bu
rada dikkat edilecek bir husus da ele aldığımız bölümde de görüldüğü üzere kah-
ramanımızın, ata binmekten ve atın onu götürmek istediği yerden korkmasıdır. Bu
durum, ilk insanın doğadan kopmaktan, bilinmezlikten ve kültürün karmaşık ya-
pısından korktuğunu göstermektedir. Çünkü o doğaya aittir, doğanın içine doğ-
muştur, yaşam alanı olarak doğayı tanımaktadır ve henüz kültürle tanışmamıştır.
Ancak burada atın evcilleştirilmesi ve oğlanın ata binmesi ilk insanı doğadan ba-
ğımsızlaştırmaya başlayan önemli bir adımdır.

Tayın ısrarı ile tayın sırtına binen oğlan, tay tarafından ulu ak tayganın önün-
deki yalçın ak bir kayanın önüne götürülür. Oğlan yemek için indiği kayanın etra-
fında kurt, böcek karınca aramaya başlar. O esnada tay, gökten inen anasını em-
meye başlayınca oğlan da gidip o atı emmeye başlar. Oğlan atı emdikçe karnı do-
yar, susuzluğu gider, her emişinde semirir, güneşte sararan, gölgede kararan katı
derisi dökülür (Ergun ve Aça, 2005: 232-33). Daha önce ilkel bir tarzda kalpak kaya
altında kurt yiyerek beslenen oğlan süt ile normal bir beslenme sürecine girer. Em-
diği süt sayesinde normal bir insan görüntüsüne kavuşur.

Destanda gökten indirilen kutlu bir atın kahramanı eğitmesi, ona yol göster-
mesi, onu doyurması ve kültürlemesi atın; savaş aracı, yiyecek, içecek ve giyecek
kaynağı (Çınar 1993: 1) olduğu gibi bir topluluğun veya bir kişinin kültürel, siyasi,
iktisadi anlamda yükselmesinde ve kültürlenmesinde de önemli bir işleve sahip
olmasıyla ilişkilidir. Destanda ilk insan olan Arı-Haân'ın kültürlenme sürecine at
ile girmesi ve onun doğadan kültüre taşımasında atın eğitici, yol gösterici ve

kùltürleyici fonksiyonu atın kùltürün taşınmasında ve kùltürlenme sürecinde önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

1. 3. Kahramanın Ad Alması ve Giyinip Kuşanması

Destanda gökten inen sarı at, oğlana görevleri arasında gökten inen tay ile kendisini bir araya getirmek olduğunu ve tayın oğlanın atı olması gerektiğini söyler. Bununla birlikte, bu işi tamamladıktan sonra öleceğini ve kendisini de ak uçurumdaki kayanın üstüne defnetmesi gerektiğini söyler. Daha sonra at, oğlana ulu ak uçurumdaki kayanın önündeki kara taşı atmasını söyler ve mağaranın içerisindkileri çıkarmasını ister. Bunun üzerine oğlan mağaranın içerisinden koşum takımları, giysiler ve çeşitli savaş aletleri çıkarır. Tay üzerine örtülen ova gibi ak keçe ve giydiğı koşum takımları ile dört yaşındaki bir ata dönüşür. Mağaranın içerisinden çıkardığı kara deve derisi elbiseyi, kara yumuşak deri ediğini ayağına geçiren oğlan da borkünün püskülü göğün ucuna takılan erler eri bir kişiye dönüşür. Destanda kahramanın mağaradan çıkardığı koşum takımlarını giyen tay ile giysileri giyen oğlan destanda şu şekilde tasvir edilmektedir:

“Söylenen şeyleri taşırken,
Yumuşak olanı da var,
Kemik gibi katı olanı da var
Derken hepsini,
Kara mağaranın ağzına,
Zar zor çıkarıp almış.
Ay-güneş ışıklı altın güneş
Şeyleri gösterip:
‘Atın başına takılan,
Yular-gemdir diyende,
Tayın başına takınca,
Üç yaşında at oluvermiş.
Ova gibi ak keçeyi,
‘Kare gibi durup
Sırtına koy deyince,
Onu saldığında,
Dört yaşında at oluvermiş.
Sağlam altlı koca kara üzengili,
Eğerini eyerleyip,
Otuz iki göğüslüsünü bağlayıp,
Otuz iki kolanı çekip,
Otuz kat kuskunu kuskunlayıp,
Almaz mı.
Deminki atına baksaki,
Göğün ak kara bulutunu,
İki kulağı ile oraya buraya,

Savrulup, Boş Dağ gibi,
Ak Sarığ at oluvermiş.
'Kişi denen şey giyer,
Elbiseli olmalı' diyerek,
Kara deve derisi elbisesini,
Giydirip kuşaklayıp,
Kara yumuşak deri ediğini,
Yüz kara samur derisi börkünü,
Giydiriverende börkünün püskülü,
Göğün ucuna takılan
Erler eri er oluvermiş." (Ergun ve Aça, 2005: 233-235).

İleride çok güçlü bir bahadır olacak oğlanın atı, atının koşum takımları ve giysileri kutsal mağara vasıtasıyla gönderilmiştir. Bunları elde etmesini de gökten inen yaşlı at yardım etmiştir. Destanda önemli bir nokta da koşum takımlarını giyen at ile giysileri giyen oğlanın olağanüstü bir şekilde anlatılan değişimidir. Öncelikle giyinmenin kendisi tamamen kültürel bir gösterge dir. Doęada giyinmek diye bir eylem yoktur. Mitolojide giyinmek ilk kez büyük ilksel gūnahtan sonra duyulan bir edinimdir. Bu olay doğadan kültüre geçişin gerçekleştiği andır (Gezgin, 2009: 158). Doęa koşullarında çıplak olarak ve tek başına yaşamını sürdüren oğlanın/ilk insanın da kültürlenme sürecinde artık giyinmesi gerekmektedir. Destanda da yaşlı atın oğlana "kiři denen řey giyer, elbiseli olmalı" demesi de buna işarettir.

İnsanın doğadaki diğer canlılardan en belirgin görsel farkı giyinmesidir. Giyinmek, insanın diğer canlılar karşısındaki hiyerarşik üstünlüğünün bir göstergesidir. Eğer insan yeterince tüylü olup doğa koşullarına uyum sağlayabilseydi, giyinmeye ihtiyaç duymayacaktı. Hayvanların büyük bölümü, yaz ve kış aylarında çıkan farklı tüyleriyle, ısı farklılıklarına uyum sağlayabilmektedir. İnsan ise doğa koşullarına giyinmek ve kültür yoluyla karşılık vermek zorunda kalmıştır. Yani ilksel zamanlarda çıplaklık insanın doğal halidir ancak Havva ve Âdem anlatısında da olduğu gibi insan doğasından ve dolayısıyla çıplaklıktan kaçarak utanması giyinmek, mahremiyet ve mülkiyet kavramlarını ortaya çıkarmıştır (Gezgin, 2009: 158-60). Destanda giyinmek oğlanın doğada toplayıcı olarak sürdürdüğü yaşamdan farklı bir role geçişini ve bu süreçteki dönüşümünü simgelemektedir. Oğlan giydiği giysilerle içerisine gireceği kültüre ait bir bahadıra dönüşmüştür. Çünkü kültürün dünyasına girmek için giyinmesi şarttır. Giysi gibi ayakkabı da doğada insandan başka hiçbir canlının ne giydiği ne de ihtiyaç duyduğu bir şeydir. Çünkü ayakkabı doğaya değil, kültüre ait bir nesnedir. Bu durumdan atları da ayrı tutmamak gerekir. Atlar, doğada normalde nala ihtiyaç duymazlar; ancak, insanlar tarafından evcilleştirilerek kültürün bir parçası haline gelmişlerdir. Nalsız atlar, uzun mesafelerde hızlarını koruyamaz ve ağır yük taşımakta zorlanırlar. Hızlı koşabilmeleri ve binicilerini taşıyabilmesi için nala yani kültürün desteğine ihtiyaç

duyarlar (Gezgin, 2009: 164). Nal gibi koşum takımları da kültüre aittir. At binicilerinin at koşumlarını; ata daha kolay binmek, siyahlarını daha rahat taşımak, atlarının daha fazla ağırlığı kaldırabilmesi ve atlarını kolayca idare edilebilmek için kullandığı ve bu konuda kültürün desteğine ihtiyaç duyduğu nesnelerdendir. İnsanoglunu kültüre taşıyan atlar böylece kültürel bir varlık haline gelmiştir. Aynı zamanda doğa koşullarına uyma zorunluğunun ve insan olmanın getirdiği giyinme olgusu, kültürün etkisiyle estetik bir algıya dönüşerek gösteriş, güç ve sınıfsal farklar vb. gibi kültürel unsurları meydana getirmiştir. Destanda Tanrı tarafından kahraman ve atı için gönderilen giysiler ve koşum takımları, giyinme ihtiyacını karşılayan giysilerden ve kültürün desteğine ihtiyaç duyulan eşyalardan çok simgesel anlamları olan sosyal bir olguya işaret etmektedir. Bu durum doğadan gelen ilk insanın, kültürel bir insana dönüşmeye başladığının bir göstergesidir.

Destanda gökten inen at, yani Ak Sarıg, oğlana geçmiş ve gelecek hakkında bilgi veren “hopçu kadar sudur” sunar. Destanda gökten inen at tarafından kahramana verilen “hopçu kadar sudur” adlı kutsal kitap, bize kahramanımızın avcı-toplayıcılıktan üretime, yerleşik bir yaşam biçimine hatta sadece yasaların olduğu bir kültüre değil, aynı zamanda yazılı yasaların olduğu bir yazılı bir kültüre gireceğini işaret eder (Gezgin, 2009: 136). Arı Haan’ın nezdinde bu kültürel süreçlerin Tanrı tarafından gönderilen yaşlı bir at vasıtasıyla gerçekleştirildiği ve böylece sürecin bilinmezliği ve kutsallığı dile getirilmektedir.

Destanda gökten indirilen yaşlı at yani Oy Sarıg at, kendisine kim olduğu sorulduğunda, kendisini şöyle tanıtmaması gerektiğini söyler:

“Kutsal Ak Tayga yurtlu,
Yalçın kara kayanın,
Ortasından öylece yaratılmış,
Altın prenses kadını,
Boş dağ gibi Ak Sarıg atlı,
Arı Haan’ım dersin” diye
Deminki kırsığı öğüt verip söylemiş.” (Ergun ve Aça, 2005: 235-36).

Destanda gökten inen yaşlı at, ağaç gövdesinden doğan oğlana “Arı Haan” ve atına ise “Ak Sarıg” adını verir. Bir kişinin ad alması veya bir kişiye ad verilmesi, kişinin bireysel kimliğini gösteren, kültürel aidiyeti ve toplumsal var oluşu simgeleyen sembolik bir göstergedir. İsimler, toplumsal ve kültürel hayatın içerisinde tanınmanın, tanışmanın ve iletişim kurmanın aracıdır. Kültürel aidiyet bakımından ise isimler, kişiler arasındaki ilişkileri ve kurulan ilişkilerin biçimi belirler. Aynı zamanda isimler kişileri tanımlamakla birlikte onları topluma ve kültürel sisteme refere eder (Çelik, 2006: 39-42). Bireylerin ad alması öznel düzeyde toplumsal ve kültürel olarak kişiyi belirsizlikten kurtarır ve toplum ve kültür içerisinde kişinin varlığını dile getirir. Ele aldığımız Arı Haan destanında kahramana ve atına verilen adlar, onların bireysel kimliklerini, kültürel aidiyetlerini ve toplumsal

hayat içinde varoluşlarını ifaden bir araçtır. Yalnız bodur ağacının gövdesinden doğan oğlana “Arı Haan”, gökten inen atına ise “Ak Sarıg” adının verilmesi kahramanın içinde bulunduğu belirsizlikten kurtularak kültürel hayat içerisinde kahramanın kendisini topluma refere etmesine ve iletişim kurduğu kişilerle ilişkilerini belirlenmesini sağlayacaktır.

Burada önemli bir hususta insanlar gibi atlara da isim verilmesi konusudur. Özellikle göçebe bir yaşam tarzında insanoğlunun beslenme, giyinme, ulaşım ve korunma gibi birçok temel ihtiyacın karşılanmasında önemli bir yere sahip olan atlara kültürün de etkisiyle cinsine, rengine ve özelliklerine göre çeşitli özel isimler verilmiştir. Bu isimler, kişi isimlerinde de olduğu gibi bulunduğu kültürden izler taşımaktadır. Arı Haan destanında ise hem kahramana verilen isim hem de atına verilen isim kahramanın ve atının içine gireceği kültürün izlerini yansıtmaktadır.

Destanda yaşlı at Arı Haan’a ve atına adlarını verdikten sonra, Arı Haan’a yaşayacağı yeri gösterir, obasının ve halkının üst âlemden yani Kurbustu’dan geleceğini söyler. Ayrıca ona düşman savaş açtığında düşmanı ile savaşabilmesi ve av avlamaya bilmesi için katı kara yay ve demir bir ok verir. Görevini tamamlayan yaşlı at, Arı Haan’a yaşayacağı yeri gösterip silahlarını verdikten sonra ölür. Yaşlı at, Arı Haan tarafından dediği yere defnedilir (Ergun ve Aça, 2005: 236). Daha sonra katı kara yayını yüklenerek demir kara okunu omzuna asan Arı Haan atına biner. Ancak tam olarak atına nasıl bineceğini bilemez atı ona kendisine nasıl bineceğini ve kedisini nasıl süreceğini anlatır. Atının dediği gibi okunu kayaya dayayıp atının üzerine binen Arı Haan, atını hareket ettirebilmek için ise atının sağ tarafındaki sağına kamçı ile vurup ağızındaki gemi çekerek atını şaha kaldırır. Ancak Arı Haan’ın ata bindiğin de atını sürerken eti kemiğinden sıyrılır. Bunun üzerine Arı Haan “kuru otumun arasında, kara kurdumu toplayıp huzur içinde yatsam olmaz mıydı?” diyerek söylenir (Ergun ve Aça, 2005: 238). Arı Haan’ın bu sözlerin kültürlenme süreci içerisinde onun doğaya dönme isteğini ve kültürlenmeden kaçışını ifade etmektedir. Korku kültürün reddettiği ve çözüm bulmaya çalıştığı bir durumdur (Gezgin, 2009: 261). Destanda bu durum atın kahramanı dinleyip kahramanın kültürlenme sürecine devam etmesi için gerekli çözümü bulmasıyla karşımıza çıkar. Kahramanı kültüre götüren ve kahramanımızı kültürleyen at, Arı Haan’a güç ve kuvvet kazanması için doğanın kutsal bir kaynağı olan ebedi arjandan verir. Ak tulumdaki ebedi arjanı içen ve onunla yıkanan Arı Haan, eskisinden daha güçlü, akıllı ve gelişmiş yiğit bir er olur. Destanda Arı Haan’ın bendensel ve zihinsel gelişimi şu şekilde anlatılmaktadır:

“Atının söylediği gibi,
Ak tulumu karıştırdığında,
‘Ak testide ebedi arjan var.
Onun ile yıkanıp,
Birazını içiver’ demiş.
O arjanın içileceğini içip,

Yıkanacağı ile yıkananda,
Eskisinden artık,
Etli-kanlı güçlü,
Yiğit er oluvermiş.
Güçsüz kendisi güçlenip,
Akılsız kendisi akıllanıp,
Bir şey bilmez kendisi bilir olup,
Gelişivermez mi.” (Ergun ve Aça, 2005: 239).

Burada Arı Haan’ın artık doğadan çıkıp kültürel bir topluma bir bahadır olarak katılabilecek bedensel, zihinsel ve kültürel olgunluğa sahip olduğu ifade edilmektedir. Arı Haan’ın, ak testideki ebedi arjan ile önce yıkanıp sonra bu suyu içmesi artık onun kültürel yaşama girebileceğini gösteren en önemli gelişim basamaklarından biridir. Doğa da çıplak bir şekilde yaşamını sürdüren Arı Haan, kültürün bir göstergesi olan giysileri giyinmiştir ama yıkanmamıştır. Arı Haan önce doğadaki ilksel yaşamından arınıp sonra kültürel yaşamana geçecektir. Çünkü kültürel olmanın, insan olmanın koşulu giyinmek gibi yıkanmaktan da geçer. Doğada elbette yıkanmak vardır ancak doğada yıkanmak çok doğal bir davranış değildir. Çünkü doğada temiz olmak ve kokmamak vb. gibi bir durum söz konusu değildir. Zira kir ve koku insanı doğaya ilksel bir yaşama ait kılan özelliklerdendir. Yıkanmak ise kültürel bir davranıştır. Çünkü insan doğadaki bir hayvan değildir hayvandan üstün bir varlık olan insan hayvan gibi kokamaz (Gezgin, 2009: 155-58). Nitekim Arı Haan’ın üzerine sinen doğanın kokusundan arınması ve doğadan ayrışması için yıkanması gerekiyordu. Bu nedenle gökten yaşlı at ve atı Ak Sarıg vasıtasıyla kültürlenen Arı Haan’ın kültürel bir insan olma yolunda gelişiminin sürdürebilmesi için yıkanması büyük bir önem arz etmektedir. Çünkü yıkanmak insanı topluma hazırlamaktadır destanda da yıkanmak Arı Haan’ı, içine gireceği kültüre ve içerisinde yaşayacağı topluma hazırlayan son basamaktır. Bu aşamadan sonra Arı Haan, artık kendisini doğada değil kültürün hâkim olduğu bir topluluğun içerisinde bulacaktır.

1. 4. Kahramanın Evlenmesi ve Uygarlaşması

Yıkandıktan sonra atını serbest bırakan Arı Haan, “kişi denen şey dinlenir, uyur olmalıdır diyerek” etrafı dağlarla çevrili sarı bozkırın ortasında yatıp uyur. Uzun süre uyuyan Arı Haan bir gürültüye uyanır, kısırağın verdiği haberci kara suduruna bakınca karanlık içerisinde olan Arı Haan, “ooo Arı Haan uyandı!” diye bir ses duyar. Ardından karşısına açılıp kapanan bir eşik çıkar o eşikten geçen Arı Haan, Kurbustu-Haan’ın üst âlemden indirdiği kalabalık halk ile karşılaşır (Ergun ve Aça, 2005: 240-241). Uyku, küçük ölüm olarak ifade edilir ve ölümün kardeşidir. Yunan mitolojisinde, Hypnos ve Tanathos olarak kişileştirilen uyku ve ölüm gece-nin (Nyks) çocuklarıdır. Uyuyup uyanan yani manevi olarak ölüp dirilen kişi için, içinde yaşadığı hayat bu kez insanın kaçınılmaz kaderinin yazgısallığıdır (Gezgin, 2009: 240). Kahramanımızın gökten inen yaşlı at ve atı Ak Sarıg ile başladığı

kültürlenme sürecinde belli bir aşamaya geldikten sonra uykuya yatar ve uyandı-
ğında kendisini uygar bir toplumun içerisinde bulur. Olağanüstü bir biçimde do-
ğada doğan ve doğada yaşayan ilkel insanın birden kendini yeni bir kültürde ve
uygarlaşmış bir toplumda bulması uyku motifi verilmiştir. Burada uyku sembolik
olarak ölümü ve yeniden doğumu temsil ettiği gibi bir farklı bir boyuta/hayata ge-
çişi de temsil etmektedir. Yani ilk insanı temsil eden Arı Haan'ın ilkel yaşama ait
hayattan, kültürel bir yaşama geçişinin sembolik bir anlatımıdır. Nitekim Arı
Haan'ın bir gürültüyle uyanmasının ardından, haberci kara suduruna bakınca ka-
ranlık içerisinde olması bu duruma işaret etmektedir.

İlk defa insan ile karşılaşan Arı Haan, karşılaştığı insanlardan korkarak oba-
sına girmek ister ama korkup giremez. Tekrar atının verdiği hopçu kara suduru
açıp bakar ve kalabalık halk arasında doksan atın koşup da donatmadığı süslü,
güzel ak otağın içerisinde altın prenses ile yaşadığını öğrenir (Ergun ve Aça, 2005:
241-42). Korku insanî bir duygudur ve korkuyu yenmenin en temel yolu "bil-
mek"tir. Çünkü bilmek insana güven verir (Gezgin, 2009: 230). Bu sebeple Arı
Haan, içerisine girdiği dünyayı, toplumu ve kültürü anlamak için her bilinmezlik
karşısında hopçu kara suduruna bakar. Korku ile güç bela otağına giren Arı Haan
otağında bir kağan gibi karşılanır ve eşi Altın Prensesi görür. Arı Haan'ın halkı
"kağanımız yetip geldi" diyerek dört ayaklı otuz köşeli büyük kara masaya oturur.
Arı Haan'ın eşi Altın Prenses de Arı Haan'a hürmet edip altın çaydanlığından ça-
yını koyup altın tabağına böreğini ve çöreğini koyarak onu ağırlarlar. Bir süre
sonra Arı Haan, gönlünü açıp ulusu ile sohbet edip yiyip içmeye ve eğlenmeye
başlar (Ergun ve Aça, 2005: 241-242).

Yeme ve içme davranışı, toplumsal ve kültürel yapının en temel unsurların-
dan biridir. Yemek ve içmek, insanı kültüre bağlayan bir göbek bağıdır. Bir masa
da toplanmak ve bir masa etrafında yemek yemek ise aile üyeleriyle ve diğer in-
sanlarla ilişki kurmanın en etkin biçimlerinden birisidir. Burada en temel biyolojik
ihtiyaçlardan birisi olan karın doyurmanın/beslenmenin yerini damak tadına, bir
ziyafete yani kültürel bir yemek geleneğine bıraktığını görmekteyiz. Temel bir ih-
tiyacın keyfe dönüşmesi, bu sürecin en temel göstergelerindendir (Gezgin, 2009:
149-50). Arı Haan'ın kültürlenme sürecinde yemek olgusu, karın doyurmak ama-
cıyla peşine düştüğü böcek ve kurtçuklardan ilerleyen süreçte beslenmekle birlikte
keyif veren sosyolojik bir olguya dönüşmüştür. Arı Haan'ın büyük bir masanın
üzerinde altın çaydanlıktan çay içip altın bir tabaktan börek ve çörek gibi yiyecek-
ler yemesi de yemek kültürünün bir göstergesidir. Burada beslenme ihtiyacını kar-
şılayan çay, börek ve çörek gibi yiyecekler temel beslenme ihtiyacından çok insana
neşe ve zevk veren kültürel yiyeceklerdir. Arı Haan'ın kültüre ait yiyecek ve iç-
cekler yiyip içmesiyle birlikte lezzet ve eğlence gibi insanî duygular hissetmeye
başlar, insanlara alışıp gönlünü açar, ulusu ile sohbet edip eğlenir. Birlikte yaşama-
nın ve sosyal olmanın en temel getirisi olan yeme-içme kültürü karın doyurmanın
ötesinde, sosyalleşme, popülerlik ve iktidar gibi kavramlarla doğrudan ilişkilidir

(Gezgin, 2009: 151). Destanda açıkça belirtilmese de masa etrafında yenilen yemeğin sosyalleşme ve iktidar kavramıyla ilişkili olduğunu söyleyebiliriz.

Yeme-içme kültürünün değişmesi başka değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Özellikle sofranın zenginleşmesi, yemek pişirme geleneğinin ortaya çıkması ve yaygınlaşması, ocak, çömlek ve bakır gibi yemekle ilişkili araçların da gelişmesini sağlamıştır (Gezgin, 2009: 152). Destanda geçen altın çaydanlık ve altın tabak buna örnektir. Yine Arı Haan'ın börek, çörek ve çay gibi yiyecekleri yiyip içmesi, Arı Haan'ın, doğa da bulduğu besini olduğu gibi tüketen ilkel insandan, besinlerin yeniden üretildiği ve tüketilmeden önce dönüştürüldüğü bir yemek kültürü içerisinde olan bir insana dönüştüğünü göstermektedir.

Yeme-içme kültürünün gelişmesi ve toplumsal bir boyut kazanması, toplumdaki cinsiyet rollerinin gelişimine de katkıda bulunmuştur. İlkel toplumlardan günümüze beslenme ve mutfak kültürü erkek ve kadın bireylerin mekân, iş bölümü, tükettikleri gıdalar bağlamında birbirinden ayrı düşünüldüğü bir alan olmuş (Dinç, 2019: 310) ve yemeğin hazırlanması, pişirilmesi, çocuk bakımı gibi eve ait işlerden kadınlar sorumlu kılınmıştır (Gezgin, 2009: 154). Erkekler ise dışarıya ait işlerden sorumlu olmuştur. Destanda da yemeğin hazırlanması ve sunulmasıyla Altın Prenses ilgilenmektedir. Ancak Arı Haan, bütün gün otağında yiyip içip yatarak vakit geçirmektedir. Bir süre sonra Altın Prenses, Arı Haan'ın böyle işsiz güçsüz yaşamasına ve yiyip-içip uyumasına kızdığı için homurdanmaya başlar. Eşinin kendisine kızdığını anlayan Arı Haan, eşinin uyumasından rahatsız olduğunu, kendisini fazlalık olarak gördüğünü düşünerek kalpak kaya altında böcek ve kurtlarla beslenerek yaşadığı hayata geri dönebileceğini söyler. Bunun üzerine Altın Prenses, Arı Haan'a işsiz ve güçsüz yaşamının bir bahadıra yakışmadığını ve iline obasına sahip çıkması gerektiğini şu şekilde ifade eder:

“Ben senin yatıp uyuduğuna
Kızmıyorum.
Er kişi denilen şey,
Avlanır-kuşlanır,
Halkına-kavmine de göz kulak olur
Beslediği malı da,
Bakıp gözetir.” (Ergun ve Aça, 2005: 243).

Aça (2009: 82) sosyal organizasyon ile aile kurumu, erkeği sorumluluk ve görev bilincine ulaştıran en önemli etkenlerden olduğunu belirtir. Bununla birlikte bunların merkezinde kadının olduğunu vurgulamaktadır. Destanda da Kurbustu-Haan'ın gökten indirdiği Altın Prenses, eşi Arı Haan'a bir hanın çalışıp çabalaması, obasını, halkını koruyup kollaması gerektiğini söyleyerek onu yönlendirir. Altın Prenses, Arı Haan'a üç yıldır kayıp olan kara buğrayı/dişi deveyi bulması için yola çıkmasını, hamile olduğunu ve doğacak oğulları için de bir gelin bulması gerektiğini söyler. Arı Haan, gelin olabilecek kızı nereden bulabileceğini sorduğunda ona

gelin olacak kızı ulu kızıl tayga yurtlu Ulug Haan'ın obasında bulabileceğini, kara buğrayı da kalın olarak götürmesini söyler. Bunun üzerine Arı Haan heybesini yüklenip yola koyulur.

Arı Haan'ın atı, elbisesi, silahları gibi evlendiği kadında tanrısalıdır. Altın Prenses, şahsında ilk insanı temsil eden Arı Haan'ın medenileşmesi, içerisine girdiği kültürel hayatın şartları altında yiğit bir bahadır gibi hayat sürmesini öğütleyen, öğretici, medenileştirici ve kültürleyici bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Destanda Tanrı tarafından yaratılan kahramanımızın yine Tanrı tarafından gönderilen bir kadınla evlendirilmesi kültürel olarak cinselliğin kontrol altına alınması gereken bir olgu olmasıyla ilişkilidir. Cinsellik insanın doğadan ayrılmak zorunda oluşunun ve kültürel olmasının bir sembolüdür. İnsanın yaşam savaşında nüfus ve doğa ilişkisini anlatan bir metafordur. İnsanın doğanın verdiğinden daha fazlasına yani doğadan ayrılıp kültüre ve kültürlenmeye ihtiyacı vardır. İnsanın doğumunu cinselliğin bir sonucu olarak görmeye başlayan Neolitik kültür⁴, zamanla yerini çoğalan insanların cinsel yasaklamalarla daha büyük topluluklar halinde bir arada yaşamalarını mümkün kılan örgütlü bir kültüre bırakmıştır. Zira kültür, cinselliğin kontrol altına alınmasıyla mümkündür, bu da evlilik ve aile kurumu ile gerçekleştirilir (Gezgin, 2009: 135, 142, 146). Evlilik kültürün icadıdır, aile de kültürün temelini oluşturmaktadır. Aile, kültürün üretildiği, kültürlenme ve kültürleme süreçlerinin yaşandığı en uygun ortamlardan biri olmakla birlikte yasaların ve yasakların yani düzenin başlangıç noktasını oluşturmaktadır (Gezgin, 2009: 134). Destanda bu kültürel düzenin ve kahramanımızın kültürlenme sürecinin devamı evlilik ile sağlanmıştır. Bununla birlikte kahramanımızın erkek bir çocuğunun olması neslin devamlılığı toplumun dolayısıyla da kültürün devamlılığıyla paraleldir (Deveci, 2017: 51). Destanda Arı Haan'ın otağının renginin "ak" olarak ifade edilmesi de buna işaret etmektedir.⁵

Arı Haan'ın oğluna gelin almak için yola çıkmasını, insanoğlunun doğaya, çevreye ve düşmanlarına karşı güçlü olabilmesi için ailesi ve kendi halkı dışında ilişkiler kurması, dostlar ve akrabalar edinmesi ve onlarla yakın ilişkiler sürdürmesi ile ilişkilendirebiliriz. Çevreyle ilişki kurmanın en evrensel ilkesi çevreye açık olmak, alışveriş ve değiş tokuş yapmaktır (Güvenç, 1979: 306).⁶ Destanda bu tür alışverişleri tam anlamıyla görmesek de dış evliliğin (gelin-güvey alışverişinin)

⁴ Neolitik kültür, madencilik (bakır, tunç ve demir) dönemlerini de içine alan "tarım devrimi"dir yani "endüstri devrimi"ne kadar süregelen kültür döneminin adıdır (Güvenç, 1979: 161).

⁵ Arı Haan'ın otağının "ak otağı" olarak ifade edilmesi Dede Korkut hikâyelerinde de karşımıza çıkan önemli bir motiftir. Otağın renginin ak olarak ifade edilmesi kahramanımızın erkek bir çocuğa sahip olacağının işaretidir.

⁶ Bu tür alışverişler üç yoldan sağlanır: 1. Ticaret ve mal alışveriş; 2. akkültürasyon (kültür alışveriş) ve 3. dış evlilik (gelin güvey alışveriş). Bütün bu alışveriş biçimlerinde karşılıklı ilkesi geçerlidir. Almak için vermek, verebilmek için almak şarttır (Güvenç, 1979: 306).

farklı bir versiyonunu görmekteyiz. Arı Haan'ın dişi bir deveyi kalın vermek suretiyle başka bir ulustan oğluna gelin almaya gitmektedir.

İnsanoğlu, yaşamak ve varlığını sürdürmek için doğa ve sosyal-kültürel çevresiyle mücadele etmek, hatta bu amaçlarla örgütlenmek zorundadır. Çünkü örgütler/topluluklar ne kadar küçük ve dar ise, insan o kadar yoksul; ne kadar geniş ise, o kadar güçlüdür ve bu durum kültürel hayatın gerekli bir şartıdır. Örgütlenmenin en iyi yollarından biri kız alıp kız vermektir. Bunun sonucunda aileler ve soy gruplarıyla yeni ilişkiler kurulmakta, sosyal ve kültürel yapı büyüyüp güçlenmektedir (Güvenç, 1979: 306). Yani bireyi kuşatan çevre ne derece genişlerse genelde varlık eylemdeki bireysellik (Simmel, 2009: 233) ve kültürlenme de o derece artar. Kültürlenme sürecini tamamlaması için Arı Haan'ın ulusunu ve içinde bulunduğu kültürü kuşatan çevre ile tanışması ve bir bahadır olarak o çevreyle kültürlenmesi gerekmektedir.

1. 5. Kahramanın Kültürel Bir Bahadır Olma Yolunda Yolculuğa Çıkışı

Kültürel değişimlerden geçerek kültürün ortaya koyduğu düzene uyum sağlamaya başlayan Arı Haan, bir halka kağan olarak ve evlenerek kültürel bir insan olma yolunda gelişimini neredeyse tamamlar ancak doğadan çıkıp kültürün hâkim olduğu dünyada bir kağan olarak henüz kültürel gelişimini tamamlamıştır. Bunun için her destan kahramanı gibi erginlenme sürecini tamamlamak için maceraya atılmalı ve yola çıkmalıdır. Arı Haan'ın yola çıkışı onun kültürel bir insan olarak gelişimini tamamlamak üzere olduğunu işaret ederken yolda sınavlarla ve çeşitli yarışlarla dolu zorlu bir geçiş süreci yaşaması ardından yurduna geri dönüşü ise tamamen kültürel bir insana, bir bahadıra dönüşen kahramanımızın doğayı terk edip kültürel bir toplumda varoluşuna işaret eder. Kültürlenme süreci içerisinde kahramanımızın şimdiye kadar kolayca elde ediklerinin ardından yola çıkışı onun bu kültürlenme sürecini tamamlamasında önemli bir basamaktır.

Arı Haan, eşinin tavsiyesi üzerine üç yıldır kayıp olan kara buğrayı bulmak ve oğlu için alacağı gelini getirmek için samur derisinden yapılmış elbiselerini hazırlayıp yola koyulur (Ergun ve Aça, 2005: 245). Derilerden yapılan kıyafetler hayvanın kendisine aittir, yani doğanın bir parçasıdır. Hayvanlara ait derilerin işlenerek kıyafete dönüşmesi ise kültürel işleyişin bir sonucudur.

Arı Haan giderken onu inceleyen halk onu arkasından Oçur-Maanay Burkan'a önünden Mana-Hala Burka'a benzetir. Atı da heybetli ulu tayga gibi görünür (Ergun ve Aça, 2005: 79, 246). İncelemiş olduğumuz bu destanda Gök Tanrı inancına, Şamanizm'e ve Budizm'e ait dini motiflerin sıkça kullanıldığı ve bu motiflerin doğa-kültür ilişkisi içerisinde dile getirildiği görülmektedir. Arı Haan'ın Oçur-Maanay Burkan'a ve Mana-Hala Burka'a benzetilmesi de buna örnektir. Bu da kültürün hâkim olduğu bir yaşamda, doğadan kopup kültürlenilen ilk insanın ve insanlığın inançsal boyutta yaşadığı din olgusuna işaret etmektedir.

Arı Haan, buzullu ala tayga üzerine çıktığında acımasız kara buğra ile kel sarı buğranın kapıştığını görür. Arı Haan, buğraların kapışmasını izlerken güney tarafında üç güneş gibi parlayan kel sarı buğranın sahibini görür. Arı Haan, Şara Melçen Haan adlı bu kişiyle bir mücadeleye girer ve bu girdiği mücadele de bir bahadırın nasıl savaştırması gerektiğini öğrenir:

“Öyleyse demir ile,
Görüşelim denilende,
Demircilerin dövdüğü,
Kara paslı demir ile
Görüşelim demektir.
Et ile denilende,
Anamızın doğurduğu
İki kızıl yumruk ile,
Görüşelim mi demektir.” (Ergun ve Aça, 2005: 251).

Bunun üzerine Arı Haan ve Şara Melçen Haan mücadele için karşı karşıya geldiklerinde önce okla vuruşmayı denerler. Önceliği Şara Melçen’e veren Arı Haan, ak göğüsünü açarak ona meydan okur. Şara Melçen’in attığı ok Arı Haan’ın göğüsüne çarparak sıçrayıp gider. Bu kez ne yapması gerektiğini öğrenen Arı Haan, yayını çekip bir ok atar fakat attığı ok Şara Mergen’in de göğüsüne çarpar ve sıçrayıp gider. Her iki bahadıra da ok batmaz ve silahlı mücadele de üstünlük sağlayamaz (Ergun ve Aça, 2005: 252-54). Bu mücadelenin ardından yemek yerler. Bu kültürel bir olgudur. Yemek biyolojik bir ihtiyaç olduğu gibi sosyal bir fonksiyona da sahiptir. Birlikte yenilen yemekler insanların kaynaşmaları, hoş sohbet edebilmeleri ve dost olabilmeleri için bir araç olarak kullanılmaktadır. Nitekim dostluk ve saygı aracı olarak yemekler, toplumsal ve bireysel ilişkilerde çok kullanılan bir kültür ögesidir (Yıldız, 2022b: 366-67). Destanda da Arı Haan’ın ve Şara Melçen Haan’ın birlikte yemek yemeleri onları dost kılan kültürel bir motiftir.

Arı Haan ile Şara Melçen kispetini-kuşağını giyininip güreşe tutuşurlar ve aralıksız doksan gün boyunca güreşirler. Doksan günün sonunda Güreşin galibi Arı Haan olur. Arı Han Şara Melçen ile yaptığı bu mücadele de güreş tutmayı, peşrev çekmeyi öğrenir. Arı Haan’ın Şara Melçen ile yaptığı mücadeleler ona hem savaşmayı öğretir hem de onu oğlu için kız almaya gittiğinde gireceği ok atma ve güreş yarışmalarına hazırlar. Aynı zamanda destanda Arı Haan ile Şara Melçen’in arasında geçen ok atma ve güreşme mücadelesi kültürel otoritenin varlığını gösteren bir olaydır.

Şara Melçen ile girdiği mücadeleleri kazanıp onu kendisine dost edinen Arı Haan, yoluna devam eder. Yolda bahadırın karşısına hırçın bir deniz çıkar. Karşısına çıkan hırçın denize “bu zamanın deniziyim demeden, gelecek zamanın çayı deresi ol” diyerek altın saplı kamçısını vuran bahadır, denizi ince dereler haline getirip yoluna devam eder. Böyle hırçın deniz engelini ortadan kaldırmış olur

(Ergun ve Aça, 2005: 255-256). “Deniz” yani “su” bilinç dışını, doğayı ve ruhsal enerjiyi temsil eder. Kontrol altında yatağında sakince akan sular olağan bir şekilde süregiden yaşamın sembolüdür. Kontrolsüz, hırçın ve deli gibi akan sular tehlikeyi ve karada yaşayanları tehdit eden su baskınlarını akla getirir. Suyu dalıp çıkma bilinci/bireyi üretken kılar, yaşam gücünü artırır (Saydam, 1997; 117). Suyun, yönünün ve durumunun değiştirilmesi ise kültürün otoritesini gösterir. Kültürel insan doğa koşullarını kendi yaşam biçimine göre uyarlayan ve şekillendirir. Destanda da Arı Haan, kırbaçı ile hırçın denizi sakince akan derelere böler. Böylece hem içerisinde bulunduğu doğa ve kültür ikilemini kontrol altına alır ve kültüre teslim olur, içsel enerjisini dengeler hem de kültürel insanın doğa karşısındaki otoritesini ortaya koyar.

İlkel yaşam tarzı ağırlıklı olarak toplayıcılığın ve avcılığın baskın olduğu bir yaşam biçimidir. Bu sistemde doğa kendisini kontrol ettirme olanağı tanımaz. Bu sistemde insanın doğaya, onun mevsimsel ve bölgesel farklılıklarına uyum sağlaması gerekir. Yerleşik ve kültürel yaşam tarzında ise insanoğlu doğayı kendi yaşam biçimine uyarlamaya ve doğa kullanmayı çalışır (Gezgin, 2009: 205).

Yoluna devam eden Arı Haan, Er Sayın Ulaatı, Han Sayın Ulaatı kardeşlere rast gelir ve onlarla dost olup birlikte yola devam ederler. Kardeşlerden Er Sayın Ulaatı, Ulug-Haan’ın obasında düzenlenen at yarışında Arı Haan’ın atının binicisi olacaktır. Arı Haan, Ulug Haan’ın obasına yırtık yelekli bir oğlan kılığında girer ve Ulug Haan ona kim olduğu sorulur. O da, Arı Haan adlı hanın tebaası olduğunu, adının olmadığını, sağrısında işaret olmayan dişi bir deve aradığını ve bu devenin hanın ahırında-sürüsünde olup olmadığını sorarak üstü kapalı kızına dünür geldiğini söyler. Bunun üzerine hanın karısı, bahadırın kız aramak için geldiğini anlar ve eşine söyler. Bunun üzerine Ulug Haan, Arı Haan’a toplanan kalabalığın kızını almak için düzenlenen yarışlara katılmak amacıyla geldiğini ve yarışlara (güreş, at yarışı, ok atma) katılması gerektiğini, kazandığı takdirde kızını alabileceğini söyler. İlk yarış olan güreş yarışını Arı Haan kazanır. İkinci yarış olan at yarışını Er Sayın Ulaatı’nın bindiği, Arı Haan’ın atı Er Sarıg kazanır. Üçüncü yarış olan ok atma yarışını da kazanan Arı Haan, Ulug Haan’ın kızını oğluna alma hakkını elde eder. Ulug Haan, kızının toyunu yapar ve çeyizini (kap-kaçak, çanak-çömlek) hazırlayarak Arı Haan ile kızını yolcu eder (Ergun ve Aça, 2005: 256-261).

Arı Haan ve atı, oğluna kız almak için girdiği yarışların hepsini kazanır. Bu durum Arı Haan’ın bir bahadır gibi mücadele etmeyi öğrendiğinin ve bu kültürel yaşam içerisinde artık bir kağan-han olarak kültürlenme sürecini tamamladığına işaret etmektedir.

1. 6. Kahramanın Kültürlenme Sürecini Tamamlaması

Obasına dönmek için yola koyulan Arı Haan, vaktiyle canını bağışladığı ve kendisine dost edindiği Şara Melçen Haan’ın obasını ziyaret eder. Şara Melçen, Arı Haan’ı çukurun içerisine iter ve çukura düşen Arı Haan ay baltanın dizini kesmesi

üzerine yaralanır. Bunun üzerine Şara Melçen, çukurun üzerini kara bir taş ile kapatarak Arı Haan'ın oğlu için aldığı kızı kaçıır (Ergun ve Aça, 2005: 262).

Destanda Arı Haan'ın çukura atılması ve çukura düştüğünde ay baltası ile yaralanması üzerine Şara Melçen'in çukurun üzerine kara bir taşla kapatması ve yıllarca Arı Haan'ın öylece o çukurda kalması Arı Haan'ın sembolik olarak ölümünü işaret etmektedir. Sembolik ölüm, kişinin gerçek anlamda ölmesi değil, ölmüş gibi görünmesidir. Yani kişi bedenen hayatta olsa da, zor bir durumun içinde olması nedeniyle ölmüş olarak kabul edilmesidir (Şenol, 2016: 235; Yıldız, 2022a: 144). Campbell kahramanın erginlenme yolculuğunun önemli bir aşaması olan bu evreyi "balina evresi" olarak adlandırır (Campbell, 2013: 107). Bu aşamada kahraman bilinmeyen bir durumun içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür. Ancak balinanın karnı, ana rahmini simgelemektedir. Dolayısıyla sembolik olarak ölen kahramanın bilinmeyen içinde kaybolduğu yer, yani balinanın karnı yine kahramanın yeniden doğumunun gerçekleşeceği yerdir (Yıldız, 2022a: 144). İncelemiş olduğumuz Arı Haan destanında da kahramanımızın derin bir çukura atılması ve o çukurun içinde uzun süre kurtarılmayı öylece beklemesi Arı Haan'ın sembolik olarak öldüğünü gösterir. Zira Aça, kuyu veya çukura hapsedilerek ölümüne terkedilme motifini, ölüp dirilmenin yakın zamanda ortaya çıkmış bir versiyonu olduğunu belirtir (Aça, 2004: 8-18).

Bu esnada Arı Haan'ın karısı doğum yapar. Oğlan büyür ve oyun oynadığı çocukların onun atasız olduğunu başına kakmaları üzerine babasının nerede olduğunu annesine sorar. Fakat annesi bir şey bilmediğini söyleyerek onu geçirir. Oğlan, ertesi gün annesine kavurttuğu sıcak buğdayla annesinin elini yakar ve annesine tekrar babasının nerede olduğunu sorar. Olup biteni öğrenen oğlan, annesine babasını bulmak için yola çıkmak istediğini söyler. Bunun üzerine Altın Prenses üst ve alt âlemden çağırdığı ustalara oğlunun silahlarını yaptırır. Demirci ve ustalar yüz büyük kazanı eritip ok temreni yaparlar. Yayını eğilip bükülmemesi için, yüz seksen uzun teke boynuzu ile kaplarlar. Kadın, oğluna altmış kulaç altın ip verip bu iple yılki arasından kendine at olacak tayı yakalamasını söyler. Oğlan yılki içerisinden akıtmalı kan kızıl tayı yakalayıp getirir (Ergun ve Aça, 2005: 263-66). Bunların hepsi toplumda kişiye otorite ve saygınlık sağlayan kültürel unsurlardır.

Destanda Arı Haan'ın giysileri, silahları, atı ve atının koşum takımları Tanrı tarafından gönderilirken oğlunun giysileri, silahları ve atının koşumları üst ve alt âlemden gelen demirciler ve ustalar tarafından yapılmıştır. Arı Haan gibi oğlunun da giysileri, silahları ve at kuşam takımları kutsaldır. Ancak Arı Haan'ın oğlunun giyim kuşamı babasında olduğu gibi Tanrı tarafından kutsal mağara vasıtasıyla gönderilmemiştir. Çünkü o zaman kültürel bir otoritenin varlığı yoktur. Ama Arı Haan'ın oğlu kültürel bir düzenin içerisine doğmuştur. Bu sebeple Arı Haan'ın oğlunun giysileri, silahları ve atının koşum takımları, üst ve alt âlemden gelen demirciler ve ustalar tarafından yapılmıştır ve bu ürünlerin hepsi kültüre aittir. Bu

ürünler yapılırken ateş kullanılmıştır. Ateş, insanoğlu tarafından doğadan çalınarak ehlileştirilmiş ve kültürün hizmetine verilmiştir (Deveci, 2017: 70, Erhat, 1978: 278-279).⁷ Oğlanın giyim-kuşamı için hazırlanan ürünlerin yapılışında ateşin kullanılması kültürün en önemli göstergelerinden biridir. Zira doğaya ait bir unsur, ateş vasıtasıyla işlenip dönüştürülerek kültüre ait bir ürün haline getirilmiştir. Yine demirci ve ustaların oğlan için yaptıkları yayın eğilip bükülmemesi için yüz seksen uzun teke boynuzu ile kaplaması da kültürün gücünü göstermektedir. Teke boynuzu şekil olarak yaya benzer. Yayın teke boynuzu ile kaplanması kültürün bir göstergesidir. Bununla beraber kültüre ait bu ürünleri yapan demirci ve ustaların, üst ve alt âlemden geldiklerinin vurgulanmasıyla ise kültürel otorite içerisindeki doğanın varlığı dile getirilmiştir. Çünkü kültürün varlığı doğanın varlığına bağlıdır. Kültür, doğanın çocuğu olan insanla birlikte şekillenmiş ve gelişmiştir. Bu nedenle insan yaratılışı gereği doğadan kopamaz. Çünkü kültür, ne kadar gelişirse gelişsin doğayla birlikte var olmuştur (Deveci, 2017: 58). Bu nedenle kültüre ait ürünler, kültürel daire içerisinde doğaya ait unsurlar ile birlikte verilmiştir.

Destanda üzerine koşum takımları geçirilen tay, boş dağ gibi akıtmalı Han Şilgi at oluverir. Hazırlanan giysileri giyip kuşanan oğlanda uzun yiğit bir er olur. Daha sonra Altın Prenses oğluna ad vermesi için halkı toplar, iyi ad verene başını aşar mal vereceğini, vermeyenin ise başını kestireceğini söyler. Kara tilki derisi börklü, eli asalı bir dede gelir ve oğlana Han Şilgi attığı Han Sayın Hovugun adını verir (Ergun ve Aça, 2005: 266-67). Kültürel anlayışa göre ad almak, kimlik kazanmak, bilmek ve bilinmek demektir (Paglia, 1996: 15). Yani bir isme sahip olan her canlının/varlığın kültürel daire içinde var olması demektir. Han Sayın Hovugun adını alan oğlanda kültürel düzen içerisinde bir kimlik kazanmıştır. Ad alan Han Sayın Hovugun, hem soyuyla, adıyla ve sanıyla bilinen bir bahadır olarak toplumsal düzen içerisinde yer almaya başlamıştır hem de bir statü sahibi olmuştur.

Destanda çocuk, ilk başta sadece anneye yani doğaya ait bir canlıyken giyiniş kuşanış bir at sahibi olduktan ve ad aldıktan sonra kültürel düzen içinde söz sahibi bir kişiye/bahadıra dönüşmüştür. Erkek çocuk kendini, bilinç ile sosyo-kültürel ortamın sunduğu erkek rolü ile özdeşleştirir (Saydam, 1997: 55). Arkadaşlarıyla oyun oynarken babasızlığını idrak eden oğlan bilinç ile sosyo-kültürün sunduğu düzen ile bir bahadıra dönüşerek babasını bulmaya yola çıkar. Çünkü en yakın erkek özdeşim figürü olan baba, bilincin ve kültürün taşıyıcısı olarak çocuk benliğine yol gösterir (Saydam, 1997: 55). Bu bağlamda bakıldığında Han Sayın Hovugun, kültürün taşıyıcı olan babasını bulmak için yola çıkar. Böylece hem Han Sayın Hovugun hem de Arı Haan kültürel daire içerisinde kültürlenme sürecini tamamlayabilecektir.

⁷ Ateşin çalınması ile ilgili anlatı için bkz. Erhat, A. (1978). Mitoloji Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 278-279.

Han Sayın Hovugun, babasının atının izini takip ederek yola revan olur. Yolda bir atla karşılaşır ve kim olduğunu soran ata kendisini tanıtır. Oğlan ata kim olduğunu sorduğunda ise at, Arı Haan'ın atı olduğu söyler. Daha sonra at oğlana babasının başından geçenleri anlatır (Ergun ve Aça, 2005:268- 70). Atıldığı çukurdan oğlu tarafından çıkarılan Arı Haan, atının terkisindeki ak matara içindeki em-derman otunu yiyerek iyileşir:

“ ‘Çukur içindeki kişi,
Ölü müsün
Diri misin? Diye sormuş.
Daha diriyim ben,
Bileyli balta dizimi,
Kesip parçalamış.
Ona üzülüp yatarım’ demiş.
O oğlan çukurun ağzını,
Kolu ile vurup,
Kolunu sokup,
Atasının yargısından tutup,
Atasını çekip çıkarmış.
Atası aksak ata çıkıp,
Benim atımın terkisinde
Heybenin içinde
Ak matara var.
Onu getir oğlum demiş.
Öğlene varmadan otunu yiyip
Sabaha yetmez buharlaşıp kaynayan
Em-derman otunu yiyip
İyileşivermiş.” (Ergun ve Aça, 2005: 270).

Yaşam ölümle birlikte var olur ve doğada ölüm doğaldır. Doğa ölümü red-detmez hatta ölüm doğanın gerçeğidir. İnsan ölümüne ancak kültür yoluyla karşı koymaya çalışabilir. Çünkü kültür, doğa karşısındaki insanın en önemli silahıdır. Kültürden güç alan insan doğaya ve ölüme karşı durur (Gezgin, 2009: 161-62). Destanda da sembolik olarak ölen Arı Haan, sağaltıcı bitkilerle yeniden diriltir ve sembolik olarak yeniden doğar.

İnsanoğlunun en temel besin kaynaklarından birisi olan bitkiler, ilkel yaşam biçiminin vazgeçilmez yiyecek kaynaklarından biridir. Bitkiler, ilkel insanın yaşamını devam ettirmesini sağlayan bir yaşam kaynağıdır. Bitkiler, toprağın yani en ilksel ve en büyük tanrıçalardan biri olan Toprak Ana'nın çocuklarıdır. Doğada ölen her şey toprağa karışır ve böylece onun güçlenmesini sağlar. Ölümlülerle güçlenen ölümsüz toprak, ölümsüzlüğün ve yeniden doğumun en önemli sembolik halkasıdır. Yaşamı veren, yaşamayı sağlayan ve yaşamı alan toprak, ölümsüzlüğün ve yeniden doğumun kaynağıdır. Bu yönüyle toprak bir geri dönüşüm sistemine

sahiptir. Her şeyi bünyesine alarak özümser ve onları yaşama geri dönüştürür. Yani toprak öldürür, öğütür ve yeniden şekillendirir. Bu devinim onu ölümsüz kılmaktadır (Gezgin, 2009: 223). Destanda da çukura atılan Arı Haan sembolik olarak ölmüştür ve çukurdan çıkarıldığında toprağın bağrında yeniden şekillenmiş, dönüştürmüş ve yeni bir benlikle yeniden doğmuştur. Toprağın şifalı bitkileri vasıtasıyla da yaraları tedavi edilmiştir.

İyileşen Arı Haan, oğlunu yurduna geri gönderir ve Şara Melçen'in obasına gelerek onu öldürür. Kaçırılan gelinini ve Şara Melçen'in malını mülkünü alıp obasına getirir, daha sonra obada büyük bir toy düzenlenir (Ergun ve Aça, 2005: 270-72). Kültürlenme sürecini tamamlayan Arı Haan, ailesi ve halkıyla huzurlu bir hayat sürmeye başlar.

Sonuç

İlk insanın kültürlenme sürecini incelediğimiz Arı Haan destanında kahramanımızın doğuş biçimi, gökten gönderilen kutlu bir at tarafında eğitilmesi, ilkel aşamadan uygar bir aşamaya gelişi, ulusuyla birlikte evleneceği kadının bizzat Kurbustu Haan tarafından üst âlemden indirilmesi, eşi Altın Prensesin Arı Haan'a bir hanın çalışması, çabalaması ve yurdunu koruması gerektiğini öğretmesi ile çıktığı yolculuk, kültürlenme sürecini tamamlamasını sağlar. Bu unsurlar, "destanı yaratılış destanıyla birlikte kültürlenme mitosu", "Arı Haan'ı ise ilk insanın kültürlenme sürecini anlatan mitolojik bir kahraman" haline getirmektedir.

Arı Haan destanı, ilk insanın ilkel yaşam biçiminden uygar bir yaşam biçimine geçişini betimlerken insanoğlunun doğadan kültür dünyasına geçişini ve kültürlenme sürecini mitolojik olgularla dile getirmektedir. Yalnız bir bodur ağacın gövdesinde beliren urdan doğan kahramanımız nereden geldiği bilinmeyen bir sesin verdiği talimat doğrultusunda hareket ederek kara kalpak bir kayayı yurt edinir ve orada dünyanın kara ve kızıl kurdunu yiyerek yaşamaya başlar. Oğlanın bir kayanın altını mesken tutması ve kurt yiyerek beslenmesi, ilkel yaşam biçiminde insanoğlunun mağaraları mesken edip doğadaki hayvanları avlayarak onlarla beslenmesini akla getirmektedir. Daha oğlan gökten indirilen bir at vasıtasıyla eğilecek ve at sütü emerek bedensel ve zihinsel gelişimi ile birlikte kültürlenme sürecine girecektir. Arı Haan ilkel bir yaşam tarzından uygar bir yaşam tarzına geçişi Arı Haan'ın şahsında ilk insanın illiklikten uyarılığa geçişi anlatılmaktadır. Aynı zamanda destanda ilk insanın yaratılışı, geçirdiği kültürel evreler, kültürlenme biçimi ve süreci de anlatılmaktadır.

İnsanoğlunun varoluşundan beri geçirdiği aşamaları ve kültürel varlığını mitolojik olgularla dile Arı Haan, insanlık tarihinin kültürel arketipidir. Arı Haan destanı bize, ilk insanın, avcı toplayıcılıktan üretime, yerleşik hayata, yazılı bir kültüre geçişinin ve insanoğlunun doğada ve içinde bulunduğu toplumda bir medeniyet inşa edişinin toplumsal modelini sunmaktadır. Ancak Arı Haan, inşa edilen bu

medeniyete kolayca sahip olmuş ve kültürlenme sürecini hızlıca ve zahmetsizce yaşamıştır.

Yalnız bir bodur ağacın gövdesindeki urdan meydana gelen Arı Haan doğada ilkel bir yaşam sürerken kültür ve kültüre ait hiçbir şeyden haberdar değildir. Tanrı tarafından gökten indirilen bir at vasıtasıyla kültürlenme sürecine giren kahramanımız, Kurbustu Haan'ın gökten indirdiği ulusun hanı olup Kurbustu Haan'ın gökten indirdiği eşi Altın prenses vasıtasıyla uygar bir insan olma seviyesine ulaşır. Arı Haan yaşamak, kültürlenmek ve içine girdiği kültürel hayat içerisinde uygar bir insan ve han olmak için gerekli olan tüm bilgi ve donanıma Tanrı tarafından gönderilen kahramanlar vasıtasıyla sahip olmuştur.

Arı Haan eşi Altın Prensesin uyarı ve yönlendirmelerine kadar yaşadıklarını sorgulamamış, uygar bir insan olmak için hiçbir çaba göstermemiş, bir hanın nasıl olması gerektiğini bile düşünmemiştir. Arı Haan, belli kültürlenme süreçlerinden geçse de henüz düşünen, üreten ve mücadele eden uygar bir insan aşamasına geçememiştir. Arı Haan, eşi Altın prensesin kendisine bir hanın çalışması ve yurdunu koruyup kollaması gerektiğini söyleyip yönlendirmesi üzerine çıktığı yolculuktan, kültürlenme sürecini tamamlamış bir kağan olarak yurdunu, malını, ailesini korumayı, savaşmayı ve mücadele etmeyi öğrenerek yurduna dönmesini sağlamıştır. Bu yönüyle kahramanımızın yaratılış epizoduyla birlikte ilk insanın yaratılışını, geçirdiği kültürel evreleri, bedensel, zihinsel ve kültürel gelişiminin mitolojik olgularla anlatıldığını böylece insanlık tarihinin kültürel arketipinin ortaya konulduğunu söyleyebiliriz.

Kaynakça

- Aça, Mehmet (2004). "Yaratılış Mitleri, Şamanizm ve Tasavvuf Bağlamında Düşüş, Mahrumiyet ve Hapis". *Millî Folklor Dergisi*, 62: 8-18.
- Aça, Mehmet (2009). "Oğuz Kağan ve Arı-Haan Destanları Uygarlaşma Süreci Açısından Nasıl Okunabilir?" *Millî Folklor Dergisi*, 82: 59-75.
- Campbell, Joseph (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Çeçen, Anıl (1984). *Kültür ve Politika*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Çelik, Celalettin (2000). "Kültürel Sembolik Sistemi Olarak İsimler: İsim Sosyolojisine Giriş". *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6(2): 36-41.
- Çınar, Ali Abbas (1993). *Türklerde At ve Atçılık*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Deveci, Ümral (2017). *Dede Korkut Anlatılarında Doğa ve Kültür*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Dinç, Mustafa (2019). "Halk Bilgisinin Beslenme ve Mutfak Kültürüne Dönük Temsilleri". *Halk Bilimi El Kitabı*. Ed. Mustafa Aça. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 287-314.

- Doğan, Süleyman (2022). “Bireysel ve Toplumsal Açılardan Kùltür; Kùltürlenme, Kùltürleşme, Uyum, Kùltür Endüstrisi, Kùltürel Çoğulculuk, Postmodernizm ve Medya”. *Kùltür ve Dil*. Ed. Mustafa Güneş ve Hatice Güneş. İstanbul: Eğitim Yayınevi, 83-118.
- Engin, İsmail (1990). “Süpürge Zanaatçısı Örneğinde İki Kùltürel Süreç: Kùltürleme ve Kùltürlenme”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakùltesi Dergisi*, 1(2) : 165-169.
- Ergun, Metin ve Aça Mehmet (2005). “Arı-Haan”. *Tıva Kahramanlık Destanları 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Erhat, Azra (1978). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Fairchild, Henry Pratt (1967). *Dictionary of Sociology and Related Terms*, Totowa. NJ: Littlefield, Adams.
- Gezgin, İsmail (2009). *Kùltürlenme Sürecinin Mitik Kahramanı: Gılgamış*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Güvenç, Bozkurt (1970). *Kùltür Kuramında Bütüncülük Sorunu Üzerine Bir Deneme*. Ankara: Hacettepe Basımevi.
- Güvenç, Bozkurt (1979). *İnsan ve Kùltür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güvenç, Bozkurt (2002). *Kùltürün ABC’si*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Işık, İsmet Emre (2000). *Öznenin Dili (Dilbilim ve Yapısalcılık)*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Leach, Edmund Ronald (1985). *Lévi-Strauss*. Çev. Ayla Ortaç. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Levi-Strauss, Claude (2020). *İrk, Tarih ve Kùltür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Öveç, Ümran (2007). *Öz-Duyarlık ile Öz-Bilinç, Depresyon, Anksiyete ve Stres Arasındaki İlişkilerin Yapısal Eşitlik Modeliyle İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.
- Özlem, Doğan (2000). *Kùltür Bilimleri ve Kùltür Felsefesi*. İstanbul: İnkılap.
- Paglia, Camille (1996). *Cinsellik ve Şiddet, ya da Doğa ve Sanat*. Çev. Turgut Berkes. İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık.
- Saydam, M. Bilgin (1997). *Deli Dumrul’un Bilinci “Türk İslam Ruhu” Üzerine Bir Kùltür Psikolojisi Denemesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Simmel, George (2009). *Bireysellik ve Kùltür*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şenol, Fatma Zehra (2016). *Altay Destanları Üzerine Bir İnceleme -Yaratılış, Yaşam, Öte Dünya*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Tylor, Edward Burnett (1871). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. Londra: T. Murray.
- Uygur, Nermi (2006). *Kültür Kuramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wells, Calvin (1972). *İnsan ve Dünyası*. Çev. Erzen Onur. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Williamson, Judith (2001). *Reklamların Dili, Reklamlarda Anlam ve İdeoloji*. Çev. Ahmet Fethi. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yıldız, Havva (2022a). *Altay, Tuva ve Hakas Destanlarında Tabiat Kültleri*. Yüksek Lisans Tezi, Kırşehir: Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldız, Salih (2022b). "Yemeğin Toplumsal İşlevleri ve Türk Yemek Adetleri". *Yemek, Kültür ve Toplum*. Ed. Neslihan Serçoğlu. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Yazarlar tarafından çalışmayla ilgili herhangi bir destek veya teşekkür beyanında bulunulmamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmanın araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu çalışma ile ilgili yazarın beyan ettiği herhangi bir not bulunmamaktadır.

Katkı Oranı Beyanı: Makalenin tüm bölümleri her iki yazarın eşit orandaki katkılarıyla oluşturulmuştur.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgment: No statement of support or acknowledgement was made by the author regarding the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this study.

Author's Note: There are no any notes declared by the author regarding this study.

Author Contributions: All sections of the article were created with equal contributions from both authors.



Araştırma Makalesi

Gönderim Tarihi: 16.05.2025

Kabul Tarihi: 23.06.2025

Yayın Tarihi: 30.06.2025

Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2025, 5(1): 51-57

Research Article

Received Date: 16.05.2025

Accepted Date: 23.06.2025

Published Date: 30.06.2025

DOI Number: 10.59902/yazit.1700779

VÂHİD PAŞA YAZMA ESERLER KÜTÜPHANESİ'NDE KAYITLI 3336 NUmARALI MECMU'Â ÖRNEĞİNİN TANITILMASI*

Introduction of the Mecmu'â Sample Numbered 3336 Registered in Vahid Paşa Manuscript Library

Şeyma AYDIN*

Erdal ADAY*

ÖZ

Türk Halk Edebiyatı alanında yapılan çalışmalara önemli ölçüde kaynaklık eden eserlerden biri de mecmuadır. İçerik olarak oldukça zengin bir türdür ve tabii buna bağlı olarak da kültürel anlamda oldukça zengin bir konu yelpazesine sahiptir. Hâliyle işte bu edebî ve kadim eserlerdeki tür ve konu çeşitliliğine malzeme olan ve üzerinde farklı araştırmalar yapılmasına zemin hazırlayan bir tür de Manzûm Dinî Hikâyelerdir. İlk olarak İslam dininin oluşturduğu medeniyetle İslamiyetin doğduğu coğrafya ve kültürden beslenen, asıl ve nihai amacı müslüman birey ve toplumlara ahlaki bir meziyet kazandırmak olan bu Manzûm Dinî Hikâye türü zamanla İslam'ın yayıldığı diğer coğrafya ve kültürlerde de kendine özgü misyonu ile yer edinmeyi başarabilmiştir. Türklerin İslamlaşması çalışmalarında da mürid, şeyh, fakih, derviş, meddah gibi kendi devrinin misyonerleri sayılabilecek toplumu etkileme gücü olan insanlar, bu eserlerin tercüme ve adaptasyon yoluyla edebiyata kazandırılmasını sağlamışlardır. Her ne kadar Arap ve Fars temelli olsalar da müellif ve müstensihlerin maharetleriyle daha millî ve kültürel kimlik kazandırılmak suretiyle orijinal bir hal almışlardır. Kütahya Germiyan Beyliği döneminde oluşturduğu yüksek kültür seviyesini, Osmanlı Devleti döneminde de devam ettirmiş, Divan şiiri, Tekke şiiri ve Halk şiirinin önemli isimlerini yetiştirmiştir. Yunus Emre'nin Risâletü'n Nushiyye adlı eserinin en eski nüshasının Kütahya Vahit Paşa Kütüphanesi'nde bulunması bunun delillerindendir. Bu çalışmada aynı kütüphanede yer alan 3336 numaralı mecmua içerik yönünden bilim dünyasına tanıtılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk halk edebiyatı, folklor, mecmua, manzum dinî hikâye, Kütahya

ABSTRACT

One of the works that has been a significant source for studies in the field of Turkish Folk Literature is the mecmu'â. It is a very rich genre in terms of content and naturally has a culturally satisfying range of subjects. Naturally, a genre that provides material for the variety of genres and subjects in these literary and ancient works and prepares the ground for different researches on them is the Poetic Religious Stories. This Poetic Religious Story genre,

* Bu makale, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırlanan *Kütahya Vahid Paşa Yazma Eserler Kütüphanesindeki 3336 Numaralı Mecmuanın Metin Çevirisi ve İncelenmesi* başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kütahya-Türkiye. E-posta: seymaaydin1435@gmail.com. ORCID: 0000-0003-0352-0821.

* Doç. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kütahya-Türkiye. E-posta: erdal.aday@dpu.edu.tr. ORCID: 0000-0002-0287-2991.

which was first nourished by the civilization formed by the Islamic religion and the geography and culture where Islam was born, and whose main and ultimate aim is to provide moral virtue to Muslim individuals and societies, has managed to gain a place in other geographies and cultures where Islam has spread over time with its own unique mission. In the studies on the Islamization of the Turks, people who can be considered as missionaries of their time such as mentors, sheikhs, jurists, dervishes, and storytellers, who have the power to influence the society, have ensured that these works are brought to literature through translation and adaptation. Although they are of Arabic and Persian origin, they have become original by being given a more national and cultural identity through the skill of the authors and copyists. Kütahya maintained the high level of culture it established during the Germiyan Principality period during the Ottoman Empire and raised important names of Divan poetry, Tekke poetry and folk poetry. The presence of the oldest copy of Yunus Emre's Risâlet'n Nushiye in Kütahya Vahit Paşa Library is one of the proofs of this. In this study, the mecmu'a numbered 3336 in the same library is introduced to the world of science in terms of content.

Keywords: Turkish folk literature, folklore magazine, religious story in verse, Kütahya

Giriş

Kadîm ve köklü Türk tarihinde sayısız maddî ve manevî, somut olmayan ve somut kültür mirası bulunmaktadır. Bunlar arasında geçmişin farklı devirlerinde, ferdî ihtiyaçlar ve gayretler neticesinde oluşturulmuş defterler de yer almaktadır. Sığirdili de denilen cönk ve mecmualar bu defterlerdendir.

Mecmua, Arapça kökenli bir kelime olup “cem” kelimesinden müştaktır. Mecmû kelimesinin müennesi olan “mecmua”, “toplanıp biriktirilmiş, tertip ve tanzim edilmiş şeylerin hepsi” (Devellioğlu, 2007: 596) anlamındadır. İçerisinde her alandan bilgi bulunmaktadır. Mecmualar genelde bir veya daha fazla yazar yahut şaire ait çeşitli şekil ve hacimlerdeki dinî, din dışı nesir ya da şiirlerden oluşan derleme eserlerdir. Mecmualar birçok açıdan halk edebiyatındaki cönklerle benzerlik göstermektedir. Başlangıçta ayetler, hadisler, fetvalar, dualar, hutbeler, şiirler, ilahiler, şarkılar, latifeler, lugaz ve muammalar ve faydalı bilgilerin toplandığı not defterleri olarak ortaya çıkmış, zamanla gelişerek düzenli bir kitap ve telif çeşidi özelliği kazanmıştır (Uzun, 2003: 265). Şahsî dert, tasa, aşk gibi hissiyat ve düşünceleri anlatan şiirler; İslam esas ve kaidelerini anlatan şiir, vaaz, hikâye yazıları; çeşitli tılsım ve büyülerle farklı sağaltma yöntemleri; aşk-kahramanlık-tasavvuf konulu manzum dinî hikâyeler ve hatta Klasik Türk Edebiyatı ürünlerinden olan naat, kaside ve gazeller de bulunabilmektedir. Cönkler ve mecmualar yazıldığı dönemlerde insanların herhangi bir edebi gaye veya öğretici kaygı gütmeksizin, özellikle de âşıklar ve saz şairleri tarafından, o an bulundukları ortamda duyduklarını ve öğrendiklerini ya da bizzat kendi bilgilerini, kendi eserlerini kayıt altına almak adına, bireysel olarak hazırlamış oldukları kaynaklardır.

Bir yazma eserin, bir mecmuanın edebiyat ve bilim dünyasına kazandırılması pek çok özel ve kültürel faydayı da beraberinde getirmektedir. Eskiden kullanılıp

zamanla unutulmaya yüz tutmuş gelenekler, halk hekimliğinin nadide doğal tedavi yolları, çok bilinmeyen esrarlı dua ve tılsımlar, mahalli varyantları bulunan destan ve halk hikâyeleri, pek duyulmamış dini tasavvufi metinler, ilahiler, türküler ve hatta adı unutilan kimi şair bu eserlerin içinde tespit edilebilmektedir.

Çalışmaya konu edilen eser de bu mecmua örneklerinden biri olup içerisinde Manzum Dinî Hikâye metinleri ve temel İslâm akideleriyle tasavvufî hususiyetleri anlatan mektep ilahileri ve yine bu minvalde çeşitli manzum ve mensur yazılar bulunmaktadır. Eserde mezkûr tarihten hareketle söylenebilir ki hicrî 1207 yılında yazılmıştır. Kütahya Vahid Paşa Yazma Eserler Kütüphanesi'ne 13 Kasım 2018 tarihinde Afyon Müzesi'nden gelmiştir.

3336 Numara kayıtlı Mecmua eserinin fiziki özellikleri; koyu kahverengi deri ve şemseli ciltle kaplı olup sırt kısmı yamalıdır. 95 varaktan mürekkeptir. Eserin içerisinde mensur bölümler olsa da oldukça geniş bir bölümünde her sayfa çift sütun halinde ve manzum olarak kaydedilmiştir. Her sayfa da 13 satırdan müteşekkildir. Harekeli nesihle kaleme alınmıştır. Eser genel anlamda Eski Anadolu Türkçesi gramer özelliklerini taşımakla beraber yer yer dil kusurları tespit edilmektedir. Tarafımızca bu durumun muhtemel sebeplerinin müellifin tedris durumundan kaynaklı olabileceği veya şahsî bir gayeyle yazıldığından dil mükemmeliyetinin göz ardı edilmesi olduğu tahmin edilmektedir. Bu dil hatalarına; fiillerdeki 2. tekil-çoğul şahıs eki hatası, 3. tekil kişi zamirinin kullanımı hatası, kelime sonu düz ünlü kullanımına aykırı yuvarlak ünlü kullanımı örnek verilebilir. (dutin – satun / dininden – elünle / imdi – şimdi – şimdi / ...) Kimi zaman dil ve yazım kusurları kimi yerde de eserin fiziksel deformasyonundan kaynaklı okumayı zorlaştıran durumlar mevcuttur.

Eserin ilk sayfasında tarihle beraber “Kütüb-i Hâfız Mehemed Efendi” kaydıyla müellifinin ismi bulunmaktadır ve eser, bir dua ve kısa bir ilahi ile başlamaktadır. Devamında eserin hacminin büyük bir kısmını kaplayan Manzum Dinî Hikâye metinleri yer almaktadır. Be hikâye metinlerinin de ilki “Kız Destanı” başlıklı metindir. Manzum Dinî Hikâye metinlerinin geneli eserde “mevlüd” başlığıyla yer almaktadır. Tüm Manzum Dinî Hikâye metinlerinin müşterek yönü her bir hikâye metninde Hazreti Muhammed Mustafa (s.a.v)'in bulunması, olayların vuku bulma zamanının Asr-ı Saadet devri olmasıdır.

Eserdeki Manzum Dinî Hikâye metinlerinin sırası şu şekildedir:

1b – 12b Kız Destanı (285 beyit), 12b – 17b Göz Çıkaran Destanı (137 beyit), 17b - 19a Güğercin Destanı (33 beyit), 19a – 23b Kesik Baş Destanı (113 beyit), 23b – 27a Geyik Destanı (95 beyit), 27a – 36a Ölüm Destanı (228 beyit), 36a – 39a Cârî Mübarek Destanı (84 mısra), 39a – 44a İbrahim Destanı (123 beyit), 44a – 50b Serencâm Ola (164 beyit), 50b – 64b Muhammed Hanefî Destanı (359 mısra) , 64b – 73b Kırk Sualin Yirmi Beşinci Suali (225 mısra), 73b – 76b Duâ-i Sürhubâd (77 mısra), 76b – 77b Münâcât (26 beyit), 77b – 80a Nasihat (62 beyit), 80a – 81b Tövbe

İstiğfar Duası (46 mısra), 81b – 85b İslam ve İmanın şartları sohbeti (100 mısra), 85b – 86a Mektep İlahileri (16 mısra), 86a – 87a Kur'an Okumanın Önemi (24 mısra), 87a – 96a Mevlûd (232 beyit).

Eserin başında yer alan ve “mevlid / destan / kitab” gibi başlıklarla anılan bölümlerin şekil ve muhteva itibariyle Manzûm Dinî Hikâye türü içerisine dahil olduğu hakkında kabul gören görüşler vardır. Manzum Dinî Hikâyelerin temelini yahut ilk halini de destanlar, bilhassa İslâm şuurunu pekiştirmek için Hazreti Ali'nin gazalarını anlatan cenknâme türü oluşturur. İslam öncesi dönemlerde şekillenerek anlatı geleneğinin önemli bir unsuru olan destanlar, İslam dininin kabulüyle birlikte yeni dinin yayılma dönemlerindeki tarihi kişi ve olayların da konu edildiği sözlü anlatılar şeklinde devam etmiştir. İslami dönem manzum veya mensur eserlerinde İslam öncesi destanların baş kahramanı olan “alp” tipinin İslami unsurlarla bezenip “veli, gazi, derviş, alperen” kimliğinde dönüştüğü göze çarpmaktadır (Dinç, 2022: 537). Doğan Kaya bu minvaldeki ilk örneğin 13. yüzyıl öncesine ait olan Kesik Baş Destanı olduğunu belirtmektedir. (Kaya, 2021: 8) Her ne kadar Manzum Dinî Hikâyelerin muhtevası itibariyle İslam'ın ortaya çıkıp tüm insanlığa tanıtıldığı Arap ve Fars kültürü kaynak gösterilse de hikayelerin Türk kültürüyle içselleştirilip bir nevi adapte edilerek oluşturulmasından hareketle rahatlıkla söylenebilir ki bu türden eserler artık birer Türk edebî mahsulüdür.

Yine S. Kumartaşlıoğlu, bir başka örneğini edebiyat alemine kazandırılması için yazmış olduğu “Hikâyet-i Habbal” isimli makalede, bu bahsedilen türü; ilk defa 13. yy.'da görülse de daha ziyade 14. ve 15. yy.'da şekil olarak mesnevi tarzında kaleme alınan ve İslam diniyle yeni tanışan yahut İslamiyet'i en iyi şekilde öğrenmek isteyen insanlara hizmet amacıyla oluşturulan, öğretici vasıfta eserler olarak izah etmektedir. Bu türün kaynakçalarını da devamında şu şekilde belirtmektedir; ilk hedefi İslami şuur oluşturmak olduğundan istifade ettiği eserler de Kur'an-ı Kerimdeki kıssalar, enbiya kıssaları, menâkıb-ı evliya, İslam tarihi, siyer-i nebî, tefsir – hadis kitaplarıdır. Bu kaynakçalardan mülhem oluşturulan Manzum Dinî Hikâyeleri bilhassa halkın cem olduğu mekanlarda fakihler, kıssahan veya meddahlar icra etmekteydi (Kumartaşlıoğlu, 2019: 106).

M. Çavuşoğlu da bu türün müellif, mütercim, müstensih ve icracılarını şu şekilde tasnif etmektedir; ilki kendi dilinin dışında herhangi bir dile hâkim olmayıp daha küçük beylik liderlerinin teveccühü için anlaşılır bir Türkçe kullanan ve Arapça – Farsça tercüme yapan alim ve şairler. İkincisi de tarikat mensubu müritlere telkin gayesi taşıyan şeyhler veya kültürlü derviş kişilerdir. Sonuncusu ise kimisi aynı zamanda ikinci sınıfa da dâhil edilen ve uhrevî kazanç gayesi taşımakla beraber dünyalık ihtiyaçlarını da bu yolla elde eden meddah ve kıssahanlardır (Çavuşoğlu, 1982: 34).

Genellikle “Fâilâtün Fâilâtün Fâilün” vezniyle yazılmakla beraber mensur yazılmış örnekleri de mevcuttur. İçerik ve şekil olarak daha uzun başka mesneviler

olsa da yazıldığı dil itibariyle Amil Çelebioğlu'nun da tanımıyla "halk tipi mesnevi" adıyla ayrılmaktadırlar (Çelebioğlu, 1999: 44). Çünkü bu hikâye örnekleri Eski Anadolu Türkçesiyle kaleme alınan eserler olarak kendini göstermektedir. Bu türün işlevi için N. Aslan, İslamiyet misyonerliği tabirini kullanmakta ve yeni Müslüman olanlara hem fikrî hem kalbî doyum yaşatan didaktik bir tür diye açıklamaktadır (Aslan, 2006: 190). Diğer sözlü edebî ürünlerin işlevinde olduğu gibi dinleyicilere güzel vakit geçirtmek, ortama göre tarikatla ilgili veya İslamî nasihat vermek, hedef kitlenin ahlak ve faziletini pekiştirmek, kısaca ideal insan tipini oluşturmak da Manzum Dinî Hikâyelerin işlevlerindendir.

Manzum Dinî Hikâyelerin en bilindik ve en köklü ve de en fazla varyant nüshaları tespit edilebilenleri arasında "Kız – Hatun – Kesikbaş – Hz. İbrahim – Hz. Fatıma – Geyik – Güvercin" gibi hikâyeler sayılabilir. Buna mukâbil zikredilen bu hikâyelerin tamamının da 3336 Numaralı Mecmu'â örneğindeki varlığını belirtmek yerinde olacaktır. Amil Çelebioğlu'nun mezkûr dönemlerde müellifi belli olmayan "Hatun Destanı, Kıssa-ı Kahkaha, Hz. İsa Destanı" vs. gibi bazı dinî ve cengî hikâyelerin olduğu tespiti de dikkat çekicidir. Çünkü burada adı geçen "Hatun Destanı", 3336 Numaralı Mecmu'â örneğinde ikinci hikâye olarak yer alan *Göz Çıkarın Destanı*'nın farklı bir kaydıdır. Yine adı geçen Hz. İsa Destanı da bir başka varyantı olan *Cümcüme Sultan* gibi ölüm ve sonrasını anlatan bir hikâyedir ki 3336 Numaralı Mecmua örneğinde de başka bir versiyonu olarak gösterilebilecek *Serencâm Ola* adlı metin bulunmaktadır (Kaya, 2021: 9 -10-11).

3336 Numaralı Mecmua örneğinde yer alan Manzûm Dinî Hikâyelerin son örneği de başlıksız olup salavât ile başlayan ve yine benzer varyantları bulunan, cenknâme türünde, *Muhammed Hanefî*'nin kahramanlıklarının anlatıldığı bir eserdir. Cenknâme türüyle akla ilk gelen son İslam halifesi Hazreti Ali olsa da yine onun kadar bilinen ve Hz. Ali'nin de oğlu olan Muhammed Hanefî konu edilmektedir. Söz konusu eser, Hz. Ali'nin bir gazasıyla başlar ki bu da Muhammed Hanefî'nin doğumu hadisesine zemin hazırlamak için anlatılmaktadır.

Bu bölümlerin ardından tek sütun hâlinde yazılan "Kırk Sualin Yirmi Beşinci Suâli Budur" adlı bir bölüm vardır ve konu olarak kâinatta ilahlık iddiasında bulunan sultanlardan Şeddâd bin Âd'ın hikâyesi anlatılır. Bu bölümden sonra "Surhûbâd Duâsı" yer almaktadır. "Rih-i Ahmer" adıyla da bilinen bu dua hakkında Kadı İyâz tarafından yazılan Şifâ-i Şerîf isimli eserde bilgi verilmektedir. Bundan sonraki bölümde Süleyman Çelebi'nin Mevlid adlı eserinden bir bölüme yer verilmektedir. Eserin bu kısmından itibaren öyle diğer bölümler gibi uzun bir bölüm bulunmamaktadır. "Mektep İlâhileri" olarak tasnif edilen ve temel İslam esasları ve Allah aşkını anlatan kısa ilahiler şeklinde bölümlere yer verilmektedir.

Tüm bunlara ilaveten 3336 Numaralı Mecmu'â Örneği'nde kimi "Kirdeci Ali, Kul Yusuf" gibi bilinen kimi "Kara Seyyid Hasan, Zeyneddîn, Kâtibül Küttâb Monla Abdullah İbnü Mahmûd Efendi" gibi ilk defa duyulan müellif ve

mùstensihler de tespit edilmiştir. Bu tür eser ve müellif tespitleri, Türk dilinin ve Türk edebî gelişiminin önemli kilometre taşları olarak gör÷lmekte ve bu vesileyle gizli kalmış pek çok kültürel ve edebî alan aydınlatılabilmektedir.

Sonuç

Anadolu coğrafyasında İslam kültürüyle öğretilerinin benimsenmesi ve yayılmasında büyük etkiye sahip kolonizatör Türk dervişlerinin gayesine hizmet etmek için kullandığı en önemli ve tesirli araçları kabul edilen Manzum Dinî Hikâyelerin ilk olarak 13. yüzyıldan ve çoğu 14. – 15. yüzyıldan bu yana oldukça fazla örneğı bulunmaktadır. Bu örnekler müstakil nüshalar halinde veya türlü mecmua ve cönklerde yer almaktadır. Her biri kültürel, millî, dinî ve tarihî değerler taşımakla edebî açıdan da kıymeti artmaktadır. Hem dinî hem kültürel hem tarihî değer atfedilmesinin sebebi şudur ki oldukça eski kaynaklar olmakla tarihî; islam akâidinin öğretilmesi ve ahlak – fazilet değerlerinin pekiştirilmesi amacıyla didaktik nitelik taşımakla dinî; zuhur ettiğı kültür ve coğrafya itibarıyla Arap – Acem menşeli eserlerden tercüme ve adapte yoluyla oluşturulmakla edebî; ancak bunun kendi kültür değerlerimizle sentezlenip zenginleştirilerek daha yeni bir kimlikle oluşturulmasıyla da millî ve kültürel meziyet kazanmaktadır.

3336 Numaralı Mecmua örneğı de bu minvalde önemli ölçüde zenginlik taşımaktadır. Bu vesika sayesinde dönemin dil özellikleri incelenebilmekte, yer alan eserlerin varyantlarının mukayesesi yapılabilmekte, yine muhtelif eserlerin müellif ve müstensihleri dolayısıyla devrin edipleri belirlenebilmekte, mecmua olması sebebiyle bağımsız bölümlerde yer alan kültürel durumlar gün yüzüne çıkarılabilmektedir.

Kaynakça

- Aslan, Namık (2006). “Manzum Dinî Hikâyeler ve Kirdecî Ali’ye Ait Olduğı Söylenen İki Hikâye Metni (Güvercin ve Geyik Destanları)”. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(20): 189-207.
- Çavuşoğlu, Mehmet (1982). “Fatih Sultan Mehmed Devrine Kadar Osmanlı – Türk Edebî Mahsullerinde Muhtevânın Tekâmülü”. *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, 11: 31-43.
- Çelebioğlu, Amil (1999). *Türk Edebiyatında Mesnevi 15. Yüzyıla Kadar*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Dinç, Mustafa (2022). “Dini-Tasavvufi Halk Edebiyatı”. *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ed. Mehmet Ali Yolcu. Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları, 519-601.
- Kaya, Doğan (2021). *Kùltürümüzde Dinî ve Cengî Hikâyeler*. Ankara: Atatürk Kùltür Merkezi Başkanlığı Yayını.

- Kumartaşıoğlu, Satı (2017). *Manzum Dinî Hikâyeler-Bir Mecmu'a Örneğinde*. Konya: Palet Yayınları.
- Kumartaşıoğlu, Satı (2019). "Anadolu Türkçesinin İlk Yazılı Örneklerinden Manzum Dini Hikâyeler Bir Örnek: Hikâyet-i Habbal". *Yeni Türkiye*, 25(106): 583-597.
- Uzun, Mustafa İsmet (2003). "Mecmua". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 28. Ankara: İSAM Yayınları, 265-268.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Yazarlar tarafından çalışmayla ilgili herhangi bir destek veya teşekkür beyanında bulunulmamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmanın araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu makale, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırlanan *Kütahya Vahîd Paşa Yazma Eserler Kütüphanesindeki 3336 Numaralı Mecmuanın Metin Çevirisi ve İncelenmesi* başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

Katkı Oranı Beyanı: Makalenin tüm bölümleri her iki yazarın eşit orandaki katkılarıyla oluşturulmuştur.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgment: No statement of support or acknowledgement was made by the authors regarding the study.

Declaration of Conflicting Interests: The authors have no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this study.

Author's Note: This article is produced from the master thesis titled *A Study on Mecmua Number 3336 Registered in Kütahya Vahitpaşa Manuscript Library* prepared at Kütahya Dumlupınar University, Institute of Graduate Education, Department of Turkish Language and Literature.

Author Contributions: All sections of the article were created with equal contributions from both authors.



Araştırma Makalesi

Gönderim Tarihi: 30.05.2025

Kabul Tarihi: 29.06.2025

Yayın Tarihi: 30.06.2025

Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2025, 5(1): 58-75

Research Article

Received Date: 30.05.2025

Accepted Date: 29.06.2025

Published Date: 30.06.2025

DOI Number: 10.59902/yazit.1709913

ANADOLU'DAN KADINSAL BİR İLERİ DÖNÜŞÜM ÖRNEĞİ OLARAK “EKO-ÇUL”*

As an Example of Feminist Advanced Transformation “Eco-Çul” from Anatolia

Emel ŞİMŞEK*

ÖZ

Sanayileşmeye bağlı olarak üretim ve tüketim düzeylerindeki artış ekolojik dengeyi bozmakta ve doğal yaşam alanları için ciddi bir tehdit oluşturmaktadır. Çevre sorunlarının insanın yaşam alanlarını tehdit etmeye başlaması ile günümüz insanının gündemine “atık yönetimi, sıfır atık, ileri dönüşüm, geri dönüşüm, ekolojik ayak izi” kavramları girmiştir. İleri dönüşüm, atık konumundaki nesnelerin sanayi ortamına girip enerji harcatmadan yeni bir ürüne dönüşmesidir. Hem atık yönetimi sunması hem de enerji harcamaması yönüyle ileri dönüşüm, etkin bir çevresel temizliktir. Bu çalışmada Adana yöresinde alan araştırması yapılarak tespit edilen ve “eko-çul” olarak adlandırdığımız sıfır atık çullar ileri dönüşüm için geleneksel bir örnek oluşturmaktadır. Geleneksel kıl çulların yatay dokuma ipliklerini atık kumaşlardan kullanma yolu ile “eko-çul” diyebileceğimiz yeni bir çul örneği günümüzden yaklaşık 60 yıl öncesinde ortaya çıkmıştır. Eko-çulun sağladığı atık yönetimi disiplinleri arası bir yöntemle hesaplanmıştır. Pamuk üretiminde harcanan enerji ve su giderleri de göz önünde bulundurularak kumaşların üretiminde harcanan su ve enerji birim olarak hesaplanmıştır. %78 oranında atık kumaşın ileri dönüşümünün bu dokuma türü sayesinde gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Kültürel bir miras olarak tanıtılması ve ileri dönüşüm olarak da model alınması hatta yaygınlaştırılması gereken bu dokuma örneği, yaptığımız bu çalışma ile dikkatlere sunulmuştur. “Eko-çul” olarak adlandırdığımız bu dokuma Anadolu kadınının ileri dönüşüme yatkınlığını ve yaratıcılığını göstermesi bakımından da önemlidir.

Anahtar Sözcükler: Atık yönetimi, ileri dönüşüm, kadın, eko-çul, çul dokuma

ABSTRACT

Advanced transformation is the transformation of objects in the waste position into a new product without entering the industrial environment and wasting energy. Both in terms of offering waste management and not wasting energy, advanced transformation is an environmental cleaning befitting the nobility of man. In this study, the zero waste çuls identified by conducting field research in the Adana regions and which we call “eco-çul” constitute a

* Bu makale, yazarın *Alevi Kadın Folklorunda Evci Köyü Örneği (Ritüeller, Günlük Yaşam, Sözel Kültür Ürünleri)* başlıklı doktora tez çalışmasından üretilmiş olup “Enerji Ayak İzinin Küçültülmesi Konusunda Geleneksel Bir ‘Atık Yönetimi’: Çul Dokuma” başlığıyla International Science And Art Congress November, 08.10.2024, Kahramanmaraş’ta özet olarak sunulan bildirinin gözden geçirilerek genişletilmiş biçimidir. Erciyes Üniversitesi BAP Birimi tarafından SDK-2022-11734 numaralı proje kapsamında desteklenen araştırmanın Etik Kurul Belgesi Erciyes Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu tarafından 27.07.2021 tarih ve 357 sayılı kararla onaylanmıştır.

* Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kayseri-Türkiye. E-posta: emelsimsek520@gmail.com. ORCID: 0000-0002-3455-4277.

traditional example for advanced conversion. It also reveals a new example of woodcock that we can call “eco-çul” by using the horizontal weaving yarns of traditional woodcock from waste fabrics. The waste management provided by “eko-çul” has been calculated using an interdisciplinary method. Taking into account the energy and water expenses spent in cotton production, the water and energy spent in the production of fabrics were calculated as units. It has been determined that 78% of the advanced recycling of waste fabric is carried out thanks to this type of weaving. This weaving example, which should be introduced as a cultural heritage and should be taken as a model and even spread as an advanced transformation, has been brought to attention with this study that we have done. This weaving, which is called “eco-çul” by us, is also important in terms of showing the predisposition and creativity of Anatolian women to advanced transformation.

Keywords: Waste management, advanced transformation, eco-çul, women, çul weaving

Giriş

Çevre problemleri, dünyanın hemen her yerinde ilk sıralarda araştırılan ve tartışılan küresel bir sorundur. Dünyamızın ekolojik dengesinin bozulması belli bir bölgedeki insan grubunu değil tüm insanlığı etkileyecek küresel bir problemdir. Küresel olarak bilinen bu sorunun nedenleri, hızlandırıcıları, sonuçları da küresel tabanda pek çok araştırmacının çalışma alanını oluşturmaktadır. Son yıllarda yazılı ve görsel basında sık sık duyduğumuz “ekolojik ayak izi” kavramı da bu çalışmalar sonucunda yaygınlaşan bir kavramdır. Toprak, su ve havanın çevresel atıkları kendi içine emme gücünün azalmasında fosil yakıt kullanımı etkin rol oynamaktadır. Koçak (2024), dünyanın taşıma kapasitesine “ekolojik ayak izi” denildiğini bu kavram üzerinde fosil yakıt kullanımının olumsuz etkilerinin olduğunu belirtir.

Yenilenebilir enerji sistemleri (RES), ekolojik ayak izinin azaltılması açısından acil öneme sahip çözümler olarak araştırmacılarca ortaya konulmaktadır. Koçak (2024), Türkiye’de yenilenebilir enerjinin ekolojik ayak izi üzerine etkisini incelemiştir. Dünyanın farklı ülkelerinde de aynı problem üzerine araştırma yapan araştırmacılarla benzer sonuca ulaşan Koçak, sanayileşmenin artması ile ekolojik ayak izinin genişlemesi arasında doğrudan bir orantı olduğunu belirtmektedir. Ekonomik büyümenin doğal kaynak kullanımını hızlandığı, bu durumun ekolojik ayak izini artırırken gezegenin biyolojik taşıma kapasitesini azalttığı ortaya konulmuştur. Ayrıca, çevre teknolojilerinin belli bir eşiğe ulaşınca kadar ekolojik ayak izi üzerinde anlamlı bir fark yaratmadığı da bir diğer tespittir (Koçak, 2024: 262). Buna dayanarak çevre dostu teknolojilerin de çevreye fayda sağlama noktasında sınırlı kaldığı söylenebilir.

Çevre sorunlarının günümüzde yarattığı iklim değişikliği kavramı, “karşılaştırılabilir bir zaman döneminde gözlenen doğal iklim değişikliğine ek olarak, doğrudan ya da dolaylı olarak küresel atmosferin bileşimini bozan insan etkinlikleri sonucunda iklimde oluşan bir değişiklik” (Türkeş, 2008: 28) anlamına gelmektedir. 1992 yılında imzalanan Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi

(BMİDÇS), iklim değışikliği konusunda uluslararası alanda atılan ilk ve en önemli adımdır" (URL-5). Çevre sorunlarına bağı olarak ortaya çıkan küresel ısınma sorununun tüm dünya için temel sorun olduğunun fark edilmesinden sonra ekolojik ayak izi, sürdürülebilirlik, yenilenebilir enerji ve sıfır atık" kavramları günlük yaşamımıza girmeye başlamıştır. Ekolojik ayak izi, tüketilen kaynakların yeniden üretimini sağlamak ve oluşan atıkların yok edilmesi için kullanılan verimli toprak ve su alanlarına (Özsoy ve Dinç, 2016: 42) denilmektedir.

İlk olarak 1990'lı yılların başında Mathis Wackernagel ve William Rees tarafından geliştirilen "ekolojik ayak izi" ölçümü, var olan teknoloji ve kaynak yönetimiyle, tüketilen kaynakların üretimi ve bu sırada ortaya çıkan atığın yok edilmesi için gereken verimli toprak ve su alanını küresel hektar cinsinden ifade etmektedir (Özsoy ve Dinç, 2016: 43). Ekolojik ayak izi ulusal ölçek hesaplamasında Ulusal Ayak İzi Hesapları (National Footprint Accounts-NFA) kullanılmaktadır. NFA formülü şu şekilde ifade edilmektedir: Ekolojik Ayak İzi = Tüketim+ Üretim Alanı+ Nüfus (İlgili formülü Tosunoğlu, 2014'ten akt. Özsoy ve Dinç, 2016: 43).

Çevre sorunlarına dair yapılan çalışmalardan ortaya çıkan şey, çevresel teknolojilerden çok yenilenebilir enerji kullanımının dünyanın ekolojik dengesi açısından büyük önem taşıdığıdır. Enerji kullanımını verimli hale getirecek ve çevresel kirlenmeyi azaltacak en önemli çözümlerden biri, atık yönetimini becerebilmektir. Hava, su ve toprak kirliliğinin en temel nedeni bireysel ve endüstriyel atıklardır. Bunun için "sıfır atık" sloganı hayatımızın her alanına yayılmış bir tedbir olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada "sıfır atık" sloganına örnek teşkil edecek olan *atık kumaşlardan çul dokuma tekniği* ele alınmaktadır. *Atık kumaştan çul dokuma* örneklerinin tespiti alan araştırması yöntemi ile yapılmıştır. Alan araştırması Adana Tufanbeyli'ye bağı Evcı Köyünde yapılmış, aynı yöreye yakın olan Kayseri'nin çeşitli ilçelerinde yaşayan kaynak kişilerle de görüşülmüştür. Bu çulların nasıl dokunduğu konusunda kaynak kişilere yarı yapılandırılmış ve yapılandırılmamış sorular yöneltilerek gerçekleştirilen görüşmeler ile veriler toplanmıştır. Atık kumaşların değerlendirildiği çulların ve dokuma tezgâhı olan ıstarın küçük bir modelinin fotoğrafları çekilmiştir.

Alan çalışmasında tespit edilen ve tarafımızdan "eko-çul" diye adlandırılan çul, atık kumaşların kesilmesinden oluşan şerit ipler ile keçi kılından yapılmış iplerin çul olarak dokunmasıyla oluşturulmaktadır. Gezicioğlu, bu tip dokumalara farklı bölgelerde de rastlandığını ve *çaput, çıpıt, cacala, cecala pala, palan, savan, çuvallık* gibi isimler ile adlandırıldığını belirtir (Gezicioğlu, 2022: 218).

Atık kumaşların değerlendirilmesiyle dokunan çullar günümüz *ekolojik ayak izi* sorununa *sıfır atık* noktasında fikir verebilecek bir örnek oluşturmaktadır. Bu çalışmanın amaçlarından biri *sıfır atık* örneği olan bu dokuma tekniğini tanıtarak çevrenin atıklarla kirlenmesine karşı bir geleneksel modeli tanıtmak ve atık yönetimi konusunda geleneksel bir çözüm önerisi sunabilmektir. Çalışmanın bir diğer

amacı, ilk örnekleri 1930'lardan kalma ürünler olarak tespit edilen ve 90'lı yıllara kadar üretilmeye devam eden bir dokuma tekniği olan çul dokumaların tanıtımına katkıda bulunmak ve bir kültürel mirasın unutulmasını önlemektir.

1. Dokumacılık/ Anadolu'da Dokumacılık ve Keçi Kılından "Çul Dokuma"

Dokuma, çeşitli malzemelerden oluşan iplerin yatay ve dikey olarak birbirinin arasından düzenli aralıklarla geçirilmesi suretiyle icra edilen bir zanaattır. İpin türüne göre üretilen ürünler de değişmektedir. İnce iplerden ortaya çıkan dokumalar bez olarak üretilirken kalın iplerle yapılan dokumalar kilim, halı, çul olarak adlandırılan ürünlere dönüştürülmektedir. Bu ürünlerin kalınlığına bakılarak giyim ürünlerinde, ev tekstilinde ya da yer döşemesinde bu mamuller kullanılmaktadır. İnsanın ısınma ve barınma gibi temel ihtiyaçlarından doğmuş olması muhtemel olan dokumacılığın köklü bir geçmişi olduğu çeşitli çalışmalarla ortaya konulmuştur. Yıldız (2022), eski Mısır mezarlarındaki kabartmalar ve duvar resimlerinden, Beni-Hasan mezarındaki çeşitli dokuma tezgâhlarından yola çıkılarak eski çağlarda dokuma işleminin yapıldığını belirtir. Mezopotamya'nın yünlü dokuma ülkesi olduğunu, Sümerlerin dokuma tezgâhı kullandıklarını; Mısır'da keten lifinin işlendiğini, Asur ve Babil medeniyetlerinde kumaşın süslendiğini söyler. "Dokuma kumaşların çeşitlenmesi İran'da hüküm süren Sasanilerin Çin'den ipeği Batı'ya getirmeleri ile olmuştur" (Yıldız, 2022: 259). Yıldız, dokumacılığın ilk örneklerine Neolitik Devirde rastlandığını, Neolitik Dönemin en değerli sanat eserlerinin ise Anadolu'da bulunduğunu ifade eder. "İpliğin oluşumunda kullanılan iğ, taş, kil ve kemik ağırsaklarının bulunması Yeni Taş Dönemi topluluklarının dokumacılığı bildiğini göstermektedir. Dokumacılığın başlangıcı, ip elde edilmesine bağlanmaktadır" (Yağan 1978: 10'dan akt. Yıldız, 2022: 260). Aşıklıhöyük'te bulunan kumaş benzeri buluntuların varlığı, dokumanın kökeninin Neolitik Çağ'a kadar uzandığını göstermekte olup Tunç Devri'ne ait kirmenlerin Tokat Erbaa'da, gümüş kirmenlerin Alacahöyük'te bulunması Anadolu'da köklü bir dokumacılık sanatının olduğunu kanıtlamaktadır (Yıldız, 2022: 276).

Yıldız (2022), Türklerin Anadolu'ya gelmelerinden yüzyıllar önce başlayan ve çeşitli medeniyetlerce zenginleştirilmiş bir dokumacılığın bulunduğunu ve Türklerin Anadolu'ya geldikten sonra da gelişmiş bir dokumacılıkla karşılaştıklarını aktarır. Anadolu'nun yurt edinilmesi ile Ahi Evran'ın eşi olan Fatma Bacı'nın başında bulunduğu Bacıyân-ı Rum denilen teşkilat dokumacılık zanaatını uzun yıllar sürdürmüştür (Etikan, 2022: 240). Anadolu'da yüzlerce yıldır bilinen dokumacılık Türkler tarafından da sürdürülmüş, muhtemelen yeni kültürel desenler ve renkler dokumalara eklenmiştir. Yaşam koşullarının sunduğu farklı malzemeler ile de dokumacılık çeşitlenmiştir. Hayvancılığın temel geçim şekli olduğu düşünüldüğünde beslenen hayvanın yünü ya da kılı genellikle dokumacılığın ana malzemesini oluşturmuştur. Keçi kılından dokunan kıl çulu, Türklerin Anadolu'ya getirdiği ve göçebe yaşamın en önemli eşyalarından biri olduğu belirtilmektedir (URL-6). Ev olarak kullanılan çadırın temel malzemesi kıl çullardır. İskeleti ahşaptan yapılan

çadırların üstü kıl çullarla kapatılır. Böylece yağışa ve güneşe dayanıklı çadırlar ortaya çıkmış olur.

Orta Asya'dan göç ederek Anadolu'ya gelen Yörük ve Türkmenler evlerini de beraberlerinde getirmişlerdir. Anadolu'nun iklimine bağlı olarak *topak ev yapma* alışkanlığı zamanla yerini kırsal yaşamda çeşitli artıları olan *karaçadır/ kıl çadır*'a bırakmıştır. *Kara çadırın* sunduğu kolaylıklardan bazıları şöyle sıralanabilir: Kara çadırın kurulması kolaydır, hava sirkülasyonu rahat gerçekleşir, yağmurda ıslanan keçi kılı malzeme şiştiği için su yalıtımı sağlar, çeşitli böcek ve yılanlardan korur (URL-6). Sunduğu bu atılar nedeniyle kara çadırlar özellikle tercih edilmiştir.

Bu çalışmada yeni versiyon kıl çul olarak üzerinde durulan eko-çulun benzerlerinin Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde dokunduğunu belirten Gezicioğlu (2022), *çabut çul* alanında yapılmış farklı çalışmalardan da yararlanarak Anadolu'da çaput kilim olarak da adlandırılan çaput dokumacılığının, "bezayağı" örgü ile dokunduğunu, hammadde olarak artık malzemelerin kullanıldığını vurgular (Aytaç, 2013: 72'den akt. Gezicioğlu, 2022: 218). Çanakkale, Artvin, Denizli, Muğla, Aydın, İstanbul, Bursa, Eskişehir, Afyon, Düzce, Bitlis, Ankara, Kırklareli, Edirne, Adana, Mersin gibi pek çok yörede farklı isimlerle bu tip dokumalar üretilmektedir (Gezicioğlu, 2022). Bu tip dokumalar Anadolu'da pek çok yörede üretilirken *çözgüde* pamuk ipliği, *atkı*da ise artık kumaş ya da ipliklerin uygulandığı görülür (Atalayer 1994: 35 ve 2011: 17'den akt. Gezicioğlu, 2022: 218). Alan araştırması ile kaydettiğimiz ve eko-çul olarak adlandırdığımız çul ise Gezicioğlu'nun (2022) bahsettiği *çabut* çullardan iki temel noktada farklılık göstermektedir. *Bezayağı örgü* olarak belirtilen örgü kontromajlı el dokuma tezgâhlarında, masa tipi el dokuma tezgahları, numune el dokuma tezgahları, jakarlı el dokuma tezgahları, bilgisayar kontrollü el dokuma tezgahlarında dokunabilirken en çok kullanılanları kontromajlı el dokuma tezgahları ve numune el dokuma tezgahlarında (MEB, 2007: 3-4) dokunmaktadır. Bu çalışmada ele alınan kıl çulun yeni versiyonu diyebileceğimiz eko-çul Adana Tufanbeyli Evcı Köyünde geleneksel çul dokuma tezgâhı olan *ıstar* ile dokunmaktadır. Çözgü ipi de denilen *erişi ipi* yani dikey iplikleri pamuktan değil keçi kılından yapılmaktadır.



Görsel 1: Elli yıl öncesine (yaklaşık) ait dokuma kıl çul (eko-çul) ve küçük ıstar. (Görsel yazarın şahsi arşivindendir).



Görsel 2: Otuz yıl öncesine (yaklaşık) ait dokuma çullar (Görsel yazarın şahsi arşivindendir).

Dokuma işi geleneksel olarak “kadına ait” kabul edilen işlerdendir. Alan araştırması ile topladığımız verilere göre dokumacılık köy kadınlarının kış dönemindeki faaliyetidir. Güzün dışarıyla ilgili -tarla, bağ ve bahçe ile ilgili- işler bitince kadınlar içeride yapacağı dokuma işlerine başlamaktadır. Bu işin başlangıcını keçilerin kırılması oluşturur. Kadınlar ya da erkekler tarafından keçilerin kırılması ile elde edilen keçi kılı, kadınlar tarafından çivi gibi dişleri olan kıl taraklarında taranarak içindeki farklı maddeler temizlenmekte ve eğirilmeye hazır hale getirilmektedir. Taranan kıllardan oluşan öbekler kadınlar tarafından kirmenle eğirilerek ipe dönüştürülmektedir. Bu işi genelde yaşlı kadınlar yapmaktadır. Yaşlı kadınlar kirmen eğirme konusunda genelde genç kadınlardan daha uzadırlar. Bu da ustalığın deneyimle kazanıldığını göstermektedir. Kirmenden çıkarılan ip yumakları

sağlamlaştırma amaçlı iki kat haline gelecek şekilde yine kadınlar tarafından çık-
rıkta “goş”lanır¹. Böylece ıstara kullanılacak kıl ip ortaya çıkmış olur (KK1, KK2).
Yörede *geçki* olarak adlandırılan *atkı* ipler ise eski kumaşlardan şeritler kesilerek
kadınlar tarafından oluşturulmaktadır. Kaynak kişilerin aktarımına göre kadınlar
altı ay bu işlerle uğraşarak eko-çul diye adlandırdığımız kıl çulları ortaya çıkar-
maktadır. Bu iş sonbahar ve kış mevsimlerinde, *keşik* yapılarak yani kubaşık ça-
lışma yoluyla kadınlar tarafından üretilmektedir (KK1, KK2).

Istar denilen tezgâha ipleri germek için kadınlar tarafından yere çakılan iki
kazığın arasına ipler gerilir. Her kazığın başında bir kadın bekler ve bir kadın da
ipin gerilmesi için iki kazığın arasında ipi götürüp getirir. Kazıkların başındaki ka-
dınlar gelen ipi kazığın üzerinde ilmikle sabitler. Bu, ıstarın büyüklüğüne göre belli
sayıda ip çifti oluşana kadar devam eder. Bu işe *ıyma* denir (KK1, KK2).



Görsel 3: Çul iplerinin gerilmesi (*ıyma*). (Görsel yazarın şahsi arşivindendir).

Iyılan da denilen *erişi ipi* dikkatle *ıstar* denilen dokuma tezgâhına yerleştirilir.
Erişi ıstara gerilen dikey ipliklere denir (KK1, KK2). Çulun *erişi* böylece hazırlan-
mış olur.

¹ Goşlamak: İpi iki kat olacak şekilde kalınlaştırmak, yani çiftlemek anlamına gelen yöresel bir eylem-
dir.



Görsel 4: *Iyılmış iplerin ıstara geçirilerek bağlanması (küçüleme).* (Görsel yazarın şahsi arşivindendir).

Geleneksel kıl çullar siyah renkte olur. Hem geçkisi hem erişi keçi kılından yapılan iplikten oluşur. Geçki dikey iplerin arasından geçirilen yatay iplere denir. Erişi her zaman en dayanıklı ipten olmak zorundadır. Çünkü kopması halinde dokuma bozulur. Geçki ise farklı büyüklükte ve türde iplerden oluşabilir. Dayanıklılık durumu erişi kadar önemli değildir (KK1, KK2).

2. “Atık Yönetimi” ve Yeni Bir Versiyon Olarak “Sıfır Atık Çul/ Eko-çul”

Sıfır atık kavramı, doğaya insan eliyle yüklenen ve doğa tarafından zararsız hale getirilmesi çok uzun zaman alan atıkların büyük bir sorun olduğunun fark edilmesinden sonra gündeme gelen, bireysel bir çabaya ve yaşam şekline de dönüşmeye başlayan aktivist bir fikirdir, denilebilir. Çünkü çevreye hem gübreye dönüşebilen doğal atıkların hem de toprağı, suyu ve havayı kirleten diğer atıkların bırakılmaması çevre bilinci oluşmuş bireylerde bir yaşam biçimine dönüşmeye başlamaktadır. Geri dönüştürülmesi gereken atıkların ayrılıp uygun yerlere bırakılması bireysel bir çaba ve duyarlılık gerektirmektedir.

Atıksız olarak yaşamının bireysel çözümlerinden biri de bu çalışmanın konusu olan atık kıyafetlerin çöp olarak doğaya bırakılmayıp yeni bir ürüne dönüştürülerek kullanılmaya devam edildiğı “sıfır atık çul”lardır. Bu çullar yoluyla giyimeyen ve çöpe atılacak olan kıyafetler şeritler halinde kesilmekte (bk. Görsel 5) ve kıl iplerden oluşan ve *erişin* içini dolduran geçki olarak değerlendirilmektedir. Bir çulun geçki miktarı kadar -yani bir çulu 15 kilo sayarsak 12 kilo civarında- kumaş türündeki atık doğaya atılmak yerine yeni bir ürüne dönüşmektedir. Bu yeni üretim çevre kirliliğine yol açmamakta ayrıca yer örtüsü olarak kullanılması yoluyla yeni bir yer örtüsü satın alınmasına engel olunarak tüketim de azaltılmaktadır (bk. Görsel 1 ve 2).



Görsel 5: Eski elbisenin kesilerek şerit ipe dönüştürölmesi. (Görsel yazarın şahsi arşivindendir).

Geçki kısmı eski zamanlarda yün ya da kıl ipten oluşan kıl çullar, hazır dokumaların üreilmeye başlandığı dönemlerden sonra bir değişim yaşamış ve yeni bir versiyon çul ortaya çıkmıştır. Eskiye kumaş parçalarının şerit halinde kesilmesi ve bunların geçki olarak kullanılması ile daha renkli kıl çullar (bk. Görsel 1 ve 2) oluşturulmuştur.



Görsel 6: Şerit iplerin dokumaya uygun hale getirilmesi (menik yapma). (Görsel yazarın şahsi arşivindendir).

Kesilen şeritler ıstara *ıyılmış* iplerin arasından bir ileri bir geri geçirilerek dokunur. Şeritler arasındaki kopmalarda şeritler bağlanmaz, zaten dokuma yapılırken ipler iyice sıkışır. Sıkıştırma işi demir tarağa benzeyen *kirkit* ile vurularak yapılır. Kimi zaman “carse/ jarse” kumaşların kesildiği, kimi zaman eskiyen giysilerin kesilerek dönüştürüldüğü bir sıfır atık dokuma şekli böylece ortaya çıkar. Kaynak kişiler, eskiden annelerinin çul için kullanacağı eski kıyafetin açık renklerde olması halinde soğan kabuğu, ceviz yaprağı gibi boyayıcı bitkilerle kaynatarak bunları önce boyadığını sonra şeritler halinde kestiğini ve çul dokuduğunu aktarmaktadır (KK1, KK2).

Eko-çul diyebileceğimiz bu yer örtüsü yaklaşık 60 yıl öncesinden günümüze yakın zamanlara kadar Adana Tufanbeyli Evcı Köyünde üretilmiştir. Kadınların gündeminde henüz ekolojinin olmadığı zamanlarda üretilen bu çullar aslında tasarruf amaçlı yapılmıştır. Yeterince ip bulunamadığı zamanlarda eskiyen kıyafetlerin şerit ipe dönüştürülerek çullarda kullanılması hem ip satın alınmasına engel olmuş, hem çulların renklenmesini saplayarak siyah olan örtülerin daha renkli görünmesini sağlamış hem de eskiyen kıyafetlerin çevreyi kirletmesine engel olmuştur.



Görsel 7: Çul dokuma tekniğıyle dokunmuş paspas. (Görsel yazarın şahsi arşivindedir).

2.1. Su Maliyeti Açısından ‘Eko-çul’un Sunduğı Tasarruf:

Pamuk Miktarı	Normal su	Yağmur suyu	Elektrik	Toplam Maliyet
1kg	1931 lt	6003 lt	4,4 TL 2,2 kw/h	7,83 ₺
1m ² halı (3Kg Pamuk)	3793 lt	18.009 lt	13,2 TL 6,6 kw/h	23,49 ₺
6 m ² kilim (18 kg pamuk)	30 758 lt	108.054 lt	79,2 TL 39,6 kw/h	140,93 ₺

Tablo 1: Pamuk üretiminde harcanan enerji, su miktarının birim ve maliyet hesabı.

Tablo 1’deki hesaplamalar Y. Duran’da (2024: 39) verilen pamuk üretim giderleri dikkate alınarak yapılmıştır. Tabloya bakıldığında bir kilogram pamuk üretimi için 1931 litre normal su; 6003 litre yağmur suyu harcadığı görölmektedir. Giyimde kullanılan pamuk kumaşların bir süre sonra eskimeden çöpe atıldığı düşünüldüğünde üretimde harcanan suyun, elektriğin ve insan emeğinin de çöpe gittiği görölmektedir.

Orijinal çuldaki ip ve atık kumaş oranları hesaplanamadığı için küçük bir örneği tarafımızdan dokunmuş ve bunun üzerinden gerekli ölçümler yapılmıştır.

Tarafımızdan yapılan dokuma ürün (bk. Görsel 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10) üzerinden atık miktarı hesaplamaları² şöyledir:

Çul eni: 30 cm

Çul boyu: 50 cm

Gergi ipi miktarı (atık olmayan ip): 0.045gr

Dokunmuş kumaş ağırlığı: 0.205gr

Dokumadaki atık kumaş ip miktarı: 160 gr

Tezgâh boşken ağırlık: 1.155 kg

Dokunan ürünlerdeki atık kumaş miktarı: %78

10 kg ağırlığındaki çul dokumada 7.800 gr atık kumaş değerlendirilmektedir.

Bu kumaşların ileri dönüşümü sayesinde, pamuk kumaş üretiminde harcanmış olarak kabul ettiğimiz 15.061 litre normal su ve 46.823 litre yağmur suyu ve üretilen pamuk kumaş çöpe gitmekten kurtarılmaktadır. Buna ilave olarak fabrikada işleme süreçlerinde harcanan elektrik ve insan gücü maliyeti de göz önüne alındığında kıl çulun yeni versiyonu olan kıl çabut çul (eko-çul) dokuma çok yüksek oranda tasarruf sağlamakta, ileri dönüşüm sağlayarak çevre kirliliğini önleyerek enerji ayak izini azaltmaktadır.



Görsel 8: *İyilmiş iplerin ıstara geçirilerek bağlanması (kücüleme). (Görsel yazarın şahsi arşivindedir).*

² Atık oranlarının hesaplanmasında ve örnek dokumanın oluşturulmasında yardımcı olan Şeyma Görkem Altıkulaç ve Ali Şimşek'e teşekkür ederim.



Görsel 9: Atık kumaştan iplerin (yatay ipler) tezgâhta dokumaya dönüşmesi. (Görsel yazarın şahsi arşivindendir).



Görsel 10: Atık kumaşlardan elde edilen şerit iplerin dokumanın yatay ipi olarak kullanılması. (Görsel yazarın şahsi arşivindendir).

Kumaş atıkların değerlendirme yollarından biri bu kumaşların parçalanarak yeniden fabrikada işlenmesiyle üretilen ve eşyaların taşınırken korunmasında kullanılan, atıkların sıkıştırıldığı örtülerdir. Bu dönüştürme şekli bir geri dönüşüm olup üretim bandına yeniden giren bir atık söz konusudur. Üretim bandına tekrar giren ürünlerin ise yeniden enerji harcanarak üretimi söz konusudur. Bu da atık

yönetimi sunmasının yanı sıra, enerji ayak izinin azaltılmasına ileri dönüşüme kıyasla daha az katkı sağlamaktadır.

3. “Ekolojik Etik” ve Ekofeminizm Çerçevesinde “Eko-Çul”

Merchant (2022), çevre krizinin, insanın doğaya bakınca kapıldığı kibrin ve herhangi bir yenileme yapılmadan doğal kaynakların mütemadiyen kullanılması- nın bir sonucu olduğunu savunur ve Holmes Rolston’un (1975) üzerinde durduğu ekolojik etik kavramını, insanın da doğanın bir parçası olduğunu ve hayatta kalabilmek için ona bağlı olduğunu unutmadan, gelecek nesilleri için kaynakları geri dönüştürmek ve ekolojik yasalar çerçevesinde yaşamak şeklinde açıklar. Bunun ahlaken doğruluğunu ve böyle davranmanın bir zorunluluk olduğunu ifade eder (Holmes Rolston, 1975: 93-109’dan aktaran Merchant, 2022: 133)

Ekolojik etiğe dair bir kadınsal çevre duyarlılığı olan ekofeminizme Hindistan’da ortaya çıkan “Chipko Hareketi” olarak adlandırılan eylem ile dünyanın dik- kati çekilmiştir. Kuzey Hindistan’da 27 kadın ticari amaçlarla ağaçları kesmeye ge- len kereste tüccarlarına karşı, ağaçlara sarılmış (Hintçe chipko sarılmak demektir) ve onlara karşı direnmiştir (Demir, 2013: 18). Ekofeminist bir dünya “insanlar ara- sında ya da insanlarla hayvanlar arasında hiyerarşinin olmadığı, insanların birbi- rine ve doğaya özen gösterdiği, toprağın ve ormanın gizemini, gücünü ve bütün- lüğünü koruduğu, teknolojik, askeri ve ekonomik gücün yeryüzünü ya da en azın- dan kadınların denetimi altında bulunan bölümünü yönetmediği bir yurttur.” (Poomwood, 2020: 18). Shiva ve Vandana’nın (2018) üzerinde durduğu *ekofeminist ruhanilikte* ekoloji alanıyla ilişki kurularak bunun, yaşamın kutsallığının yeniden keşfine ve insanların tekrar tüm canlı türlerini kutsal görmeye ve onlara gereken saygıyı göstermeye başlaması halinde korunabileceği vurgulanır.³ “[R]uhanilik Toprak Ana’yı iyileştirmeye ve dünyaya büyüsunü iade etmeye kalkışır” (Shiva ve Vandana, 2018: 64).

Kadın ve doğanın birbirine yakınlığını ve benzerliğini ön plana çıkaran eko- lojik feminizmin öne çıkardığı “ekolojik etik” bakış açısına da uygun bir kadın üre- timi olarak ortaya çıkan “eko-çul” hem bireysel hem de toplu olarak sürdürülebi- lecek bir “ileri dönüşüm” modeli sunmaktadır. İleri dönüşümde, hammaddenin üretim bandına tekrar girmesi gerekmez. Materyalin başka bir ürüne dönüşmesi için enerji kullanılmadığı için hammadde ve enerji kaynaklarının tüketimi azalarak çöp kavramı ortadan kalkmaktadır (Dal ve Gökçe, 2019: 31). Geleneksel bir ileri dönüşüm modeli sunan “eko-çul” Anadolu kadınının atıksız yaşama konusunda duyarlılığını, yaratıcılığını, israfın önlenmesi noktasında çözüm ortaya koyabilen karakterini göstermektedir. Geleneksel kıl çul dokumacılığının görünür tarihlerde versiyon üretmesine örnek olarak sunulabilecek “eko-çul” aynı zamanda bir kül- türel mirastır. Çul dokumanın kalmadığı modern zamanlarda, bu tekniğin yeniden canlandırılması hem kültürel hem ekolojik bir gereklilik gibi görünmektedir.

³ Ekofeminizm manifestosunu ele alan çalışma için bk. Şimşek (2024b).

Çünkü yaşatılması gereken bu kültürel miras, ileri dönüşüme getirdiği geleneksel öneri ile çevre dostu bir modeldir.

Sonuç

Tüketim hızıyla sanayiye dayalı üretim hızının doğru orantılı ilerlediği günümüz dünyasında tüketime bağlı çevre sorunları baş göstermiştir. Bu nedenle hem atık yönetimi sunması hem de enerji harcamaması yönüyle ileri dönüşüm, çevresel sorunlara etkili bir çözüm önerisidir. Bu çalışmada Adana yöresinde alan araştırması yapılarak tespit edilen ve 'eko-çul' şeklinde adlandırdığımız sıfır atık çullar ileri dönüşüm için geleneksel bir örnek oluşturmaktadır. Geleneksel kıl çulların yaygın dokuma iplerinin (çözgü iplerinin) atık kumaşlardan kesilen şerit ipleri kullanma yolu ile dokunan *eko-çul* yeni bir versiyon çul örneğidir.

Geleneksel 'kıl çul' dokuma tekniğinin kadınsal bir "ileri dönüşüm" örneğine dönüştüğü çulların (eko-çulların) %78 oranında atık kumaşın ileri dönüşümünü sağladığı görülmektedir. Ekolojik feminizmin öne çıkardığı "ekolojik etik" ile uyumlu bir kadın üretimi olarak ortaya çıkan eko-çul, atık kumaşların değerlendirilmesinde kadınsal bir yaratıcılık ürünüdür. Çevre sorunlarının ve atık yönetimi konularının gündemde olmadığı zamanlarda eski kumaşların kadınlar tarafından şerit iplere dönüştürülerek dokuma malzemesi olarak kullanılmasının temel motivasyonunu "bir ürünü tekrar tekrar kullanma ve hemen çöpe atmama" düşüncesi oluşturmaktadır. Bu düşüncayı, yöredeki insanlarda var olan tasarruf bilinci ve maddi yoksunluklar beslemektedir, denilebilir. Ayrıca kaynak kişilerin açıklamalarına bakıldığında, hazır dokunmuş tekstil ürünlerinin bu denli fazla, yaygın ve ucuz olmadığı zamanlarda kadınlar kendi tekstil ürünlerini üretmeyi kendi yaşam rutinleri olarak da görmüşlerdir, denilebilir. Hayvancılığın güçlü olduğu zamanlarda keçi kıllarını eğirerek ip yaptıktan sonra bunların dokunma aşamasında siyah kıl çulları renklendiren kumaş şerit ipler de *çözgü ipi* olarak değerlendirilmiştir.

Adana Tufanbeyli Evcı Köyünde 1990'a kadar sürdürüldüğü tespit edilen ve bu çalışmada disiplinler arası yöntemle çalışılarak sunduğu su ve enerji tasarrufu hesaplanan yeni versiyon kıl çul dokuma, el sanatları alanında korunması ve tanıtılması gereken bir kültürel mirastır. Geleneksel ileri dönüşüme örnek teşkil eden bu dokuma türü Anadolu kadınının tasarruf yapma konusunda yaratıcılığını göstermesi bakımından önemlidir.

Bu çalışmada ele alınan eko-çulun çok yüksek oranda atık yönetimi sağladığı için önemsenmesi gereklidir. Eko-çulun yaşatılması için çeşitli kurum ve kuruluşlar bünyesinde dokuma atölyeleri kurularak bu teknik ile dokuma öğretilmesi önemli bir kültürel kazanç olacaktır. Bu yolla hem ileri dönüşüm bir atık yönetimi sağlanmış olacak hem de kültürel bir mirasın yaşatılması söz konusu olacaktır. Atıkların doğayı ciddi şekilde tehdit ettiği bu çağda, kumaş atıkları yer örtüsüne dönüştüren bu dokuma türünün yaygınlaştırılması, dokuma tezgâhlarının hem sivil toplum kuruluşlarına ait atölyelerde, hem kamuya ait eğitim merkezlerinde

kurulan tezgâhlarda dokunması ile güncel bir ileri dönüşüm atölyesi ortaya çıkacaktır. Bu atölyeler aracılığı ile insanlara atık yönetimi konusunda etkin bir duyarlılık kazandırılabilir. Kumaş atıklardan başlanarak diğer atıklar konusunda da insan duyarlılığını arttıracak ve yaratıcı çözümler üretmeyi besleyecek bir ileri dönüşüm projesi böylece ortaya konulabilir.

Kaynakça

- Dal, İdil ve Cengiz Gökçe, Gizem (2019). "Sürdürülebilirlik Yolunda İleri Dönüşüm: Bir Atölye Çalışması". *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(20): 30-38.
- Demir, Metin (2013). "Çevre Olarak Konumlandırılmış Kadını ve Doğayı Birlikte Düşünmek: Ekofeminizm". *Doğu Batı Düşünce Dergisi (Toplumsal Cinsiyet 1)*, 63: 11-44.
- Duran, Yıldız (2024). *Pamuk Üretiminde Üretim Girdileri, Üretim Masrafları Ve Karlılık Durumunun Belirlenmesi: Şanlıurfa İli Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Etikan, Sema (2022). "Kırşehir Yöresi Düz Dokumalarında Nazar İnancısını Simgeleyen Motifler". *Ariş*, 20-21: 240-259.
- Gezicioğlu, Fatma Yelda (2022). "Geleneksel Çaput/Cacala/Pala Dokumalarına Sürdürülebilirlik Bağlamında Çağdaş Bir Yorum: Hacim Etkili Sanatsal Dokuma Önerileri". *JASS-The Journal of Academic Social Science Studies*, 15(89): 215-232.
- Gönül, Macide (1964). "Dokumacılığın Tarihçesi ve En Eski Dokuma Aletleri". *Antropoloji*, 2: 80-99.
- Koçak, Elif (2024). "Yenilenebilir Enerjinin Ekolojik Ayak İzi Üzerine Etkisi: Türkiye Örneği". *Politik Ekonomik Kuram*, 8(1): 256-265.
- MEGEP (2007). *El Sanatları Teknolojisi Bezayağı Dokuma*, Ankara: MEB.
- Merchant, Carolyn (2022). *Doğanın Ölümü Kadınlar, Ekoloji ve Bilimsel Devrim*. Çev. Bilge Tanrısever. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Özsoy, Ceyda Erden ve Dinç, Ahmet (2016). "Sürdürülebilir Kalkınma ve Ekolojik Ayak İzi". *Finans Politik ve Ekonomik Yorumlar*, 619: 35-55.
- Ploomwood, Val (2020). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek*. Çev. Başak Ertürk. İstanbul: Metis Yayınları.
- Shiva, Vandana ve Mies, Maria (2018). *Ekofeminizm*. Çev. İlknur Urkun Kelso. İstanbul: Sinek Sekiz.
- Şimşek, Emel (2024a). "Enerji Ayak İzinin Küçültülmesi Konusunda Geleneksel Bir 'Atık Yönetimi': Çul Dokuma". *International Science And Art Congress November, 08.10.2024, Kahramanmaraş, Türkiye Conference Book*. Ases Publications.

Şimşek, Emel (2024b). “Ekofeminist Bir Ütopya Olarak Bluey Çizgi Filmi: Kim Kimi Büyütüyor?”. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 7(2): 379-399.

Yıldız, Dilber (2022). “Dokumanın Tarihsel Süreçte Başlangıcı ve Gelişimine Genel Bir Bakış”. *Hars Akademi*, 5(1): 256-293.

Elektronik Kaynaklar:

URL-1: “Sürdürülebilirlik Nedir?”. <https://www.iienstitu.com/blog/surdurulebilirlik-nedir> (Erişim: 13.01.2025).

URL-2: “Atık Yönetimi Nedir, Neden Önemlidir ve Nasıl Yapılmalıdır?”. <https://www.apsiyon.com/blog/atik-yonetimi-nedir-neden-onemlidir-ve-nasil-yapilmalidir> (Erişim: 13.01.2025).

URL-3: “İleri Dönüşüm Nedir?”. <https://www.speakeragency.com.tr/blog/ileri-donusum-nedir> (Erişim: 13.01.2025).

URL-4: “Geri Dönüşüm Nedir ve Nasıl Yapılır?”. <https://www.ekolojist.com/geri-donusum/geri-donusum-nedir-ve-nasil-yapilir/> (Erişim: 13.01.2025).

URL-5: “Dokuma ve El Sanatları”. <http://www.anamurunesesi.com/kultur/dokumalar/cul.htm>, (Erişim: 14.10.2024).

URL- 6: “Kıl Dokuma Kumaş (Çul dokuma, Keçi Kılı Dokuma)” <https://tekstilsayfasi.blogspot.com/2021/08/kil-dokuma-kumas-cul-dokuma-keci-kili.html>. (Erişim: 14.10.2024).

URL-7: “İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi”. <https://www.mfa.gov.tr/bm-iklim-degisikligi-cerceve-sozlesmesi.tr.mfa>. (Erişim: 15.10.2024).

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Songül Tokmak, 1965 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Adana. (Görüşme: 20.10.2024).

KK-2: Gülsem Vurmaz, 1957 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Adana. (Görüşme: 20.10.2024).

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu araştırmanın Etik Kurul Belgesi Erciyes Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu tarafından 27.07.2021 tarih ve 357 sayılı kararla onaylanmıştır.

Finansman: Bu çalışma Erciyes Üniversitesi BAP Birimi tarafından SDK-2022-11734 numaralı proje kapsamında desteklenmiştir.

Destek ve Teşekkür: Yazar tarafından çalışmayla ilgili herhangi bir destek veya teşekkür beyanında bulunulmamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmanın araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu makale, yazarın *Alevi Kadın Folklorunda Evci Köyü Örneği (Ritüeller, Günlük Yaşam, Sözel Kùltür Ürünleri)* başlıklı doktora tez çalışmasından üretilmiş olup “Enerji Ayak İzinin Küçütülmesi Konusunda Geleneksel Bir ‘Atık Yönetimi’: Çul Dokuma” başlığıyla International Science And Art Congress November, 08.10.2024, Kahramanmaraş’ta özet olarak sunulan bildirinin gözden geçirilerek genişletilmiş biçimidir.

Katkı Oranı Beyanı: Bu çalışmanın tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: The Ethics Committee Document of this research was approved by the Erciyes University, Social and Human Sciences Ethics Committee with the decision dated 27.07.2021 and numbered 357.

Funding: This study was supported by Erciyes University Scientific Research Projects Coordination Unit within the scope of project number SDK-2022-11734.

Support and Acknowledgment: No statement of support or acknowledgement was made by the author regarding the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this study.

Author’s Note: This article is produced from the author’s doctoral thesis titled *Evci Village Example in Alevi Women’s Folklore (Rituals, Daily Life, Oral Culture Products)* and is a revised and expanded version of the abstract presented at the International Science and Art Congress November, 08.10.2024, Kahramanmaraş, with the title “A Traditional ‘Waste Management’ for Reducing the Energy Footprint: Çul Weaving”.

Author Contributions: All sections of this study have been prepared by a single author.



Araştırma Makalesi

Gönderim Tarihi: 24.01.2025

Kabul Tarihi: 26.05.2025

Yayın Tarihi: 30.06.2025

Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2025, 5(1): 76-93

Research Article

Received Date: 24.01.2025

Accepted Date: 26.05.2025

Published Date: 30.06.2025

DOI Number: 10.59902/yazit.1626164

BAHTİYAR VAHABZADE'NİN ŞİİRLERİNDE AZERBAYCAN DÜŞÜNCESİ

Belief of Azerbaijanism in Bakhtiyar Vahabzade's Poetry

Sabuhi GAHRAMANOV*

ÖZ

Bahtiyar Vahabzade'nin şiirinin fikrî zemininde Azerbaycancılık, Azerbaycan ideali, millî benlik ve kimlik, ana dili mücadelesi, vatanseverlik, bağımsızlık ve bilinçli vatandaşlık yer almaktadır. Şair, yaratıcılığının her aşamasında "Düşüncem değişmez, hâlâ dünya dönüyor" düşüncesine sadık kalmış ve millî şiirin ana kollarından birinin öncüsü olmuştur. Azerbaycancılık düşüncesi ve amacı Bahtiyar Vahabzade'nin yaratıcılığının temelini oluştursa da tüm gücünü, yönlerini ve tezahürlerini bir anda ortaya koymamış, şiiri olgunlaştıkça ve sosyal-ideolojik faaliyeti genişledikçe ön plana çıkmıştır. Bahtiyar Vahabzade'nin şiirleri hiç bir zaman kayıtsız, üzüntüden, kederden kaçan, hayatın sevincinden tat almayan "huzursuz kalpler"le uzlaşmamış, 1960 – 1980 yıllarında mücadele eden bir şair imajını yaratmayı başarmıştır. Ana dili ve Güney Azerbaycan konusu Vahabzade'nin eserlerinin ana motiflerini ve şairin Azerbaycan düşüncesinin temelini ve ruhunu oluşturur. Geçen yüzyılın 50'li yıllarında bölünmüş ana vatan meselesi şairi düşündüren ana konu hâline geldi. Bu dönemde Vahabzade "Gülüstan" şiirini yazarak büyük bir cesaret gösterdi. Sovyet rejimini kızdırdığı için eserin yayınlanması yasaklandı ve ardından şairin zorlu hayatı ve yıllarca süren takip süreci başladı. Ancak "Gülüstan" şiiri genel olarak Güney'e dair şiirimizde yeni bir sayfa açarak bölünmüş ana vatan imajını edebiyatın ve sosyo-politik düşüncenin sürekli hedefi hâline getirir. Şiirde millî birlik çağrısı ruhu açıkça görülür. Vahabzade'nin vatandaşlık duruşunun diğer yönü de millî-manevi değerlerin, kültürel ve sanatsal mirasın korunması, yüceltilmesi ve somutlaştırılması olmuştur. Şair millî kültürün her alanından konular alarak Azerbaycanlılığı sürekli anlatmıştır. Özgürlük ve bağımsızlık motifleri Vahabzade'nin şiirinde değişmez bir nitelik kazanmış, uluslararası konularda yazdığı şiirlerde ifadesini bulduğu gibi genel olarak şiirinin mücadelecî ruhunda, ahenginde ve imgelerinde de ifadesini bulmuştur. 1980'li yılların sonunda ve 1990'lı yıllarda bir bütün olarak Azerbaycancılık düşüncesi, Vahabzade'yi sadece yaratıcılığıyla değil, aynı zamanda ulusal bağımsızlık hareketinin mücadelecî, sosyal ve politik figürü olarak da ön plana çıkarmıştır.

Anahtar Sözcükler: Azerbaycancılık, vatanseverlik, ana dili sorunu, vatandaşlık, "Gülüstan" şiiri, bağımsızlık.

ABSTRACT

Azerbaijanism, Azerbaijani ideal, national personality and identity, struggle for the mother language, patriotism, independence and conscious citizenship take place in the intellectual background of Bahtiyar Vahabzade's poetry. At every stage of his activity, the poet remained faithful to the thought "My thought is unchanging, the world is still turning" and became the pioneer of one of the main branches of national poetry. Although the idea and

* Doç. Dr., Azerbaycan Diller Üniversitesi, Bakü-Azerbaycan. E-posta: gahramanovsabuhi@gmail.com. ORCID: 0000-0001-8732-6043.

purpose of Azerbaijanism formed the basis of Bakhtiyar Vahabzade's activity, it did not reveal all its power, directions and manifestations at once, but came to the fore as his poetry matured and his social-ideological activity expanded. Bakhtiyar Vahabzade's poems have never been reconciled with "the restless hearts", which are indifferent, avoid sorrow, grief, do not taste the joy of life, however, he managed to create the image of a poet who struggled during 1960 and 1980. The themes of Mother language and the South Azerbaijan form the main motifs of Vahabzade's works and the basis and spirit of the poet's Azerbaijani thought. In the 50s of the last century, the issue of the divided Motherland became the main topic of the poet's thoughts. During this period, writing the poem "Gulustan" B.Vahabzade showed the great courage. The publication of the work was banned because it angered the Soviet regime and then the poet's difficult life and years of persecution began. However, the poem "Gulustan" opens a new page in our poetry about the South in general, making the image of the divided nativelyland a constant target of literature and socio-political thought. The spirit of calling for national unity is clearly seen in the poem. Another aspect of Vahabzade's citizenship stance was the protection, glorification and embodiment of national-spiritual values, cultural and artistic heritage. The poet has explained Azerbaijanism constantly by taking subjects from all spheres of national culture. The motifs of freedom and independence have gained an invariable quality in Vahabzade's poetry and have found expression in his poems about the international issues, as well as in the combative spirit, harmony and images of his poetry in general. At the end of the 1980s and in the 1990s, the idea of Azerbaijanism as a whole brought Vahabzade to the forefront not only with his creativity, but also as a fighter, social and political figure of the national independence movement.

Keywords: Azerbaijanism, patriotism, mother language problem, citizenship, poem "Gulustan", independence.

Giriş

1960-1980'lerde edebiyatta millî ruhun tezahür etmesi, Azerbaycan düşüncesinin egemen ideolojiye karşı fikirlerinin somutlaşması ve yayılması hususunda şiir önde gelen alanlardan biriydi. Bu dönemde şiir, millî fikir, millet ve vatan temalarının başlatılması, milliyet ve vatandaşlık kavramı söz konusu olduğunda halk şairi Bahtiyar Vahabzade'nin çalışmaları öne çıkmaktadır. Resul Rıza ve Süleyman Rüstem gibi dönemin klasik şairlerinin yanı sıra bu doğrultuda dikkate değer bir duruş ve tutarlı bir faaliyet sergileyen şairlerden biri de Bahtiyar Vahabzade olmuştur. Bahtiyar Vahabzade'nin çalışmalarına en başından itibaren büyük saygı duyan Mehdi Hüseyin, öngörüyle şunları kaydetmiştir: "Onun alışmaları, düşünsel ve sanatsal yn itibariyle modern şiirimizin ana çizgisine sadıktır ve şairi bu yolda daha büyük başarılar beklemektedir. Bu konuda hiç şüphem yok" (Askerli, 2022: 43).

şiirde Samed Vurgun okulunda yetişen ve kendinin takipçisi olan, ünlü şair üzerine tez savunan, Samed Vurgun hakkındaki ilk monografyi yayımlayan Bahtiyar Vahabzade, Azerbaycan ülküsünün yeni koşullarda tanıtılmasına, Azerbaycan düşüncesinin şiirde somutlaşmasına ve gelişmesine katkıda bulunmuş, okul düzeyinde şiirsel yolun temellerini atmıştır. Nizami Caferov'un

işaret ettiği gibi: "Bahtiyar Vahabzade ekolü 1950'li yıllarda (yüzyılımızın ortalarında) kurulmuş olmasına rağmen günümüze kadar sürekli bir evrim geçirmiş, ulusal sorun ve ülkülerin etkisi altında şekillenmiş ve mükemmelleşmiş, duyarlılık, güçlü duygusallık, esneklik ve hız kazanarak yarınların okuluna dönüşmüştür" (Caferov, 1999: 5).

Şiirde Bahtiyar Vahabzade ekolünün fikrî zemininde Azerbaycancılık, Azerbaycan ülküsü, millî benlik ve kimlik, ana dili uğrunda mücadele, vatanseverlik, bağımsızlık ve bilinçli vatandaşlık konuları yer almaktadır. Şair, edebî faaliyetlerinin tüm aşamalarında olgun bir şiirsel düzey sergilerken bağımsızlık yıllarında yaptığı kapsamlı sosyal ve politik faaliyetlerinde "Dünya dönmeye devam etse de, düşüncem değişmez," diyerek yaratıcı öğretiye bağlı kalmış ve millî şiirin ana akımlarından birinin öncüsü olmuştur. Şairin, tüm yaratıcılığıyla millî fikir ve genel olarak millet için mücadele eden bir sanatçı olarak ün kazanması bir raslantı değildir. "Bahtiyar Vahabzade güçlü bir Turancı, Türkçü ve Azerbaycancı olarak biliniyordu. Kendisi hem kalemiyle hem de sözleriyle bu ideolojiler uğruna mücadele etmiştir. Turancılık, Türkçülük ve Azerbaycancılık, sanatçının bilimsel ve toplumsal yazılarında, röportajlarında, mektuplarında ve sosyo-politik eserlerinde, şiirlerinde ve oyunlarında kendini göstermiştir" (Askerli 2022: 200).

Bahtiyar Vahabzade'nin Şiirlerinde Azerbaycan Düşüncesinin Gelişme Dinamikleri

Bahtiyar Vahabzade'nin çalışmalarının özünü Azerbaycancılık düşüncesi ve amacı oluştursa da bu düşünce tam kapasitesi, bakış açısı, tezahürleri ile bir anda ortaya çıkmamış, Vahabzade'nin çalışmaları geliştikçe ve sosyo-ideolojik faaliyetleri genişledikçe tam anlamıyla belirgin bir hâl almıştır.

Azerbaycan'ın cumhurbaşkanlarından Haydar Aliyev, ilk "İstiklal Nişanı" sahiplerini değerlendirdiği sırada bu noktaya özellikle dikkat çekmişti: "Biliyorsunuz, millî özgürlüğün sağlanması için milletimizde millî uyanış şarttır, mücadele gereklidir, millî ruhun diriltilmesi gerekmektedir. Bu kolay bir süreç değildir. Bu çok zaman alıcı bir süreçtir. Bu rejimde yaşadığımız dönemde, bu sürece açık bir ivme kazandırmak da zordu. Ancak Bahtiyar Vahabzade, Memmed Araz, Halil Rıza gibi insanlar bu alanda çalışmalarıyla harika işler yaptılar..." (Aliyev, 1999: 250-251).

Bahtiyar Vahabzade'nin şiirinde Azerbaycancılık düşüncesi çeşitli yönlerden kendini göstermekte ve birçok konuyu bünyesinde barındırmaktadır.

Her şeyden önce şairin eserlerinde vatan teması ve vatanın zikredilmesi doğrudan Azerbaycan semantiğiyle bağlantılıdır. Bu motif, konuyu uluslararası içerikli Sovyet ülkesi statüsünden çıkarıp, özel olarak kendi ülkesine, yani "ana vatanı Azerbaycan"a getirmektedir. Her şiiriyle, her satırıyla "Ben Azerbaycan'ın evladım" diyen şairin millî vatandaşlık konumu da şiirde şekillenmektedir.

Çeşitli yıllarda yazdığı "Gönül Çiçekleri" (1947), "Benim Yolum" (1957), "Azerbaycan Oğluyam" (1966), "Diyorlar" (1967), "Vatan Sevgisi Her Sevgiden Büyüktür" (1969), "Beşik" (1969), "Dedemin Kulübesi" (1970), "Şeki" (1971), "Sevdim, Biliyordum..." (1973), "Sonraki Yüzyılla Buluşma" (1973) ve diğer şiirlerinde "Bu sana küçük bir hediye sevgili vatan, gönül çiçeklerinden bağladığım bu demet..." şeklinde dile getirdiği bir aşkla yola çıkan şair, yüreğini "vatan toprağı", şiirlerini ise "o topraklardan yetişmiş" bilmekte; mesleğini "şerefim, namusum, izzetim" diyerek "halkına olan sonsuz sevgisinde" bulmakta, "gerçek insan" olmayı da vatan sevgisinden öğrenmektedir:

"Yurdum, Vatanım, şöhetim, andım!

Bir vakitler senin aşkınla yandım,

Biliyorum ben gerçek insanım, insan!

Biliyorum nedir, isteğim, dileğim bu cihandan!" (Vahabzade, 1974: 21).

"Beşik" şiirinde "Annemin yakıcı ninnilerinden Azerbaycan'ım ruhuma süzüldü..." diyerek vatan sevgisinin bebekliğimizden itibaren millî vasıflarla, inançlarla, Kur'an'la, övgülerle, şarkılarla, geleneklerle, ana dille kanımıza geçtiğini ve "Üzeyir'in türküsü, Fuzuli'nin şiirinin beşikten kök saldığını" anlatan Vahabzade (1974: 143-145), "Ata Yurdu", "Dedemin Kulübesi", "Bahçemden Akan Su" şiirlerinde, memleketinin sıcaklığını dizelerine sindirmiştir. "Şeki" şiirinde ise "küçük vatan"ı anlatmakla yetinmemiş, bununla birlikte Azerbaycan'ın "hiçbir zaman ufak parçalara ayrılması"nı istememiş, "Ben Bakülüyüm, Lenkeranlıyım, Genceliyim, Gubalıyım, Nahçıvanlıyım, Şekiliyim, Şirvanlıyım, Karabağlıyım. Tüm vatanıma tümünden bağlıyım." (Vahabzade, 1974: 33) sözleriyle "vurgunum Azerbaycana!" demiştir. B. Vahabzade "Diyorlar" şiirinde vatan sevgisiyle övünenlere vatandaşlığı öğretiyor, sevgiden pay umanlara, bu sevgiyi "vatanın başına kakanlara" (Vahabzade, 1974: 101) tüm varlıklarını, ünlerini, şanlarını, düşüncelerini, duygularını ve heyecanlarını yalnızca ana vatana borçlu olduklarını hatırlatıyor.

"Azerbaycan Oğluyam" (1966) adlı şiiri, sanatçının ana vatan ve dönemin toplumsal yapısıyla polemik konularını ele alan manifesto türünde yazdığı bir eser sayılabilir. Şair, felsefi-tarihsel imge ve sembolizm üzerine yazılmış şiirin her paragrafında, kıtasında, imgesinde, açık şiirsel söz şeklinde, Azerbaycan'ın şanlı geçmişinden, yüksek değerlerinden, güvenli bugünü ve kendinden emin yarınından bahseder:

"Azerbaycan oğluyum

Ateşi kutsal görmüşüm

Anam toprak

Babam ateş,

Ben ateşten doğmuşum!

Ateş gibi sıcakkanlı,
Sel gibi delikanlıyım!
Yaşam gibi eskiyim,
Toprak gibi şanlıyım!..” (Vahabzade, 1974: 30).

şirde Azerbaycan oğlu, "at sırtında doğmuş", "savaş sırasında kundağa sarılmış", "damarlarında sel akan", "zamanın kazanında pişmiş", sertleşmiş, yiğitliğiyle nam kazanmış ve "bin yıldır adının bekęisi olan", doğası gereği barışsever, "hiçbir zaman kimsenin tavuğuna "kışt" dememiş, ama silahlı olmadığında bile "nefreti barut gibi kalbine doldurarak" kendini savunmayı başaran canlı bir karakter olarak tanımlanır. Toprağına, eline, özüne, kültürüne, tarihine, şan ve şöhretine sevgisi, duyguları, gururu, vakarı, dolup taşan lirik kahramanın kendi onurlu geğmişi ile, Dedem Korkut, Köroğlu ve  amlıbel'le, "müziği Karabağ, sözleri ise Nahçıvan bu toprak"la gurur duyması (Vahabzade, 1974: 30-32) coşku getirdiği kadar içinde yaşadığı rejime de meydan okuyor. şiirin alt metninde, bir zamanlar Rus Sovyet şairi Vladimir Mayakovsky'nin şiirsel ifadesiyle "Ben bir Sovyet vatandaşıyım" kavramına karşıt olarak "Azerbaycan oğlu"nun bulunması resm  ideolojiye karşı çıkan bir ruh, mill  uyanış manifestosu olarak hissedilmektedir:

"Her geçen gün b y sem de
D n vardığım son zirveme
Bugün yine "daha az" dedim.
Tarihin gölgesinde
Saklanan bir ulusun
Yarını olmaz dedim..." (Vahabzade, 1974: 32).

1966 yılında yazılan şiir bu mısralarla bitse de şiirin devamının olduğu bağımsızlık döneminde metnin geri kalanının yayımlanmasıyla ortaya çıkmıştır.

"Ne yapalım... zamanın
Uğursuz yollarında
İki parça olmuşum.
İki başlı, bir kalpli
Vücuda d n şm ş m..." (Vahabzade, 2004a: 34).

şair, şiirinde Azerbaycan'ın ikiye bölünmesi sorununa yer vererek milletin trajedisini anlatmaktadır. Ancak şiir bir güven ifadesiyle bitiyor: "Düşüncemin, sevdamin, Kanımın rengi bayrak, Bütün dileklerimin, Altın  elengi Bayrak..." (Vahabzade, 2004a: 35) diyen şair, bayrak motifini şiire getirerek mevcut bayrağa sembolik anlam kazandırıyor ve böylece Azerbaycan bayrağını tüm ana vatanın sembolü olarak sunuyor:

"Kendi mesleğim, aşkım
Her zaman benden  nde.
Azerbaycan bayrağı

Başımın üzerinde!.." (Vahabzade, 2004a: 35).

Bu, Bahtiyar Vahabzade'nin vatandaşlık kavramından anladığıydı. B. Vahabzade'nin şiirinde Azerbaycan düşüncesi, vatanın doğrudan zikredilmesiyle birlikte şairin sosyo-politik gerçeklere yaklaşımına, ülkede meydana gelen süreçlere, ve en güncel sorunlara tepkisine yansır. "Hayat yollarında ayaklarım la değil, ülkümle yürüyorum..." ("Düşmanım Kimdir Benim", 1960) ilkesiyle mücadele meydanına giren şair (Vahabzade, 1974: 116) ana dili, millî değerler ve Güney Azerbaycan temasıyla peş peşe yazdığı şiirlerinde, zamanın gerçeklerini anlatan dizelerinde şiirin kendisini bir silaha dönüştürmeye çalışmış, onu "Düşüncemin en temiz, en anlamlı sözleri, Duyumsayan kalbi" olmaya, "Asrımızın nabzında, uyumla çarpmaya", "Vatanını, ulusunu inkar eden serserilerin Vatan için değil, para için yanan serserilerin" kafasında "yumruk olmaya" odaklanmış ve bu durumu "Bir bekçi ol vatanın toprağında, taşında. Vakarı ol, azmi ol eğilmeyen başların. Kalbinde bir mermi ol gerçek vatandaşların" ("Benim Şiirim" 1964) dizeleriyle dile getirmiştir (Vahabzade, 2004a: 25-27). "Şair-Vatan" şiirinde (1967) "Şiirim Amacımdır" ifadesiyle B. Vahabzade kendisi gibi düşünenleri "Dünyanın en büyük şairleri" olarak niteliyor, genel olarak şair ve vatan kavramları arasında aynılık görüyor:

"Belki de en zayıf, en küçük şair

Büyük vatandaşdır Vatanımıza...

Şairin vücudu bu ana toprak,

Nefesi rüzgardır, kanı Kura, Aras.

Pek çok şey vatansız yaşar ama yalnızca

Şiirler vatansız, yurtsuz yaşayamaz..." (Vahabzade, 2004a: 42- 43).

Yaşar Garayev konuyla ilgili olarak şunları söylemiştir: "Bahtiyar Vahabzade için özel bir tarihsellik kavramı bulunmuyor; ayrıca tek bir geleneksel "millî karakter", tek bir modern "entelektüel kahraman" yoktur. Onun için sadece, yalnız tek varlık vardır – Kutsal, sonsuz Azerbaycan. Azerbaycan burada tarih ve süreç olarak, köken ve gelecek olarak, beşik, ocak, yuva ve ana olarak ifade ediliyor" (Vahabzade, 2004a: 9). Bahtiyar Vahabzade, "Şairin döneminin, yüzyılının vicdanı", "Gerçeğin, Hakkın aynası", "Vatanın delisi, toplumun delisi" ("Şairler", 1969) olmaları gerektiğine inanıyor (Vahabzade, 2004a: 59). Bahtiyar Vahabzade'nin şiirleri hiç bir zaman konumsuz kişilerle, kayıtsız, üzüntüden, kederden kaçan, hayatın sevincinden tat almayan "huzursuz kalpler"le uzlaşmamış ("Dağda şelale gibi", 1960), "yağcılık etmiş dağ tepeye", "Bir şekilde bu dünyada yaşayalım" – diyenlere, "Güneşten kaçıp daima gölge arayanlara..." karşı çıkmıştır. "Hayata sadece seyirci olarak bakmak istemeyen" (Vahabzade, 2004a: 11-13) Bahtiyar Vahabzade 1960 – 1980 yıllarında mücadele eden bir şair imajını yaratmayı başarmıştır:

"İstemiyorum hayatım sessiz bir odada

Geçmesin bir dilsiz gibi...

Kayaların başında savaşmak istiyorum

Düşmanla kartal gibi..." (Vahabzade, 2004a: 11-12).

"Öğrencilerime" (1974) şiirinde şair, "otuz yıldır" "yaşıt", "yoldaş" olduğu genç nesle vatanseverlik dersi vermiştir: "Sabir olmuş, Puşkin olmuş, Vurgun olmuş her dersimin ön sözü" ifadesinin yanı sıra Vahabzade düşüncelerini "Misyonumun, amacımın son sözü ise: "Sıradan bir insan değil, Bu vatanın gerçek vatandaşı olalım!" (Vahabzade, 2004a: 89-91) şeklinde sloganlaştırmıştır.

1960'lı yıllarda şiirsel bir yöntemle ifade edilen bu mücadeleci ruh, 1970'li ve 1980'li yıllarda daha da somutlaştı. Bu yıllarda Vahabzade'nin kaleme aldığı "Karabağ Atı" (1976), "Rüzgar-Ot" (1976), "İhanet" (1979), "Evet Tedirginim" (1979), "Coşku mu Zeka mı?" (1985), "İki Göçmen" (1986) ve diğer bazı şiirleri dönemin önemli sorunlarını yansıtmaktadır.

1956 yılında İngiltere Kraliçesi'ne "Zaman" adlı bir Karabağ atı hediye edilmiş ve bu durum şairin şiirsel bir "bahane" olarak itiraz duygularını uyandırmıştır. Şair, Cıdır Düzü'nün ıssız manzarasının anlatılmasıyla başlayan "Karabağ Atı" şiirinde geçmişin kahramanlık nostaljisine dalıyor: "Karabağ'ın safkan atları, yiğitliğin belirtisi, Topuzların gürültüsü, Kılıçların parlaması, Hançer sesi! Karabağ'ın kızıl atı – Savaşlarda dayanağı Köroğlu'nun, Bayandur'un. Dizginleri kemirdi mi, şayet yüreğiniz yetiyorsa o ısınmadan, Kamçılarının tehdidini durdurun..." Şiirsel protestonun adresi, geçmişle günümüz arasında bir karşıtlık yaratarak, bir zamanlar "Kırat" ve "Durat" olan Karabağ atını şimdi "Zaman" adıyla farklı bir niteliğe, "yarışlarda kazanan jokey'e dönüştürme girişimidir. Ancak yabancı niyetler dünyayı yöneten efendilerin gözünde kalıyor: "Zaman" bir türlü uslanmıyor, Kışnemesi yerleri ve gökleri cınlatıyor, Ne kamçıya boyun eğdi, ne de tehlide, O kemirir dizginini, Kraliçe sadece seyrediyor kendisini, Ayakları kazıyor yeri, Civarına yaklaştırmıyor seyisleri...". Karabağ atı şiirde millî değer ve maharetin sembolü olarak ele alınmıştır. Azerbaycan halkına tepeden, yabancı gözlerle bakanlara şairin şiirsel cevabı şu şekildedir: "O sırtında kraliçe eğeri değil, Savaş istiyor, şecaat istiyor. O sırtında aynalı Hacer¹ istiyor..." (Vahabzade, 2004a: 107-119).

B.Vahabzade, "Rüzgâr – Ot" şiirinde Konfüçyüs'ün "Hükümdar rüzgâr gibidir, halk da çimen gibidir..." felsefesinden yola çıkarak "Zulme boyun eğmemeyi" öğütler. (Vahabzade, 2004a: 111-112); "İhanet" şiirinde, "Halkın kahramanı Babek'i düşmana veren" hain Sehl-Sumbat'ı şiirsel bir şekilde yargılayarak günümüzün "Sehl-Sumbat"larının yaşam felsefelerinin boş olduğunu anlatıyor (Vahabzade, 2004a: 113-115); "Evet Asabiyim" şiirinde "Evet asabiyim, düşünceme hiç çekinmeden dokunanlara..." diyor ve "düşüncesiz, işsiz ölü ruhlara" isyan etmiş (Vahabzade, 2004a: 116-117); "Coşku mu Zeka mı?" şiirinde

¹ "Aynalı" çar döneminde yaşamış Kaçak Nebi'nin silahının adı. Hacer Kaçak Nebi'nin eşi.

bir zamanlar "babası kör olan köç Koroğlular"ın şimdi "kör oldukları bu çağda", tedbiri ve mantığı bir kenara bırakıp "deli" olmaya ve gayretli olmaya davet etmiştir:

"Coşku özgürlüktür, bu amaç için
Coşku bu Dünya'da adımını atıyor.
Günümüzde coşkudur oluşturan,
Dünyanın siyasi haritasını..." (Vahabzade, 2004a: 122).

Bahtiyar Vahabzade'nin Azerbaycan sevdasının esas teması ana dili meselesidir. Şairle ilgili bir monografinin yazarı Alizade Askerli şunları söylemiştir: "Anne ve ana dili konusu Bahtiyar Vahabzade'nin çalışmalarında önemli bir yer tutuyor. "Adın Şerefli dir" ("Kommunist" gazetesi, 1967, 20 Ekim), "Aşığım, dilimde yasak yok" ("Ulduz" dergisi, 1972, № 5, s. 20-21), "Annenin ninnisi, çocuğun dünyası" ("Edebiyat ve incenanat" dergisi, 1973, 17 Şubat), "Dilde Doğallık ve Güzellik" ("Dil medeniyeti" dergisi, Bakı, 1979, s. 28-34), "Ana dili - mahkeme işlemleri" ("Halk" gazetesi, 1991, 20 Eylül), "Her milletin çocuğunun ortaöğretimi ana dilinde alması gerekiyor" ("Azerbaycan muallimi" gazetesi, 1994, 20 mart), "Yetkililer hâlâ çocuklarını ana dilli okula göndermiyor" ("Yeni Müsavat" gazetesi, 2000, 4 Ocak), "Dilimiz Yaşamımız" ("Edebiyat gazetesi", 2009, 31 Temmuz), "Ana dili - devlet dili" ("Azatlık", 1992, 29 Aralık), "Yoğurt siyah olamaz" ("Aydınlık" 1994, 27 Mayıs), "Ana dili, yine ana dili" (1997) Bahtiyar Vahabzade'nin dille ilgili değerli yazılarından (Askerli, 2022: 125).

Daha geçen yüzyılın ortalarında, Sovyet ideolojisinin uluslararası dil adına Rus dili aracılığıyla Ruslaştırma politikasına karşı şair, "ana dilinde konuşmaya utanan forslu edepsizlere" ana vatanın ekmeğini haram kılmış, "Vatanın ekmeği sizleri çarpsın!" ("Ana Dili", 1954) siteminde bulunmuştur (Vahabzade, 2004a: 8-9).

Bahtiyar Vahabzade'nin çeşitli zamanlarda, ana dilini yabancı odaklara karşı savunması ve mücadelesiyle ilgili "Ana Dili" (1956), "İkiyüzlü" (1967), "Ana Dilim" (2001) ve "Ana Dili" (2005) şiirleri bulunuyor. Bu şiirleri birleştiren temel motif ana diline duyulan sevgi, onun korunması, ana dilinin millî ruhu, varlığı ifade etmesidir. Gerek Arapça ve Farsçaya bağımlılık, Sovyet döneminde Ruslaşma, Rus diline aşırı eğilim, gerekse de günümüzde yabancılaşma, moda uğruna İngilizceye yol verilmesi şairin suçlamalarına zemin hazırlamıştır. Vahabzade yabancı dil politikasıyla ilgili olarak yurttaşlarını dikkatli olmaya davet etmiştir: "Yarınlarımız olan bebeklerimizin bir değil, beş-altı dil bilmeleri gerekiyor. Ana dilimizi de küçümsemeyelim, Zira yolculuğa buradan başlıyoruz..." ("İkiyüzlü") (Vahabzade, 2004a: 45).

Bahtiyar Vahabzade "Latin Dili" (1967) adlı şiirinde dil sorununu açıkça politik düzeyde gündeme getirmiştir. Ancak aynı zamanda dili de özgür olmayan sömürge halklarının sorununu Ezop'un dili ile, yani sembolik olarak ifade etmiştir.

İlginç bir karşıtlıkla, halkı hayatta olmasa da "bilimin temeli" olan, tıpta ve birçok alanda kullanılan Latince ile özgürlüğü olmayan halkların dilini mukayese etmiştir: "Büyük derttir, Vatan da bulunuyor, Ulus da bulunuyor, Fakat bir dilleri bulunmamakta..." sözleriyle âdeta çığlık atmıştır. Özellikle Kazablanka'ya yapılan bir gezinin izlenimine dayanarak yazılan şiirde, genellikle "Ben özgürüm, ben bağımsızım" sözlerini "Kendi dillerini konuşma hakkı" olmayan, "dili tutuklu olan" halkların çığlıkları duyuluyordu (Vahabzade, 2004a: 303-305). Şüphesiz Azerbaycan halkı da bundan kendi hissesini almış, millî duygu ve düşünceleri nüksetmiştir.

"Şimdi söyle bana
Hangi dil'e ölü diyelim:
Vatan varken,
Millet varken
Küçük, zayıf kulübelerde
mahkum olan bir dil'e mi?
Yüzyıllardan
Geçip gelen,
Halkı ölen,
Kendi kalan bir dil'e mi?" (Vahabzade, 2004a: 305).

Güneyli şair Sehend² hitaben yazılmış "Vüsalda Hicran" ("Kavuşmada Hasret", 1970) şiirinde Bahtiyar Vahabzade "yüz elli yıllık uzun hasret"le birbirinden ayrı kalmış halkın vatanının parçalanması gibi, dilinin de inkâr edilmesi, Güneyde Azerbaycan Türkçesinin "ağız" olarak nitelendirilmesi olgusu ile "vatan ve dil" konusunun ayrılmaz olduğu gerçeğini bir kez daha vurgulamıştır: "Dedin ki – Ne yapayım? Bütünlüğüme kıyıyorlar benim. Özümü parça, Dilimi şive Sayıyorlar benim..." (Vahabzade, 2004a: 69-70). B. Vahabzade'nin vatandaşlık çalışmalarının bir diğer yönü de millî ve manevi değerlerin, sanat mirasının korunması ve ifade edilmesiyle ilgilidir. Şairin ulusal tarihî olaylara, kültürel, sanatsal ve edebî tezahürlere ve şahsiyetlere adanmış onlarca şiiri vardır. B. Vahabzade, klasiklere ithaf ettiği "Genceli Nizami", "Merhaba Nesimi" (1978), "Yunus Emre'ye" (1987), "Büyük Fuzuli" (1960), M. F. Ahundzade'yle ilgili "Kervan Yürür", "Aşık Aliasker", "Mirza Celil'e" (1960), "Annemin Kitabı" (1966), "Sabir, Yine Sabir", "Rahmet Olsun Sana Sabir" (1995), Ö. F. Nemanzade anısına "Unutkanlık" (1991), "Hüseyin Cavid", "Ahmed Cevad", "Cafer Cabbarlı'ya" (1960), Samed Vurgun'la ilgili "Halk Şairine" (1956), "Yaşlanır mı", "Samed Vurgun'a" (1976) ve diğer edebî örneklerinde sadece ustalara yüksek değer vermekle kalmıyor âdeta öncekilere rapor veriyormuş gibi klasiklerin geleneklerinin hâlâ güçlü ellerde olduğunu sergiliyor.

² Bulud Karaçorlu Sehend

Zira şairin inancı şu şekildedir: "Millî geleneklerini, kùklerini, kùkenlerini inkâr eden halklar her zaman ôlûme mahkûm olmuşlardır. Gelenekleri inkâr ederek yenilenmek, modernleşmek imkânsızdır. Yenilenmenin tek yolu kùkene, soya yaslanarak uçmaktır." (Vahabzade, 2005: 621).

Bahtiyar Vahabzade'nin klasiklere başvurması belirli olaylarla, yıl dônûmleriyle, anılarla ve hatıralarla ilgili olmakla birlikte aynı zamanda sosyal ve politik öneme sahiptir. Vahabzade millî değerlerin savunulmasının yanı sıra zamanının problemlerine de işaret ederek gündeme getirmiştir. Yıllarca süren baskıdan sonra trajik bir kadere maruz kalan romantik şair Muhammed Hadi'nin adı unutulduğunda, B.Vahabzade onun hakkındaki ilk şiiri ("Sanatçının Trajedisi") yazdı. Büyük hiciv şairi M. A. Sabir'in hayatı ve mücadelesinin destansı bir üslupla anlatıldığı "Ağlıyor-Güleç" (1962) şiirinde B. Vahabzade aynı zamanda şairle diyaloga girerek Sabir'in verdiği epigraflarla millî hayatın sorunlarını gündeme getiriyor. B. Vahabzade, M. Fuzuli hakkında birçok makale ve şiir ("Gônûl şairi", "Leyli ve Mecnun", "Aşk ve Güzellik", "Fuzuli'nin Büyüklüğü", "Hayret Ey Put", "Fuzuli", "Yaşadı ve Ôldü", "Büyük Fuzuli" vb.) yazmıştır. şairle ilgili ilk şiirin "Şebi-Hicran"ın yazarıdır (1958). B.Vahabzade şiirinde, Fuzuli'nin hayatını vatan hasreti çeken gurbetçi bir şair, aşk sembolü Mecnun olarak anlatmakla yetinmemektedir. Fuzuli'nin başarısını, ana vatanı ve milleti bir bütûn olarak Azerbaycan Türkçesi aracılığıyla birleştirmede görmektedir. "Dili ve ruhu saldırıya uğrayan", "elemlerin, dertlerin tamamından beter" böyle bir durumda Fuzuli, "ilk defa bu dilde "Leyli-Mecnun"u yaratarak büyük bir iş başarmıştır. Bu aynı zamanda vatandaş-şair B. Vahabzade'nin Fuzuli mirasına verdiği değerin eseridir.

"Bak, böyle bir zamanda,
Güneş gibi parladı
Gôge yükseldi Fuzuli,
Her ülkeye gönderdi ışınlarını Fuzûlî.
Hatırlandı kalbimizi parçalayan acılar;
Her biri bir tarafta kalan kardeş bacılar,
Fuzûlî şiirleri ile birbirini buldular.
Kardeşler ellerini kardeşlerine verdi,
Fuzuli gönüllere umut ışığı verdi;
Parçalanmış bir yurt -
Büyük Azerbaycan'ı
Birleştirdi Fuzuli!" (Vahabzade, 2004b: 43-44).

Geçtiğimiz yüzyılın 50'li yıllarında şairi düşündüren ana konu "bölûnmüş ana vatan" meselesiydi. Bu dönemde B. Vahabzade, "Gülistan" (1959) şiirini yazarak büyük bir cesaret göstermiş ve sadece Sovyet rejiminin gazabına uğramamıştır. Eserin basılması yasaklanmakla kalmamış, bundan sonra şairin zorlu yaşam koşulları ve takip yılları başlamıştır. Ancak "Gülistan" şiiri genel olarak Güney

Azerbaycan konusunda şiirimizde yeni bir sayfa açmış, "bölünmüş vatan" imajını edebiyatın ve sosyo-politik düşüncenin kalıcı hedefi hâline getirmiştir.

Güney teması Azerbaycan edebiyatında her zaman yer almış, zaman zaman daha da güncel hâle gelmiştir. Rus imparatorluğu ve İran şahının fermanı ile her ne kadar 1813 yılı Gülistan ve 1828 yılı Türkmençay anlaşmalarıyla Azerbaycan fiilen ve coğrafi olarak iki parçaya ayrılmışsa da, birçok Azerbaycan klasiğinin eserlerinde ve "Molla Nasreddin" dergisi sayfalarında "Güneyli ve Kuzeyli" Azerbaycan halkı tek bir ulus olarak tasvir edilmektedir. M. A. Sabir'in Settar Han hareketına verdiği desteğe değinen A.Seppet, "Sabir bir ordudan daha fazla İran devrimine hizmet etmiştir." demiştir. Bahtiyar Vahabzade de âdeta bu duruma telmihte bulunarak "Gülistan" şiirini bir ön sözle "Azerbaycan'ın birliği ve bağımsızlığı için mücadele eden Settar Han, Şeyh Muhammed Hiyabani ve Pişaveri'nin aziz anısına" ithaf etmiştir.

Sovyet rejimi, 1920'li ve 1930'lu yıllardan itibaren sürekli olarak Azerbaycan halkının manevi bütünlüğünü ve birliğini bozmaya başlamış, siyasi baskılarla kardeşi kardeşten ayırma politikasını teşvik etmiştir. 1930'lu yılların sonlarında yüz binlerce güney kökenli Azerbaycanlının Sovyet Azerbaycanı'ndan İran'a sürülmesi büyük trajedileri beraberinde getirdi. Ancak 1939-1945 yıllarında İkinci Dünya Savaşı sonucunda S. M. Pişaveri önderliğinde güneyde Demokratik Cumhuriyetin kurulması millî birlik fikrini yeniden gündeme getirdi. Sovyet birliklerinin İran'a girişi bu arzuyu daha da artırmıştır. Ancak uluslararası güçlerin çabalarıyla cumhuriyet bağımsızlığını yitirmiş, on binlerce Azerbaycanlı yaşamını yitirmiştir. Bu olaylar sosyo-politik yaşamda, aynı zamanda edebiyatta Güney konusunu yeniden gündeme getirir. Kuzeyde yaşayan şair ve yazarlar S. Vurgun, S. Rüstem, R. Rıza, M. İbrahimov, Mir Celal, S. Rahimov, A. Memmedhanlı, İ. Efendiyev, Güney'den Kuzey'e göç etmiş M. Biriya, B. Azeroğlu, S.Tahir, H.F. Hoşginabi, M. Gülgün, H. Billuri ve diğerlerinin eserlerinde Güney teması yeni bir şiddetle tezahür etmiştir.

1950'li yıllarda Güney konusu Azerbaycan edebiyatının en güncel konularından biri olarak görülüyordu. Ama daha çok bağımsızlık için mücadele eden Güney Azerbaycan halkının özgürlük mücadelesi olarak yansıyor. Güneyde M. Şehriyar'ın "Haydarbaba'ya Selam", kuzeyde B. Vahabzade'nin "Gülistan" şiiri konuyu yeniden canlandırmış ve yeni bir ton getirmiştir. Bu sefer konu "parçalanmış bir halk", "bölünmüş bir vatan" meselesi olarak ortaya konmuş, birlik çağrısı ruhu şiirde açıkça ortaya çıkmıştır:

"Kalpten kalbe köprü mü? Bir Dur!
Derdimiz dinerse bir saz sesiyle.
Yaralı mısraları kullanan Şehriyar,
Köprü yapmamış mı Aras nehrine?!
Bir kıyıdan diğer kıyıya aktı sel gibi

Kimsenin göremediğı yürek telleri.
Nehir de, direk de durduramaz bu seli.
Nasıl ki durduramadı yüz yıldan beri.
Ağalar anlayamadı bu toprak birdir,
Tebriz de Bakü de Azerbaycan'dır..." (Vahabzade, 2004b: 80-81).

Şiirde Çarlık Rusyası ve Şahensah İran'ı bir milleti ikiye bölmekle suçlanıyor, ama bunun maddi ve manevi olarak imkânsızlığı şiirsel olarak somutlaştırılıyor ve tesis ediliyor:

"Gücünü ve heybetini koy ortaya,
Orduyla silahla bariyer yap her tarafa.
Toprağı ikiye bölersiniz ancak,
Vücudu ruhtan zordur ayırmak!
Kimseye ayırmak kolay gelmesin,
Ortak dertlerini bir milletin.
O kıyıda bu kıyıya Mustafa Payan
Okuyor Vahid'in³ şiirlerini..." (Vahabzade, 2004b: 81).

Bu eserin birliğin sembolü olarak şiiri öne çıkartması bir tesadüf değildir. S.Vurgun şiiri ile Şehriyar şiirini kanıt olarak sunan şair eserini "Haydarbabaya Selam"dan alıntıyla bitiriyor:

"Döndü dünya, geçti asır, doldu vakitler,
Yine ağızlarından ateş saçtı şairler.
Hasret türküsü söyledi Vurgun Kuzeyden,
Kendisine yanıt verdi Şehriyar Tebrizden:
"Haydarbaba, gökler kara dumandır.
Günlerimiz birbirinden beterdir.
Birbirinizden ayrılmayın amandır..." (Vahabzade, 2004b: 81).

Vahabzade'nin eserlerinde ana motif olarak geçen Güney teması, şairin Azerbaycan düşüncesinin temelini, ruhunu oluşturuyordu. Bahtiyar Vahabzade'nin Güney temasını işlediği "Yıkın Çitleri" (1965), "Mektuplar" (1965), "Şehriyar'a" (1965), "Şair-Vatan" (1967), "Hasret" (Üstad Şehriyar'a) (1980), "Üstad Şehriyar'ın S. Rüstem'e Gönderdiği Mektuba Cevap" (1980), "Sahir'e Cevap" (1990), "Hasret" (Bahtiyar'dan Şehriyar'a) (1992), "Şehriyar'a" (2010), "Sehend'e Mektup" (1968) gibi şiirlerinin belirli kaynakları vardır (Askerli, 2022: 92). Vahabzade bu şiirlerinde "Aras'ın bu kıyısı Vatanım, o kıyısı Vatanım. Vatanı görmeğe mecalim yok benim" diyerek "yüzünü görmediği" vatanın hasretini dile getirmiştir ("Vatandan Vatana", 1962). "Tel çitler göğsümden geçiyor. Bakü ile Tebriz arasındayım" diye acısını ifade eden Vahabzade ("Bakü'yle Tebriz'in Arasındayım", 1969), Güneyli şair Sehend'in sesine ses vererek: "O acı çığlıklar,

³ Aliaga Vahid – Azerbaycanlı şair.

tatlı nefesler kalbimin iç çekişleri ve inlemeleridir! Kardeşim Tebriz'den gelen bu sesler Bakü'nün sesidir, Bakü'nün sesi" diyerek hasbihal etmiştir. ("Sehend'e Mektup", 1968; "Vüsaldı Hıcran", 1970; "Sehend Kardeşimize" 1971). Vahabzade, Azerbaycan halkının varlığını inkâr eden İran şovenistlerine katılan Yahya Zeka gibi art niyetli bilim adamlarına öfkeyle "Cevap" (1984) veriyor, şiirsel protestosunu şöyle dile getiriyordu: "Dedem Altay dağlarını geçtiği zaman, Ağan bu cesareti inkar etmedi. Korkut öz dilinde şarkı yazarken, Sadî'nin şiiri oluşmamıştı. Tarihi yaratan ve tarihten daha eski olan Bu milletin kılıcı, Bu halkın sözü. Ama nasıl oldu da ey dönem bilim adamı, Biz bir yabancınn pisliği olduk?..." (Vahabzade, 2004b: 206).

B. Vahabzade'nin "Gülistan" eserinden sonra 1960-1980'li yılların şiirinde Güney Azerbaycan konusunun ayrı bir statü kazanması ve şairlerin eserlerinde "bölünmüş Azerbaycan" sorununun sürekli olarak geliştirilmesi tesadüfi değildir. Kırk yıl sonra, bağımsızlık yıllarında B. Vahabzade eserin ikinci bölümü olan "İstiklal" şiirini (1999) yazdı ve "Gülistan"dan başlayan mücadele yolunun Kuzey Azerbaycan halkının özgürlük ve bağımsızlığıyla sonuçlandığını somutlaştırdı.

1970 yılında, II. Dünya Savaşı'nda kazanılan zaferin 25. yıl dönümü arifesinde B. Vahabzade, Azerbaycan askerlerinin eşsiz cesaretini ve Kafkaslardan Berlin'e kadar olan savaş yolunu anlatan "416" şiirini yazdı. 416. divizyon⁴ Azerbaycanlı savaşçılardan oluşan bir ordu birimiydi ve Genel Sovyet ordusunun kahramanlığı ve zaferinden söz edilirken bu nokta sıklıkla unutuldu veya gözden kaçırıldı. B. Vahabzade şiirinde divizyonun ve onun çeşitli üyelerinin örneğinde genel hatlarıyla Azerbaycan halkının kazanılan zaferdeki rolünü özetliyor. Şair, lirik-destan türünde yazdığı şiirinde gaziler aracılığıyla halkın kahramanlık geçmişi ile bugünü arasında bir köprü kurar ve mücadele ruhunu uyandırır: "O zor yıllarda tökezledim ama hâlâ güçlü durdum. Kırk ikinci yılın bahar aylarında Dört Yüz On Altı'yı oluşturdu yurdum..." (Vahabzade, 1975: 46).

Bahtiyar Vahabzade'nin şiirsel yaratıcılığı, millî kültürün her alanından beslenmiştir. Şairin "ithaf şiirlerine" özellikle dikkat eden Alizade Askerli "Bahtiyar Vahabzade, şiirlerini edebiyat ve sanat insanlarına, şahsiyetlere, kahramanlara, yerlere ve eşyalara atfediyordu" (Askerli, 2022: 134) demiş ve şairin bu türden onlarca eserini listelemiştir. Çağdaşları olan bilim adamlarından Yusif Memmedaliyev'e ("Hayat"), Hudu Memmedov'a ("Bulutlar Çok Güzel", "Çok Oldu"), Cavad Heyet'e ("Bıçak, Kalem"), Nurettin Rzayev'e ("Üç Hayatlar, Üç Kader"); yazarlardan İsmayıl Şıhlı'ya ("Uçaklar", 1966), Aşık Şemşir'e, Hüseyin Arif'e ("Şiirini Okudum", 1974), Neriman Hasanzade'ye ("Nereden Biliyorsun", 1979), Sabir Rüstemhanlı'ya ("Tazelik", 1979), Musa Yakup'a ("Vicdan Hastalığı", 1999); kültürel anıtlardan ("Bizim Sahnemiz", 1948; "İçerişehre", 1999) ve sanatçılardan ("Habil Segah" (1964), "Habil'in Kemarı"; "Kadir'in Sesi", "Halk

⁴ Divizyon – Tümene beraber taktik askeri birim.

Sanatçısı Lütfuli Abdullayev'e" 1966 vb.) atfettiği şiirleri B. Vahabzade'nin millî kültürün her alanına duyarlı olduğunu göstermesinin yanı sıra güncel konularla ilgili şairin arkadaşları ile gerçek "Azerbaycancılık konuşmalar"ına dönüşüyor.

B. Vahabzade'nin şiirinde musikiye ve muğam⁵ sanatına yönelik göndermeler önemli bir yer tutmaktadır. Şair, eserlerinde Dede Korkut imgesini bilgeliğin, Babek, Köroğlu, Kaçak Nebi isimlerini kahramanlığın, Tomris ve Hacer imgelerini ise Azerbaycanlı kadının maharetinin simgesi olarak sembolize ettiği gibi muğamı da Azerbaycan halkının millî ve manevi varlığı, konuşan ruhu olarak yorumluyor.

B. Vahabzade'nin "H. Üzeyirbey Anısına" ithaf ettiği "Muğam" (1974) şiiri, Azerbaycan halkının millî ruhunu ve yabancı çevreye tepkisini ifade etmesi açısından M. Müşfig'in "Oku Tar" şiiriyle karşılaştırılabilir. 1930'ların baskıları sırasında, "Oku Tar" şiiri, kültürel mirasa saldırı kampanyasına karşı bir manifesto gibi yazıldıysa, 1960'ların ve 1970'lerin kademeli Ruslaştırma politikasına, yapay bir "Sovyet halkının" yaratılmasına ve yabancılaşmaya "Muğam" şiiri de aynı acımasızlıkla karşı çıktı:

"Taş kalplerde yanarak taşları kırdı muğam.
Hakka düşman olanı Hakka yöneltti muğam.
Ne sandın onda olan küvveti sen?
"Nehri ahıyla kuruttu" "Gemiye yakıtı" muğam.
Onun her köşesi bir anı, bir canlı kitap,
Geçtiğimiz yolları bazan anımsattı muğam..." (Vahabzade, 2004a: 247).

Azerbaycan halkının millî ve manevi zenginliğinin, kültürel ve tarihî geçmişinin, mücadele tarzının ve kahramanlığının, üzüntülü ve çalkantılı yaşamının yanı sıra sevinç, gurur ve vakar dolu ruhunun yüceliğini Bahtiyar Vahabzade muğamın perdeleri üzerinden ya da "Şur, Çahargah, Segah, Rast"⁶ muğamlarının uyandırdığı duygular ve düşünceler üzerinde ifade eder:

"Bir halkın tarihi, tarihin yolu.
İnişler, çıkışlar, acılar dolu.
Ses çıkar muğam'ın perdelerinden.
Konuşması açık,
Gizemi derin.
Yüksek tınısında sanki ateş yakılmış,
Yangınla alevler adeta göklere kalkmış.
Alt tını yangını söndürmek için,
Fikirleri ve hayalleri barındırmış..." (Vahabzade, 1975: 229).

Şiirde şairin halkın müzik ve söz zenginliğini kullanması, şarkılarla, karşı sözlerle ve daha sonraki baskılarda "Humayun, Şüşter, Bayatı-Şiraz"⁷ perdeleriyle

⁵ Muğam – Azerbaycan halkına özgü, uzun hava benzeri müzik türü.

⁶ Muğam'ın çeşitli makamları.

⁷ Azerbaycanda muğam türleri.

zenginleştirmesi eserin etkisini daha da artırmış, savaşçı ruhunu beslemiştir. B. Vahabzade "Muğam" şiirinde Azerbaycan halkının muğamla beslenmiş varlık ve yaşam felsefesini ortaya koymayı başarmıştır.

Böylece Bahtiyar Vahabzade'nin şiirlerinde, vatanseverliğın, milliyetçiliğın, vatandaşlık konumunun, milletin millî, manevi, kùltürel ve tarihsel değerlerine sıkı bağılılığın, ana dilinin varlığının ve Azerbaycan'ın bütünlük mücadelesinin, Azerbaycan düşüncesinin tezahürü ve nitelikleri çerçevesinde somutlaştığını görüyoruz. Rahid Ulusel'in gösterdiğı gibi: "Kalbinde zamanın geçtiğı Bahtiyar Vahabzade'nin asil, insani, kırılgan ve asi şiirinde tarih yaşanıyorsa, milletin acısı alevleniyor, Azerbaycan'ın ruhu dolaşıyor. Milli ahlakımızın yüceliğı, ana vatana olan duygularımızın ölümsüzlüğü, Azerbaycan'ımızın kutsallığı ve řah damarları Bahtiyar'ın şiirinin kalbinde birleşmiştir. Buradan yüceden de yüce, durudan da duru, yeniden de yeni fikirlerin, sözlerin, bilgeliğın taze kanı memleketinin ruhuna akar..." (Ulusel, 2001: 24) Bütün bu motifler ve ilkeler, şairin Azerbaycan'ın özgürlüğü ve bağımsızlığı için tutarlı mücadelesini teşvik ediyor ve kendisini koşullandırınıyordu.

Özgürlük ve bağımsızlık motifleri B. Vahabzade'nin şiirinde değışmez bir niteliktir. Bu nitelik gerek "Ezop dili"nde uluslararası konularda yazdığı şiirlerinde, gerekse de şiirinin mücadileci ruhu ve imgelerine ifade edilmiştir. Vahabzade; "Özgürlük kutsalımdır" ifadesiyle Macar şair Sándor Petöfi'yi selamlamış ("Asker şair", 1970), ABD'de adı kara listeye alınan ünlü fizikçi, "Uluslararası Barışı Güçlendirmek İçin" Uluslararası Lenin ve Nobel Ödülü sahibi Linus Pauling'i savunmuş ("Tanyeri", 1972), "Hayatı boyunca acı çeken, acıyı yutan", "özgürlük şarkısına kendi şarkısıyla eşlik eden" Pablo Neruda'nın ölümüne üzülmüş, cuntayı suçlamış ("şairleri Öldürüyorlar", 1973), "Asyalı ve Afrikalı yazarların Tařkent toplantısında" "Afrika'nın, Asya'nın Siyahları'nın", "Kendi haklarını yeni anlayan ulus"ların, "İki parçaya bölünmüş Vietnam'ın", "Hem benim, hem senin" diyen Kıbrışlı Türk ve Rumların kaderinde yeni sömürgecilikten (neokolonializm), "Neolardan dolayı çığılık atan" halkların ("Neo", 1968), aynı zamanda kendi milletinın trjedisinden dolayı ağılamış ve itiraz etmek için sesini yükseltmiştir:

"Bu neo'lar üzerimizdeki kılıç gibi
Tutsak bizim.
Saçlarımızı okşayarak
Başımızı kesiyor bizim.

Sizler gibi bir insanız.
Biz ne taşsız, ne demiriz,
Yeter, artık biz kimseye
Yama olmak istemiyoruz!

Büyük derttir,
Yabancıya yama olmak!
Büyük derttir,
Özgürlük hasretinin tadına varmak.” (Vahabzade, 2004b: 182).

Bahtiyar Vahabzade'nin şiiri özünde felsefi bir şiirdir. 20. yüzyılın sonlarına doğru dünyanın ne kadar hızlı değiştiğini fark eden şair, bu süreçlerin felsefi niteliğini şiirlerinde ortaya koymuştur. 1985 yılında B.Vahabzade'nin yazdığı “Ama Dünya Dönüyor” şiiri, şairin bir diğer manifesto karakterli şiirörneğı olarak kabul edilebilir. Değişen her şeyin arka planında - zamanın, dünyanın, hayallerin, gerçeklerin, gelip giden döngülerin, sosyal ve politik putların, baş eğip değişen alkışların, insanların, babalar ve oğulların, nesillerin, hatta ebedi olanların zemininde şair yalnızca kendi inançlarının değişmediğini kararlılıkla beyan eder:

“Bin yıllardır bu dünya yörüngede dönüyor,
Bir yuvanın bülbülü binbir dala konuyor,
Aylar, yıllar, mevsimler birbirini kovuyor,
Değişmez düşüncem, hala dünya dönüyor.

Ne kadar istiyorsa bin o kadar da dönsün,
Karşıma kah iyilik, kah da kötülük çıksın,
Dilerse çarkıfelek aksi bir yönde dönsün,
Düşüncemi hiçbir şeye değiştirmeyeceğim...” (Vahabzade, 2004b: 218-219).

Sonuç

B. Vahabzade'nin yazı hayatı boyunca sadık kaldığı Azerbaycancılık düşüncesi, onu bağımsızlık hareketinin mücadeleci, sosyal ve politik figürü olarak ön saflara taşıdı. Ateşli gazeteciliğı, 20 Ocak trajedisinin yankısı olan “Cumartesi Gecesine Giden Yol” (1990) adlı yayıncılık dizisi, “Şehitler” (1990) şiiri, Karabağ konusunda yurttaşlık şiirleri ve bağımsızlığın zorlu yolları (“Azerbaycan, Türkiye”, 1991; “Hem Oğul Hem Baba”, 1992; “Bağımsızlığımız Korunmazsa”, 1992; “Umut’un Heykelini yapın” 1992; “Vatan Marşı”, 1992; “Yabancı Söz”, 1994; “Ötme Bülbül”, 1994; “Yurt Yabancı Ellerde”, 1994; “Utanıram”, 1995; “Ben Türk’üm”, 1995; “Şehit Annesi”, 1996; “Soru Varsa Cevap da Vardır”, 1996; “Atatürk”, 1998; “Utanmak, kızarmak”, 1999 vb.), “İstiklal” (1999) şiiriyle birlikte, halk şairi, özgürlüğün habercisi, milletvekili olarak yorulmak bilmeyen Bahtiyar Vahabzade'nin hayatında ve yaratıcılığında yeni bir sayfa açtı.

Azerbaycan’ın önceki cumhurbaşkanı Haydar Aliyev, Bahtiyar Vahabzade'nin kişiliğine ve sanatına çok değer vermiş, 19 Ocak 1997’de hastanede yatan şairle yaptığı görüşmede yazarın Azerbaycan’ın edebiyat ve kültür tarihindeki yerini özellikle belirtmiştir:

“Genel olarak edebiyatımızda ve kültürümüzde pek çok şahsiyet vardır. Ama öyle kişiler var ki, onlar özel bir yer tutarlar, tekrarlanamazlar, kimse onların

yerini alamaz. Örneğın, Süleyman Rahimov, Mirza İbrahimov, Hüseyin Cavid, Resul Rıza, Semed Vurgun, Celil Memmedguluzade, Sabir ve Süleyman Rüstem de böyledir. Bugün bizim zamanımızda yaşayanlardan bahsedersek Bahtiyar Vahabzade de öylelerindendir. İkinci Bahtiyar Vahabzade yok. O kimseye benzemiyor ve hiçkimse de onun yerini alamaz. Yarın başka bir kişi çıkacak ve belki de başka özelliklere sahip olacak. Evet milletimiz öyle bir millettir ki, tarihin her aşamasında büyük ve parlak insanlar yetişmiştir ve bununla övünmekteyiz. Bizler fakir bir halk değiliz. Yani entelektüel açıdan fakir değiliz. Evet, insanımızın zekası çok zengindir..." (Aliyev, 1998: 339).

Bahtiyar Vahabzade'nin şiirinde Azerbaycancılık düşüncesi, onun edebî faaliyetinin ana yönünü belirlemekle kalmamış, aynı zamanda 1960'tan sonraki yılların edebiyatında bir şair kuşağının gelişmesinde de belirleyici rol oynamıştır.

Kaynakça

- Caferov, Nizami (1996).Bahtiyar Vahabzade. Bakü: Azerbaycan Neşriyat.
- Aliyev, Haydar A. (1999). *Edebiyatın Yüksek Borcu ve Amalı (Nitqler, Meruzeler, Çıkışlar)*. Bakü: Ozan Neşriyat.
- Aliyev, Haydar A. (1998).Müsteqilliyimiz Ebedidir. Bakü: Azernəşr Neşriyatı.
- Askerli, A. B. (2022).*Bahtiyar Vahabzade. Hayatı, Mühiti ve Yaradıcılığı*. Bakü: Elm ve Tahsil Neşriyatı.
- Qarayev, Yaşar Vahidoğlu (1974). *Düşündüren Poeziya Bahtiyar Vahabzade Seçilmiş Eserleri (2 Cilt)*. Bakü: Azerbaycan Devlet Neşriyatı.
- Ulusel, Rahid (2001, 20 Ekim). "Bahtiyar Vahabzade- Umummillî Vehdet Nidası". 525-ci Gazete, 24.
- Vahabzade, Bahtiyar (2005). *Eserleri (11 Cilt)*. Bakü: Azerbaycan Devlet Neşriyatı.
- Vahabzade, Bahtiyar (1974). *Seçilmiş Eserleri (2 Cilt)*. Bakü: Azerbaycan Devlet Neşriyatı.
- Vahabzade, Bahtiyar (1975).*Seçilmiş Eserleri (2 Cilt)*. Bakü: Azerbaycan Devlet Neşriyatı.
- Vahabzade, Bahtiyar (2004a). *Seçilmiş Eserleri (2 Cilt)*. Bakü: Önder Neşriyatı.
- Vahabzade, Bahtiyar (2004b). *Seçilmiş Eserleri (2 Cilt)*. Bakü: Önder Neşriyatı.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluşdan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Yazar tarafından çalışmayla ilgili herhangi bir destek veya teşekkür beyanında bulunulmamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmanın araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu çalışma ile ilgili yazarın beyan ettiği herhangi bir not bulunmamaktadır.

Katkı Oranı Beyanı: Bu çalışmanın tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgment: No statement of support or acknowledgement was made by the author regarding the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this study.

Author’s Note: There are no any notes declared by the author regarding this study.

Author Contributions: All sections of this study have been prepared by a single author.



Araştırma Makalesi

Gönderim Tarihi: 26.04.2025

Kabul Tarihi: 18.06.2025

Yayın Tarihi: 30.06.2025

Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2025, 5(1): 94-126

Research Article

Received Date: 26.04.2025

Accepted Date: 18.06.2025

Published Date: 30.06.2025

DOI Number: 10.59902/yazit.1684387

19. YÜZYILA AİT TIP KİTABI: HÜCCETÜ'L-ETİBBÂ VE DİL ÖZELLİKLERİ*

Medical Book of the 19th Century: Hüccetü'l-Etibbâ and its Language Features

Saddam I. A. BZOUR*

ÖZ

Bu çalışma, 19. yüzyılda es-Seyyid Hâfız Mehmed Efendi tarafından Fransızcadan Osmanlı Türkçesine çevrilen “Hüccetü'l-Etibbâ” adlı tıp ve eczacılık kitabının incelemesinden ibarettir. Eserin günümüze ulaşan, tespit edilebilmiş iki yazma nüshası bulunmaktadır. Nüshaların biri Milli Kütüphane’de, diğeri ise eksiksiz ve daha eski olması nedeniyle çalışmada esas alınan Melik Suud Kütüphanesi Elyazmaları bölümünde yer almaktadır. Eser, tıp terimleri arasında yer alan hastalık adları, botanik, eczacılık ve insan fizyolojisi ile ilgili terimleri içerdiği için önem taşımaktadır. Dönemin tıp terminolojisini verecek olması ve buna ek olarak hastalıkların tedavisinde kullanılan çeşitli karışımlar ve macun adlarının mevcut olması bakımından eserin kelime kadrosu da değerli bir hâl almaktadır. Çalışmada metnin dil özellikleri ve söz varlığının ortaya konulması amaçlanmıştır. Yazım, ses bilgisi ve biçim (yapı) bilgisi özellikleri ele alınmıştır. Yazım özellikleri ve söz varlığı elden geldiğince ortaya konulmaya çalışılmış ayrıca farklılık gösteren yapılar ve sözcüklere de değinilmiştir. Ayrıca, dikkat çeken sözcük ve yapılar örneklerle desteklenmiş, dilsel çeşitlilik ayrıntılı şekilde ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Tıp, eczacılık, hastalıklar, bitki, tedavi, ilaç

ABSTRACT

This study is a review of the medical and pharmacy book titled “Hüccetü'l-Etibbâ” translated from French to Ottoman Turkish by es-Seyyid Hâfız Mehmed in the 19th century. Two manuscript copies of the work have been identified to date. One is housed in the National Library, while the other, more complete and older, serves as the primary source for this study and is located in the Manuscripts Section of the Malik Saud Library. The significance of the work lies in its inclusion of medical terminology, particularly disease names, as well as terms related to botany, pharmacology, and human physiology. Its lexical content is especially valuable due to its reflection on the medical terminology of the period and its inclusion of various mixtures and pastes used in treating illnesses. This study aims to reveal the linguistic features and vocabulary of the text. Orthographic, phonological, and morphological characteristics are examined, and attention is given to notable lexical and structural variations, which are supported by examples to illustrate linguistic diversity in detail.

Keywords: Medicine, pharmacy, diseases, herb, treatment

* Bu makale, yazarın Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda Prof. Dr. Bilgehan Atsız Gökdağ danışmanlığında hazırladığı *Hüccetü'l-Etibbâ (Dil İncelemesi-Metin-Dizin)* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

* Doktora Öğrencisi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kırıkkale-Türkiye. E-posta: bzoursaddam@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6360-3907.

Giriş

İnsanlık tarihi boyunca birçok bilim dalıyla ilgili eserler yazılmıştır. Bu bilim dalları arasında tıp ve eczacılık ile ilgili kitaplar önemli bir yere sahiptir. Tıp ile ilgili birçok telif kitap yazılmasının yanında başka dillerden tercüme edilen çok sayıda eser de bulunmaktadır. Bu eserler araştırmacılar tarafından ele alınmış ve bunlar üzerinde incelemeler yapılmıştır. Yazma eserler, doğal olarak yazıldıkları devrin dili, kültürü, yaşam tarzı hakkında bize bilgi verirler. Ancak özellikle bir meslek veya uzmanlık dalıyla ilgili olan eserler, o alanın terimlerini içermesi açısından ayrı bir değere sahiptir. Çünkü spesifik bir konuyla ilgili birçok terimin dilin o dönemindeki karşılıklarını/kullanımlarını görme imkânı sağlar. Bu nedenle el yazmaları terminoloji, bilhassa kültür tarihi ve dil bilgisi bakımından günümüzdeki araştırmalar için önemli veriler sunar.

Türkçe tıp kitaplarının büyük bir kısmı Anadolu’da yazılsa da Anadolu dışında yazılanlar da vardır. Bunların da büyük çoğunluğu *Osmanlı Tıbbî Bilimler Literatürü Tarihi* adlı 4 ciltlik eserde toplanmış ve tanıtılmıştır. Esere göre Türkçe tıp metinlerinin sayısı 4.560’tır (İhsanoğlu vd., 2008: 11).

Türlere ait ilk Türkçe tıp kitabının Uygurlar döneminde kaleme alındığı kabul edilmektedir. Çeviri olan bu tıp kitabını ilerleyen dönemlerde diğer Türkçe tıp kitapları izlemiştir (Bayat, 2016: 249). Uygurlardan kalma *Altun Yaruk* adlı eserde kimi hastalıklardan ve tedavi yöntemlerinden bahsedilmektedir. Örneğin, kitapta stres tedavisi için 32 çeşit güzel kokulu bitkiden ilaç elde edildiği anlatılmaktadır (Çetin, 2012: 199-200).

Kutadgu Bilig tıp kitabı olmamasına karşın, içinde cin, peri derdinin tedavisi, müazzime “büyücü”, otaçı “tabip” gibi sözcükler geçmektedir. Bu nedenle Türk tıbbi için önemli bir kaynak sayılmaktadır (Bayat, 2016: 237). Aynı durum *Divanü Lügati’t-Türk* için de geçerlidir. DLT, işlemek “hastalanmak”; ot, em, sem “ilaç”; otaçı, emçi “tabip”; kabartı “sivilce” vb. tıp ile ilgili sözcükler barındırdığından değerli bir kaynaktır (Üşenmez, 2008: 171).

Anadolu’da Türkçe yazılmış bilinen en eski tıp kitapları XIII. yüzyıla kadar çıkabilmektedir. Bunun nedeni ise Arapçanın bilim dili olduğu Selçuklu Devleti döneminde edebî ve dinî konulara daha fazla önem verilmesidir. Beylikler döneminde Türkçeye verilen önemin artmasıyla Türkçe eserler yazılmaya ve başka dillerden çeviriler yapılmaya başlanmıştır.

1330-1340 yılları arasında yazıldığı düşünülen ve çeviri ilk tıp kitabı sayılan *Tuhfe-i Mübârizî* adlı eser, İbni Sina’nın *Kanun Fi’t-Tıbb* adlı kitabının akrabadin bölümünün bir özetidir (Bayat, 2003: 242). *Müfredât-ı İbn-i Baytar*, İbn-i Baytar’ın *Kitâbü’l-Câmi Fi-Edviyetü’l-Müfred* adlı kitabının kısa bir özetinden ibarettir. 1389-1390 yılında yazılan ve yazılış tarihi kesin olarak bilinen ilk telif kitap ise İshak Bin Murad’ın *Edviye-i Müfred* adlı eseridir (Önler, 1981: 6-7). 1381 yılında Hacı Paşa

Şifâü'l-Eskâm ve Devâü'l-Âlâm adlı eserini Aydınoglu İsa Bey için *Müntehab-ı Şifâ* adıyla Türkçeye çevirmiştir (Bayat, 2003: 245).

XV. yüzyılda Hacı Paşa *Teshilü's-Şifâ* adlı Türkçe başka bir eserini kendi eseri *Müntehab-ı Şifâ*'dan özetleyerek yazmıştır (Uzel, 1999: 486). 1403-1410 yılları arasında Ahmedî'nin mesnevi tarzında yazdığı *Tervihü'l-Ervah* adlı eseri önemli başka bir Türkçe tıp kitabıdır (Bayat, 2003: 247).

XVI. yüzyılda önemli bir hekim ve cerrahbaşı olan, Yunan ve Süryani dillerini bilen *İbrahim Bin Abdullah Çintar* adlı Yunanca cerrahi kitabı Türkçeye çevirmiştir. Bu kitap çeviri olmanın yanı sıra Hacı Paşa, Sabuncuoğlu, Şirvânî ve Akşemseddîn'den ilaç terkiplerini de içermektedir. Bu yüzyılda Ahî Çelebi, en önemli eseri sayılan böbrek ve mesane taşlarını ve tedavilerini anlatan on bölümlük *Risâle-i Hasâtü'l-Kilye* adlı eserini yazmıştır (Bayat, 2016: 302).

XVII. yüzyılda, tam olarak 1624 yılında Emir Çelebi tarafından yazılan *Enmûzecü't-Tıbb* adlı eser, devrinin en önemli tıp kitaplarından biridir. Kitap anatomî, ilaç yapımı hakkında bilgiler vermektedir (Doğan, 2010: 167). Bu sırada Sakızlı İsa tarafından yazılan, ilaçların Arapça, Farsça ve Türkçe isimleri verilen *Devâü'l-Emrâz* adlı eseri bir tıp sözlüğü mahiyetinde olduğundan önemli bir yere sahiptir (Bayat, 2016: 306).

1701 yılında *Şaban Şifâî*, klasik İslam tıbbına dayanarak *Tedbirü'l-Mevlîd* adlı tıp kitabını yazmıştır. Bu kitap Osmanlı tıbbının doğum ve çocuk hastalıkları ile ilgili yazılmış ilk kitabı olduğundan önem taşır (Bayat, 2016: 310).

Osmanlı İmparatorluğu'nda matbaa 1727 yılında kurulmuştur ve ilk basılan eser sayısı 10 kadardır. Daha sonra 19. yüzyılda basılan eser sayısında artış olmuştur (Kâhya, 1989: 848). Türk tıbbının batıya açılma süreci, 17. yüzyılda başlamış ve 19. yüzyılda hız kazanmıştır. Bu dönemde, Türkçe tıp eğitiminin ve tıbbi terminolojinin gelişimi önemli bir aşama kaydetmiştir. Osmanlı tıbbı, ilk olarak Arapça tıp dilini Türkçeye uyarlamaya çalışmış, ancak 14-15. yüzyılda tıbbi kelimeler daha çok hastalıklar, organlar ve beden bölümleriyle sınırlı kalmıştır. Avrupa tıbbıyla etkileşim 17. yüzyılın ikinci yarısında başlamış, Batı'dan gelen tıbbi eserlerin tercüme edilmesi ve yeni tıp kitaplarının yazılması sürecinde terminoloji sorunu ortaya çıkmıştır. Türkçe tercümelerde aynı tıbbi kavramlar için farklı kelimeler kullanılması, bilimsel dilin oluşturulmasında bir eksiklik yaratmıştır. Bu eksikliği gidermek amacıyla, 19. yüzyılda *Lügat-ı Tıbbiye* adlı tıp sözlüğü hazırlanmıştır. Bu sözlük, özellikle Fransızca tıp terimlerinin Osmanlıca karşılıkları için, İslam tıbbının klasik eserlerinden ve bazı Batı kaynaklarından faydalanarak hazırlanmıştır. Cemiyet-i Tıbbiye-i Osmaniye, yeni terimler oluştururken Arapça ve Farsça kelimeleri tercih etmiş, bazı Batı kelimelerini ise olduğu gibi almıştır. Bu süreç, Türkçe tıp eğitiminin gelişmesine ve terminolojinin kurumsallaşmasına büyük katkı sağlamıştır. 17. yüzyılın ikinci yarısında başlayan bu süreç, 19. yüzyılda Sultan III. Selim ve Sultan II. Mahmud dönemlerinde atılan ciddi adımlarla hızlanarak devam

etmiştir. 19. yüzyılda, eskiden genellikle Arapça olarak yazılan tıp eserleri sade ve halk Türkçesiyle yazılmaya başlanmıştır. Bu asırda hekim Şanizâde Mehmet Ataullah (1771-1826) 1820 yılında *Mir'atü'l Ebdân fi Teşrih-i Azai'l İnsan* adlı tıp eserini yazmıştır (Şahin, 2009: 3'ten aktaran; Yıldız, 2016: 16). Zaman geçtikçe Türkçe tıp kitaplarının yazılmasına verilen önem artmıştır, hatta 19. yüzyılda 1491 tıp eseri yazıldığı bilgisi vardır (Arslan, 2014: 50). Sultan III. Selim döneminde yapılan tıp okulu girişimleri kısa ömürlü olsa da II. Mahmud döneminde daha köklü değişiklikler yapılmıştır. Sultan II. Mahmud, ordunun sağlık sorunları nedeniyle tıp eğitimi alanında reforma gitmiştir. Bu bağlamda, 1827'de Tıphane-i Âmile açılmıştır. Okulun eğitim dili Fransızca olup hem tıp dersleri hem de yabancı dil eğitimi verilmiştir. Ancak eğitimde Türkçe kullanımının zamanla artırılması gerektiği vurgulanmıştır. Ayrıca, 19. yüzyılın ortalarına doğru, Cemaleddin Efendi'nin önderliğinde Türkçe tıp eğitimi için bir "Mümtaz sınıfı" açılmış, ancak bazı karşıt görüşler nedeniyle bu girişim son bulmuştur. Bundan sonraki yıllarda, Osmanlı'da tıp eğitiminin Türkçeye entegrasyonu için çeşitli adımlar atılmış, bu süreçte yerli ve yabancı öğretim üyeleri arasında dil ve eğitim metodu konularında farklı görüşler ortaya çıkmıştır. 1866'da Cemiyet-i Tıbbiye-i Osmaniye'nin kurulmasıyla birlikte tıp eğitimi konusunda daha fazla Türkçe kaynak oluşturulması hedeflenmiştir (Özaltay ve Kara, 1999: 1-10).

Bu çalışmada ele aldığımız eser tıp alanında yazılmış olup eserin ismi *Hüccetü'l-Etibba'*dır. Tıp yazmalarında kelime kadrosunun zengin olması tabiidir. Dolayısıyla üzerinde çalışma yapmakta olduğumuz *Hüccetü'l-Etibba'* adlı eserde de o dönemde bilinen hastalık adları, tedavilerde kullanılan bitkiler, çeşitli karışımlar, macunlar, insan fizyolojisiyle ilgili terimler yer aldığı için kelime kadrosunun zengin olduğu söylenebilir. Ayrıca o dönemin tıbbi terminolojisini verecek olması bakımından da önem taşır. Bu söz varlığının ortaya konması hem Türk dili tarihi ve hem de ilgili bilim dalları için önem arz edebilir. Özellikle tıp ve botanikle uğraşan araştırmacılara yarar sağlaması, beklenen bir sonuçtur.

Eserin çevirmeni Es-Seyyid Mehmed Hafız'ın incelenen eseri dışındaki bir diğer eseri ise 1872 tarihli iki ciltten oluşan *Kavanin-i Cerrahîn*'dir. Bu eser Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane Matbaası tarafından basılmış tıp ve cerrahi konusundaki başka bir çeviridir. *Kavanin-i Cerrahîn*'de kuduz hayvan ısırmasıyla oluşan yaralardan bahsedilmektedir (Özgün, 2017: 297). Çeşitli kaynaklarda ve kütüphane kataloglarında Şanizade Ataullah Efendi'nin benzer isimdeki eseriyle Mehmed Hafız'ın tercümesinin karıştırıldığı görülmektedir. Hatta bazı kayıtlarda Mehmed Hafız, Şanizade'nin yazdığı kitabın çevirmeni olarak gösterilir. Hâlbuki Şanizade'nin eseri zaten Türkçe olup 1828 yılında basılmıştır. Eserin ismi de *Kavânîn-i Cerrâhîn* değil, *Kânûnü'l-Cerrâhîn*'dir (Hanoğlu, 2009).

Es-Seyyid Mehmed Hafız, fenn-i cerrahî ile ilgili Türkçe kitap olmadığı için Porzeri adlı Fransız cerrahın cerrahiye dair iki ciltlik eserini *Kavânîn-i Cerrâhîn* adıyla Türkçeye çevirmiştir. Eserin birinci cildinin 1852 yılında, ikinci cildinin ise

1854 yılında basılmasına izin verilmiştir. 1871 yılında Mekteb-i Fünun-ı Tıbbiye-i Şahane’de çevirmenlik ve doktorluk görevlerini yapan Miralay Hafız Mehmet Bey, Antoine Laurent Bayle adlı Fransız hekimin anatomi ile ilgili Fransızca eserini *Ta-limü’t-Teşrih* adıyla Türkçeye çevirmiştir. Eser 1871 yılında Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane Matbaası’nda basılmıştır (BOA, 1872, les 1’den Aktaran; Çakmak, 2023: 1520). Hafız Mehmet, Batı dillerinde frengi ile ilgili yazılan eserleri inceleyerek *Mecmua-ı Da’ü’z-Zühreviye* adlı resimli bir eser de hazırlamıştır (Ünver, 1940: 938). 1883 yılında *Teşrih-i Nevahî* ve *Teşrih* adlı iki eserin de tercümesini yapmıştır (BOA, ŞD. 2466/9: 19).

Es-Seyyid Mehmed Hafız, *Hüccetü’l-Etibba* adlı eserin, Sultan Abdülmecid devrinde, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane Nazırı İsmail Paşa’nın emriyle H. 1277 tarihinde, bazı Fransızca tıp kitaplarından Türkçeye yapılan çevirilerle oluşturulduğunu ifade etmektedir. Bu bilgiler eserin 170b ile 171a sayfalarında bulunmaktadır:

“mekteb-i tıbbiye-i şāhāne nāzırı devletlü ismā’îl (10) paşa hāzretleri bu bende-i ‘adīmü’l-bizā’iyye ahkēr ü zelîl (11) ve ‘āciz ya’nî es’seyyid muḥammed ḥāfız emr ü irāde buyurduklarında imtişālen (12) li-emrihi ba’zı kütüb-i tıbbiye-i franseviyyeden aḳvāl-i maḳbūle olanları (13) teftiş ü tafhîş olunarak tercüme olunup mekteb-i mezbūrda (14) taḥşîl-i fūnūn-ı cerāḥiyye édüp tekml-i kemāl eden ihvān (15) hūner-mendān efendiyan tedrisi olunmuş derslerdir ki beş (171a) (1) cüz’ ve bir zeyl üzere tertib olunup hüccetü’l-eṭibbā tesmiye (2) olunarak bi-ḥamdihi te’ālā ve teḳaddüs-i ḳalilü’l-müddetde ḥüsn-i ḥitām buldı (9) fi senet 1277”.

Aktarılan bilgilerin günümüz Türkçesi ise şu şekildedir: “Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane Nazırı Devletlü İsmail Paşa Hazretlerinin emriyle bazı Fransızca kitapları inceleyerek, cerahat fenni öğrencilerine ders olarak verilmek üzere tercüme edilmiş. Beş bölümden ve bir zeylden oluşup bi-hamdihi teala tamamlanıp adı Hüccetü’l-Etibba koyulmuştur. Yıl 1277”.

Hüccetü’l-Etibba adlı eserin yapılan araştırmalar sonucunda tespit edilen iki nüshası bulunmaktadır. Nüshalardan biri Ankara Millî Kütüphane A 726 numara, diğeri Suud Kütüphanesi Elyazmaları Kısmı’nda 7496 F 1576/1 numarada kayıtlıdır. Millî Kütüphane nüshası 110 varaktan oluşmakta, her varakta 17 satır yer almaktadır; Melik Suud Kütüphanesi nüshası, her sayfasında 15 satır bulunan 171 varaktan oluşmaktadır. Millî Kütüphane nüshası eksik olduğu için çalışmada Melik Suud Kütüphanesi nüshası esas alınmıştır.

Melik Suud Üniversitesi nüshasının Arapça tanıtımında şu bilgiler verilmektedir:

“Mektebeti Camiatü’l-Melik Suud “Kismü’l-Mahtutat”, er-Rakam: 7596 F 1576/1, el-Unvan: Hüccetü’l-Etibba (Türkçe), el-Müellif:?, Tarihü’n-Nesh: H. 1277, Adedü’l-Evrak: 171 v”. Türkçe çevirisi: “Kitabın adı Hüccetü’l-Etibba’dır, dili Türkçedir ve nüsha iyi durumda bulunmaktadır. Nesih hatla

H. 1277 yılında yazılmış olup, 171 varaktan oluşur. Nùshanın her sayfasında 15 satır bulunur. Eserin her sayfasının ölçüleri 22x16 olup, tıp ve eczacılık konuludur. Kùtùphane katalogunda 7496 F 1576/ 1 numarada bulunmaktadır.” (Hafız, 1277: 1-2).

Milli Kùtùphane nüshasının ilk sayfasında “kaynaklarda görùlemeyen orijinal eserdir” notu bulunmaktadır. Hùccetü’l-Etibba, kaynaklarda Es-Seyyid Mehmed Hafız’a ait eserler arasında görùlmemektedir. Eser ile ilgili “Hùccetü’l Etibba Adlı Tıp Eseri Üzerine” adlı bildiri, 12. Ulusal Türk Tıp Tarihi Kongresi’nde Neşre Erenoğlu tarafından sunulmuş olup bazı bilgiler verilmiştir. Bu çalışma haricinde araştırmaya rastlanmamıştır.

Hùccetü’l-Etibba adlı eserde hastalıklar ve tedavileri ile ilgili yüz beş başlık bulunmaktadır. Başlıklardan bazıları şöyledir: “gark olmuş kimesnenin müdarat-ı tıbbiyesi” (boğulmuş birinin tedavisini bilmek); “yangın müdarat-ı tıbbiyesi beyanındadır” (yanık tedavisi anlama hakkındadır); “İltihab” (iltihap); “iltihab-ı dimağ beyanındadır” (dimağ iltihabı hakkındadır); “iltihab-ı cildiye beyanındadır” (Cild iltihabı hakkındadır); “zātü’r-ri’e beyanındadır” (zatürre hakkındadır).

Öncelikle yazmanın çeviri yazılı metni oluşturulmuştur. Metin yazım, ses bilgisi ve biçim bilgisi açısından ele alınmıştır. İki nüsha yazım konusunda farklılıklar göstermektedir. “Yazım” bölümünde sık sık gerçekleşen yazım tutarsızlıkları ile ünlü ve ünsüzlerin yazımları üzerinde durulmuştur. Bunun dışında bitişik yazımlar verilmiştir. Ses bilgisi bölümünde ünlü uyumları, ötümlüleşme, ötümsüzleşme ve ses değişimleri gibi başlıklar altında incelemeler yapılmıştır. Biçim bilgisi bölümünde adlar, eylemler, eylem çatısı, birleşik eylemler, eylem çekimi vb. başlıklar yer almıştır.

Hùccetü’l-Etibba, Ali Haydar Bayat’ın tıp eserlerini yüzyıllara göre tasnif ettiği *Tıp Tarihi* ve Zuhâl Özaydın’ın *Türk Tıp Tarihi Bibliyografyası* (tıp, eczacılık, diş hekimliği, veteriner hekimliği, hemşirelik, ebelik) (19-21. yy.) kitaplarında bulunmamaktadır. Ayrıca eserden Ekmeleddin İhsanoğlu, Ramazan Şeşen, M. Serdar Bekar, Gülcan Gündüz, Veysel Bulut’un hazırladığı kapsamlı ve Osmanlı dönemindeki tıp eserleri ve yazarlarını içeren *Osmanlı Tıbbi Bilimler Literatürü Tarihi* adlı dört ciltlik kitabında da bahsedilmemiştir. Bu nedenle ilgili kaynaklarda adı geçmeyen, keleme hazinesi geniş olan ve hastalık adlarının Türkçe, Arapça ve Fransızca dillerinde verildiği bu eserin çalışmamız vasıtasıyla gün yüzüne çıkarılması yararlı olacaktır.

Metnin dil özellikleri üzerinde yapılacak inceleme ile eserin yazıldığı dönemin diline ve gramerine biraz daha ışık tutulmuş olunacaktır. Yazma, yazıldığı dönem olan 19. yüzyılın ilk yarısındaki Osmanlı Türkçesi yazım özellikleriyle ilgili vereceği ipuçları açısından önem taşımaktadır. Yazmanın bazı kelimelerinde birtakım sözcüklerin harekelendiği görülmektedir. Bu yüzden, özellikle fonetik

açısından metnin okunuşu ve dönemin yazımıyla ilgili önemli ipuçlarına da ulaşılacağı söylenebilir.

Eserin Dil ve İmla Özellikleri

Bu bölümde eserin dil özellikleri ana hatlarıyla verilmeye çalışılmıştır. Yazım, ses bilgisi ve yapı bilgisi bakımından önemli ve farklı görülen bazı şeylere değinilmiştir.

1. Ünlülerin Yazımı

1.1. “a” Ünlüsünün Yazımı

1.1.2. Ön Seste Medli Elif (İ) İle Yazım

Medli elif ön seste kullanılmaktadır ancak metinde medli elif yazımının tutarlı olmadığı açıktır. Aşağıda medli elif kullanılarak ve med kullanılmadan yazılan örneklerle yer verilmiştir:

açılıp أجيلوب (2b/1), ağır آغر (3b/1), alınur ألنور (7a/4), ayakları أياقلىرى (31b/6),

Elif (İ) İle Yazım

ancak انچق (29b/7), ağzından اغزندن (2b/1), az از (32a/6), arkaya ارقيه (78aa/5).

1.1.3. İç Seste “a” Ünlüsünün Yazımı

Metinde “a” ünlüsünün iç seste kimi yerlerde elif “ı” ile, kimi yerlerde elif gösterilmeden, kimi yerlerde ise güzel he “o” kullanılarak yazıldığı görülmektedir. Bu nedenle tutarsızlık bulunduğu açıktır. Aşağıda verilen örneklerde bazen medli elif kullanıldığı bazen elifin hiç yazılmadığı görülmektedir.

Elif (İ) İle Yazım

şaşırup شاشيروب (1b/6), dolayı دولايى (2a/1), toplamى طولايى (2a/3) kamaşmak قماشمق (23a5).

İç seste (İ) harfinin aynı sözcüklerde bile bazen yazıldığı, bazen de yazılmadığı görülmektedir. Bununla ilgili aşağıdaki örnekler verilebilir:

(İ) harfinin yazıldığı

kaç قاج (12b/5)

bağlar باغلر (12a/9)

kulağ kulac قولاق (112b/14)

Güzel He (o) İle Yazım

Metinde “a” ünlüsü bazı yerlerde güzel he (o) ile yazıldığı görülmektedir. Bu ünlünün aynı sözcüklerde farklı yazımları bulunmaktadır:

kuruyarak قورويارق (161a/15), kuruyarak قورويه رق (163a/13)

arkadan ارقدن (14b/15), arkada ارقه ده (26a/3)

aralık ارالق (68b/2), aralık ارلق (68b/2)

“a” ünlüsünün iç seste güzel he (o) harfiyle yazılması

(İ) harfinin yazılmadığı

kaç قج (25a/15)

bağlamak بغلمق (49b/7)

kulağları قولقلىرى (157b/15)

arkada ارقه ده (26a/3), karaciğer قره جكر (31b/4), kara sevda قره سودا (127a/8).

Bazı sözcükler *a* ünlüsü gösterilmeden yazılmıştır. Örnekleri aşağıda verilmiştir:

yanmalık يانملق (68b/4), karanlık قرنلق (94a/1), hazırladığı حضرلديغى (9a/5).

1.1.4. Son Seste

Metinde “a” ünlüsünün son seste hem elif (ا) hem de güzel he (ه) ile yazıldığı görülmektedir. Her iki biçim ile ilgili örnekler aşağıdaki gibidir.

a Ünlüsünün Elif (ا) İle Yazımı

başa بكا (139a/9), daha دها (169b/2), şıva صيوا (121a/14), elma الما (87a/15)

a Ünlüsünün Güzel He (ه) İle Yazımı

şıra صره (22b/9), yara ياره (6a/4), taşra طشره (20a/15), arpa ارپه (83a/14).

Çok sık olmasa da bulunma eki yazımında ve bazı sözcüklerin sonunda bulunan *a* ünlüsü gösterilmeden yazılmıştır. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir:

eyyāmda ايامد (11a/7), almakda المقد (15b/4), beyānındadır بياننددر (99a/7), bālāda بالادا (2a/14).

1. 2. “e” Ünlüsünün yazımı

1. 2. 1. Ön Seste

“e” Ünlüsünün ön seste elif (ا) ile yazıldığı görülmektedir. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir:

Elif (ا) İle Yazım

evirüp اوويروب (3a/15), etini اتنى (58b/13), eli الى (64a/10), en اڭ (5a/11).

1.2.2. İç Seste

e Ünlüsünün Güzel he (ه) İle Yazımı

şışerek رك شيشه (31b/6), sürececek سورہ جك (5a/15), gelerek رك كله (8a/13).

Güzel he “ه” ile yazılan örnekler:

ditreyüp ديترىوب (3a/5), ter تر (3a/7), sürer سورر (3a/9), bek بك (3b/11).

Metinde dört kez geçen “istemek” eylemi, üç kez *e* ünlüsü gösterilmeden, bir kez güzel he (ه) ile yazılmıştır.

istemeyüp استه ميوب (114b/6).

e Ünlüsü Gösterilmeden Yazılan Sözcükler

istemez استمز (3a/10), (20a/9); istegi استكى (133a/15)

1.2.3. Son Seste

Güzel he (ه) ile yazılan “e” ünlüsü tek yerde ve sürekli geçmiştir. Tek yerde geçen ve çok yerde geçen bazı örnekler aşağıdaki gibi sıralanmıştır:

Tek Yerde

Sürekli

pekçe بکجه (78b/6)

eyüce ایوچه (3b/1)

güzelce کوزلجه (158b/15)

ince انجه (8b/7)

yüksekçe یوکسکجه (156a/12)

sirke سرکه (166b/2)

Özellikle bulunma durum eki yazımında “e” ünlüsünün bazı sözcüklerde gösterilmediği tespit edilmiştir. Bununla ilgili bazı örnekler aşağıda verilmiştir:

şüretde صورتد (13b/9), mi‘dede معدده (140b/1), ƙalbde قلبد (105b/11).

“Üzere” sözcüğünde son hecedeki e ünlüsü gösterilmemiştir.

üzere اوزر (21b/9).

1. 3. “ı, i” Ünlülerinin Yazımı

Metinde “ı / i” ünlüleri ön seste hem “ı” hem de “i”, iç seste “ı”, son seste ise “ı” harfleriyle yazılmıştır.

1. 3. 1. Ön Seste

“ı”: iki ایکی (3a/3), için ایچون (2b/11), itboğan ایت بوغان (98b/9), iplik ایپلک (68a/6).

“i”: ince انجه (8b/7), iğne اکنه (6b/2), imdi امدی (12a/11), irinlenmek ارکنلنمک (14a/3), ıslık اصلیق (24a/12), ıslanmış اصلنمش (139a/1).

Ön seste ı, i ünlülerinin bazı sözcüklerde kimi zaman “ı” ile kimi zmaan ise sadece “i” ile yazıldığı tespit edilmiştir. Yazımında tutarsızlık bulunan sözcükler aşağıda verilmiştir:

“ı” ile yazılan

imdi امدی (12a/11)

ince انجه (8b/7)

irinlenmek ارکنلنمک (14a/3)

“i” ile yazılan

imdi ایمدی (10b/1)

ince اینجه (66a/4)

irinlenüp ایرینلانوب (30b/3)

1. 3. 2. İç Seste

Metinde “ı, i” ünlülerinin kimi yerde “ı” kullanılarak kimi yerde ise “i” kullanılmadan yazıldığı görülmektedir:

“ı” kullanılarak yazılanlar: dibine دینه (31a/2), ısrırgan اصیرغان (39a/15), bişirüp بیشروب (115/7), ılık ایلیق (116a/15).

(i) kullanılmadan yazılanlar:

degildir دکلدیر (31a/9), ikişer ایکشر (2b/15), kırıklık قرقلیق (31b/10), bir بر (1b/5).

Metinde kimi sözcükler hem (i) ile hem de “ı” olmadan yazılmıştır.

(i) ile yazılan sözcükler

kırıklık قرقلیق (31b/10)

dişleri دیشلری (24a/3)

şişkin شیشکین (28a/13)

(ı) olmadan yazılan sözcükler

kırıklık قرقلیق (20a/1)

dişlerini دیشلرینی (3a/5)

şişkinliği شیشکینلیگی (24b/5)

1. 3. 3. Son Seste

Metinde (ı, i) ünlülerinin Osmanlı Türkçesi kurallarına uygun olarak (ى) harfiyle yazıldığı görülmektedir. Bununla ilgili kimi örnekler aşağıdaki gibidir:

aşağı اشاغى (4a/15), şuyı صویى (5b/3), şıkıcı صیقى (5b/8), böcegi بوجى (8a/11).

1.4. o, ö Ünlülerinin Yazımı

Metinde “o, ö” ünlüleri Osmanlı Türkçesi yazımına uygun olarak “او”, kimi yerde “و”, kimi yerde ise herhangi bir işaret kullanılmadan yazılmıştır.

1.4.1. Ön Seste

“o, ö” ünlülerinin söz başında “و” ile yazıldığı görülmektedir.

Elif-Vav (ا) İle Yazım

on اون (4a/2), orta اورطه (42b/1), ordularda اوردولرده (130b/14), oturdulup اوتوردیلوب (21a/8).

1.4.2. İç Seste

ö, o ünlüleri metinde iç seste *vav* (و) ile ve *vav* harfi gösterilmeden yazılmaktadır. Bununla ilgili bazı örnekler aşağıda verilmiştir:

Vav (و) İle Yazım

toz توز (41a/14), görünür کورینور (41a/14), söner سونر (41b/3), yokdur یوقدر (41b/6).

Vav (و) ünlüsü olmadan yazılan bazı örnekler:

şoğukdan صوغقندن (31a/10), dört درت (5a/15), kömürün کمورک (3a/11), tozma تزمک (128b/1).

1.4.3. Son Seste

Son seste “o, ö” ünlülerinin bulunmadığı görülmektedir.

1.5. u, ü Ünlülerinin Yazımı

Metinde “u, ü” ünlülerinin yazımı “o, ö” yazımı ile aynıdır.

1.5.1. Ön Seste

u, ü ünlüleri o, ö ünlülerinin yazımında olduğu gibi ön seste (ا) ünlüleriyle yazılmaktadır. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir:

üzere اوزره (2a/5), üstini اوستی (3b/2), üç اوج (4a/6), uyuz اویوز (7b/4).

1.5.2. İç Seste

u, ü ünlüleri o, ö ünlülerinin yazımında olduğu gibi iç seste (و) ünlüsüyle yazılmaktadır. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir:

kunıdır قوریدر (41a/10), kabukları قابوqlری (28a/12), tutdığى طوتدیغى (33a/13).

İç seste (و) ünlüsü olmadan yazılan bazı sözcükler ile ilgili örnekler şöyledir:

küçük کوجک (28a/10), bükülüp بوکلوب (30a/3), köpüklü کوبکلی (87b/1).

Aynı sözcüğün kimi zaman vav kullanılarak kimi zaman ise kullanılmadan yazıldığı görülmüştür. İlgili örnekler aşağıda verilmiştir:

Vav (و) İle Yazılanlar

qurumı قورومی (24a/4)
toğurduqda طوغوردقده (141a/11)
uyluğına اويلوغنه (3b/1)

1.5.3. Son Seste

u, ü ünlüleri son seste vav (و) ünlüsüyle gösterilmiştir. Bununla ilgili örnekler aşağıda sıralanmıştır: verilmiştir:

eyü айу (5a/15), tolu طولو (5a/11), diyü دیу (10b/11), kapalı қалы (14b/4).

2. Ünsüzlerin Yazımı

2. 1. “p” Ünsüzünün Yazımı

“p” ünsüzünün ön seste ve iç seste metinde genel olarak “б” harfiyle yazılmasına rağmen az sayıda örnekte “п” harfiyle yazıldığı görülmektedir. Metinde “p” ünsüzünün yazımı şöyledir:

2. 1. 1. Ön Seste

Ön seste p (п) harfiyle başlayan sözcükler oldukça azdır. Bununla ilgili sadece bir örneğe rastlanmıştır:

p İle Yazılanlar: pek пек (3a/10).

b İle Yazılanlar: bek бек (148a/5).

2. 1. 2. İç Seste

Metinde p (п) harfiyle oldukça az kullanılmıştır. Bununla ilgili örnekler şu şekilde verilmiştir:

(п): yapraklardan пйрақлардан (6a/8), arpa арпа (27b/5).

(б): yabraklarından бйрақлардан (6a/6), arba арба (83a/14).

2. 1. 3. Son Seste

Metinde p ünsüzü son seste pe (п) ile değil, be (б) ile yazıldığı görülmektedir. şaşırub 1b/6, düşüb 1b/4.

2. 2. “ç” Ünsüzünün Yazımı

2. 2. 1. Ön Seste

Ç (ç) İle Yazım: çiçek чік (11a/14), çapalar чаплар (43a/11), çarpması чарбмсы (56a/7), çarık чарик (3b/4).

C (ç) İle Yazım: çok чок (32a/6), çayı чаы (70b/11), çabalar чабалар (158a/10).

2. 2. 2. İç Seste

Metinde iç seste ç (ç) harfiyle yazılan sözcüklerin sayısı oldukça azdır.

“ç”: çiçek чік (11a/14), güçlük күчлүк (50a/1).

2. 2. 3. Son Seste

Vav (و) Olmadan Yazılanlar

qurumı قورمی (26a/1)
toğurmuş طوغرمش (14a/3)
uyluqların اويلقلارک (154b/13)

Ç ünsüzünün son seste c (ج) harfi ile yazıldığı görülmektedir.

(ج): kolun iç tarafında قولن ايچ طرفنده (7b/9), üç اوج (46a/6), ardıç اردیچ (9b/8), aç karnına آچ قارنینه (9b/10), birkaç برقاچ 12b/5

2. 3. "s" Ünsüzünün Yazımı

Metinde s ünsüzünün kalın ünlülerin öncesi ve sonrasında yazılması durumunda *sad* (ص), ince ünlülerin öncesi ve sonrasında yazılması durumundaysa *sin* (س) harfleriyle yazıldığı görülmektedir, ancak buna uymayan sözcükler de bulunmaktadır. Bu konuyla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

2. 3. 1. Ön Seste

Yukarıda belirtildiği gibi ön seste s ünsüzü hem *sad* (ص) hem de *sin* (س) harfleriyle yazılmıştır.

Kalın ünlülü olup *sad* (ص) ile yazılan bazı sözcükler:

sonra صكره (2b/12), şolından صولندن (2b/6), şağ صاغ (2b/6), şu صو (4a/14).

İnce ünlülü olup *sin* (س) ile yazılan bazı sözcükler:

sekiz سكر (2a/11), sürüp سروب (9b/13), süd سود (57a/8), serd سرد (3a/1).

Kalın ünlülü olup *sin* (س) ile yazılan bazı sözcükler:

sızaraç سزرق (47b/1), sıtma سئمه (13b/2).

2. 3. 2. İç Seste

Kalın ünlülü olup *sad* (ص) ile yazılan bazı sözcükler:

ışınmağa اصنمغه (5b/2), kışılır قیصلور (26a/12), uşlu اوصلو (26a/8).

İnce ünlülü olup *sin* (س) ile yazılan sözcükler:

pislikden بیسلکن (7b/8), seksen سکسان (83a/5), yüksek یوکسک (1b/4).

Kalın ünlülü olup (س) ile yazılan sözcükler:

şarımsak صارمساق (90b/10), toksan طقسان (113b/1), akşırarak اقسراراق (164a/1).

2. 3. 3. Son Seste

Metinde son seste s ünsüzünün *sad* (ص) ile yazılmadığı, bir sözcükte *sin* (س) ile yazıldığı tespit edilmiştir:

ses سس (73a/10).

2. 4. Te "t" Ünsüzünün Yazımı

Metinde "t" ünsüzü, kalınlık ve incelik durumuna göre hem "ت" hem de "ط" ile yazılmıştır. "t" ünsüzünden önce ya da sonra ince bir ünlü geldiğinde "ت" ünsüzüyle, "t" ünsüzü kalın bir ünlüden önce ya da sonra geldiğinde "ط" ünsüzüyle yazılmıştır. Ancak bazı sözcüklerde kalın ünlüden önce ve sonra "ت" ünsüzünün geldiği de söylenebilir.

2. 4. 1. Ön Seste

Kalın ünlülü olup tı (ط) ile yazılan bazı sözcükler:

toğsarı طوقسان (113b/1), tolayı طولایى (2a/3), toymuş طورمش (2b/7), toğrı طوغرى (2b/9).

İnce ünlülü olup te (ت) ile yazılan sözcükler:

tütsi توتسى (2b/13), temizlemelidir تمزلمه لیدیر (2b/11), tüyleri تویلری (11b/6).

Kalın ünlülü olup te (ت) ile yazılan bazı sözcükler:

taṭlu تاطلو (28a/4), tıḡ taḡ تىق تاق (112a/15), tozmaḡ تزمك (128b/1), toz توز (41a/14).

Metinde kimi sözcüklerde tutarsızlık olduğu görülmektedir. Aynı sözcük hem te (ت) hem de tı (ط) ile yazılmıştır:

Tı (ط) İle Yazılan

ṭatlu تاطلو (45b/13)

ṭozı طوزى (77a/12)

Te (ت) İle Yazılan

taṭlu تاطلو (28a/4)

toz توز (41a/14).

Günümüzde *d* ünsüzü ile yazılan kimi sözcüklerin metinde hem *tı* (ط) hem de *dal* (د) ile yazıldığı tespit edilmiştir:

Tı (ط) İle Yazılan

ṭolayı طولایى (2a/3)

Dal (د) İle Yazılan

dolayı دولایى (2a/1)

Günümüzde *t* ünsüzü ile yazılan kimi sözcüklerin metinde hem *te* (ت) hem de *dal* (د) ile yazıldığı tespit edilmiştir:

Te (ت) İle Yazılan

tepesi تبه سى (47a/10)

Dal (د) İle Yazılan

depeleri دبه لرى (160b/14-15)

ter تر (20b/11) derleme gibi bir buhrân ile şifâ-yâb olduğu درلمه (140b/12)¹

2. 4. 2. İç Seste

Kalın ünlülü olup tı (ط) ile yazılan bazı sözcükler:

aṭa اطه (39a/8), oṭa اوطه (58b/1), taṭlu تاطلو (28a/4), yumurṭa يمرط (22a/5).

İnce ünlülü olup tı (ت) ile yazılan bazı sözcükler:

götürilüp گتوريلوب (2b/6), gitdikçe گتدکجه (8a/1), titremege تترمهکه (11b/6).

Kalın ünlülü olup tı (ت) ile yazılan bazı sözcüklerde:

yatırmalıdır یاترملیدیر (2b/7), ḡoḡlatmaḡ قوڭلاتمق (3a/1), batırub باتیروب (5b/4).

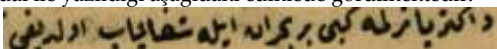
2. 4. 3. Son Seste

Kalın ünlülü olup te (ت) ile yazılan bazı sözcükler:

ḡat قات (5b/4), at آت (45b/15), otı اوتى (45a/7), alt الت (6a/1).

İnce ünlülü olup te (ت) ile yazılan bazı sözcükler:

¹ Bu örnek cümlelerin anlamına ve Milli Kütüphane nüshasına dayanarak yazılmıştır. MK nüshasında *dal* ile yazıldığı aşağıdaki cümlede görülmektedir.



dört درت (5a/15), et ات (115b/7), üst اوست (91b/3).

Günümüzde *d* ünsüzü ile yazılan kimi sözcüklerin metinde *tı* (ط) ile yazıldığı tespit edilmiştir:

2. 4. 4. Ön Seste

tışarı طشر (166b/9), tıñdurma طوكدرمه (78b/10), tırlaşması طارلشمسى (75b/7)ظ

2. 4. 5. İç Seste

aşa çayı اطه جایی (39a/8), oşa sıcak صیجاق (58b/1).

Günümüzde *t* ünsüzü ile yazılan kimi sözcüklerin metinde ön ve iç seste *dal* (د) ile yazıldığı tespit edilmiştir:

bulandı بولاندى (25a/8), derleme درلمه (140b/12).

2. 5. Nazal n (ن) Ünsüzünün Yazımı

Metinde nazal n (ن) düzenli olarak (ك) şeklinde yazılmaktadır.

2. 5. 1. İç Seste

denize دكه (1b/4), yalnız يالكز (150a/7), çeñe جكه (43b/10).

2. 5. 2. Son Seste

İlgi durumu ekinde *-(n)In* metinde genel olarak (ك) yazılmıştır; ancak bazı durumlarda tutarsızlık bulunduğu tespit edilmiştir. Kimi sözcüklerde ilgi durumu eki hem *kef* (ك) hem de *nun* (ن) ile yazılmıştır:

Nun (ن) İle Yazılanlar

kabarcıkların m̄a-beyninde قبارجقارین ما بیننده (161a/7), hacāmatların dañi im-tilāyı حجامتارین دخی امتلاى (139a/6), şefāfların şararmasından صاررمسندن شفافلارین شارارماسیندن (148b/10).

Kef (ك) İle Yazılanlar

kabarcıkların şuyını قبارجقارک صوینى (6a/5), uylukların üst ve iç taraflarında يانقارک علاجى (6a/10), yanıkların ‘ilacı اولقارک اوست و ایچ طرفلرنده (154b/13).

3. Bitişik Yazım

Metinde genellikle *-dIKdAn* ekinde sonra gelen *sonra* sözcüğü bitişik yazılmıştır. Bazı yerlerde “için” anlamındaki *çün*’ün önceki sözcükle birleştiği ve bunların dışında da bazı yapıların da bitişik yazıldığı görülmektedir:

geçdikden sonra كجكدنصكره (37b/1), ol derece اولدرجه (57a/12), (67a/3), zuhūrın-dan nāşī ظهورندنناشی (84b/1), az müddetde ازمدتده (165b/2), neşf olunmasıçün نشف اولنمسیچون 101b/10.

3.1. İmla Hataları

Metinde Arapça, Farsça ve Türkçe sözcüklerin yazımında noktalama işaretlerine dikkat edilmediği ve bu nedenle kimi sözcüklerin anlaşılacak hâle geldiği görülmektedir. Bu gerekçeyle metindeki nokta eksikliklerinin düzeltilmesi yoluna

gidilmiştir. Bunun dışında kimi sözcüklerde asli yazımdaki harf dışında bir harf kullanılmasından dolayı anlaşılmayan sözcükler ortaya çıkmıştır. Bu sorun cümle- nin anlamına bakılarak ve ikinci nüshadan yararlanılarak çözülmüştür.

ihtimālî اهتمالی (6b/10) – ihtimālî احتمالی (37a/15).

evride اوریده (12a/7) – evride اورده (108b/9).

şoğuk صوشق (75b/1) – şoğuk صغوق (5a/11).

şiddedlî شددلو (17a/7) – şiddetlî شدتلو (22b/15).

4. Ses Bilgisi

4. 1. Ötümlüleşme

4. 1. 1. Sözcük Başında Ötümlüleşme

t- Sesinin Korunduğu Sözcükler

Metinde “t-” sesi bazı sözcüklerde Eski Türkçe döneminde olduğu gibi korun- muştur. Bu durum, “t / ʈ” sesinin “d” sesine dönüşmeme durumudur ve daha çok “ʈ” harfiyle başlayan sözcüklerde görülmektedir. Birçok sözcükte tutarsızlık bu- lunmakta olup metinde kimi sözcüklerin sürekli t- ile yazıldığı ve t- sesinin korun- duğuna rastlanmaktadır. Buna dair örnekler aşağıdaki gibidir:

tağalanur طالغنور (110a/4), toğrı طوغری (2b/9), tamar طمر (168b/8), tışaru طیشرو (6a/2), tonuk طونوق (14a/8), tolmuş طولمش (4a/14).

Sözcük başında kimi sözcüklerin hem t- hem de d- ünsüzleriyle yazıldıkları görülmektedir. Buna dair örnekler aşağıda sıralanmıştır:

t-

tar طار (25a/1)

turur تورر (108a/5)

tolay طولای (2a/3)

d-

dar دار (12b/12)

durdurmak دردمق (141b14)

dolay دولای (2a/1)

Sözcük İçinde Ötümlüleşme

ç, k, p, t ötümsüz ünsüzleriyle biten bir sözcüğe ünlü ile başlayan bir ek geti- rilmesi durumunda sözcüğün sonundaki ötümsüz ünsüz, ötümlü ünsüze dönüşür. Metinde bu konuyla ilgili örnekler şöyledir:

-k- > -g-:

İnce ünlülü sözcüklerdeki k sesi, ünlü ile başlayan bir ek alınması durumunda ötümlüleşir. Metinde buna dair örnekler aşağıdaki gibidir:

kemiğin کمیک (3b/2), ilige ایلکه (9a/2), gördüğinden کوردیکندن (9a/4).

-k- > -ğ-:

kulağından قولاغندن (1b/7), barmağını برمغنی (2b/8), almadığı المه دیغی (1b/11).

+la vasıta ekini almış -mak eylemden ad yapma eki(nin) kimi sözcüklerde ötümlüleştiği görülmektedir.

şokmağıla صوقمغله (5a/13), olunmağıla اولنمغله (19b/1), almağıla المغه (45a/15).

-t- > -d-:

-t- > -d- ötümlüleşmesi, günümüz Türkçesinde olduğu gibi iç seste *t* ünsüzü ile biten eylemlerin ünlü ile başlayan bir ek alması durumunda gerçekleşmektedir. Ayrıca kimi eklerde de ötümlüleşme görülmektedir.

gözedüp كوزه دوب (110a/4), şıkındı صقندی (119b/15), bulandı بولاندی (132b/1)

Son Seste Ötümlüleşme

-k- > -ğ- durumu dışında aşağıda verilen sözcüklerin son seslerinin *c* ve *d* ötümlü ünsüzleriyle yazılmasının sebebi uzun ünlülü olmasındandır. Önler (2012: 3), bu durumla ilgili eski metinlerde ağac ve süd sözcüklerinin son seslerinin *c* ve *d* olmasını uzun ünlü taşımalarına bağlamaktadır.

-t > -d: süd سود (57a/9).

-ç > -c: nār ağacı نار اغاجی (137a/14).

4. 2. Ötümsüzleşme

Ötümlülüğün Korunması (Ötümsüzleşme Kuralının İşlemediği Durumlar):

Ötümsüzleşme Kuralı Dışında Kalan Ekler: Ötümlü “d” ünsüzüyle başlayan bazı ekler ötümsüz ünsüzden sonra gelmeleri durumunda ötümlülüklerini korumuşlardır:

+dA (Bulunma Durumu Eki): teneffüsde (164b/1), bögrekde (150a/7), işde (109b/14).

+dAn (Ayrılma Durumu Eki): ağıtdıkdan (6a/5), yıkdıkdan şonra (7a/1), el-yāfdan (13a/3).

-dXk (Geçmiş Zaman Ortacı): ta ‘bır itdikleri (27b/5), kesdikden şonra (53b/4).

-dXkdA (Ulaç Eki): şokdukdā (6b/1), kızartdıkdā (76b/11).

-dXkCA (Ulaç Eki): gitdikçe (43a/4), kay itdikçe (117b/6), düşdükçe (52a/15).

+dUr (üçüncü tekil kişi bildirme eki): şokmağdır (5a/12), kapanmışdır (54b/1).

-dUr- (Eylemden Eylem Yapım Eki): karışdırmalıdır (2b/9), kōklatdırılama-dığı (3a/2).

Eylemden Ad Yapma Eki -dX: şıkındı (9b/4), bulandı (25a/8).

4.2.1. Ön Seste Ötümsüzleşme

Ön seste ötümlülüğün korunması: Metin çok eski olmadığı, 19. yüzyılda yazıldığı ve günümüz Türkçesine yakın olduğu (için) ayrıca “p” harfiyle başlayan sözcükler genel olarak “b” ünsüzü ile yazıldığı için ön seste ötümlülüğün korunduğunu söylemek mümkündür. Bununla ilgili örnek aşağıdaki gibidir:

pek بك (3a/10).

4.3. Ses Değişmeleri

4.3.1. Sızıcılışma

k Ünsüzü

-k- > -h-

-k- > -h- değişimi az olsa da metinde kimi yerlerde görülmektedir:

uyhūsızlık اويخوسيزليق (12a/5), yohsa يوخسه (46a/15), ahşam اخشام (9b/13).

4.3.2. Ünlü Düşmesi

4.3.2.1. İç Seste

Günümüz Türkçesinde olduğu gibi metinde kimi sözcüklerde ünlü düşmesi bulunduğu görülmektedir:

alnına الننه (28b/11), boynun بوينون (52a/8), ağzına اغزينه (2b/8), burnına بورننه (23a/6).

Bazı eklerde Türkiye Türkçesinde olduğu gibi ünlü düşmesi bulunmaktadır. Bununla ilgili örnekler aşağıda verilmiştir:

Şart kipi:

alınursa النورسه (78b/12), az miqdârda virülse kay getirürر كئورر ويرلسه قي (17a/11).

Geniş Zamanın Hikâyesi: Metinde bu çekimin genel olarak *i-* yardımcı ek eylemiyle kurulduğu görülmekte olup bu birleşik çekimin kullanımı çok azdır.

ta'bir iderlerdi تعبیر ايدرلردي (19a/6), cüz'ini olurdu جزئى اولوردى (74b/3).

4.3.3. Ünsüz Düşmesi

Metinde Türkçe sözcüklerde ünsüz düşmesine az rastlanmıştır ancak özellikle Latince asıllı sözcüklerde bu ses olayının sık sık gerçekleştiği görülmektedir.

Metinde “ol” zahirinin hem eski biçimi hem de ünsüz düşmesine maruz kalmış ve günümüz Türkçesindeki “o” şekli kullanılmıştır. Bu zamir metinde yetmiş üç kez “ol”, sekiz kez ise “o” olarak geçmiştir.

O: o zamān او زمان (111b/3).

Ol: ol zamān اول زمان (21a/2).

Latince asıllı sözcükler:

Aşağıdaki sözcüklerde “h” ünsüzünün düşmesi olayı bulunmaktadır:

idatik ايداتك “hidatik” (85a/10), ipertrofi ايبيرتروفى “hipertrofi” (104a/8-9), emoraji “hemoraji” اموراژى (118b/6).

4.3.4. Ünlü Türemesi

Metinde ünlü türemesi genellikle Latince kökenli kimi sözcüklerde bulunmaktadır. Aşağıdaki sözcüklerde “i” ünlüsünün türemesi olayı vardır:

iskerlet “scarlet” اسكرلت (165b/4), isporadik “sporadik” ايسپوراديك (167b/10).

4.3.5. Ünsüz Türemesi

Metinde ünlü türemesi yalnızca koruyucu ünsüzü ile karşımıza çıkmaktadır. Üçüncü tekil kişi iyelik ekinden sonra bir ek geldiğinde, iyelik ekiyle diğer ek arasında adıl n’si sesi türetilir.

Koruyucu ünsüz örnekleri: büyüyen çocuklarda (121b/3), aşlā sıtma görünmeyen bir beldede (40a/5), muḳavvī ‘ilāclar almasıyla (126a/3).

Adıl n’si örnekleri: deliklerine (2b/15), başının kemiklerinden (1b/5).

4.3.6. Hece Kaynaşması

Hece kaynaşması, ünlü ile biten bir sözcükten sonra ünlü ile başlayan bir sözcük veya ek geldiği zaman ünlülerden birinin düşerek iki kelimenin birleşmesi olayıdır (Timurtaş, 2010: 340). Bu durum Türkçenin sözcük yapısına uygun olmadığı için iki ünlü birleşip tek ses olarak okunur:

şol (10b/11) < şu + ol

şimdi (126b/13) < şu + imdi

böyle (2b/1) < bu + eyle

şöyle (12a/7) < şu + eyle

öyle (3b/10) < o + eyle (Timurtaş, 2010: 340).

5. Yapı Bilgisi

5. 1. Adlar / Ad Çekimi

5. 1. 1. Ad Durum Ekleri

5. 1. 1. 1. Yönelme Durumu Eki

Bu ek metinde Türkiye Türkçesinde olduğu gibi kullanılmaktadır. Adın ünlü ile bitmesi durumunda +(y)A biçiminde, 3. tekil iyelik eki alması durumunda ise adıl n’si ile kullanılır. Bununla ilgili örnekler aşağıdaki gibidir:

+(y)A: güne (93a/14), buğdaya (98b/14), şuya şoḳmak (109b/11).

Adıl n’si: uyluḡına (3b/1), ağzına (2b/8), alnına (28b/11),

5. 1. 1. 2. Belirtme Durumu

Metinde belirtme durumu ekinin +(y)I, +n ve iyelik + adıl n’si + I olmak üzere üç farklı biçimi bulunmaktadır. +(y)I ve iyelik + adıl n’si + I biçimleri günümüz Türkçesinde olduğu gibi kullanılmaktadır.

+(y)I

şuyı boşaltmak (4b/1), kimesneyi bilmeyüp (57a/7).

+n

şacların birbirine sürerek (65b/9), cildin oḡuşdurmak (71b/8), kendüsin bilmeyerek (23b/15-24a/1), neticesini görmüşlerdir (110a/12).

iyelik + adıl n'si + I

parmağını şokup (2b/8), birini sakaçlayarak (3b/15), şuyını akitdikdan sonra (6a/5).

5. 1. 1. 3. Bulunma Durumu Eki

Metinde bulunma durumu eki sadece +dA biçiminde olup, ötümsüz biçimi bulunmamaktadır. Metinde bulunma ekinin *dal-güzel he* ve yalnızca *dal* “ده, د” olmak üzere iki farklı biçimde yazıldığı tespit edilmiştir.

Dal-güzel he: teneffüde تنفسده (164b/1), bögrekde بوکرکه (150a/7), işde اشده (109b/14).

Dal: şüretde صورتد (13b/9), mi‘dede معدده (140b/1), qalbde قلبد (105b/11).

5. 1. 1. 4. Ayrılma Durumu Eki

Metinde ayrılma durumu eki sadece +dAn biçiminde olup, ötümsüz biçimi bulunmamaktadır.

yıkadıkdan sonra (7a/1), elyāfdan (13a/3), haṭṭdan (12b/9), müshilātdan (28a/1).

5. 1. 1. 5. İlgi Durumu Eki

Metinde ilgi durumu ekinin Türkiye Türkçesinden farklı olarak genellikle nazal *n* ile yazıldığı ancak kimi yerlerde *n* ünsüzünün de kullanıldığı görülmektedir. Türkiye Türkçesindeki gibi ünlü ile biten sözcüklerde -(n)Xn, ünsüz ile biten sözcüklerde ise -Xn kullanılmıştır.

Nazal n ile yazılan kimi örnekler:

başının kemiklerinden (1b/5), kemiğinin üstini (3b/2), boynunun iki yanlarına (63a/1).

n ile yazılan kimi örnekler:

ķabarcıķların mā-beyninde (161a/7), boynun tūlına ķoęrı (52a/8), ķacāmatların daēi imtilā-yı evrāmı artırdıēından (139a/6-7).

5. 2. İyelik Ekleri

I. Tekil Kişi İyelik Eki

mübtelā oldıēım (124b/14), nisyānımdan (171a/5), virdiēimden (90a/10).

II. Tekil Kişi İyelik Eki

Metinde II. Tekil kişi iyelik ekine rastlanmamıştır.

III. Tekil Kişi İyelik Eki

3. tekil kişi iyelik ekinin sürekli düz yazıldığı görülmektedir.

burnı (28b/13), elbisesi (2b/4), aēırısı (5a/3), geldiēi (3b/5), vaķtı geldiķde (18b/3).

I. Çoēul Kişi İyelik Eki

bizim kullandığımız (5b/11), lisânımızda (18b/4), vücüdımızın (122b/15).

II. Çoğul Kişi İyelik Eki

Metinde II. Tekil kişi iyelik ekine rastlanmamıştır.

III. Çoğul Kişi İyelik Eki

çıkarıldıkları vaqt (4a/14), ağırları (15a/8), deliklerine (2b/15), pençeleri (8b/11).

5.3. İyelik Eki Yığılması

İyelik eki yığılması iki iyelik ekinin arka arkaya gelmesi durumudur. Metinde çok sık olmasa da iyelik eki yığılması bulunmaktadır:

maṭbūḥısı (33b/11), birisi (6a/8).

5.4. Edatlar²

Metinde edatlar, Türkiye Türkçesinde olduğu gibidir.

gibi (90b/4), için (2b/11), ile (3a/14), göre (6b/13), degin (12b/9), kadar (21b/1), berü (89b/11), içinde (107b/12), +dan sonra (120b/6), diyü (124b/13), üzere (125a/5), doğru (131a/2), yukarı (5b/2), aşağı (23b/3), içerü (69b/3).

5. 4. 1. Edatların İstemleri

5. 4. 1. 1. Kim/kimin Hâli İsteyen Edatlar: Miktar ve nitelik karşılaştırmaları yaparlar.

ışık sesi gibi (73a/10), teskin etmek için (101b/7), bir şey yoktur diyü (128b/5).

5. 4. 1. 2. Kime Hâli İsteyen Edatlar: Karşılaştırmalar yaparlar ve yer yön, sınır ilişkileri kurarlar.

icâbına göre (34b/1), ayasına doğru (57b/14), on beş güne degin (73a/1).

5. 4. 1. 3. Kimden Hâli İsteyen Edatlar: Zaman ve yer yön ilişkileri kurarlar ve sebep, sonuç, ayrılık göstermeye yararlar.

andan sonra (84bb/15), öksürükten berü (89b/11), yukarı (5b/2), başından aşağı (4a/15).

5. 5. Eylemler

5. 5. 1. Yapı Bakımından Eylemler

5. 5. 1. 1. Yalın Eylemler

çekmek (16b/12), delmek (145b/3), açmak (145b/8).

5. 5. 1. 2. Türemiş Eylemler (Çatılar)

Metinde bulunan çatı ekleri, Türkiye Türkçesinde olduğu gibidir. İncelemede hiçbir farka rastlanmamıştır. Edilgen, dönüşlü, ettirgen, oldurgan ve işteş çatıları bulunmaktadır.

² Banguoğlu, 2007 esas alınmıştır.

5. 5. 1. 2. 1. Edilgen Çatı

İncelenen metinde edilgen çatının *-(I)l-* ve *-(I)n-* ekleriyle kullanıldığı ve Türkiye Türkçesinden farklılık göstermediği görülmektedir. İlgili örnekler aşağıda verilmiştir:

-(I)l-

kırılmamış (1b/5), çıkarılup (1b/8), açılup (2a/14), anlaşılır (2b/2), kullanılacak (3a/6).

-(I)n-

bulunan (2b/4), alınan (12a/7), beyân kılındığı (4a/15), beyân olunduğu (166b/10).

5.5.1.2.2. Dönüşlü Çatı

Edilgen çatı ile aynı eklerle sahip bu ekin metinde sık sık kullanıldığı söylenebilir.

-(I)l-

boğulmuş (1b/4), dökülmesiyle (11a/10), yorılup (107b/5), soyulur (165b/13).

-(I)n-

kaşınur (7b/5), alınur (16a/7), çarpınup (43a/11), geçinürler (116b /11).

-(I)ş-

Türkiye Türkçesinde olduğu gibi *-(I)ş* ekinin işlev olarak dönüşlü ifadeye sahip bir ek olduğu görülmektedir.

şavuşdığı olur (20b/7), bir sebeble fenâlaşub hārāb olan (16a/4).

5.5.1.2.3. İşteş Çatı

Metinde işteş çatı eki az bulunmakta olup Türkiye Türkçesinde olduğu gibidir. İlgili örnekler aşağıda verilmiştir:

sülük yapışdırmalıdır (6b/13).

5.5.1.2.4. Ettirgen Çatı

Metinde ettirgen çatı Türkiye Türkçesinde kullanıldığı gibi olup, *-Ar-*, *-dUr-*, *-t-* ve *-Ur-* ekleriyle karışımıza çıkmıştır:

-Ar-

gidermekle (127a/9), çıkarılup (1b/10), kıparıyorlar (95b/12).

Ettirgen çatının *-t-* biçimi eski metinlerde sürekli *-d-*, Türkiye Türkçesinde *-t-* ve *-d-* şeklindedir. İncelenen metinde hem *-t-* hem de *-d-* görülmektedir.

-t-: koqlatmak (3a/1),

-d-: çatırdmağa başlayup (30a/1), ısladılmış 138b/12.

-dXr-

kuşdurmak (119a/2), çözdürüp (58b/1), perhiz itdirüb 90b/3.

-Xr-

yatırmalıdır (2b/7), batırıp (5b/4), artırdığından (139a/7), içirtmek (94b/8), geçürmesine 16b/5.

5.5.1.2.5. Oldurgan Çatı

Bu çatı ettirgen çatı ekleriyle yapılır. Metinde Türkiye Türkçesinde olduğu gibi olup ilgili örnekler aşağıda verilmiştir:

tarlandırır (107b/14), tıdudurup (120a/13), öldürür (136a/2), sühütlelendirir (138b/14).

5.5.2 Birleşik Eylemler

5.5.2.1. Tasviri Eylemler

5.5.2.1.1. Tezlik Birleşik Eylemi

şalıvirürken (3b/11).

5.5.2.1.2 Yeterlilik Birleşik Eylemi

Yeterlilik birleşik eyleminin olumlu biçimi metinde Türkiye Türkçesinde olduğu gibi -A bil-, olumsuz biçimi ise -AmA- kullanılarak yapılmıştır. Buna ilişkin örnekler şöyledir:

Olumlu biçim -A bil-:

bulunabilür (2b/12), müstakill olunabilür (4b/3), boğılabilür (74a), alınabilür (76b/5).

Olumsuz Biçim -AmA-:

nefes alamadığından (2a/4), bulunamaz (3b/3), uyuyamaz (20a/11).

5.5.2.2. Ad ve Yardımcı Eylemden Oluşan Birleşik Eylemler

Metinde adla kurulan yardımcı eylemlerin Türkiye Türkçesinde kullanılan yardımcı eylemler ile aynı olduğu görülmektedir. Birleşik eylemler genellikle *al-*, *it-*, *eyle-*, *ol-*, *vir-* yardımcı eylemleriyle kurulur ancak bunların dışında *başla-*, *bul-*, *buyur-*, *çek-*, *dök-*, *dön-*, *gel-*, *getür-*, *gör-*, *görül-*, *görün-*, *göster-*, *kal-*, *kesil-*, *kıl-*, *kılın-*, *kullan-*, *söyle-*, *tut-*, *ur-* eylemleri de kullanılmaktadır.

al-: yanıķ aldı (5a/15), nefes almadığı cihetle (1b/11), kan almak lâzımdır (3b/6).

başla-: ışımağa başlayup (5b/2), za'iflemege başlar (8a/4), titremege başlar (11b/6).

bul-: vukū' bulur (2a/9), şiddet buldığı hâlde (8a/3), melhūz buldığı (8a/10), zevāl bulur (12a/14).

buyur-: mahfūz buyursun (1b/4), müracā'at buyurular (145b/6), irāde buyurduklarında (170b/11).

çek-: zahmet çekdiği (4a/5), güçlük çekmek (50a/1), boynuz çekmek (76b/15).

dön-: baş dönmesi (23a/5).

it-: ihtirāz itmek (3a/8), diḳḳat itmelidir (3b/14), def‘ itmek (5b/13), gayret itmelidir (6b/5).

eyle-: icrā eylemekdir (2a/7), diḳḳat eylemelidir (3a/12), sirāyet eylemesinin sebebi (8a/7).

gel-: gözinden kan gelmemiş (1b/7), lāzım gelür (2a/2), kay gelinceye kadar (4a/7).

getür-: kay getürür (17a/11), huşûle getürür (57a/11), sekerâte getürür (140b/10).

gör-: rüyâlar görmek (20a/10), münāsib görüb icrā eylemişlerdir (110a/11).

görül-: muzırr görölmesine (16b/7),

görün-: daha aḥsen görüldü (139a/9).

görin-: za‘fiyyet görünür (29b/13).

göster-: derece göstermeksiniz (43b/14-15).

kal-: müteḥayyir kalur (43b/6), bâkî kalur (44b/6).

kesil-: kuvvetden kesilüp (22b/10).

kıl-: müsta‘idd kılan (43a/2).

kılın-: beyân kılındığı (4a/15), kavî kılınmış (28a/11)

ol-: garḳ olmuş (1b/6), saḳatlık olmayarak (1b/10), deverân-ı demm olmasından dolayı (2a/1).

tut-: sıtma tutması (29b/11), öksürük tutmasıyla (61b/2), sıcak tutmak (97b/9).

vir-: ḥiddet virici (81a/2), zarar virmez (17a/12).

5.6. Eylem Çekimi

Metinde genel olarak bir hekimin hastalığı olan 3. kişilere uygulanması gereken tedavi yöntemleri ve tavsiyeleri bulunmaktadır. Bu nedenle istek çekiminin sık sık kullanıldığı, bunların dışında kalan görülen geçmiş zaman, anlatılan geçmiş zaman, dilek-şart ve gereklilik çekimlerinin de kullanıldığı görülmektedir.

5.6.1. Bildirme Çekimleri

5.6.1.1. Geniş Zaman

Metinde en çok kullanılan çekimin geniş zaman çekimi olduğu söylenebilir. Bu zaman çekiminin Türkiye Türkçesinde olduğu gibi *-r*, *-Ir* ve *-Ar* biçimleriyle yapıldığı; ancak bütün kişilere göre bulunmadığı görülmektedir. Bazı örnekler aşağıdaki gibidir:

II. Tekil Kişi

Metinde II. tekil kişi ile ilgili tek bir örneğe rastlanmıştır.

iyü olursun (76a/12).

III. Tekil Kişi

-r:

başlar (8a/4), bağlar (12a/9), şayıklar (23a/3), yumuşar (31a/1), çapalar (43a/12), şıçrar (26a/13).

-Ar:

artar (17a/6), yatar (22b/15), koçar (30b/12), tutar (31a/13).

-Xr:

gelür (2a/2), anlaşılır (2b/2), bulur (2a/9), virilür (3b/5), geçirür (3b/8), haykırır (58a/2).

III. Tekil Kişi Olumsuz

bulunmaz (3b/12), uyuyamaz (20a/11), kalmaz (23a/11), çıkmaz (56a/1).

I. Çoğul Kişi

havâle ideriz (127b/12).

III. Çoğul Kişi

uğraşurlar (2b/5), aşarlar (4a/15), bulurlar (13a/6), kalurlar (25a/7).

III. Çoğul Kişi Olumsuz

açmazlar (146a/5), kazâ'-ı hâcet itmezler (25a/8), hiss idemezler (37a/12).

5.6.1.1.1 Geniş Zamanın Hikâyesi -Ur idi/-Urdı

III. Tekil Kişi

virür idi (74a/10), artırır idi (74b/5), yapışdırur idi (82b/3), olurdu (74b/3).

III. Çoğul Kişi

ta'bir iderlerdi (19a/6), virirler idi (88b/14), dirler idi (97a/4).

5.6.1.1.2. Geniş Zamanın Rivâyeti

III. Tekil Kişi

kor imiş (28b/6), gelür imiş (82b/5).

5.6.1.1.3. Geniş Zamanın Şartı -Ur ise/-Ursa

III. Tekil Kişi

derin olur ise (12b/12), kan alınursa (78b/12), gelür ise (3a/1), kızarur ise (20a/7).

III. Tekil Kişi Olumsuz

kesilmez ise (29a/2), fâ'ide itmez ise (92b/6), geçmez ise (130a/10).

III. Çoğul Kişi

uğraşurlar ise (2b/5), otururlar ise (128a/13), dirler ise (85b/9), yürürler ise (112a/11).

III. Çoğul Kişi Olumsuz

hiss idemezler ise (37a/12).

5.6.2. Görülen Geçmiş Zaman -dU

Metinde görülen geçmiş zamanın bütün şahıslara göre çekimi bulunmamaktadır. Buna ilişkin örnekler aşağıdaki kişi başlıkları altında gösterilmiştir:

I. Tekil Kişi

mübtelâ oldum (125b/2), gördüm (125b/1).

I. Tekil Kişi Olumsuz

vâkıf olamadım (85a/12-13).

III. Tekil Kişi

iktifâ olundu (4b/6), aldı (5a/15), virdi (74b/2), göründi (139a/9).

III. Çoğul Kişi

mübeşşer oldılar (170a/10-11).

5.6.3. Anlatılan Geçmiş Zaman -mUş

Metinde anlatılan geçmiş zamanın tüm kişi zamirlerine göre çekimlenmediği görülmektedir:

I. Tekil Kişi

giriiftâr olmuşum (125a/10), sillü'r-ri'e olmuşum (125b/3), görmüşümdür (90a/12).

III. Tekil Kişi

gelmiş (29b/11), mübtelâ olmuş (125b/10), tölmuş (4a/14), boğulmuş (4a/14).

III. Tekil Kişi Olumsuz

beyân olunmamışdır (83b/14), vâkı' olmamışdır (88b/2), karışmamışdır (110a/13).

III. Çoğul Kişi

rü'yet eylemişlerdir (8a/11), kabûl eylemişlerdir (8b/6), müşâhede eylemişler (63a/7).

III. Çoğul Kişi Olumsuz

mütelâşî olmamışlardır (127b/7), inhirâf itmemişlerdir (127b/5).

5.6.3.1. Anlatılan Geçmiş Zamanın Hikâyesi -mUş idi

Metinde anlatılan geçmiş zamanın hikâyesi yalnızca III. tekil kişi şeklinde iki yerde geçmiştir:

III. Tekil Kişi

taksîm olunmuş idi (29a/12), beyân olunmuş idi (138a/15).

5.6.4. Gelecek Zaman -AcAK

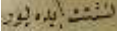
Metinde gelecek zaman çekiminin yalnızca III. tekil kişi ve III. çoğul kişi zamirlerine göre yapıldığı görülmektedir.

gidecek (125b/8), gelecek (125b/8), zühür idecek (125b/9), tafşil olunacaktır (42b/8).

5.6.5. Şimdiki Zaman -(I)yor

Metinde şimdiki zaman çekiminin yalnızca III. tekil kişi ve III. çoğul kişi zamirlerine göre yapıldığı görülmektedir.

III. Tekil Kişi Olumlu

Aşağıdaki örnekte şimdiki zaman eki -(I)yor değil, -(A)yor şeklinde yazılmıştır. neş'et ideyor  (113a/3).

III. Tekil Kişi Olumsuz

çıkamıyor (71a/14)

III. Çoğul Kişi

Aşağıdaki sık- eyleminde şimdiki zaman eki -(I)yor değil, -(A)yor şeklinde yazılmıştır:

sıkayorlar  (94a/2), kıparıyorlar (95b/12).

5.7. Tasarlama Kipleri

5.7.1. İstek Çekimi

Metinde istek çekiminin yalnızca III. tekil kişi, III. tekil kişi olumsuz ve III. çoğul kişi zamirlerine göre yapıldığı görülmektedir.

III. Tekil Kişi

ma'lüm ola (25a/13), tolgun ola (26b/11).

III. Tekil Kişi Olumsuz

hafi olmaya (18a/7), mestür olmaya (62a/13), puşide olmaya (91a/3).

III. Çoğul Kişi

müracā'at buyuralar (145b/6).

5.7.2. Emir Çekimi

Metinde emir çekiminin bütün kişilere göre bulunmamaktadır. Yalnızca III. tekil kişinin olumlu ve olumsuz biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır.

III. Tekil Kişi

maḥfūz buyursun (1b/2), olsun (161b/13).

III. Tekil Kişi Olumsuz

düşmesün (90b/3), şoğumasun (71a/12).

5.7.3. Şart Çekimi

Metinde şart kipinin bütün kişilere göre çekimi bulunmamaktadır. Yalnızca III. tekil kişi, III. tekil kişi olumsuz, III. çoğul kişi ve III. çoğul kişi olumsuz çekimleri bulunmaktadır.

III. Tekil Kişi Eki

konsa (46a/6), zarb olursa (64b/6), alınursa (78b/12), örtse (46a/7).

III. Tekil Kişi Olumsuz

Metinde III. tekil kişi olumsuz şart kipinin, birleşik çekim biçimleriyle yapıldığı görülmektedir.

bulunmaz ise (2b/13), def^c olmaz ise (18a/10), tebdil olunmaz ise (55a/6).

III. Çoğul Kişi

girmiş olsalar (132a/15-132b/1).

Aşağıdaki örneklerde III. çoğul kişi şart kipinin, birleşik çekim biçimleriyle yapıldığı görülmektedir.

dirler iseler (106a/11), giriftâr olur iseler (126b/9).

III. Çoğul Kişi Olumsuz

Metinde III. çoğul kişi olumsuz şart kipinin, birleşik çekim biçimleriyle yapıldığı görülmektedir.

anlaşılmaz iseler (107b/3), hiss itmezler ise (37a/12).

5.7.4. Gereklilik Çekimi

Metinde gereklik ifadesi -malı/-meli ekiyle karşılanır. Aşağıda bu kullanım incelenmiştir.

-**mAll**: çıkarmalıdır (2b/7), yatırmalıdır (2b/7), karışdırmalıdır (2b/9), komalıdır (2b/15).

5.8. Eylemsiler

5.8.1. Mastarlar

Metinde mastar eklerinin tamamının örneklerine rastlanmaktadır. -**mAK** eki ile az olsa da kalıcı adlar türetildiği ancak genel olarak mastar işlevleriyle kullanıldığı -**mA** ve -**Iş** eklerinin adlaştırma görevi yaptığı görülmektedir.

-**mAK**

kolından kan *almak* lâzımdır (3b/6), kana hiddet virici şeyler yidikçe *kaçınmak* daha müstedd olur (8a/2), birini saķatlayarak mevtine sebep *olmak* ihtimâli vardır (3b/15).

-**mA**

deverân-ı demm *olmasından* dolayı (2a/1), *ķapanmasından* anlaşılır (2b/2), lâyıķıyla yanmasına diķķat eylemelidir (3a/12).

-(**I**)ş

her bir üfleyişde (4a/1).

5.8.2. Ortaçlar

-(y)AcAk

kifāyet edecek kadar şeker şurūbuyla (113b/2), mi‘dede biraz tırabilecek eṭ‘ime virilür (122b/2), ta‘ab ve meşakkāt vermeyecek eglenceler (159a/10).

-(y)An

ağır ‘alāmetle başlayan bir maraz (37a/14), ašlā sıtma görünmeyen bir beldede (40a/5), şālīh olmayan eṭ‘ime (111b/6).

-mİş

denizde on on iki sâ‘at kadar tırmuş bir âdemin (1b/9), boğulmuş âdem (4a/4), aşāğı aşılmış bayağı hastenin mevtine sebep-i müstaḳill olabilir (4b/3).

-(X)r

şedīd öksürükle çocuk hemān boğulur gibi (73b/3), çeker iken ditrer gibi olur (99b/8), gerilür gibi (121a/1).

-mAz

eczāci bulunamaz bir maḥall olur ise (10a/5), ba‘zen zabt olunmaz derece-i tegannüm iderek ḥaykırup çağırur (26a/8), sesi çıkmaz olur (62a/3).

5.8.3. Ulaçlar

-(y)A

-(y)A ulaç eki, yeterlilik birleşik eyleminin olumlu ve olumsuz biçimleri oluşturulurken kullanılmıştır.

verem bulunamaz (3b/3), rāḥat üzere uyuyamaz (20a/11), bulunabilir (3a/14).

(y)ArAK

kay gelerek (25a/9), tüyleri ürpererek ve titremeğe başlar (11b/6), cümle maḥallini ihāt iderek müştedd olduğu zamān (15b/3), şabāḥları yüzi şişerek (31b/6).

-dXKÇA

mariz öksürdükçe (99b/5), kana ḥiddet virici şeyler yidikçe (8a/2), çıkdıkça (4a/1).

-dXKdA

Bu ek metinde “-DIĞI zaman” anlamında kullanılmıştır. Buna ilişkin örnekler aşağıda verilmiştir:

ḥarārete düşdükde (33b/2), vakti geldikde (18b/3), iğne ile yaraladıkda (9a/15).

-dXK+iyelik eki+Zamir n’si+dA

riḥ-i ṭayyār ta‘bir olunan marazdan başka bir maraz olduğunda (97a/5).

-dXK+iyelik eki+zaman

sülük yapışdırıldığı zamān (17a/1), bir ‘üzvda bir maraz olduğu zamān olur (18b/14), müştedd olduğu zamān (15b/3).

-(y)IncA

iltihābın şiddeti şavuşmayınca (118b/1), cidār-ı batna mülāzık olduğu geregi gibi anlaşılmayınca (148a/4), tenyanın başı çıkmayınca marize tenya kırtılamaz (137b/3).

-(y)XncAyA değin

yüz dirhem kalıncaya degin (21a/15), balgam çıgmaya başlayıncaya degin şābit olur (78b/13), varıncaya degin (137b/6).

-ken

Metinde *-ken* ulaç ekinin genel olarak iken biçiminde ek-eylemin üzerine gelerek ayrı bir kelime gibi yazıldığı ancak kimi yerlerde bitişik yazıldığı görölmektedir. Aşağıda her iki biçimine örnek verilmiştir:

Ayrı:

baykın hâlde iken şuyı boşaltmak (4b/a), ba‘zı vaktlerde kan almak eyü gelür iken (15b/15), öksürür iken (24a/10).

Bitişik:

denizde yıkanırken (1b/5), şalivirürken (3b/11), ba‘zı kerre bu uşûli icrâ ider-ken (4a/3).

-mAKsİzIn

hiç birisi zühür itmeksizin (20a/4), duhûl eylediği vaktde çok geçmeksizin (118b/13), hâste hatûnların vakti gelmeksizin (154a/10).

-mAzdAn evvel/muqaddem

kazâ-yı hâcet itmezden evvelce zühür ider (129b/6), sıtmaların nevbedi gelmezden sekiz on ve on iki sa‘ât (34b/6-7), sıtma gelmezden muqaddem derin bir uykuya varır (38a/5).

-(y)U

Bu ulaç ekinin metinde sadece *diyü* sözcüğünde ve tezlik birleşik fiilinde kullanıldığı ve başka bir yerde geçmediği görölmektedir.

diyü (10b/11), şalivirürken (3b/11).

-(y)Up

şasırup gark olmuş (1b/6), nefes alup hayât-ı şahiḥ bulur (4a/4), yüksek bir yerden denize düşüp boğulmuş (1b/4).

Sonuç

Eski tıp metinlerinin dönemin tıbbi bilgi birikimini, tedavi yöntemlerini ve kullanılan terimleri anlamak açısından önemli bir kaynak olduğu tartışılmazdır. Bu metinler, sadece sağlık alanındaki gelişmeleri değil, aynı zamanda dil, kültür,

bilimsel düşünce ve tarihin evrimini de yansıtır. Özellikle Osmanlı dönemi gibi kültürlerarası etkileşimin yoğun olduğu dönemlerde, tıp metinleri farklı dillerden yapılan tercümelerle zenginleşmiş ve bu da tıbbi terminolojinin çeşitlenmesine yol açmıştır. Eski tıp metinlerinin incelenmesi dönemin sağlık anlayışının, tedavi yöntemlerinin ve dilsel özelliklerinin günümüze aktarılmasını sağlar, ayrıca tıp tarihine ilişkin önemli bilgi ve veriler sunar. Bu tür metinlerin dilsel çözümlemeleri, hem eski tıbbi pratiği anlamamıza yardımcı olur hem de Türk dilinin bu alanda tarihsel gelişimi hakkında değerli bilgiler sağlar.

Yurt içinde ve yurt dışındaki kütüphanelerde bulunan tıp metinlerinin gün yüzüne çıkarılması, Türk dili, Türk kültürü ve Türk tıp tarihi açısından önem arz ettiğine inandığımız bir meseledir. Çalışmamızı bu amaçla yaptık ve bu amacın gerçekleşmesinde bir rol almak için Melik Suud Kütüphanesi'nde bulunan *Hüccetü'l-Etibbâ* adlı tıp kitabını ele almayı uygun bulduk. Osmanlı dönemi tıp ve eczacılığını konu edinen eser üzerinde yapılan bu çalışma ile tıp tarihine yeni bilgiler kazandırmak, eserin dil ve imla özelliklerini ortaya çıkarmak böylelikle onun değerini ortaya koymak hedeflenmiştir.

İncelenen “*Hüccetü'l-Etibbâ*” adlı eserde yakın tarihte Osmanlı döneminde kullanılan tedavi yöntemleri, eczacılık alanında ilaçların yapımı ve uygulanması ile ilgili değerli bilgiler verildiği kanaatine ulaştık. Bunun dışında eserin çok eski olmaması ve Fransızcadan çeviri olmasından dolayı birçok Fransızca sözcük kullanıldığı ve bunların dile dâhil edildiği açık bir biçimde görülmektedir. Eserde birçok hastalığın adı Türkçe, Arapça ve Fransızca dillerinde verilmiştir. Bu da yukarıda anlatıldığı gibi tıp alanında terminolojinin çeşitlenmesine neden olmuştur.

Metnin çeviri yazısı yapılırken birçok yerde imla yanlışlıkları yapıldığı ve çok sayıda silinmiş sözcükler bulunduğu görülmektedir, ancak bu sözcükler cümlelerin anlamına bakılarak düzeltilmiştir. Çevirmenin birçok Arapça sözcüğü Türkçe mantığıyla ve telaffuzuyla yazdığına ve birçok tutarsızlık bulunduğu rastlanmıştır. Örneğin Türkçede bulunmayan ve Arapçaya özgü olan “ح” ve “ث” harfleri metinde yer alan Arapça sözcüklerde kimi zaman ه ve س ile gösterilmiştir. Bu durumu örneklemek için ilgili bazı yazımlar aşağıya verilmiştir:

Arapçadaki şekil

hekīm حکيم

süfl ثفل

isbāt اثبات

Metindeki yazım

hekim هکم (13b/5)

süfl سفل (139b/9)

isbāt اسبات (97a/6)

Eserde Bazı Arapça sözcüklerin çoğul olmasına rağmen, Türkçe çoğul eki ve Arapça çoğul ekinin aynı anda eklendiği görülmektedir.

‘avārızāt 108a/1: Bu sözcüğün tekil biçimi *ārıza*, çoğulu ise *avārız*’dır. Metinde “avarız” sözcüğüne Arapça çoğul eki -ât eklenerek “çoğul üzerine çoğul” yapılmıştır.

noķātılar 129a/7: Arapçada *nokat* sözcüğü *nokta* sözcüğünün çoğuludur. Metinde Arapça çoğul ekinin üzerine Türkçe çoğul eki eklenmiştir.

Metinde birçok yerde düzlük-yuvarlaklık tutarsızlığı bulunmaktadır. Aynı sözcüğün metnin çeşitli yerlerinde farklı yazıldığına tanık olunmuştur.

Yuvarlak

süzülmekle سوزولمكله (14b/7)

dökülmesi دوکولمسی (114b/14)

şoyulur صویولور (165b/13)

+II olumlu sıfat ekinin hem düz (لی) hem de yuvarlak (لو) yazıldığı görülmektedir:

Yuvarlak

tuzlu طوزلو (6b/6)

tatlı طاتلو (45b/13)

Düz

süzilen سوزیلان (47b/3)

dökilerek دوکیلره (107a/10)

şoyulub صویولوب (8a/2)

Düz

tuzlu طوزلی (8a/2)

tatlı طاتلی (4a/8)

Şimdiki zamanın metnin birçok yerinde geçtiği ancak kimi yerlerde ekin -*Ayor* şeklinde kullanıldığı görülmektedir:

neş'et ideyor نشئت ایده یور (113/3), sıkıyorlar صیقایورلر (94/2).

Metinde Türkiye Türkçesinde kullanılmayan ve dikkat çeken bazı farklı yapılar tespit edilmiştir. Bu yapılar ile ilgili bazı örnekler aşağıda verilmiştir.

şoğuklaması صوغقلمسی (146b/9)

keyy iderler iseler کی ایدرلر ایسه لر (163a/4)

mümkinsiz ممکن سز (163a/12)

kalınlanırlar قالانلنور (104a/7)

ziyadeleşmek زیاده لشمک 12a/6.

Kaynakça

- Arslan, Meryem (2014). *Kitâb-i Tercüme-i Tezkire-i Dâvûd Fî 'İlmi't-Tıbb (Metin-Dizinler-Sözlük)*. Doktora Tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arslan, Meryem (2019). "Vatikan Kütüphanesinde Türkçe Bir Tıp Metni: Ecza-yı Lokman Hekim". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-BELLETEN*, 67: 153-184.
- Özaydın, Zuhale (2012). *Türk Tıp Tarihi Bibliyografyası (Tıp, Eczacılık, Diş Hekimliği, Veteriner Hekimliği, Hemşirelik, Ebelik) (19-21. yy.): Cumhuriyetin 90. Yıl Anısına*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi.
- Banguoğlu, Tahsin (2007). *Türkçenin Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Çakmak, Biray (2023). "Mekatib-i Tıbbiye-i Şahane Anatomi (İlm-i Teşrih) Muallimi Ferik Hasan Mazhar Paşa" *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*. XIX/39: 1520-1521.
- Çetin, Engin (2012). *Altun Yaruk Yedinci Kitap (Berlin Bilimler Akademisi Metin Parçaları Karşılaştırmalı Metin-Çeviri-Açıklamalar-Dizin)*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Doğan, Şaban (2010). "XVI. ve XVII. Yüzyıl Başlıca Türkçe Tıp Yazmaları ve Bulundukları Kütüphaneler". *Türkiye Klinikleri Med Ethics*, 18(3): 162-77.
- Erenoğlu, Neşe (2012). "Hüccetü'l Etibba Adlı Tıp Eseri Üzerine". 2. *Uluslararası Türk Tıp Tarihi Kongresi*. (10-13 Aralık 2012). İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 275
- Hafız, Mehmed (H. 1277). *Hüccetü'l-Etibbâ*. Melik Suud Üniversitesi Kütüphanesi El Yazmaları Bölümü. 7596 F. 1576/1.
- Hafız, Mehmed (H. 1287). *Hüccetü'l-Etibbâ*. Milli Kütüphane. A 7260.
- İhsanoğlu, Ekmeleddin vd. (2008). *Osmanlı Tıbbi Bilimler Literatürü Tarihi*. C. 1., İstanbul: IRCİCA Yayınları.
- Kahya, Esin (1989). "Şanizâde Mehmet Ataullah Efendi". *Erdem*, 5(15): 847-862.
- Kaya, Elif (2016). *Terceme-i Kitâb-ı Ebubekir Râzî: İnceleme-Metin-Dizin*. Doktora Tezi. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Önler, Zafer (1981). *Celâlüddin Hızır (Hacı Paşa) Müntahab-ı Şifâ (İnceleme-Metin-Dizinler)*. Doktora Tezi. Elâzığ: Fırat Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi.
- Önler, Zafer (1990). "XIV ve XV. Yüzyıl Anadolu Türkçesi Botanik Terimleri". *Journal of Turkish Studies*, 14: 357-392.
- Önler, Zafer (2012). "Türkiye Türkçesinde Ünlü Uzunluklarının İzleri" VII. *Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri*, 24-28 Eylül 2012, Ankara: TDK, 3.
- Özaltay, Bülent ve Kara Alper Tunga (1999) "19. Yüzyılda Tıp Eğitiminin Türkçeleştirilmesi ve Lugât-ı Tıbbiye", Arslan Terzioğlu'na Armağan (Festschrift für Arslan Terzioğlu). Ed. Erwin Lucius vd. İstanbul: İsis Yayınları, 387-407.
- Özding, Ahmet (2019). "Türkiye'de Basılan İlk Tıp Tarihi Kitabı: Tarih-i Tıbb ve Mukaddimesi". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 16: 530-544.
- Şimşek, Yaşar (2017). *Eski Anadolu Türkçesi Satırarası Kur'ân Tercümesi (Topkapı Nüshası, Giriş – Metin – Notlar – Dizin)*. Doktora Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA), İstanbul. Bab-ı Ali Evrak Odası (Arşivi) Belgeleri (BEO). BOA, ŞD. 2466/9, 19 Muharrem 1301 (20 Kasım 1883), İef 18).
- Timurtaş, Faruk Kadri (2010). "Küçük Eski Anadolu Türkçesi Grameri". *Journal of Turkology*, 18: 331-368.

- URL-1: "Tababette Gelenekten Kopuş ve Sanizade Ataullah". <https://sdplatform.com/tababette-gelenekten-kopus-ve-sanizade-ataullah/> (Erişim: 23.02.2025).
- Uzel, İlder (1999). "Osmanlı-Türk Tıbbı". *Osmanlı Ansiklopedisi*. C.8. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 485-489.
- Ünver, Ahmet Süheyl (1940). *Osmanlı Tababeti ve Tanzimat Hakkında Yeni Notlar*. İstanbul: Maarif Matbaası.
- Üşenmez, Emek (2008). "Terimsel Açıdan Divanu Lugati't-Türk". *Akademik Araştırmalar Dergisi*. 2008 Kaşgarlı Mahmud Özel Sayısı, 166-181.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Yazar tarafından tez danışmanı Prof. Dr. Bilgehan Atsız Gökdağ'a teşekkür edilmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmanın araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu makale, yazarın Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Bilgehan Atsız Gökdağ danışmanlığında hazırladığı *Hüccetü'l-Etibbâ (Dil İncelemesi-Metin-Dizin)* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Katkı Oranı Beyanı: Bu çalışmanın tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgment: The author would like to thank his thesis supervisor Prof. Dr. Bilgehan Atsız Gökdağ.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this study.

Author's Note: This article was produced from the author's doctoral thesis titled *Hüccetü'l-Etibbâ (Language Analysis-Text-Index)* prepared under the supervision of Prof. Dr. Bilgehan Atsız Gökdağ at the Department of Turkish Language and Literature, Institute of Social Sciences, Kırıkkale University.

Author Contributions: All sections of this study have been prepared by a single author.



Araştırma Makalesi

Gönderim Tarihi: 10.04.2025

Kabul Tarihi: 15.05.2025

Yayın Tarihi: 30.06.2025

Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2025, 5(1): 127-143

Research Article

Received Date: 10.04.2025

Accepted Date: 15.05.2025

Published Date: 30.06.2025

DOI Number: 10.59902/yazit.1673641

KALIP SÖZLER ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME: HABABAM SINIFI ROMANI ÖRNEĞİ*

An Evaluation of Formulaic Expressions: The Example of the Novel *Hababam Sınıfı*

Damla AYDOĞAN*

Necmi AKYALÇIN*

ÖZ

Bu çalışmanın konusu tıpkı deyimler, atasözleri, ikilemeler, argolar vb. gibi Türkçenin geniş söz varlığı içerisinde yer alan öğelerden biri olan kalıp sözler üzerinedir. Çalışmanın evrenini ise Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı* adlı romanı oluşturmaktadır. Kalıp sözler genellikle, günlük konuşmalarda iletişim kurmak, karşılıklı konuşmayı devam ettirmek ve dua, beddua, iyi dilek, kötü dilek gibi hisleri karşı tarafa aktarmak için kullanılan söz öbekleridir. Kalıp sözler Türkçenin söz varlığı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Öyle ki, Türkçenin en eski ve önemli tarihî metinlerinde bile bu söz öbeklerinin varlığı dikkat çekmektedir. (Örneğin *Kutadgu Bilig*, *Atabet'ül-Hakayık*). Bu da geçmişten günümüze, yazarların eserlerinde bu söz öbeklerinden yararlandığını göstermektedir. Bu çalışmada da "Hababam Sınıfı" adlı romanıyla adını çok geniş bir kesime duyuran Rıfat Ilgaz gibi önemli bir yazarın, bu romanında söz varlığı öğelerinden biri olan kalıp sözlerden sıklıkla yararlandığı düşünülmüş ve çalışmanın evreni olarak seçilmiştir. Çalışmada, *Hababam Sınıfı* adlı romanda saptanan kalıp sözlerle yer verilmiştir. Romanda geçen 192 adet kalıp söz, tarama yöntemi kullanılarak saptanmıştır. Daha sonra, romandaki kullanımı dikkate alınarak karşı tarafa hissettirdiği duygu bağlamında 23 başlık altında değerlendirilmiş ve açıklamalarıyla birlikte örneklendirilmiştir. Çalışmanın amacı, yazarın romanında Türkçenin söz varlığı öğelerinden biri olan kalıp sözlerden ne denli yararlandığını ve romanının bu bağlamda ne kadar zengin olduğunu ortaya koymaktır.

Anahtar Sözcükler: Kalıp söz, *Hababam Sınıfı*, Rıfat Ilgaz, dil, dil çalışmaları

ABSTRACT

The subject of this study is formulaic words, which are one of the elements in the wide vocabulary of Turkish, just like idioms, proverbs, reduplications, slangs, etc. The universe of the study is the novel *Hababam Sınıfı* by Rıfat Ilgaz. Formulaic words are generally used in daily conversations to communicate, to continue a conversation, and to convey feelings such as prayers, curses, good wishes, bad wishes to the other party. Formulaic words have an important place in the vocabulary of Turkish. So much so that the existence of these phrases

* Bu makale, Damla Aydoğan'ın Dr. Öğr. Üyesi Necmi Akyalçın danışmanlığında hazırlamakta olduğu *Rıfat Ilgaz'ın Romanlarında Söz Varlığı* isimli doktora tezinden üretilmiştir.

* Doktora Öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Çanakkale-Türkiye. E-posta: damlaaydogan94@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9515-2848.

* Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Çanakkale-Türkiye. E-posta: nakyalcin@gmail.com. ORCID: 0000-0001-7461-7773.

is striking even in the oldest and most important historical texts of Turkish. (For example, *Kutadgu Bilig*, *Atabet'ül-Hakayık*). This shows that writers have used these phrases in their works from the past to the present. In this study, it was thought that an important writer like Rıfat Ilgaz, who made his name known to a very wide audience with his novel *Hababam Sınıfı*, frequently used formulaic words, which are one of the elements of vocabulary, in his novel, and they were chosen as the universe of the study. The study includes formulaic words found in the novel *Hababam Sınıfı*. 192 formulaic words in the novel were found using the scanning method. Then, considering their use in the novel, they were evaluated under 23 headings in terms of the emotions they convey to the other party and exemplified with their explanations. The aim of the study is to reveal how much the author used formulaic words, one of the vocabulary elements of Turkish, in his novel and how rich his novel is in this context.

Keywords: Formulaic words, *Hababam Sınıfı*, Rıfat Ilgaz, language, language studies

Giriş

Bir dilin söz varlığı, o dil hakkında oldukça önemli bilgiler veren geniş ve zengin bir kavramdır. Türkçe, sayıca azımsanamayacak bir söz varlığına sahip olan köklü bir dildir. Bu nedenle de geçmişten günümüze Türkçenin söz varlığı ile ilgili çalışmalar yapılmaktadır. Türkçenin söz varlığı denildiğinde akla ilk gelen deyimler, atasözleri, ikilemeler vb. söz öbekleri olacaktır. Ancak, diğer tüm söz varlığı ögeleri gibi (deyim, ikileme, atasözü, argo vb.) kalıp sözler de Türkçenin bu zengin söz varlığı içinde yer alan oldukça önemli söz öbekleridir. Kalıp sözler, iletişim kurmaya yarayan ve toplumun kültürel izlerini fazlasıyla yansıtan söz varlığı öğelerinden biridir. Öyle ki, Türkçenin oldukça eski ve önemli metinlerinde kalıp sözler yer verildiği görülmüştür. Örneğin; *Atabet'ül-Hakayık*'ta 491. beyitte "491. Ugan rahmet itsün bu saat anga" (Akyalçın ve Aydoğan, 2020: 109), *Kutadgu Bilig*'de 3. beyitte " 3. Yigil sen küle" (Akyalçın ve Aydoğan, 2019a: 128), ve Dede Korkut Hikâyelerinde "Allah saklasun hanum sizi" (Akyalçın ve Aydoğan, 2019b: 158) gibi kalıp sözler ile karşılaşıldığı görülmektedir.

Bu durum, bir anlamda kalıp sözler bakımından Türkçenin ne denli zengin olduğunu ve en az diğer söz öbekleri kadar sık karşılaşılan söz varlığı ögesi olduğunu göstermektedir. Her ne kadar bu eski metinlerde kalıp sözler ile karşılaşılsa da kalıp sözleri konu alan söz varlığı çalışmalarının ancak son yıllarda artış gösterdiği görülmektedir. Hatta eski çalışmalarda kalıp sözlerin sıklıkla deyimler ile karıştırıldığını söylemek mümkündür. Bu çalışmalara örnek olarak Ömer Asım Aksoy'un hazırlamış olduğu deyimler sözlüğü verilebilir. Ömer Asım Aksoy, sözlüğün girişinde kalıp sözlerin de deyim olabileceğini şöyle ifade etmektedir:

Dualar ve ilençler, iyi ve kötü dileklerin, deyimler ise ayırım gözetmeksizin herhangi bir kavramın kalıplaşmış söz topluluklarıdır. Deyimin konuları sınırlı olmadığından dua ve ilenç konuları da deyim konuları arasına girer. Bu duruma göre eğer bir dua ya da ilenci oluşturan söz topluluğu, onun deyim

sayılmasına elverişli bir anlatım özgünlüğü, güzelliği ve çekiciliği taşıyorsa o dua ve ilenç -konu bakımından özel adını taşımakla birlikte- deyim olur. Örnekler: Ağzından yel alsın - Başını yesin - Darısı başına - Dili ensesinden çekilsin - Görmemişse dönersin inşallah - Kurban olayım - Yaşı benzemesin - Yaşı yerde sayılası - Yolun açık olsun... (Aksoy, 2020b: 516).

Ancak, her ne kadar kalıp sözler de deyimler gibi yapı ve anlamca bir kalıplaşmaya sahip olsa da kalıp söz ve deyim tamamen birbirinden farklı kavramlardır. Aşağıdaki deyim tanımlarına bakıldığında durum daha iyi anlaşılacaktır: “Deyimler, düşünce, kavram, nesne ve kişilerin durumlarını, özelliklerini yansıtmak için kullanılan ve gerçek anlamın dışına çıkmış özel anlam/anlatım boyutuyla kalıplaşmış söz öbekleridir.” (Akyalçın, 2012: 10). “Bir kavramı, bir durumu, ya çekici bir anlatımla ya da özel bir yapı içinde belirten ve çoğunun gerçek anlamlarından ayrı bir anlamı bulunan kalıplaşmış sözcük topluluğu ya da tümce.” (Aksoy, 2020a: 50). “deyim (Alm. Ausdruck, redensart; Fr. locution; İng. locution, idiom; Osm. tabir): Gerçek anlamından farklı bir anlam taşıyan ve çekici bir anlatım özelliğine sahip olan kelime öbeği: Abayı yakmak, aşağıdan almak, bağrına taş basmak, buluttan nem kapmak, çileden çıkmak, dalga geçmek, el ele vermek, karşı gelmek, mercimeği fırına vermek, nalları dikmek, saman altından su yürütmek, üç buçuk atmak, yasak savmak, yüzgöz olmak, zılgıt vermek vb.” (Korkmaz: 1992: 43). “Genellikle gerçek anlamından az çok ayrı, kendine özgü bir anlam taşıyan kalıplaşmış söz öbeği; tabir: ‘Bu deyim seni korkutmasın. Çünkü fazlasıyla basit bir şeyden bahsediyorum.’ - İhsan Oktay Anar” (URL-1).

Görüldüğü gibi, deyimler bir kişinin veya herhangi bir kavramın durumunu aktaran ve öbeğini oluşturan sözcüklerin sözlük anlamından uzaklaştığı öğelerdir. Örneğin; küplere binmek, diş bilemek, mercimeği fırına vermek vb. deyim olan söz öbeklerinde artık öbeği oluşturan sözcüklerin gerçek anlamıyla ilgisinin kalmadığı ve bir durumu veya kişinin özelliğini anlattığı görülecektir. Oysa kalıp sözler, günlük yaşamda iletişim kurmak, bir dilek, temenni, beddua vb. gibi duyguları karşı tarafa iletmek için klişe bir biçimde kullanılan söz öbekleridir. Örneğin, merhaba, selam, günaydın vb. kalıp sözler iletişimi başlatmak, karşı taraf ile ilişki kurmak için kullanılan söz öbekleridir.

Bu açıklama ve tanımlardan da anlaşılacağı üzere kalıp söz ve deyim iki farklı farklı söz varlığı öğeleridir. Her ikisi de Türkçenin söz varlığı içerisinde ayrı ayrı değerlendirilmesi gereken önemli söz varlığı öğeleridir.

Daha önceki çalışmalarda yapılmış bazı kalıp söz tanımlarına bakıldığında bu iki kavram arasındaki fark daha iyi anlaşılacaktır. Günay Karaağaç, *Anlam Bilimi ve İletişim* adlı kitabında şöyle bir tanım yapmıştır: “Kalıplaşmış söz (expression): Belli durumlarda söylenmesi konusunda toplumun bireyleri arasında üzerinde anlaşmaya varılmış söz öbekleri veya cümlelerdir. krş. kalıp söz.” (Karaağaç, 2013: 362). Doğan Aksan *Türkçenin Sözvarlığı* adlı kitabında ise şöyle bir tanım yapmıştır:

Söz varlığı içinde yer alan bu öğeler, bir toplumun bireyleri arasındaki ilişkiler sırasında kullanılması âdet olan birtakım sözlerdir. Sabahleyin karşılaşıldığında söylenen günaydın'dan başlayarak bir toplumda değişik durumlarda söylenmesi gerekli hale gelmiş olan afiyet olsun, affedersiniz, güle güle gibi, hatta Türklerde yeni bir ev alan ya da yeni bir eve taşınan kimselere söylenen güle güle oturun gibi kalıp sözler, bir toplumun kültürünün ayrılmaz bir parçası kabul edilmektedir (Aksan, 2021: 42).

Türkiye Türkçesinde Kalıp Sözler Üzerine Bir İnceleme adlı yüksek lisans tezi hazırlayan Çiğdem Erol, şöyle bir tanım yapmıştır:

Kalıp sözler, belli durumlarda söylenmesi gelenek olmuş klişe sözlerdir. Bu sözler toplumun yaşamına ve kültürüne ışık tutmaktadır. Kalıp sözler yemek yerken veya yemekten sonra, biriyle karşılaşıldığında selamlaşmak için, doğum, ölüm, okula başlama, evlenme gibi olaylar karşısında da kullanılırlar. Bunun yanında bir iyilik karşısında duyulan minneti veya bir iyi dileği belirtmek için edilen dualar, kızgınlıkla söylenen beddualar, yemin etmeler, söz vermeler de kalıp sözlerin içindedir (Erol, 2007: V).

Gülseren Tor, *Mersin'den Birkaç Kalıp Söz (İlişki Sözü) Üzerine* adlı bildirisinde şöyle bir tanım yapmıştır:

Her toplumun, gündelik yaşamında çeşitli zaman ve durumlarda kullandığı kendine özgü sözleri vardır. İnsanlar arasındaki ilişkilerde kullanılan selamlaşma, vedalaşma, iyi ya da kötü dilek sözleri, saygı ve nezaket gereği söylenen sözler kalıp sözler arasında yer alır. Gündelik iletişim davranışları toplumdan topluma değişiklik gösterdiği gibi; iletişim sözleri de, aynı toplumda dönemden döneme, bölgeden bölgeye, yöreden yöreye değişiklik gösterebilmektedir. Anadolu'da ölçünlü dille ortak olan kalıp sözler yanında, daha farklı sözlere de rastlanmaktadır. Bu tür sözler Anadolu ağızlarının sözvarlığı içinde, pek çok çeşidiyle ve renkliliğiyle büyük bir yer tutmaktadır (Tor, 2011: 766).

Mustafa Levent Yener, *Sözcük Bilimi: Türkiye Türkçesinden Örneklerle* adlı kitabında şöyle bir açıklamaya yer vermiştir: “İlişki sözleri kimi zaman tek, kimi zaman çok sözcüklü birimler olarak karşımıza çıkar. Kalıplaşmış sözler olarak dilin bütün konuşurları tarafından kullanılan sözlerdir.” (Yener, 2023: 434). Gökdayı ise konuyla ilgili şunları belirtmiştir:

Önceden belirli bir biçime girip hafızada öylece saklanan, söyleneceği sırada yeniden üretilmeyip olduğu gibi hatırlanarak, gerekiyorsa bazı ekleme ve/veya çıkarmalar yapılarak kullanılan, tek bir sözcükten, ardışık veya aralı sözcükler içeren sözcük öbeği ya da tümceden oluşabilen, belirli durumlarda söylenmesi toplumca benimsenmiş ve görece bir sıklığa sahip sözler olarak iletişimin kurulmasına, devamına veya sonlandırılmasına yardım eden ve kullanım yerleri çok sınırlı olan kalıplaşmış dil birimleri (Gökdayı, 2015: 71).

Kalıp sözler de tıpkı deyimler, ataözleri vb. gibi nesilden nesile aktarılarak günümüze ulaşmışlardır. Sosyal hayatın içerisinde sıklıkla kullanılması nedeniyle de kültürel olarak da önemli söz varlığı ögelerdir. Hürriyet Gökdayı, “Türkçede Kalıp Sözler” makalesinde ve *Türkçede Kalıp Sözler* adlı kitabında kültürel izleri barındırması ve günlük hayattaki kullanımı hakkında şunları söylemektedir:

İşlevleri açısından değerlendirildiğinde, kalıp sözlerin, özellikle bir şey söylemenin zaruri hale geldiği belirli durumlarda doğru ve yerinde olan, yani dil kullanımını düzenleyen toplumsal kurallara uygun sözü söyleme imkânı verdiği, bu yolla konuşanların birbirlerini rahatlıkla anlamalarına ve aralarında uyumlu bir iletişim kurmalarına yardımcı olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, kalıp sözlerin en önemli işlevinin, dil kullanıcılarına iletişim durumu ve bağlama göre kullanıma hazır ifadeler sunarak dilsel üretim ve anlamlandırma işini kolaylaştırmak olduğu söylenebilir (Gökdayı, 2008: 106). Söz varlığında, selamlaşırken, yemek yerken, sevincimizi ya da üzüntümüzü belirtirken, birisini kutlarken, görüştüğümüz kişiden ayrılırken vb. iletişim durumlarında söylemeyi adet haline getirdiğimiz, ağzımızdan hemen çıkıveren, bir bütün halinde veya kişiye, zamana göre yapılan ufak tefek değişiklikler dışında çekirdek bölümünü aynı şekilde kullandığımız sözler bulunuyor. Ayrıca, belirli bir durum, zaman veya yer olmadan da, duygu ve düşüncelerimizi aktarırken yardımcı olan, anlamları değişmeden aynı biçimde tekrar edilen sözler ve söz dizeleri ile karşılaşırız. *Kalıp söz* (formulaic expression) olarak adlandırılan bu sözler atasözü, deyim, ikileme ve birleşiklerin yanı sıra dilin söz varlığındaki kalıplaşmış dil birimlerinin bir kısmını oluşturuyor (Gökdayı, 2015: 1-2).

Serdar Bulut ise “Anadolu Ağızlarında Kullanılan Kalıp Sözler ve Bu Kalıp Sözlerin Kullanım Özellikleri” adlı makalesinde kalıp sözlerin kültürel önemi ve kullanıldığı durumların zenginliği hakkında şunları söylemektedir:

Kalıp sözler de tıpkı deyimler ve atasözleri gibi, toplumun kültürünü, inançlarını, insan ilişkilerindeki ayrıntıları, gelenek ve görenekleri yansıtan sözlerdir. Aynı dili konuşan bir toplumun kültürüne ışık tuttuğu, onun inançlarını, insan ilişkilerindeki ayrıntıları, gelenek ve görenekleri yansıttığı görülmektedir. Nasıl deyim ve atasözlerinin tarihi çok eskilere dayanıyorsa, kalıp sözler de tarih olarak çok eskilere dayanmaktadır. Kalıp sözler kültürün en büyük taşıyıcılarından birisidir ve dil öğretiminde önemli bir işleve sahiptir. Geçmişten günümüze gelinceye kadar, bir olay ya da bir durum karşısında kullanılan kalıp sözler; daha önce hiç karşılaşılmayan yeni bir durum, yeni bir olay için de kullanılabilir (Bulut, 2012: 1121).

Çalışmanın konusunu oluşturan kalıp söz kavramı hakkında tanımlara yer verdikten sonra, çalışmanın evreni olan Rıfat Ilgaz’dan bahsetmek ve onun *Hababam Sınıfı* adlı romanına değinmek yerinde olacaktır. Toplumcu bir yazar olan Rıfat

İlgaz'ın tam adı Mehmet Rıfat İlgaz'dır. 7 Mayıs 1911 yılında, Cide'de dünyaya gelmiştir. Onun ilkokul yılları, eğitim hayatı ve yazarlığa başlangıcı hakkında Gülsemin Hazer, edebî kişiliğini ele aldığı *Rıfat İlgaz'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme* adlı doktora tezinde şu bilgileri vermektedir:

İlkokul dönemi öncesi, I. Dünya Savaşı'nın yoksulluk ve acılarının, ilkokul dönemi ise Kurtuluş Savaşı'nın acı ve yoksulluğunun içinde geçer. Ortaokulda, Kurtuluş savaşının son yıllarına tanık olur. Bu yıllarda yazmaktan çok okumaktan hoşlandığı için «tahrir» (kompozisyon) dersinden pek başarılı sayılmaz. Rıfat İlgaz'ın şans olarak gördüğü Zeki Ömer Defne (1903-1992) nin bu yıllarda Türkçe öğretmeni olmasıdır. Edebiyat Fakùltesi'ne girmeyi daha ortaokul sıralarında düşler. Ancak, 1928'de babasının ölümü, malî durumlarında büyük bir sarsıntı oluşturur. Bu nedenle yatılı olarak eğitim veren Kastamonu Muallim Mektebi'ne geçmek zorunda kalır. Bu okuldan çıkınca bir ilkokul öğretmeni olacağı için yeteneklerinin köreleceğine inanan lise müdürü, İlgaz'ın bu tercihinin onaylamaz. Ne var ki, o kafasına yazar olmayı koymuştur ve bu hevesinden hiçbir şekilde vazgeçmeyecektir (Hazer, 2010: 17).

Alıntıda verilen bilgilerden de anlaşılacağı üzere İlgaz, çocuk yaştan itibaren yazar olma isteğı duymaktadır. Rıfat İlgaz'ın en önemli romanlarından biri *Hababam Sınıfı*'dır. Romanda, Türkiye'nin eğitim sistemi ironik bir üslupla ele alınmış, öğrencilerin ve öğretmenlerin sosyolojik durumları anlatılmıştır. İlgaz, neredeyse her kesimden insana adını bu romanıyla duyurmayı başarmıştır. Roman filmlere konu olacak kadar büyük bir başarı elde etmiştir.

Böylesi büyük etkiler yaratan toplumcu bir yazar olan ve halkın sorunlarını romanlarında anlatan Rıfat İlgaz'ın *Hababam Sınıfı* adlı romanında da sıklıkla kalıp sözlerden yararlandığı düşünülmüş ve çalışmanın evreni olarak seçilmiştir. Roman, yukarıda bahsedilen kalıp söz tanımları da dikkate alınarak tarama yöntemiyle irdelenmiş ve romanda geçen kalıp sözler saptanmıştır:

1. Karşılama

Buyurun (s. 293, s. 249).

“Bir şeye davet ederken kullanılan nezaket sözü.” (Gökdayı, 2015: 195).

Hoş geldiniz (s. 249, s. 293).

“Görüşmeye, konuşmaya, bir yere veya bir iş yapmaya gelen kişiye rahatlık, kaygısızlık ve neşe getirdiğini belirtmek için söylenebilecek bir karşılama sözü.” (Gökdayı, 2015: 229).

Sefalar getirdiniz (s. 293).

“Görüşmeye, konuşmaya, bir yere veya bir iş yapmaya gelen kişiye ya da yeni giren bir ay, mevsim veya belirli bir zaman diliminin rahatlık, kaygısızlık ve neşe getirdiğini belirtmek için söylenebilecek bir karşılama sözü” (Gökdayı, 2015: 264).

Örnek: "Muhtar: *"Hoşgeldiniz, köyümüze safalar getirdiniz. Buyrun geçin, şöyle baş köşeye! Kırağı çalmış patlıcana dönmüşsünüz. Suratınızdan düşen bin parça oluyor. Kimsenin kimse de kıl kadar hakkı kalmaz. Bakın, Ziraat Bankası bile yapışmıyor yakamıza. Hep birbirimize lâzımız şunun şurasında. Hele bir acı kahvemizi için. Bak, oğlum Dursun!"* (İlgaz, 1962: 293).

2. Selamlaşma

Merhaba (s. 28, s. 192).

"Günün herhangi bir saatinde karşılaşan insanların birbirlerine söyleyebilecekleri ve karşıdaki kişinin rahat ve güvende olduğunu bildiren bir selamlaşma sözü." (Gökdayı, 2015: 245).

Örnek: "Badi Ekrem, boyunun kısalığını, sağ omzunun düşüklüğünü, hafiften kamburluğunu örtmek için cakalı bir futbolcu yürüyüşüyle geldi, sınıfın karşısına dikildi: *'Merhaba çocuklar!'* dedi" (İlgaz, 1962: 28).

3. Hâl Hatır Sorma

Ne haber? (s. 199).

"Hal hatır sormak, kişinin yaşamı ile ilgili yeni bir haber olup olmadığını varsa ne olup bittiğini öğrenmek amacıyla kullanılabilecek bir söz" (Gökdayı, 2015: 250).

Ne var ne yok? (s. 205).

"Karşısındaki kimsenin halini hatırlarını sormak ve yaşamında olup bitenleri, son gelişmeleri öğrenmek isteyen kişinin kullanabileceği bir söz" (Gökdayı, 2015: 251).

Örnek: "Yemekhaneye inince çektik Adıbelli'yi bizim masaya: *'Ne var, ne yok?'* dedik" (İlgaz, 1962: 205).

4. Uğurlama

Güle güle (s. 166).

"Herhangi bir yerdeki görüşme veya konuşmanın sonunda kalan kişinin gideceği yöreyle ilgili uğurlama sözü" (Gökdayı, 2015: 218).

Hoşça kal (s. 187) / *Hoşça kalın* (s. 187, s. 187).

"Herhangi bir görüşme veya konuşmanın sonunda ayrılan kişinin kalan kişiye söyleyeceği sağlıklı ve mutlu kalmasını dilemek amacıyla söylediği bir esenleme ve ayrılık sözü" (Gökdayı, 2015: 229).

Örnek: *"Güle güle... Teftiş bitti! Kalk zili bir saat önceden çaldı"* (İlgaz, 1962: 166).

5. Yeme İçme

Afiyet olsun (s. 161, s. 211).

"Birisine yemek yemeden önce, yemek yerken veya yemek yedikten sonra kişinin sağlıklı olması, yediklerinin ona yaraması dileğiyle söylenebilecek bir söz" (Gökdayı, 2015: 159).

Boşan da semerini ye (s. 82).

"çok fazla yemek yiyenler için kullanılan şaka yollu bir söz" (URL-1).

Eline sağlık (s. 161).

"Yemek yedikten sonra yemeği hazırlayan veya herhangi bir işi başarıyla yapan kişiyi takdir etmek amacıyla söylenebilecek bir söz" (Gökdayı, 2015: 209).

Şifa niyetine (s. 211).

"Bir hastaya ilaç verilirken hastanın sağlığına kavuşması ilacın yararlı olması dileğiyle söylenebilecek bir söz" (Gökdayı, 2015: 271).

Şifa olsun (s. 81).

"Hapşırın aksıran banyodan çıkan ya da ilaç içen kişiye sağlıklı olmasını sağlığına kavuşmasını dilemek için söylenebilecek bir söz" (Gökdayı, 2015: 271).

Yarasın (s. 81, s. 211).

"Bir şey yiyip içen kişiye yiyip içtiğin şeyin kendisine yararlı olması dileğiyle söylenebilecek bir söz" (Gökdayı, 2015: 283).

Örnek: "'Yarasın!' Bütün Hababam sınıfı neredeyse patlayacaktı" (İlgaz, 1962: 81).

6. Kutlama/tebrik

Aferim (s. 157, s. 157, s. 157) / *Aferin* (s. 8, s. 66, s. 69, s. 77, s. 146, s. 147, s. 162, s. 164, s. 179, s. 181, s. 181, s. 195, s. 240, s. 243, s. 275, s. 283, s. 286).

"Herhangi bir işi yaparken başarılı olan bireyleri övme, takdir, beğenme, vb. duyguları ifade etmek amacıyla söylenebilecek bir söz" (Gökdayı, 2015: 158).

Bravo (s. 29, s. 53, s. 211, s. 239, s. 239).

"Başka birisinin yaptığı bir işi beğenen ve beğenisini dile getirmek isteyen kişinin söyleyebileceği bir söz" (Gökdayı, 2015: 193).

Tebrik ederim (s. 239).

"Birisinin yaptığı bir davranış, ulaştığı bir başarı veya mutlu bir olayından dolayı sevinildiğini belirtmek için söylenebilecek bir söz" (Gökdayı, 2015: 275).

Örnek: "Tulum Hayrının başında dikildi: 'Bravo Hayri!' dedi, 'Zekânı tebrik ederim!'" (İlgaz, 1962: 239).

7. Övgü/Beğenme

Helal olsun (s. 29).

"Bir hizmet ya da özverinin istenerek yapıldığına yapılan işin takdir edildiğini belirtmek" (Gökdayı, 2015: 225).

Maşallah (s. 164).

“Bir güzellik, iyilik, nimet veya başarı karşısında hayranlığını ve takdirini belirtmek isteyen kişinin Tanrının *dediği olur* anlamında ve nazar değmemesi dileğiyle söylediği söz” (Gökdayı, 2015: 245).

Ömrüne bereket (s. 184).

“Birisinin yaptığı olumlu bir şeye teşekkür ederken o kişinin uzun bir ömre sahip olmasını dilemek için söylenebilecek bir söz” (Gökdayı, 2015: 257).

Yaşa (s. 17, s. 34, s. 34, s. 176, s. 240, s. 241, s. 241, s. 247).

“Hoşnutluk, sevinç, coşku, vb. duyguları anlatmak için kullanılabilecek bir söz” (Gökdayı, 2015: s. 283).

Örnek: “Müdür bu ince alayın farkında değildi, keyifli keyifli gülüyordu. ‘*Maşallah* ayakkabılar da boyalı...’” (İlgaz, 1962: 164).

8. Nezaket

Afedersiniz (s. 43) / *Affedersiniz* (s. 44, s. 68, s. 123).

“Birinden özür dilemek ya da birisinin dikkatini çekmek için kullanılabilecek bir söz” (Gökdayı, 2015: 158).

Buyrun (s. 217) / *Buyurun* (s. 110, s. 145, s. 174, s. 174, s. 174, s. 293).

“Söyleyiniz, emrediniz Anlamında bir seslenme sözü” (Gökdayı, 2015: 195).

Buyursunlar (s. 269).

“Söyleyiniz, emrediniz Anlamında bir seslenme sözü” (Gökdayı, 2015: 195).

Çok özür dilerim (s. 72).

“Yanlış yaptığı bir şeyden veya başkalarına verdiği küçük sıkıntılar ve zararlardan ötürü bağışlanmasını isteyen kişinin söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 258).

Estağfurullah (s. 290).

“Teşekkür edilen veya ölen bir kimsenin incelik ve alçakgönüllülük göstermek için *rica ederim* anlamında söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 275).

Kusura bakma (s. 280).

“Başkasına verdiği bir rahatsızlıktan dolayı özür dilemek isteyen kişinin söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 241).

Müsaade eder misiniz? (s. 121).

“Bir şeyi yapmak için başkasından izin istemek zorunda kalan kişinin kullanılabileceği veya bir şeyin yapılmasını onaylayıp onaylamadığı sorulan kişiye söylenebilecek bir söz” (Gökdayı, 2015: 247).

Rica ederim (s. 71, s. 255).

“Gùnlük dilde kendisine edilen teŖekkùre karŖılık olarak kiŖinin yapılan iŖin gùrevi olduğunu, teŖekkùre gerek olmadığını belirtmek veya resmi yazıŖmalarda ùst makamın alt makamdan bir Ŗey yapmasını istemek için kullanabileceği bir sùz” (Gùkdayı, 2015: 261).

Ùrnek: “YakıŖır mıydı bu? Kel Mahmut’a bir iŖaret çekti: ‘Buyursunlar!’ Buyuracak olan, Kel Mahmut değildi tabii” (İlgaz, 1962: 269).

9. TeŖekkùr/Minnet

Hay sen çok yaŖayasan (s. 78).

“Birisinin kendisinden beklenmeyen ancak kabul edilebilecek ve beğenilen bir davranıŖta bulunduğu veya bir Ŗey sùylediėi zaman kullanılabilecek bir sùz” (Gùkdayı, 2015: 223).

TeŖekkùr ederim (s. 43).

TeŖekkùrler (s. 208).

“KiŖinin kendisi için yapılan bir iyiliğe karŖı duyduğu memnuniyeti ve gùnùl borcunu dile getirmek için sùyleyebileceėi bir sùz” (Gùkdayı, 2015: 275).

Sağ ol (s. 87, s. 106, s. 242, s. 243) / *Sağ olun* (s. 170, s. 238).

“KiŖinin hoŖuna giden bir davranıŖ için o davranıŖı yapan kimseye minnet duygusunu, memnuniyetini belirtmek için kullanabileceği bir sùz” (Gùkdayı, 2015: 263).

Ùrnek: “Bùtùn Hababam Sınıfı hep birden cevap verdik: *Sağ ol!*” (İlgaz, 1962: 106).

10. ŖaŖırma

Allah Allah! (s. 19, s. 166).

“ŖaŖkınlık geçiren, hayrete dùŖen veya canı sıkılan kiŖilerce sùylenebilen sùz” (Gùkdayı, 2015: 162).

Bak hele! (s. 125).

“Bir olaya, bir duruma veya birisinin sùylediklerine ŖaŖıran kiŖinin sùyleyebileceėi bir ŖaŖma sùzù” (Gùkdayı, 2015: 183).

Hay Allah! (s. 190).

“Bir Ŗey yapacakken yapamayan, bir fırsatı kıl payı kaçıran, eŖitli aksiliklerle karŖılaŖan kiŖinin ŖaŖkınlıėını ve ùzùntüsünü belirtmek için sùyleyebileceėi bir sùz” (Gùkdayı, 2015: 223).

Hayret! (s. 115, s. 115, s. 148, s. 163).

“KiŖinin ŖaŖırdıėı, sinirlendiği, kızdığı ya da sitem ettiği bir Ŗeye tepki gùsterirken sùyleyebileceėi bir sùz” (Gùkdayı, 2015: 225).

Hangi dağda kurt öldù? (s. 232).

“Birisinden beklenmeyen bir davranış görüldüğünde şaşkınlığını ve sistemini belirtmek isteyen kişinin söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 221).

Vay anasını (s. 9, s. 149, s. 160, s. 170, s. 178, s. 237, s. 255).

“Duyduklarına veya gördüklerini inanamayan ya da inanmakta zorluk çeken, tahmin edemeyeceği durumların gerçekleştiğini gören, şaşırın veya hayretler içinde kalan kişinin söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 279).

Örnek: “Aynı hızla dönerek yazı makinesinin silindirini çevirdi, çıkardığı kâğıtların aralarından kopya kâğıtlarını çekerek okul dışı bir küfür salladı: *Vay anasını!* Dedi” (İlgaz, 1962: 9).

11. İkna/Yemin

Kör olayım (s. 171, s. 201).

“Doğru söylediğini kanıtlamak isteyen kişinin söyleyebileceği bir yemin sözü” (Gökdayı, 2015: 230).

Vallaha (s. 13).

Valla (s. 57, s. 64, s. 76, s. 76, s. 76, s. 90, s. 100, s. 112, s. 115, s. 115, s. 172, s. 254, s. 263).

“Tanrı’yı tanık tutarak söylediklerinin doğruluğunu kanıtlamak isteyen kişinin söyleyebileceği bir yemin sözü” (Gökdayı, 2015: 279).

Örnek: “Geçen seneki tabiiyeci sınıfta bir kedi kestiği için aşçıbaşı Haytanın önüne çıkmıştı. Hayta: ‘Yok, *valla* kesmiyecek...’ diyordu” (İlgaz, 1962: 57).

12. Sitem

İllallah (s. 135).

“Usanç ve bezginlik anlatan bir söz” (URL-1).

Lânet olsun (s. 139).

“İstenmeyen şeyler başa gelince işler ters gidince sorunlara çözüm bulunamayınca, aksiliklerle karşılaşınca elinden bir şey gelmeyen kişinin söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 243).

Öyle olsun (s. 125, s. 263).

“Herhangi bir konuda söylenenlerin kabul edildiğini belirtmek için söylenecek bir söz” (Gökdayı, 2015: 258).

Örnek: “‘Sen yoktan anlamaz mısın? Yok dedik, küfür mü ettik’ diye üsteledi. ‘Yok demek! *Öyle olsun!*’” (İlgaz, 1962: 263).

13. Kızgınlık/Öfke

Allah kahretsin (s. 23, s. 91).

“Birçok şey için çabalayan ancak hiçbir şey elde edemeyen kişinin tepkisini belirtmek için söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 167).

Cehennem olun (s. 137).

“Görüşme veya konuşma sırasında sinirlenen kişinin, muhatabından bulunduğu yeri terk etmesini istemek için kullanabileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 197).

Defol/defolun (s. 9, s. 16, s. 85, s. 88, s.101, s. 107, s. 109, s. 137, s. 170, s. 177).

“Yaptığı veya söylediği bir şeye kızdığı için karşısındakini çekip gitmesini isteyen kişinin söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 201).

Ölür müsün, öldürür müsün (s. 268).

“Kişinin çok kızdığı bir davranış veya terslik karşısında ne yapılacağını bilmediğini belirtmek için söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 257).

Örnek: “Birden kararını verdi: ‘Defol!’ dedi. ‘Gözüm görmesin!’ Ben gözüne görünmemeye çoktan razıydım.” (İlgaz, 1962: 9).

14. İnkâr

Hadi oradan (s. 64, s. 151, s. 183, s. 188, s. 204, s. 219, s. 247, s. 254) / *Haydi oradan* (s. 168).

“Kendisini kandırmak isteyen birini kovmak, azarlamak İsteyen kişinin söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 220).

Örnek: “*Hadi oradan* sende... Benim kadar mı biliyorsun!” (İlgaz, 1962: 219).

15. Uyarı

Benden suç gitti (s. 128).

“Yanlış olduğunu düşündüğümüz bir davranışta bulunan veya bulunmak üzere olan kişiye gerekli uyarıları yaptıktan sonra gösteriler olumsuz tepki karşısında yapılacak başka şeylerin kalmadığını ve bundan sonra olaklardan sorumlu olunmadığını belirtmek için söylenebilecek bir söz.” (Gökdayı, 2015: 187).

Çek arabamı (s. 169, s. 177, s. 177).

“git buradan! anlamında kullanılan bir söz” (URL-1).

Hazır ol! (s. 192).

“Askerlere, ilk ve ortaöğretim okullarında öğrencilere vücudun başlık, göğüsler de, omurga ve bacaklar gergin, koltuklar bitişik, kollar doğal yerinde, Avuçlar uyudukları da olarak ayakta bulunduğu durum olan esas duruşa geçip beklemelelerini isterken söylenebilecek bir söz” (Gökdayı, 2015: 225).

Dikkat! (s. 23, s. 28, s. 52, s. 156, s. 156, s. 156, s. 192, s. 287, s. 287).

“İnsanlardan duygularıyla düşüncelerini belli bir şey üzerine toplamalarını ve uyanık olmalarını isteyen söz” (Gökdayı, 2015: 203).

Örnek: “‘*Dikkat!* Kel geldi... Yoklama!’ Kel okuldan iki üç gün kaybolup döndü mü mutlaka yoklama yapardı” (İlgaz, 1962: 156).

16. İyi Dilek

Allah rahatlık versin (s. 106).

“Genellikle yatmaya giden bir kişiye rahat bir şekilde uyuması dileğiyle söylenebilecek bir iyi dilek sözü” (Gökdayı, 2015: 170).

Allah sıhhat ve afiyet versin (s. 238).

Kişinin sağlıklı ve huzurlu olmasını dilemek için söylenen bir iyi dilek sözü.

Geçmiş olsun (s. 44, s. 58, s. 87, s. 270, s. 281).

“Hasta olan, kaza geçiren, beklenmedik olumsuz bir durumdan kurtulan veya hapishaneye girenlere başlarına gelen durumdan kurtulmalarını dilemek için söylenebilecek bir söz” (Gökdayı, 2015: 213).

Kolay gele (s. 91, s. 231).

“Bir iş yapmakta olan kişiye söylenebilecek olan *kolay gelsin* yerine kullanılacak bir söz” (Gökdayı, 2015: 240).

Örnek: “Yemekhaneye bakan hademe, kahvaltılık ekmek kesiyordu. Tulum: ‘*Kolay gele* Rasim usta!’ diye yanaştı” (İlgaz, 1962: 231).

17. İnanç

Allah kerim (s. 84).

“Elinden gelenin en iyisini yaptıktan sonra Bu işi Tanrı'ya bırakalım, Tanrı büyüktür, yardım eder anlamına gelen, Tanrı'ya güvenme, sığınma sözü” (Gökdayı, 2015: 168).

Çok şükür (s. 77).

“Kişinin Tanrı'nın verdiği nimetlerden hoşnut olduğunu bildirmek için söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 199).

İnşallah (s. 24)

“Herhangi bir iş veya dileğin Tanrı dilerse, nasip ederse gerçekleşeceğine inanan kişinin bu inancını belirtmek için söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 230).

Örnek: “.... şahsiyettir. Kaybettiği seneleri *inşallah* aranızda tamamlayacak...” Sıfırcı Hamdi kapıda dikiliyor, neticeyi bekliyordu” (İlgaz, 1962: 24).

18. Onay

Baş üstüne! (s. 51, s. 181, s. 227).

“Kişinin bir isteği veya buyruğu hemen yerine getireceğini belirtmek için söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 186).

Eyvallah (s. 124).

“Kullanıldığı ortama göre evet, tamam, olur, teşekkürler, güle güle Allah'a ısmarladık, iyi akşamlar gibi sözlerin anlamlarını iletmek üzere kullanılabilen bir söz.” (Gökdayı, 2015: 211).

Hay hay (s. 145, s. 166).

“Birisinin söylediklerini veya kendisinden istenilenleri kabul eden kişinin el-bette, seve, seve, memnuniyetle, tabii anlamında kullanabileceği bir onama sözü.” (Gökdayı, 2015: 223).

Örnek: “Yamuk Osman çöküğü yerden kalktı: ‘Baş üstüne efendim!’ Kalem Şakir yavaştan: ‘Yağcılığın faydasını gördün!’ dedi.” (İlgaz, 1962: 181).

19. Hoşnutluk

Bereket (s. 295).

“İyi ki, Tanrı'ya şükür ki anlamında kullanılan bir söz” (URL-1).

Bereket versin (s. 190).

“Alışveriş sırasında mal satıp para alan veya bir durumdan hoşnut olan kişinin memnuniyetini belirtmek için söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 188).

Örnek: “Bu asılmaya pijama çoktan çıkardı ayağından ama *bereket versin* be-
lindeki kayışla paçasındaki bağlara...” (İlgaz, 1962: 190).

20. Üzüntü

vah vah (s. 44, s. 86).

“Çok yazık anlamında kullanılan bir söz” (URL-1).

Örnek: “‘Ya! *Vah vah*... Başın sağ olsun. Geç otur!’ Bu ölüm haberine Hababam sınıfı hüngür hüngür ağlıyacak yerde katıla katıla gülüyordu” (İlgaz, 1962: 44).

21. Ölüm

Başın sağ olsun (s. 44).

“Bir yakını ölen kişiye taziye de bulunurken ölümün ardından fazla üzülmeyi tavsiye etmek ve ona karşı duyulan yakınlık ve ilgiyi dile getirmek için söylenecek bir söz” (Gökdayı, 2015: 185).

Örnek: “‘Ya! *Vah vah*... Başın sağ olsun. Geç otur!’ Bu ölüm haberine Hababam sınıfı hüngür hüngür ağlıyacak yerde katıla katıla gülüyordu” (İlgaz, 1962: 44).

22. Güçlendirme/Vurgu

Yahu! (s. 13, s. 74, s. 156, s. 188, s. 197, s. 248).

“Birisinin dikkatini çekmeye çalışırken veya söylenecek bir şeyi vurgulamak isterken kullanılabilecek bir söz.” (Gökdayı, 2015: 281).

Örnek: “*Yahu*, siz neler konuşuyorsunuz be? Yarın sabah gidiyorum ben” (İlgaz, 1962: 197).

23. Saygı

Emredersiniz (s. 249).

“Özellikle orduda üst rütbeli komutanın bir şey yapmasını istediği ast rütbelinin veya birisinin bir isteği emir gibi algılayan kişinin söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 2015: 210).

Emret (s. 242).

“Özellikle orduda üst rütbeli komutanın bir şey yapmasını istediği ast rütbelinin veya birisinin bir isteği emir gibi algılayan kişinin söyleyebileceği bir söz” (Gökdayı, 201: 210).

Örnek: “Gelsinler çabuk! Donuyorum! *Emredersiniz!*” (İlgaz, 1962: 249).

Çalışmada, saptanan kalıp sözlerin romanın hangi sayfasında geçtiği belirtilmiş, daha sonra altına kalıp sözün açıklaması yapılmıştır. Bu açıklamalar Hürriyet Gökdayı'nın *Türkçede Kalıp Sözler* adlı çalışmasından alınmıştır. Her başlık için örnek verilmiştir. Eğer, romanda saptanan kalıp sözün açıklaması adı geçen çalışmada yer almıyorsa Türk Dil Kurumunun genel ağda yer alan *Güncel Türkçe Sözlük* adlı elektronik sözlüğünden yararlanılmıştır. Her iki kaynakta da yer almıyorsa, romandaki kullanım dikkate alınarak açıklanmaya çalışılmıştır. Romanda saptanan kalıp sözler 23 başlık altında değerlendirilmiştir. Sayısal verilere bakıldığında ise, 5 karşılama, 2 selamlaşma, 2 hâl hatır sorma, 4 uğurlama, 8 yeme/içme, 26 kutlama/tebrik, 11 övgü/beğenme, 18 nezaket, 9 teşekkür/minnet, 16 şaşırma, 16 ikna/yemin, 4 sitem, 14 öfke/kızgınlık, 9 inkâr, 14 uyarı, 9 iyi dilek, 9 inanç, 6 onay, 2 hoşnutluk, 2 üzüntü, 1 ölüm, 6 güçlendirme/vurgu, 2 saygı olmak üzere romanda toplam 192 adet kalıp söz saptanmıştır.

Sonuç

Kalıp sözler, Türkçenin söz varlığı içerisinde yer alan ve günlük hayatta sıklıkla kullanılan önemli söz varlığı öğelerinden birdir. İletişimi başlatmak, sonlandırmak ve iyi dilek, sitem, selamlaşma vb. duyguları karşı tarafa aktarmak gibi önemli işlevlere sahiptir. Tıpkı deyimler, ikilemeler, atasözleri vb. gibi nesilden nesile aktarılmışlardır. Bu yönüyle kalıp sözler, kültürel izler de taşımaktadır. Çalışmada örneklendirilerek bahsedildiği üzere Türkçenin en eski zamanlarından günümüze kadar yazarlar ve şairler eserlerinde sıklıkla kalıp sözlerden yararlanmışlardır. Bu çalışmada, *Hababam Sınıfı* adlı romanı ile adını her kesimden insana duyurarak başarı elde eden ve romanda Türkiye'nin eğitim sistemini ironik bir biçimde ele alan Rıfat Ilgaz'ın söz konusu romanda kalıp sözlerden ne denli yararlandığı irdelenmiştir. Roman, tarama yöntemiyle incelenmiş ve elde edilen veriler çalışmada sayısal verileriyle birlikte verilmiştir. Romanda, 3 karşılama, 1 selamlaşma, 2 hâl hatır sorma, 2 uğurlama, 6 yeme içme, 3 kutlama/tebrik, 5 övgü/beğenme, 8 nezaket, 4 teşekkür/minnet, 6 şaşırma, 3 ikna/yemin, 3 sitem, 4 öfke/kızgınlık, 1 inkâr, 4 uyarı, 4 iyi dilek, 3 inanç, 3 onay, 2 hoşnutluk, 1 üzüntü, 1 ölüm, 1 güçlendirme/vurgu, 2 saygı ifade eden toplam 72 adet kalıp söz saptanmıştır. Bu kalıp sözlerin sıklık oranı 192'dir. Elde edilen verilere bakıldığında romanda 5 karşılama, 2 selamlaşma, 2 hâl hatır sorma, 4 uğurlama, 8 yeme/içme, 26 kutlama/tebrik, 11 övgü/beğenme, 18 nezaket, 9 teşekkür/minnet, 16 şaşırma, 16 ikna/yemin, 4 sitem, 14 öfke/kızgınlık, 9 inkâr, 14 uyarı, 9 iyi dilek, 9 inanç, 6 onay, 2 hoşnutluk, 2 üzüntü, 1 ölüm, 6 güçlendirme/vurgu, 2 saygı olmak üzere toplam 192 adet kalıp

söz kullanıldığı gör÷lmektedir. Bu oranı yüzde olarak ifade edecek olursak, 299 sayfalık romanda ortalama %49 oranında bir kalıp söz kullanımı söz konusudur. Bu durum, Rıfat İlgaz'ın *Hababam Sınıfı* adlı romanını yazarken Türkçenin söz varlığı öğelerinden biri olan kalıp sözlerden sıklıkla yararlandığını, romanın bu bağlamda zengin olduğunu göstermektedir. Böyle önemli yazarların eserlerindeki söz varlığı öğelerinin saptanması Türkçenin zenginliğini ve yazarların Türkçeye hâkimiyetini ortaya koyması bakımından son derece önemlidir. Çalışmanın amacı, yazarın Türkçenin söz varlığına kalıp sözler bağlamında ne denli hâkim olduğunu ortaya koymak ve söz varlığı çalışmalarına bir katkı sunmaktır.

Kaynakça

- Aksan, Doğan (2021). *Türkçenin Sözvarlığı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aksoy, Ömer Asım (2020a). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Aksoy, Ömer Asım. (2020b). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Akyalçın, Necmi (2012). *Türkçemizin Anlamsal Zenginlikleri Deyimlerimiz*. Ankara: Eğiten Kitap.
- Akyalçın, Necmi ve Aydoğan, Damla (2019a). "Kutadgu Bilig'de Yer alan Kalıp Sözler Üzerine Bir Değerlendirme". *Homeros*, 2(4): 125-138.
- Akyalçın, Necmi ve Aydoğan, Damla (2019b). "Dede Korkut Hikayeleri'nde Yer Alan Kalıp Sözler Üzerine Bir Değerlendirme". *Homeros*, 1(2): 155-164.
- Akyalçın, Necmi ve Aydoğan, Damla (2020). "Atabetü'l-Hakayık'da Yer Alan İki-lemeler ve Kalıp Sözler". *Homeros*, 3(3): 105-112.
- Bulut, Serdar (2012). "Anadolu Ağızlarında Kullanılan Kalıp Sözler ve Bu Kalıp Sözlerin Kullanım Özellikleri". *Turkish Studies*, 4(7): 1117-1155.
- Erol, Çiğdem (2007). *Türkiye Türkçesinde Kalıp Sözler Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Gökdayı, Hürriyet (2008). "Türkçede Kalıp Sözler". *Bilig*, 44: 89-110.
- Gökdayı, Hürriyet (2015). *Türkçede Kalıp Sözler*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Hazer, Gülsemin (2010). *Rıfat İlgaz'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- İlgaz, Rıfat (1962). *Hababam Sınıfı*. İstanbul: Ak Kitabevi.
- Karaağaç, Günay (2013). *Anlam Bilimi ve İletişim*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Korkmaz, Zeynep (1992). *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tor, Gülseren (2011). "Mersin'den Birkaç Kalıp Söz (İlişki Sözü)  zerine". Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu. Adana: ukurova Üniversitesi, 766-786.

URL-1: Güncel Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 01.09.2024).

Yener, Mustafa Levent (2023). *Sözcük Bilimi: Türkiye Türkçesinden  rneklerle*. İstanbul: İhlamur Akademi.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" erevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu alıŐma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu alıŐma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Yazarlar tarafından çalışmayla ilgili herhangi bir destek veya teşekkür beyanında bulunulmamıştır.

ıkar atıŐması Beyanı: Bu çalışmanın araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar atıŐması yoktur.

Yazarın Notu: Bu makale, Damla Aydoğan'ın Dr.  ğr.  yesi Necmi Akyaın danışmanlığında hazırlamakta olduğu *Rıfat Ilgaz'ın Romanlarında S z Varlığı* isimli doktora tezinden  retilmiŐtir.

Katkı Oranı Beyanı: Makalenin t m bölümleri her iki yazarın eşit orandaki katkılarıyla oluşturulmuştur.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgment: No statement of support or acknowledgement was made by the author regarding the study.

Declaration of Conflicting Interests: The authors have no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this study.

Author's Note: This article is produced from Damla Aydoğan's doctoral thesis titled *Vocabulary in Rıfat Ilgaz's Novels*, which she is preparing under the supervision of Dr. Necmi Akyaın.

Author Contributions: All sections of the article were created with equal contributions from both authors.



Araştırma Makalesi

Gönderim Tarihi: 16.05.2024

Kabul Tarihi: 04.06.2024

Yayın Tarihi: 30.06.2025

Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2025, 5(1): 144-178

Research Article

Received Date: 16.05.2024

Accepted Date: 04.06.2024

Published Date: 30.06.2025

DOI Number: 10.59902/yazit.1647076

YENİDEN-YAZMA BAĞLAMINDA MÜZEDE BİR GECE ÇOCUK KİTABI, FİLM SERİSİ VE GENÇLİK ROMANI

In the Context of Rewriting: *Night at the Museum* Children's Book, Film Series
and Young Adult Novel

Fatma AKGÜN BAĞIRKAN*

Şahmurat ARIK*

ÖZ

Yedinci sanat olarak bilinen sinema; bilim, teknoloji, görsel, plastik ve işitsel sanatların yanı sıra edebiyatla da sıkı bir ilişki içindedir. Her iki sanat dalının da bir metne dayanması bu ilişkinin temel etkenidir. Bununla birlikte, senaryosu doğrudan bir edebî anlatıya dayanan veya kurgusunda edebî metinlerden yararlanan sinema filmlerinin sayısı oldukça fazladır. 2006 yılında ilk filmi çekilen *Müze Bir Gece* filminin senaryosu da Milan Trenc'in yazdığı aynı adlı resimli çocuk kitabına dayanmaktadır. 2007 yılında film senaryosu, Leslie Gold- man tarafından bir gençlik romanına dönüştürülerek basılmıştır. Dört filmde oluşan film serisinin ikincisi, *Smitsonian Savaşı*, 2009; üçüncüsü, *Lahitteki Sır* da 2014 yılında gösterime girmiştir. Her üç filmin yönetmenliğini de Shawn Levy üstlenmiştir. 2013 yılında Milan Trenc, *Müze Başka Bir Gece* adıyla ikinci bir resimli çocuk kitabı yazmıştır. Dördüncü film olan *Kahmunrah Yeniden Yükseliyor* ise bir animasyon filmi olarak dijital bir platformda izleyiciye sunulmuştur. İlk olarak, çocuk kitabından sinema filmine bir yeniden-yazma gerçekleşir. Ardından filmin romana aktarılması, esere yönelik yapılan ikinci bir yeniden-yazma örneği oluşturur. İlk filmin ardından farklı yıllarda çekilen diğer sinema filmleri, her seferinde hikâyenin sürdürülmesiyle yeniden-yazılırken aynı zamanda beyaz perdeye aktarım esnasında yönetmen ve oyuncular tarafından da dönüştürülmüştür. Trenc'in kaleme aldığı ikinci çocuk kitabı, ilk çocuk kitabının devamı olarak filmlerin paralelinde yeniden-yazılmıştır. Son olarak animasyon filmi hem çocuk kitabının hem gençlik romanının hem de film serisinin bir sürdürümü niteliği taşıyarak diğer yandan farklı bir biçimde yeniden yazımı ve gösterimi söz konusu olmuştur. Bu çalışmada farklı disiplinlerdeki bu eserler arasında yeniden-yazma bağlamında bir karşılaştırma yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Müze Bir Gece*, yeniden-yazma, dönüştürüm, senaryo, çocuk kitabı, roman

ABSTRACT

Known as the seventh art, cinema has a close relationship with science, technology, visual, plastic and auditory arts, as well as literature. The fact that both branches of art are based on a text is the main factor of this relationship. However, the number of movies whose scenarios

* Doktora Öğrencisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kütahya-Türkiye. E-posta: fatmabagirkan@gmail.com. ORCID: 0000-0002-2401-4218.

* Prof. Dr. Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kütahya-Türkiye. E-posta: sahmuratarik@dpu.edu.tr. ORCID: 0000-0002-1525-5984.

are directly based on a literary narrative or whose plots utilize literary texts is quite high. The screenplay for the first film, *Night at the Museum*, was shot in 2006 and is based on the children's picture book of the same name written by Milan Trenc. In 2007, the film script was published as a young adult novel by Leslie Goldman. The second of the four-film series, *The Battle of the Smithsonian*, was released in 2009; the third, *The Secret of the Tomb*, was released in 2014. All three films were directed by Shawn Levy. In 2013, Milan Trenc wrote a second children's picture book, *Another Night at the Museum*. The fourth film, *Kahmunrah Rises Again*, was released as an animated film on a digital platform. First, a rewriting takes place from the children's book to the movie. Then, the transfer of the movie to the novel constitutes a second example of rewriting of the work. Other movies shot in different years after the first film were rewritten each time to continue the story and were also transformed by the director and actors during the transfer to the big screen. Trenc's second children's book was rewritten in parallel with the films as a sequel to her first children's book. Finally, while the animated film is a continuation of the children's book, the youth novel and the film series, it has also been rewritten and shown in a different form. In this study, a comparison was made between these works from different disciplines in the context of rewriting

Keywords: *Night at the Museum*, rewrite, transformation, screenplay, children's book, novel

Giriş

Sanat eserlerinin ayırıcı vasfı, estetik duygusuna hitap etmesidir. Her ne kadar geçmişten bugüne pek çok sanat dalında, sanatın işlevi konusunda farklı görüşler ileri sürülse de estetikten yoksun olan bir ürün, sanat eseri olarak görülmemiştir. Bununla birlikte hakikati yansıtmaya, ahlâkî konularda ders verme, toplumun sesi olma, bireysel duyguları dile getirme, düzene karşı isyanı yansıtmaya, eğlendirme, anlamsızlığı ortaya koyma hatta başlı başına anlamsızlığın kendisi olma gibi çok farklı amaçlar ve işlevlerle oluşturulmuş edebî eserler vardır. Nitekim bir sanat eserinin yazılışı kadar onun hakkında yapılan kritiğin de eleştirmenin bakış açısına göre nasıl farklılaştığını (Yansıtmaya Kuramı, Sanatçıya Dönük Eleştiri, Esere Dönük Eleştiri, Okur Merkezli Eleştiri vd.) (Moran, 2018) dile getiren Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı çalışmasında bu meseleyi detaylı şekilde ele almıştır. Her ne amaçla olursa olsun, bir edebî eserin belli bir grup insanda yankı uyandırması, bir grup tarafından beğenilmesi ya da benimsenmesi mümkündür. Edebiyatın toplumu etkilediği kadar, toplumsal dinamiklerden ve değişikliklerden etkilendiği yadsınamaz bir gerçektir. Bu etkileşimin yalnızca edebî eserler için değil sanatın pek çok dalı için de geçerli olduğu söylenebilir. Özellikle son yüzyılda teknolojiye yeniliklerle birlikte görsel sanatların arasına giren sinema da en az edebiyat kadar toplumla yakından ve yine iki yönlü bir ilişki hâlinindedir. Bunun yanı sıra, sinema filmlerinin senaryolarının da -ister temeli edebî bir esere dayansın ister dayanmasın- birer edebî metin olduğu unutulmamalıdır.

Bugün, sanat eserleri arasında çok yoğun bir ilişki kurularak türlerin sınırları olabildiğince zorlanmaktadır. Özellikle postmodernizmle birlikte çoğulculuk ilkesi ön plana çıkmış, sanat eserleri bir karnavallaştırma ile pek çok farklı unsuru

bünyesinde barındırır hâle gelmiştir. Michael Ryan'ın bu yaklaşımı yaptığı post-modernizm tanımı dikkat çekicidir: "Postmodernizm, ileri kapitalist kültürdeki bir harekete, özellikle sanatlarda -edebiyat, grafik ve plastik sanatlar, müzik, icra ve video sanatı vb.- düşünömselliği, ironiyi, oyunculuğu, keyfiliği, anarşiyi, parçalanmayı, pastiche'i vurgulayan bir hareketin adıdır." (Ryan, 1994: 298). Postmodernizmin bu çoğulcu ikliminde, özellikle kurmacaya dayanan türler arası geçişkenlik artmıştır. 'Yedinci sanat' olarak bilinen sinema da yapısı gereği bu geçişkenliği en fazla barındıran sanat dalıdır denebilir. Sinema bu anlamda en fazla edebiyatla ilişki içindedir. "Çünkü her ne kadar sinema görüntösel bir metin olsa da temelde senaryoyu barındırır." (Atay, 2022: 134). Film senaryolarında ise gerek geçmişten beri bilinen anlatılardan gerekse modern anlatılardan yararlanılmıştır. Bu yararlanmayı, yalnızca metinlerarasılık bağlamında ele almak eksik bir değerlendirmedir olur. Çünkü metinlerarasılıkta yazar, çoğu zaman kendisi bile esere kaynaklık eden ve onu besleyen unsurların tam ayırında olmayabilir. Bununla birlikte özellikle anlatısal alanda, eserlerin oluşturulmasında bilinçli şekilde gerçekleşen etkileşimler de (parodi, pastiş, ironi, kolaj, montaj vb.) vardır. Yeniden-yazma bunlardan biridir.

Bu çalışmada Milan Trenc'in 1993 yılında kaleme aldığı *Müzedde Bir Gece* adlı resimli çocuk kitabından yola çıkılarak yapılan yeniden-yazma işlemleri ele alınacaktır. Trenc'in 1993 yılında *Baron's Educational Series* tarafından basılan çocuk kitabı, 2006 yılında yeniden-yazma ile bir senaryoya dönüştürölür ve aynı adla bir sinema filmi olarak gösterime girer. Filmin senaryosu Thomas Lennon ve Robert Ben Garant tarafından yazılırken, yönetmenliği Shawn Levy tarafından yapılır. İlk filmin gösterime girmesinin ardından 2007 yılında Leslie Goldman tarafından, iç kapağında film senaryosuna dayanılarak yazıldığı belirtilen bir gençlik romanı kaleme alınır. Romanda filmde fotoğraf kareleri yer almaktadır. İlk sinema filmini, 2009 yılında çekilen *Müzedde Bir Gece 2: Smithsonian Savaşı* ve 2014 yılında *Müzedde Bir Gece 3: Lahitteki Sır* izler. Her üç filmin yönetmenliğini de Shawn Levy yürütür fakat ilk iki filmin senaryosunu yazan Lennon ve Garant, üçüncü filmde uyarlamaya yardımcı olurken senaryo, David Guion ve Michael Handelman tarafından yazılır. Ayrıca hikâye oluşturmada Mark Friedman da yer alır. Son filmde bir yıl önce yani 2013 yılında ise yine Milan Trenc tarafından ikinci bir resimli çocuk kitabı yayımlanır. 2022 yılında ise film serisine bir animasyon filmi eklenir. Diğer filmler gibi bir fantastik komedi olan, Ray DeLaurentis ve William Schiffrin tarafından yazılan ve Matt Danner'ın yönettiği bu animasyon, dijital bir platform için üretilmiştir. Bu çalışmada öncelikle çocuk kitabından film senaryosuna, ardından film senaryosundan gençlik romanına ve ilk filmin hikâyesi temel alınarak kurgulanan devam filmlerinin senaryosuna doğru gerçekleşen dönüştürüm ele alınacaktır. Son olarak Trenc'in 2013 yılında, faklı bir yayınevi tarafından basılan ve hikâyesi kendi yazdığı ilk çocuk kitabına dayanan ikinci resimli çocuk kitabı incelenecektir. 1993 yılında yazılan çocuk kitabından senaryoya aktarımda edebiyattan sinemaya, 2006

yılında gösterime giren filmnden 2007 yılında basılan gençlik romanına aktarımda ise sinemadan edebiyata bir yeniden-yazma söz konusudur. Çocuk kitabından filme, filmnden romana yapılan yeniden-yazmanın incelenmesinde gerek senaryoda gerekse romandaki olay örgüsü ve izleyiciye/okuyucuya aktarılan iletiler ele alınmış, diğer yandan türler arasındaki anlatım problemlerinden kaynaklanan farklılıkların üzerinde durulmuştur.

1. Metinlerarasılık Bağlamında Yeniden-yazma

“Postmodern sürecin, 21. Yüzyılın hemen başında, edebiyat metnindeki farklılaşmayla başladığını, en azından, modern sürecin birtakım aşınmalara uğradığını biliyoruz.” (Emre, 2022: 94). Yıldız Ecevit, bu dönüşümü bilimsel gelişmelerle birlikte ele alarak değerlendirir. Ecevit, XVIII. yüzyılın sonlarından itibaren ve özellikle XIX. yüzyılda rasyonalizmin etkisiyle gerçekçi bir sanat anlayışının rağbet gördüğünü, XX. yüzyılda bilimsel alanda yaşanan değişimlerin “determinizmle birlikte Newton fiziğinin ana ilkelerini de kuşkulu kıl”dığını (2016: 26) söyler. Bu nedenle “20. yüzyıl başı modernist romanı, edebiyatta alışılmış tüm ölçütleri tersyüz eden devrimci yapıda bir gelişme” (2016: 42) olarak değerlendirir. Postmodern dönemi ise daha çok bir ‘durum’ olarak değerlendirirken yine aynı noktadan hareket eder: “Akıl almaz teknolojik olanakların yarattığı bilişim ortamında yaşanan gezegensel bir kültür kargaşasının, kültürel/ulusal sınırların birbiri içinde eridiği bir dönemin adıdır postmodern.” (2016: 58). Gerek düşünsel alanda gerekse edebî alanda postmodernizm, tanımlanması zor bir kavram olarak belirmektedir. Modernizmin nerede bittiği, postmodernizmin nerede başladığı; hangi metinlerin modern hangilerinin postmodern sayılacağı tartışma konusu olagelmıştır. Bununla birlikte, pek çok eleştirmen, bir metni postmodern yapan unsurlar konusunda birleşmektedir. Çoğulculuktan beslenen, oyunsu bir kurmacası olan, özellikle de metinlerarasılıktan yararlanarak pek çok farklı anlatıya ya da türe gönderme içeren metinler genel olarak postmodern metinler olarak kabul edilmiştir. Elbette bu noktada keskin çizgilerle bir ayırım yapmak mümkün değildir. Çünkü özellikle metinlerarasılık kavramı olarak yeni tanımlansa da belki en eski çağlardan beri uygulamada var olan bir olgudur. Bu konuda teorik tartışmaların palimpsest kavramına dayanması, bu çalışmanın konusu olan ‘yeniden-yazma’, ‘metinlerarasılık’ ve ‘palimpsest’ kavramlarının bütüncül olarak ele alınmasını gerektirmektedir.

Kubilay Aktulum yeniden-yazmayı, metinlerarası bir imge olarak değerlendirir. Aktulum bundan önce, palimpsestin tarihçesine değinir ve tarihsel süreçte palimpsest ile metinlerarasılık arasında nasıl bir ilişki kurulduğuna dikkat çeker. Palimpsest; “üzerindeki ilk metnin (ya da yazının) kazınarak, yerine yeni bir metin (yazı) yazılmış bir yaprak ya da ‘aynı yaprak üzerinde, bir metnin başka bir metne eklendiği, üst üste geldiği, ancak eski metni tümüyle gizlemeyen, eski metnin görülebildiği’ bir imge, metinlerarası bir beti olarak tanımlanır” (2000: 216). Buradan hareketle pek çok yazar yahut eleştirmen her metnin bir yönüyle palimpsest olduğunu, çünkü hiçbir metnin, kendinden önceki metinlerden bağımsız

olamayacağını ileri sürmüştür: “Her metin feno-metin ile geno-metnin, metnin ve onun yarattığı palimpsestvari metinselliğin sınırsız olanaklarının himeni (evlenmesi ve bölünmesi) olarak var olur” (Dillon, 2017: 129). Bu düşünce, özellikle Kristeva, Barthes, Genette gibi eleştirmenlerce benimsenmiştir. Kristeva’nın bir terim olarak kavramsallaştırmasının ardından daha çok dikkat çeken metinlerarasılık, postmodernizmin anlatının sınırlarını zorlayan süreci boyunca yalnız edebî metin düzeyinde de kalmamıştır. Metinler, türler, söylemler, medyalar-arası pek çok ilişkiye dikkat çekilerek metinlerarası kavramının sınırları genişletilmiştir. Çünkü her yazar; okuduklarını, yaşadıklarını, gördüklerini, duyduklarını, öğrendiklerini, izlediklerini eserinde -bilerek ya da bilmeyerek- malzeme olarak kullanmaktadır.

Metinlerarası uygulamaların tamamen kontrollü olarak gerçekleştiği iddia edilemez. Çünkü bu iki değişkenli bir olgudur. Yazarın kültürel birikiminin -bazen ciddi bir plan dâhilinde olmaksızın- esere yansması ve alıcının (okuyucu/izleyici) birikiminin bağlantıları deşifre edebilme yetisi değişkenin iki yüzünü oluşturur. Metinlerarasılığın, bilinçli bir seçimle metnin kurgusunda yer bulduğu; alıntılama, kolaj, montaj, parodi gibi farklı teknikleri vardır. Bu cümleden sayılabilecek yeniden-yazma, bir yönüyle metinlerarası bir imge ya da teknik; bir yönüyle de modern palimpsest (postmodern mi demeli) olarak görülebilir. Gerard Genette, bunun tam tersi olarak “genel olarak metinlerarasılığın, özelde parodinin bir taklitten çok ‘yeniden yazma’ olarak algılanması” gerektiğini söyleyerek aslında hepsini palimpsestin farklı uzantıları olarak görür. Serkan Özdemir, Genette’nin bu yaklaşımından hareketle şöyle bir çıkarımda bulunur: “Klasik dönemde parodinin taklit, modern dönemde ironi ve eleştiri, postmodern dönemde ise ‘yeniden yazma’ işlevinin ön planda olduğu görülmektedir” (2015: 79).

Buradaki karmaşa, hem modernizmin ve postmodernizmin sınırlarının net çizilememesinden hem de söz konusu kavramların birbiriyle geçişkenliğinden kaynaklanmaktadır. Oysa yeniden-yazma, yalnızca postmodern döneme ait olmadığı gibi; palimpsest ve metinlerarasılığa organik bir bağla zorunlu olarak bağlı olmanın yanında, bunların bir adım ötesine geçmiş bir kavramdır. Çünkü ne palimpsestin ilk kullanım alanında olduğu gibi bir zorunluluktan doğmuştur ne de metinlerarasılık kadar geniş, parçalı ve keşfi değişkenlere bağlı bir unsurdur. Aksine, yeniden-yazmada çıkış noktası belli olduğu için kaynak ve çıktı arasında belirsiz, gizlenmiş ya da alıcının algısına bağlı bir bağlantı söz konusu değildir.

2. Edebiyat, Sinema ve Yeniden-yazma

Eski çağlardan beri insanların anlatma ihtiyacı olagelmıştır. Amaç; öğretme, gelenek aktarımı, korkutma, öğüt verme ya da sadece eğlenme olsa bile bu anlatma ihtiyacını, alıcısı açısından etkili kılan şey dilin kullanımıdır. Elbette bu noktada etkili söyleyiş, hislere hitap etme yani edebî duyuş devreye girer. Genelde sanat, özelde ise edebiyat; iletinin alıcısındaki etkisini artırır. Sinema ise, bu son yüzyıl içinde teknolojik gelişmelerin de etkisiyle ortaya çıkan bir sanat dalıdır. “Sinema,

doğası gereği diğer sanatlarla bağlantılı, melez bir sanattır; ancak sadece diğer sanatların bileşkesinden oluşan bir sentez değil, diğer sanatlardan aldıklarını kendi yapısı içinde özümseyip kendine mal eden bireşimsel bir sanattır.” (Çakır, 2019: 439). Kendisinden önceki altı geleneksel sanata (mimari, musiki, resim, heykel, şiir ve dans) eklenen ve “aynı anda plastik sanatların, ritmik sanatların, bilimin ve sanatın füzyonu yani birleşimi” (Yıldırım, 2022: 55) olan sinema, kurmaca ve anlatısal özelliklerinden dolayı edebiyatla da ilişki içindedir. Bu ilişki, iki sanat dalı arasında karşılaştırmaya da imkân sunmaktadır. “Karşılaştırmalı edebiyat” denince akla daha çok iki farklı dilde üretilen eserlerin mukayesesi gelse de aynı dilde yazılan eserlerin ya da farklı sanat dallarındaki eserlerin mukayesesi de kavramın kapsamı içindedir. Aytaç, karşılaştırmalı edebiyatın tanımını yaparken, temele ‘eser’i alır: “Görevi, işlevi, aynı dilde veya farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından tespit etmek, nedenleri üzerine yorumlar getirmektir.” (2003: 13). Sinema senaryoları da metinleri itibariyle birer edebî eserdir. Kendisi de bir kurgu ve anlatı olmasının yanında, sinema senaryolarında her zaman orijinal ve yeni bir kurgu yer almayabilir. Var olan bir edebî anlatı da yeniden kurgulanarak hem bir anlatı olarak senaryoda hem de görsel olarak sinemada yeniden vücut bulabilir. Çünkü bir sinema filmi, çekim aşamasında da senaryonun ötesine geçerek yönetmen ve oyuncuların yorumlamasına tâbi olur. Bu konuda farklı adlandırmalar yapılsa da ileride yapılacak açıklamalara dayanarak bu çalışmada edebî eserden sinemaya aktarım, yeniden-yazma olarak ele alınacaktır.

Aktulum, yeniden-yazmanın tanımını “hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi” (2000: 236) şeklinde yapar. *Yeniden-yazmanın* İngilizcesi doğrudan Türkçe karşılığı olan *rewrite* şeklinde kullanılsa da özellikle sinemadaki yaygın kullanılışı *remake* şeklindedir. Bu durum kavramın, yalnızca edebiyat ya da sinemada değil, daha geniş bir alanda kullanılmasından kaynaklanmaktadır. *Remake*, daha çok teknolojik alanda kullanılan bir kavram olarak gelişmiştir ve özellikle son yıllarda popüler olan bilgisayar oyunlarının yeniden tasarlanması, yeniden yapımı anlamında kullanılmaktadır. Yine sinema alanında da teknik bir terim olarak, “bir sinema filmi ya da televizyon dizisinin daha önce gösterilmiş bir yapımdan uyarlanması ve genel olarak aynı konuyu işlemesi” (Keplerjuly, 2015) de *remake* ile ifade edilmektedir. Bu tanımda, kaynak olarak gösterilen yine bir film ya da televizyon dizisidir. Buna dayanarak *remake* yerine *reimagining* (yeniden yaratma, yeniden kurma) tabiri de kullanılmıştır. İngilizce bir ön ek olan ‘-re’ bir şeyi yeniden yapmayı ifade eder. Bu önekin ardından *write*, *make*, *imagine* gibi sözcüklerin; bilgisayar oyunu, sinema filmi, edebî metin gibi farklı alanlar için geçişken şekilde kullanılmasının nedeni, söz konusu alanların hepsinde kurgu, tasarım, yapı vardır ve gerek insan gerekse bilgisayar diliyle ‘yazma’nın söz konusu olmasıdır.

Bu çalışmanın konusu, bir edebî metinden sinemaya aktarım olduğu için daha çok edebî metinlerin senaryo olarak yeniden-yazılması üzerinde durulacaktır. Sana, şahsî tatmin için de yapılabilir belki ama özellikle sinema filmleri için bunu iddia etmek zordur. Çünkü “dramatik eserler, okunmak için değil, canlandırılmak ve izlenmek için yaratılır (Özakman, 2004: 21). Yani mutlaka bir alıcı kitle hedeflenir. Bu noktada senaristler ilgi görmek, izlenmek, seyirci çekebilmek adına; “mitoloji, din, tarih, haber, yazı, anı, biyografi, roman, hikâye, masal, efsane, destan, fıkra” (Özakman, 2004: 16) gibi pek çok kaynaktan yararlanabilir. Sinema tarihinde; kaynağın roman, hikâye, masal gibi bir anlatı olduğu durumlar az değildir. *Pinokyo*, *Oz Büyücüsü*, *Alice Harikalar Diyarında* gibi pek çok masalın ya da masalsı anlatının sinema filmleri, farklı dönemlerde yeniden çekilmiş hatta bazılarında senaryo değiştirilmiş ve farklı bakış açılarıyla hikâyeler yeniden yorumlanmıştır. Roman da sinema filmlerine kaynaklık etmek açısından en az masallar kadar ilgi gören bir türdür. Hem dünyada hem Türkiye’de romandan filme aktarımın pek çok örneği vardır. Özellikle son çeyrek yüzyılda *Harry Potter*, *Yüzüklerin Efendisi* gibi fantastik romanlara dayanan filmler oldukça fazla ilgi görmektedir. Örneğın Frank Herbert’in çok satan fantastik romanı *Dune*’dan aynı adla uyarlanan sinema filmi, son yılların en çok izlenen filmlerinden olmuştur.

Burada dikkat çekici noktalardan biri, sinemanın ilk yıllarından beri çok izlenen ve tekrar tekrar çekilen bu filmlerin pek çoğunun bir edebî esere dayanması; bir diğeri ise yine pek çoğunun fantastik türde olmasıdır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, postmodern çağda okurun/izleyicinin gerçeği sorgulaması hatta gerçeklikten kaçışı ve oyun arayışıdır. Neredeyse son yüz yıldır gerçeklik sorgulanmaktadır. Fakat özellikle de son yıllarda teknolojinin, sanal gerekliğın, simülasyonların yaşamın bir parçası olmasıyla, gerçek ve gerekdişi tamamen birbirine karışmış durumdadır. Bu karmaşada kendi gerçekliğini ve evrenin gerçekliğini sorgulayan izleyici, artık ekrandaki sanal gerçekliğe kendisini bile-isteye bırakmaktadır. İnsanlığın en eski itiyatlarından olan merak ve oyun da yine insan yaşamının bir parçası olan anlatıyla biraz da bu yüzden, yeniden çok sıkı bir bağ kurmuştur. İnsanlık âdeta, çocukluk dönemine dönmüş gibidir. En eski türlerden olan masal-daki olağanüstülük, postmodern çağda fantastik ve bilim-kurgu ile yeniden yapılandırılmıştır. İşlevsel olarak daha çok çocuklara yönelik olan masallar, ocuk kitapları bu nedenle yeniden yazılarak/yapılarak birer yetişkin masalına dönüştürölmektedir. Sertan Kaçar, edebî eserleri ağdaş bir izleyici kitlesine uyarlamanın, “kaynak malzemeyi derinlemesine anlamayı ve zamansız temalarını vurgulamak için yaratıcı bir yaklaşıp gerektiren karmaşık bir iş” (2024: 9) olduğunu belirtirken, son yüzyılda pek çok edebî eserin sinemaya uyarlandığını ve bu yüzyılın bir uyarlama ağı olarak kabul edilebileceğini söyler. Milan Kundera da *Roman Sanatı* adlı kitabına eklediği mini sözlüğünde ‘yeni-den yazım’ (rewriting) hakkında benzer şeyler söyler: “Röportajlar, görüşmeler, söyleşiler. Sinemaya, televizyona uyarlamalar, eviri yazılar. ağın ruhu olan *rewriting*, yeniden yazım. Bir gün geçmişin

bütün kültürü tamamen yeniden yazılacak ve *rewriting*'inin, 'yeniden yazım'ının ardından tamamen unutulacak." (2017: 146).

3. Müzede Bir Gece'nin Yeniden-yazılması

Müzede Bir Gece (*The Night at The Museum*), Hırvat asıllı bir yazar, illüstratör ve film yönetmeni olan Milan Trenc (Milano Trenç) tarafından 1993 yılında yazılmıştır. Zagreb'te dünyaya gelen Trenc, eğitimini film yönetmenliği üzerine alır. Zagreb'teyken *Zagreb Film*'de ve *Start* dergisinde çalışır. Daha sonra New York'a taşınarak burada çeşitli dergilerde çizimler yapar ve çizgi romanlar yazar (Wikipedia, 2024a).

Trenc'in yazdığı resimli çocuk kitabı *The Night at The Museum*, 2006 yılında bir sinema filmine uyarlanır. Yönetmenliğini Shawn Levy'nin yaptığı filmin senaryosu Robert Ben Garant ve Thomas Lennon tarafından yazılmıştır. Aynı yıl, filmle birlikte kitabın Leslie Goldman tarafından romanlaştırılmış hâli de piyasaya sürülür. Gençlik romanı kategorisindeki bu kitap 2007 yılında *New York Times En Çok Satanlar Listesi*'ne girer ve *Publishers Weekly*, *The New York Post* ve *Newsday* dergilerinde yer alır (Wikipedia, 2024b). İlk filmin tematik olarak devamı niteliğinde, 2009 yılında *Müzede Bir Gece 2: Smithsonian Savaşı*, 2014 yılında ise *Müzede Bir Gece 3: Lahitteki Sır* filmleri gösterime girer. Diğer yandan 2013 yılında yine Trenc tarafından *Another Night at The Museum* adıyla ilk kitabın devamı niteliğinde başka bir resimli çocuk kitabı kaleme alınır. Son olarak serinin dördüncü filmi bir animasyon olarak, dijital bir platform için hazırlanır ve *Müzede Bir Gece 4: Kahmunrah Yeniden Yükseliyor* adıyla gösterime girer.

Trenc'in yazdığı ve 1993 yılında *Baron's Education Series* tarafından basılan kitapta ana karakterin adı Hector'dur. Filmde karakterin adı Larry olarak değiştirildikten sonra, "Now a major motion picture from Twentieth Century Fox" (Şimdi Twentieth Century Fox'tan önemli bir film) etiketiyle 2007 yılında yapılan yeni baskıda kahramanın adı filmle uyumlu şekilde Larry olarak değiştirilir.



Görsel 1: Now a major motion Picture from Twentieth Century Fox etiketli 2007 baskısının kapağı.

Aslında Aktulum *remake*'i sinema bağlamında "önceden üretilmiş, gösterime girmiş bir filmin yeni koşullarda yeni bir versiyonunun üretilmesi" (Aktulum,

2018: 58) olarak ele alır. Ana kalıbın bir metin olduğu durumları ise ‘uyarlama’ olarak adlandırır. Diğer yandan remake’i bir metinlerarasılık pratiği olarak görür ve “Metinde gündeme gelen metinlerarasılığın yöntemleri olarak yenidenyazma, dönüştürme, aktarma, ödünçleme, alıntılama, anıştırma vb. kullanımları sinemada karşılık bulur.” (2018: 62) der. Buradaki karmaşa, kavramın İngilizcesi ve Türkçesi arasındaki uyumsuzluktan kaynaklanmaktadır. *Rewrite*, bir edebî metnin yeniden kaleme alınmasını (metinden metine); *remake*, bir filmin yeniden çekilmesini (sinemadan sinemaya) ifade eden kavramlar olarak belirir. Bu durumda metinden sinemaya aktarım için uyarlama kavramını kullanmak gerekir fakat bu da bazı durumlar için yeterli gelmeyecektir. Çünkü Aktulum’un yine kendi ifadesi ile “*Remake*’in özünde metinlerarasılık ya da yenidenyazmada olduğu gibi ‘dönüştürme’ bulunur.” (2018: 73). Bu çalışmaya konu olan kitabın dönüştürölmesi söz konusudur ve hikâyenin dayanağı olan kitap, filmin başında açıkça (film başlarken “based upon the book by Milan Trenc” ifadesiyle) belirtilmiştir. Bu durum yalnızca metinlerarasılık olarak değerdendirilemez. Diğer yandan bu dönüştürüm tek bir filmle sınırlı kalmamış, filmin devam serisi de çekilmiştir. Aktulum *remake*’in ticarî bir beklentiden kaynaklandığını belirtir ki bu da devam filmlerinin maddî kazanç için çekildiği düşüncesini destekler. Hâlihazırda tutmuş bir filmin aynısı değilse de devamı, mevcut hikâyeye ilave yeni hikâyeler yazılarak tekrar beyaz perdeye aktarılmıştır. Üstelik kitaptan filme, filmde kitaba yinelenen bir dönüşüm ve yeniden-yazma mevcuttur. Bütün bunlara dayanarak, bu çalışmada *Müzedede Bir Gece* kitabı ve filmi ekseninde “temel unsurları koruyan ancak bunları farklı bir bağlam, izleyici kitlesi veya amaç için yeniden yorumlayan orijinal bir eserin başka bir esere dönüştürölmesini içeren edebi bir süreç” (Kaçar, 2024: 4) olarak tanımlanabilecek olan ‘yeni-den-yazma’ kavramı kullanılacaktır.

3.1. Kitaptan Filme

Milan Trenc’in yazdığı kitabın ilk baskısında Hector, 2007 baskısında Larry adıyla anılan karakter, yeni bir iş bulduğu için çok mutludur. İlk sayfada, yeni bir işe başlayacak olan ve ayna karşısında, üzerinde üniformasıyla kendisiyle gurur duyan bir Larry resmedilmiştir. Larry Amerikan Doğal Tarih Müzesi’nde gece bekçisi olmuştur. Müzeye gittiğinde onu dinozor salonunda görevlendirirler. Larry, bunun kolay bir iş olduğunu düşünüp sorun çıkmayacağı düşüncesiyle sandalyenin üzerinde uyuyakalır. Kısa bir süre kestirip uyandığında geride kalan tek bir kemiğin dışında dinozor iskeletlerinin yerinde olmadığını görür. İpucu gibi sağa sola bırakılan kemikleri takip ederek dinozorları ararken sırayla müzedeki diğer salonlara uğrar. Fakat bu müzedeki ilginç şeyler olmaktadır. Sergiler canlanmış ve müzedeki diğer gece bekçileri onları beslemektedir. Uğradığı her salonda, diğer gece bekçilerinin ondan istediği işlere yardımcı olur. Canlanan hayvanları besler, planetaryumdaki yıldızları boyar, bazı hayvan sergileri parka dolaşmaya çıkarır. Bu esnada dev ahtapot ve balınayı suya bırakmaya çalışan diğer gece bekçilerini görür. Bu işin tahmin ettiğinden de zor olduğunu fark eder. Dinozorları aramaya

devam ederken ünlü ressam John Audubon ve Amerikalı kaşifler Lewis ve Clark'ı bir masada kâğıt oynarken görür. Onlara dinozorları görüp görmediklerini sorunca da aslında dinozorların kaybolmadığını, büyük salonda saklambaç oynadıklarını, bütün bunların eski gece bekçilerinin göreve yeni başlayan gece bekçisine oynadıkları bir oyun olduğunu anlar.

Trenc'in yazdığı çocuk kitabından hareketle kurgulanan film senaryosunda; değiştirilen, dönüştürülen, kurguya eklenen kısımlar bulunmaktadır. Ana karakterin Hector olan adı, filmde Larry olarak değiştirilmiş daha sonra Trenc'in kitabının 2007'de yapılan yeni baskısında bu isim kullanılmıştır. Çocuk kitabında Larry'nin mevcut hayatına dair herhangi bir bilgi verilmemiştir. Yalnızca Larry'nin gece bekçisi kıyafetini giydiğinde kendisini bir general, polis ya da pilot gibi (yani önemli) hissettiği ifade edilmiştir. Filmde ise izleyicinin dikkati Larry'nin bu işten önceki hayatına çekilir. Larry, hayatta herhangi bir işte tutunamamış, sorumsuz davranan, evliliği sona ermiş, oğluna düzenli bir hayat sunamayan tam bir 'tutunamayan' olarak gösterilir. Park cezası yediği için arabası kilitlenmiş, arkadaşından aldığı borcu vakti geçtiği hâlde ödeyememiş, şansı bir türlü yaver gitmeyen biridir Larry. Tüm bunları, kendi sorumsuzluğu yerine şansa bağlaması, bu döngüden çıkamamasının temel nedenidir. Çocuğunu okuldan almaya gittiğinde, okulda 'Kariyer Günü' etkinliği yapıldığını ama oğlunun bunu kendisine haber vermediğini görür. Eski eşinin nişanlısı Dan, başarılı bir adamdır ve üstelik oğlu onu örnek almakta ve büyüyünce onun gibi 'broker' olmak istediğini söylemektedir. Larry ise Dan'ın aksine hayalperest bir yetişkindir.

Kitapta Larry ilk iş gününe tam vaktinde gider çünkü ilk izlenimin çok önemli olduğunu düşünür: "First impressions are the most important" (Trenc, 2007: 4). Oysa filmde Larry iş görüşmesine giderken üzerinde buruşuk, ütüsüz bir gömlek vardır ve sunduğu özgeçmiş, iş bulma kurumundaki görevli kadının kendisiyle dalga geçmesine neden olacak kadar acınasıdır.



Görsel 2: Yeni işinde mutlu ve gururlu hissedен Larry.



Görsel 3: Filmde, Larry iş görüşmesinde.

Aslında hayalleri, farklı fikirleri hatta kendince icatları olan Larry'nin bu durumu trajikleştirilirken yine onun söylediği “şansımın döneceğine inanıyorum” gibi sözlerle, hayatında bir dönüm noktası olacağı hissettirilmiştir. Fakat bu dönüm noktası, Larry'nin beklediği gibi bir kariyer sıçraması değildir. Sorumluluklarını yerine getirerek, hayatını bir düzene koyması gerektiğinin; oğlunun “Peki ya yanılıyorsan? Belki de basit bir işe girmesi gereken sıradan birisin.” sözleriyle farkına varır. Karakterin dönüşümünün tetikleyicisi bu sözler olur. Kitaptan farklı şekilde bir ‘kaybeden’ olarak yeniden kurgulanan ana karakterin dönüşümü, Larry'nin gerçekle bu yüzleşmesinin ardından, ilk bulduğu işe hemen başlayıp oradaki tüm tuhaflıklara ve zorluklara katlanmaya karar vermesiyle olur. İlk çekilen filmde, Hector isminin, ‘general, alkışlanan’ anlamına gelen Larry (aslı Lawrence) ile değiştirilmesinin nedeni de bu olmalıdır. Tabiatında alkışlanmak ya da önemli bir göreve gelmek olan Larry, oğlu için sıradan bir işe razı olmuştur. Bu nedenle bir anlamda kendini gerçekleştirememenin sancısı içindedir ki bu tema, filmin devam serisinde de hep canlı tutulmuştur. Hatta bu temadan yola çıkılarak sorgulama ve çatışmaların alanı genişletilmiştir: kendini bulmaya çalışma, ne olduğunu ya da olması gerektiğini sorgulama, önemli-önemsiz iş, küçüklük-büyüklik (yaş, boyut, mevki gibi farklı açılardan), ünlü olma-olmama (tanınmama), mutlu olacağın işi yapma-çok kazandığın işi yapma, ebeveynlikte yönetme-eşlik etme. Oysa Trenc'in kitabından bu meyanda çıkarılabilecek tek ileti şudur: “Her iş değerlidir ve bazı işler sandığınızdan daha yorucu olabilir.” Bu temanın sınırları filmde genişletilerek farklı boyutlara taşınmıştır.

Kitap, doğrudan Larry'nin üniformasını giyip işe gitmesiyle başlar. Burada, şef bekçi ona yalnızca, dinazor iskeletlerine göz kulak olmasını söyler. Müzede başka bekçiler de vardır ve onlar da diğer bölümlerdeki işleri yapmaktadır. Larry bunun çok basit bir iş olduğunu ve hiçbir sorun çıkmayacağını düşünerek sandalyenin üstünde uyuyakalır.



Görsel 4: Milan Trenc'in kitabında, müzedeki ilk iş gecesinde uyuyakalan Larry.

Birkaç dakika sonra uyandıığında, tek bir kemik dışında dinozor iskeletlerini yerinde göremez. Koşarak başka bir müze bekçisine gider ve durumu anlatır. Bunu son derece sakın karşılayan müze bekçisi, dikkatli olmadıklarında iskeletlerin çekip gittiklerini söyler. Larry şaşkınlık içindedir. Müze bekçisinin konuşmaları inanılmazdır: "Anlarsın işte, müzedeki sergiler gün boyunca ayakta durmak zorunda kalıyor, hâliyle gece olunca bacıklarını biraz esnetmelerine izin veriyoruz" (Trenc, 2007: 10).



Görsel 5: Gece olunca canlanan sergiler ve onları serbest bırakan gece bekçileri.

Şaşkınlık içindeki Larry'ye bodruma gitmesi söylenir. Larry burada küçük ölçekte bir trenin vagonlarıyla hayvanlar için yiyecekler taşındığını görür. Kendisinden yardım isteyen diğer bekçilere sergileri beslemeleri için yardım eder. Ardından kendisine hayvanları parka götürüp biraz gezdirmeye işi verilir. Bu Larry'ye tuhaf ve zor görünse de parkta kendisinden daha zor durumda olanları görür; bir grup bekçi devasa bir ahtapot ve balınaya suya bırakmaya çalışmaktadır. Tekrar müzeye dönen Larry, dinozorları aramaya devam eder. Müzenin bir bölümünde Amerikalı kâşifler Lewis ve Clark ile doğa bilimci ve ressam John Audubon'u görür. Onlara

dinozorları görüp görmediklerini sorar ve “Dinozor odasındalar. Aslında bütün gece orada saklambaç oynuyorlardı.” (Trenc, 2007: 23) cevabını alır. Larry, dinozorların kaybolmasının bekçilerin eski bir numarası olduğunu öğrenir. Bekçiler bu oyunu yeni gelen her gece bekçisine oynamaktadır. Kıdemli bekçiler, dinozor kemiklerini müzenin farklı bölümlerine koyarak, acemi bekçi onları toplamaya çalışırken uğradığı her bölümde ona kendi işlerini yaptırmaktadırlar. Ertesi sabah, şef bekçi gelip: “Dün gece iyi iş çıkardın. Dinozorların arasında kestirmek çok zor bir iş değil. Asıl diğerlerinin zor bir işi var. Senden bir ricada bulunabilir miyim? Bekçilerden biri arayıp, hasta olduğunu bildirdi. Gündüz vardiyasını da alabilir misin?” (Trenc, 2007: 30) der. Larry teklifi kabul eder ama sandalyeye oturur oturmaz uyuyakalır. Kitabın son sayfasında sandalyede uyuklayan Larry resmedilmiştir. Resmin altında “Eğer müzeyi ziyaret ederken uyuyakalmış bir bekçi görürseniz, onu uyandırmayın. Çok zor geçmiş bir gecenin ardından dinleniyor olabilir.” (Trenc, 2007: 32) yazar.

Turgut Özakman, oyun ve senaryo yazma tekniklerinden bahsederken bir temadan yola çıkarak ve tarama yöntemini kullanarak konu oluşturabileceğini söyler (2004: 85). Konu oluşturulurken seyredilen aşamalardan en önemlilerinden biri karakter oluşturma aşamasıdır. Özakman karakterin adının çoğu zaman hikâyeye uygun seçildiğini belirtirken bir yandan da senaryoda çatışmayı sağlama adına karşı karakter oluşturulduğundan bahseder. Bunun yanında hikâyenin zenginleştirilmesi için, yandaş karakterler ve öğelerin kurgulandığını ve senaristin bütün bunları “ ‘olay örgüsü’ bölümünde belirtilecek kurallara göre işleyip geliştirerek olgun bir konuya” (2004: 90) dönüştürdüğünü söyler. Bu bağlamda kitaptan yola çıkılarak yazılan film senaryosuna bakıldığında müzedeki sergilerin gece olunca canlanması olayı film senaryosunun da kurgusunun ana kaynağı olmuştur. Bu kurgu temel olmakla birlikte, filmde ana karakterin yalnızca adı değişmemiş; aynı zamanda hikâyesi de yeniden yazılmıştır. Larry’nin hayattaki amacını bulması, daha sorumlu birine dönüşmesi, oğluyla arasındaki ilişkinin iyileşmesi ana karakter üzerinde yapılan yeniden-yazma örnekleridir. Bunun yanında film senaryosunda; kitapta olmayan pek çok yandaş karakter ve karşı karakter hikâyesi de yazılmıştır. Kitapta Larry’nin iş dışındaki hayatı ya da müzedeki diğer bekçilerle ilgili hiçbir detay yer almamaktadır. Filmde ise kitaptan farklı olarak kurgulanan ve emekliye ayrıldıkları için işlerini Larry’ye devreden üç yaşlı gece bekçisinin senaryoyu etkileyecek bir sırları vardır. Bu sır, müzedeki sergilerin gece olunca canlanmalarının sebebi olan Mısır Firavunu Ahkmenrah’ın altın tabletinin gücüdür. Kitapta bu kurguya dayanak ya da ilham olabilecek tek şey, müzede mineral ve mücevher salonunun olmasıdır. Filmde ise bu durum firavun hazinesi ve gizemli tablet olarak yeniden yazılmış, üstelik tabletin üzerinden yeni bir kurgu yapılmıştır. Buna göre; Ahkmenrah’ın tableti aynı zamanda insanlar üzerinde de gençleştirici etkiye sahiptir ve bunu fark eden gece bekçileri tableti alıp kaçmayı planlamaktadır. Yaşlı bekçilerden birinin, Cecil Fredericks’in hikâyesi bununla da sınırlı

değildir. Fakat bu sır serinin üçüncü filminde ancak açığa çıkar. Tablet, müzedeki sergilerin canlanmasında odak olmanın yanı sıra film serisindeki her bir bölümün hikâyesinin de çekirdeğini oluşturur.

Müzedeki Bir Gece film senaryosu, çok yönlü kurgulanmış ve iç içe geçen pek çok hikâye ve karakterle örölmüştür. Bu karakterlerin ve hikâyelerin bazılarının çıkış noktası elbette Trenc'in kitabı olmuştur fakat epeyce farklılıkla. Örneğin yukarıda da bahsedildiği gibi, kitapta bir maden bölümü vardır ve oda kapılarının üzerinde, 'altın', 'elmas', 'safir' yazmaktadır. Fakat bu değerli madenler filmde firavunun hazinesi şeklinde dönüştürölerek yeniden yazılmıştır. Üstelik tabletin atfedildiği bu firavun ve ailesi, Mısır tarihinde yer alan gerçek şahsiyetler değildir. Bütün film serisi boyunca hikâyenin çıkış noktası olan tablet de tabletin sahibi olan firavunların hikâyesi de tamamıyla kurmacadır. Yine dinzorların yanı sıra maymun, fil, aslan gibi farklı hayvanların canlandığına kitapta kısaca değinilirken filmde bir kapuçin maymunu olan Dexter, karakter olarak öne çıkarılır ve aksiyonun oluşmasında bu hayvanın haylazlıkları büyük rol oynar. İlk kitapta yer alan dev ahtapot ise ikinci filmin senaryosunda, kitaptakine benzer şekilde yer alır; kilit bir rolü yoktur ama bir sergi olduğundan dolayı gündüz sudan uzak kaldığı için gece olunca Larry tarafından ahtapotun suya bırakılması kitaptaki hikâye ile örtüşmektedir. Bir başka detay ise Trenc'in kitabında Larry'ye diğer bekçiler tarafından yüklenen planetaryumdaki yıldızları florasan boya ile boyama konusunda görölür. Serinin üçüncü filminde Larry bu planetaryuma gönderme sayılabilecek 'Hidden Planetarium' adıyla bir görsel şov hazırlar. Filmdeki bu gösteri ışıklarla ve teknik illüzyonlarla oluşturulmuş gibi sunulan ama aslında yine tabletin gücüyle hazırlanmış bir gösteridir.



Görsel 6: Larry yıldızları boyuyor (Kitapta).



Görsel 7: Orion takım yıldızı ve diğer yıldızların gösterisi (Filmde).

Burada dikkat çeken nokta, Trenc'in kitabında yer alan ufak detayların filmde farklı boyutlara taşınması değildir yalnızca; bunların ilk filmle sınırlı kalmamasıdır. Buradan anlaşılmaktadır ki senaristler üç bölümde de yeniden-yazma süreci boyunca ana kaynak olan çocuk kitabından kopmamış, "sıradan olandaki sıra dışılığı" (Robert Edgar-Hunt, 2012: 32) görmüş ve kitaptaki ayrıntıları yeniden kur-gulayarak filme taşımışlardır.

Sergilerden gerçek birer tarihî karakter olanların hikâyeleri de mevcut şekliyle aktarılmamış, yeniden yazılmıştır. Bu durum gülünç dönüştürüme de örnek oluşturmaktadır ki zaten gülünç dönüştürüm de bir yeniden-yazma yöntemidir. Buna en belirgin örnek olarak Theodor Roosevelt'in balmumu heykeli Teddy gösterilebilir. Bir yandan tarihî kişiliğini taşımaya çalışırken bir yandan da müzedeki sergilerden birine, yine tarihî bir kişilik olan Sakagawea'ya âşık bir Teddy karakteri oluşturulur. Aynı zamanda filmin ana karakterlerinden biri hâline getirilen Teddy, Larry'ye yoldaşlık hatta akıl hocalığı yapar. Hun imparatoru Attila da benzer bir dönüştürümle aslında çocukluğunda travmaları olduğu için sert davranan ama ilgiye ve sevgiye ihtiyacı olan bir figür olarak kurgulanır. Kitapta hiç yer verilmeyen bu isimler, film senaryosunda üç bölümde de aktif olan birer ana karakter hâline gelir. Kitapta yalnızca üç tarihî karakterin sergisine yer verilir: doğa bilimci ve ressam John Audubon ile Amerikalı kâşifler Lewis ve Clark. Filmde ise John Audubon'un sergisi yer almazken Lewis ve Clark'ın da hikâyede etkin bir rolleri yoktur. Bunun yerine onlara rehberlik eden Kızılderili rehber Sakagawea öne çıkarılmıştır. Bu durumu 'yansıtma' olarak değerlendiren Kubilay Aktulum; yansıtma, yeniden-yazma ve palimpsest kavramları arasındaki sıkı bağlantıyı da ortaya koymuş olur: "Metinlerarasılığın olası biçimlerinden biri olan yansıtma, önceki yapıtlardaki bir dizi unsurun yinelenmesine, bir metinden ötekine izleklerin, kişilerin, imgelerin vb. aktarımına dayanır. Bu yönüyle yansıtma bir yeniden-yazma değeri taşır; ayrıca ilk yapıttan derin izler taşıdığı için, başta da söylediğimiz gibi, bir palimpsest özelliği alır." (2000: 241).

Filmde dönüştürülen bir başka durum da şudur: Kitapta, Larry diğer gece bekçilerinin kendisine oynadıkları oyun yüzünden müzede pek çok iş yapmak

zorunda kalır. Bir bakıma ayak işlerine koşturulur. Filmde ise müzedeki bütün zorluklarla tek başına mücadele eden Larry, üstüne bir de üç yaşlı gece bekçisinin soygununu engeller ve tam bir kahramana dönüşür. Gece bekçilerini ihbar etmeyerek onlara bir şans daha veren Larry, yaptıklarının cezası olarak müzeyi onlara temizletir. Yani kitaptakinin aksine ayak işlerine Larry değil diğer gece bekçileri koşulur. Bu durum başlangıçta çizilen ‘kaybeden’ imajının bir ‘kahraman’a dönüştürülmesini sağlarken, kitaptaki kurgu ile ironik bir terslik oluşturur.

3.2. Filmden Gençlik Romanına

2006 yılının aralık ayında gösterime giren filmin hemen ardından 2007 yılında Leslie Goldman tarafından filmin kitap versiyonu da denilebilecek bir gençlik romanı yayımlanır. Kitabın iç kapağında yer alan bilgilendirmeler, atıflar ve kitabın içinde filmden fotoğraf karelerinin yer alması, kitabın ticarî maksatlı yayımlandığını göstermektedir: “Leslie Goldman tarafından yazıldı. Senaryo ve uyarlama Thomas Lennon & Robert Ben Garant Milan Trenc’in *Müzedeki Bir Gece* kitabına dayanmaktadır.” (2007).

Bu gençlik romanının Milan Trenc’in ilk yazdığı kitapla aynı yayınevinden (Baron’s Educational Series, Inc) çıkmış olması da bu görüşü doğrular niteliktedir.

Goldman’ın yazdığı gençlik romanı; Trenc’in çocuk kitabına değil, Thomas Lennon ve Ben Garant’in oluşturduğu senaryoya dayanmaktadır. Bu durum iç kapağın alt kısmında açıkça belirtilir. Film senaryosu Trenc’in kitabına dayandığı için Goldman’ın gençlik romanı dolaylı olarak çocuk kitabının yeniden-yazması olarak değerlendirilebilir. Fakat Trenc’in çocuk kitabı ile Goldman’ın gençlik romanın kıyaslanması, çocuk kitabı ile senaryonun kıyaslanması ile hemen hemen aynı olacaktır; ayrıca gençlik romanı Trenc’in kitabından ziyade ilk filmin senaryosu esas alınarak yazıldığı için bu bölümde çocuk kitabı dışarda tutularak ilk filmin senaryosu ile bu gençlik romanı arasındaki farklılıklar incelenecektir.

Leslie Goldman’ın kitabında, Larry’nin müzede işe başlamadan önceki durumu filmde olduğundan daha ayrıntılı şekilde verilir. Kitabın başında Larry’nin kötü bir gün geçirdiği söylendikten sonra “kötü günler, hatta kötü bir hafta veya kötü bir ay, aslında gerçekten kötü birkaç yıl” (2007: 1) geçirdiği eklenir. Larry’nin durumu oldukça trajiktir. Elektrik faturalarını ödeyemediği için elektrikleri kesilmiştir, televizyonu çalışmamaktadır. Dairesinin içi darmadağındır. Kitaptaki ifadeyle Larry tam bir “slob” (Goldman, 2007: 2) yani ‘salak/sersem/kılıksız’dır. Telefonla elektrik şirketini arar ve faturaları en kısa zamanda ödeyeceğini söyleyerek bu seferlik elektrikleri açmalarını rica eder. Telefondaki görevli kadına, “şıklat-aç” (Snapper) adındaki icadından bahseder ama kadının böyle bir icattan haberi bile yoktur. Filmde de Larry’nin küçük icatlar yaptığına değinilir. Fakat bu icatlarla ilgili tek konuşma Larry ile iş bulma kurumundaki kadın arasında gerçekleşir. Kitapta hem telefondaki konuşmalarla hem iş bulma kurumunda yaşananlarla hem

de eski karısının evinde geçen diyaloglarla, Larry'nin bu yönüne yani girişimci fakat aynı zamanda başarısız biri olduğu hikâyesine biraz daha ağırlık verilmiştir.

Gençlik romanında Larry, eşinden ayrılmıştır fakat oğlunu gerçekten çok sevmektedir. Üstelik oğlu onda kalacaktır ve birlikte video oyunu oynamayı planlamaktadırlar. Larry'nin evindeki dağınıklığa rağmen oğlu Nicky için ayırdığı oda ferah, temiz ve düzenlidir. Larry'nin oğlu için gösterdiği bu hassasiyet de kitaba eklenen detaylardandır. Larry telefonda görüştüğü elektrik şirketi çalışanı kadını ikna etmeyi başarır ve bir iş görüşmesine gider. Larry'nin oğluna olan sevgisi filmde oyuncuların duyguları yansıtabilme yeteneğiyle ortaya konan bir durumdur. Drama ile seyirciye hissettirilen bu duygu, kitapta yazarın Larry'nin oğluna karşı duyduğu sevgiyi dile getirmek için kurduğu cümleler ve bu sevginin kanıtı olarak gösterilebilecek olan ufak bir kurgu eklemesiyle sağlanmıştır. Bu kurgu, Larry'nin evindeki onca dağınıklığa rağmen Nick'in odasının düzenli ve temiz olduğunun yazılmasıyla sağlanır.

Her zaman aklında parlak fikirler olduğu ama hiçbir başarı yakalayamadığı gençlik romanında daha çok vurgulanan Larry, yeni bir proje için görüşmeye gitmek üzere dosyasını alır. Bu seferki fikri 'The Daley Grill' adında uluslararası yemek deneyimleri sunabilecek bir restoran açmaktır. Arabasına doğru giderken biri seslenir. Bu, arkadaşı Miguel'dir. Ona dostça bir selam verip acelesi olduğunu söyleyerek paayı kurtarabileceğini düşünse de arkadaşının onunla işi bitmemiştir. Çünkü Larry kendisinden borç almıştır ve epey zaman geçmesine rağmen hâlâ ödememiştir. Üstelik bu ilk kez olan bir durum da değildir, Larry defalarca kez borç almış fakat borçlarını ödeyememiştir. Larry son bir kez daha şubatın birinde ödeyeceği sözünü vererek görüşmeye yetişmek için aceleyle arabasına biner. Tam da restoran açmayı düşündüğü dükkânın yanında boş bir park yeri bulunca şansının döneceğine gerçekten inanır. Park yerindeki tabelaya bir kese kâğıdı geçirerek üzerine "kırık sayaç" yazar. Larry'ye göre bu, park ücreti ödememek için harika bir fikirdir. Yatırımcıların yanına gelen Larry onlara planlarını anlatır, dosyayı sunar. Fakat dosyada yalnızca bir sayfa vardır. Yatırımcılar, kâr hesapları ile ilgili sorular sorunca yalnızca "sağlam bir kâr" (Goldman, 2007: 7) elde edeceklerini söylemekle yetinir. Yine restoranın şefin kim olacağını sorduklarında Larry adamların çok detaycı olduklarını düşünür. Çünkü Larry ciddî bir proje hazırlayabilecek biri değildir, onun yalnızca harika (!) fikirleri vardır. Yatırımcılardan biri Larry'ye özgeçmişini ve daha önce bu işi yapıp yapmadığını sorar. Larry'nin cevapları hep yuvarlaktır: "Aslında birkaç yönetici pozisyonunda bulundum, benzer alanlarda." (Goldman, 2007: 7). Elbette Larry'nin böyle bir deneyimi yoktur fakat bunlar Larry'ye göre 'ufak detaylar'dır. Larry'nin ciddiyetsiz tavırlarını gören yatırımcılar görüşmeyi sonlandırıp gider. Larry borçlarını ve faturalarını nasıl ödeyeceğini düşünerek arabasının yanına gelir. Burada da onu bir sürpriz beklemektedir. "Kırık sayaç" yazdığı kese kâğıdının üzerine "İyi deneme!" yazılmış, yanına da park cezası bırakılmıştır. Park cezası sahnesi ve arkadaşı Miguel'in borç isteme sahnesi

hariç, buraya kadar giriş kısmında kurgulanan olayların hiçbirisi filmde yer almaz. Goldman, Larry'nin hikâyesini biraz daha genişleterek yeniden-yazmıştır. Kitabın giriş kısmına eklenen bu olay örgüsünden sonra hikâye genel olarak filmle paralel seyreder.

Larry oğlunun okuluna gider fakat oğlu Nick ona okuldaki 'Kariyer Günü'nden bahsetmemiştir. Larry oğlunu evden almaya karar verir. Nicky ve annesi, annesinin nişanlısı Dan'la birlikte büyük ve güzel bir apartmanda yaşamaktadırlar. Larry'yi kapı görevlisi Gabe karşılar ve eski eşine kendisinin geldiğini haber verir. Bu apartmandaki her şey Larry'nin sahip olduklarının tam zıddıdır. Eski karısı Erica, Larry'ye 'sanal golf sahası projesi'nin nasıl gittiğini sorar. Burada Larry bir kez daha okurun gözünde, parlak fikirleri olan ama asla dikiş tutturamayan bir tip olarak çizilir. Dan'ın Erica ve Nicky'ye sunduğu hayat, apartman dairesi, kapı görevlisi filmde olmayan detaylardır. Kitapta, Larry'nin statüsü ve sürdürdüğü hayat tarzı ile Dan'ın statüsü ve sunabileceği yaşam yeniden-yazma ile detaylandırılarak filmde daha keskin bir şekilde çizilmiştir. Filmde bu kısmın üzerinde fazla durulmaz. Oğlu Nicky, Dan'ı örnek almakta ve 'Kariyer Günü'ne onu davet etmeyi düşünmektedir. Burada filmde farklı olan bir başka detay da şudur: Dan'ın mesleği filmde 'broker' olarak geçerken, kitapta 'trader' olarak ifade edilir. Aralarında ufak bir fark olsa da her ikisi de finans alanına ait meslekler olduğu için bu durum hikâyeyi etkileyen bir detay değildir.

Larry bunca hayal kırıklığının ardından basit de olsa faturalarını ödeyebileceği ve oğluna düzenli bir hayat sunabileceği bir iş aramaya başlar. Kitapta yer verilen iş bulma kurumundaki görüşme de filmdeki ile aynı şekilde ele alınır. Müzede gece bekçisi olarak iş bulan Larry, görüşmeye gider. Onu müzenin rehberi Rebecca Hutman karşılar. Burada da yine hikâyeyi etkilemeyen ufak bir farklılık vardır. Filmde Rebacca oldukça güler yüzlü ve yardımsever bir rehberdir. Fakat kitapta daha ciddi ve meşgul görünen biri olarak tarif edilmektedir ayrıca o da Larry'yle tanıştığında onun bir 'slob' olduğu izlenimine kapılmıştır.

Larry, yaşlı gece bekçisi Cecil ile görüşür ve işi alır. Cecil, ona müzeyi gezdirir. Ertesi gün işe başlamak üzere ayrılırlarken Cecil, Larry'ye, gece bekçisi üniforması için kaç beden giydiğini sorar. Larry buna gerek olmadığını düşünse de Cecil "Üniformayı seveceksin. Güven bana, kendini güçlü hissettirir." (Goldman, 2007: 31) der. Larry neden güçlü hissetmesi gerektiğine anlam veremez ve Cecil'in tavırlarından şüphelenir. Bu konuşma ve Larry'nin bu düşünceleri filmde yer almamaktadır.

Leslie Goldman romanda, müzedeki ilk gecesinde sergilerle baş etmeye çalışan Larry'den bahsederken tek tek sergilerle ilgili kısa bilgiler verir. Afrika memeli hayvanları, Paskalya Adası kafası, Hun İmparatoru Attila, Kristof Kolomb gibi. Hatta Amerikalı kâşifler Lewis ve Clark ile onlara yol gösteren Sakagawea'nın yaşamına dair biraz bilgi bile verir ve ardından şöyle yazar: "Elbette Larry bunları

öğrendiğini hatırladığından değil.” (Goldman, 2007: 46). Çünkü Larry bunları bilmemektedir, bu bilgileri aktaran anlatıcıdır (burada yazar-anlatıcı da denebilir). Böylece sinemanın görsel avantajı, yazıda anlatımın gücünden yararlanarak yakalanmaya çalışılırken bir yandan da yazının bilgilendirici işlevinden yararlanılmış olur.



Görsel 8: Müzedeki ilk gecesinde canlanan sergilerle baş etmeye çalışan Larry’nin filminden alınmış görüntülerinin kitapta yer alan bir kolajı.

İlk iş gününün sabahında Larry, oğlu için işe devam etmeye ve müzedeki işin hakkından gelebilmek için Cecil’in tavsiyesi üzerine tarih bilgisini geliştirmeye karar verir. Bu maksatla müze rehberi Rebecca’yı tur esnasında takip edip dinler. Buradaki sergilerin gezilme sırası film ve kitapta farklı şekilde yer almaktadır. Filmde sırasıyla Roosevelt, ardından Afrika memelileri ve onların içinde bulunan kapuçin maymunu Dexter, sonra Lewis, Clark ve Sakagawea hakkında bilgi verilir. Kitapta ise bu sıralama Roosevelt, Sakagawea, Dexter şeklindedir ve bir de Paskalya Adası kafasının önünden geçerken gerçekleşen minik bir diyalog yer almaktadır.

Rebecca ile müze çıkışı kahve içerlerken Larry, kendisinden bahsederken yalnızca: “Boşandım ve on yaşında bir oğlum var... ve daha fazla düzene ihtiyacım vardı.” der. Oysa kitapta bu kısımda Larry kendisine çizilen karaktere uygun olarak: “Aslında milyon tane farklı kariyerim oldu.” şeklinde söze başlar. Bu bir bakıma Larry’nin umursamaz tavrıyla uyuşan bir hareket olarak görülebilirken bir bakıma da kendisiyle ilgili bir özeleştirisi olarak okunabilir.

Yazarın kurmaca insiyatifi olarak hikâyenin özüne dair eklediği şu bölüm dikkat çekicidir: Rebecca ile konuşurken Larry’nin ilk sorusu tablet hakkında olur. Rebecca, tabletin bir tür yap-boz olduğunu Antik Mısır’da bu tabletin parçalarının doğru şekilde yerleştirildiğinde çevresindeki her şeye hayat verebileceğine inanıldığını söyler. Larry, ona tablette kapatma-açma düğmesi gibi bir şey olup olmadığını sorunca da tabletin üzerindeki yazılarda böyle bir şeye rastlamadığını söyler. Goldman burada Rebecca’yı hiyeroglif de okuyabilen bir karakter olarak yeniden yazmıştır. Larry Rebecca ile sohbetin ardından tarihle ilgili biraz bilgi edinmek için

kùtùphaneye gider. Burada Attila hakkında okuduklarına kitapta yer verilmemiştir.

Gece olup sergiler canlandığında, Larry'nin işleri kontrol altına almak için Jedideah ve Octavius ile yaptığı konuşma da kitapta, diyaloglarda ufak oynamalar yapılarak aktarılmaktadır. Bunlar, senaryoyu etkileyen değişiklikler değildir. Bu durum sinemadaki drama dili ile yazı dili arasındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır.

İkinci gecesinde, tarih kitaplarından ve internetten öğrendikleri sayesinde, müzedeki her şeyi yoluna koyduğunu düşünen ve sırayla sergileri ziyaret eden Larry, Teddy'nin yanına gelir. Onun Sakagawea'yı izlediğini görür. Filmde olmayan bir ayrıntı okuyucunun daha derin bir izlenim edinmesini sağlar. Kitaba eklenen detayda Larry, Sakagawea'ya dikkatle baktığında onun etrafındaki her şeyle birlikte canlanırken hâlâ bir parça cansız/donuk olduğunu fark eder. Çünkü Sakagawea'nın bulunduğu sergi bir camekânın ardındadır. Bunun üzerine Teddy'ye Sakagawea'nın çok sıkılmış görüldüğünü söyler. Etrafta bunca ilginç şey varken Sakagawea'nın sıkılmasına bir anlam veremeyen Teddy'ye, Larry'nin verdiği cevap ilginçtir: "Evet, ama o her gece burada sıkışmış bir vaziyette bu adamların hangi yöne gidecekleri konusundaki tartışmayı dinleyip duruyor. Eski karım da benimle yolculuğa çıkmayı hiç sevmezdi çünkü ben ona yolu hiç sormazdım." (Goldman, 2007: 81). Bu cümlelerden Larry'nin hayatı, kendini ve etrafındakileri daha ciddiye almaya başladığı çıkarılabilir.

Larry her şeyi yoluna koyduğunu düşünürken ortalık birdenbire yine karışır. O karmaşada anahtarları çalan maymun Dexter ile Larry'nin birbirlerine tokat attıklarını gören Teddy'nin, Larry'yi daha saygılı olması konusunda uyarırken söylediği "O küçük maymun senin primat kardeşin, o olmadan biz olmazdık" sözleri kitapta yer almaz. Filmin sonunda yine Larry ile Dexter arasında bir çatışma olunca Teddy tekrar araya girer ve Larry'yi "Evrim geçiren kim?" diye uyarır. Bu konuşma da kitapta yer almaz.

İşler çığırından çıkınca Larry, bir ara bu müzedeki sergilerle baş edemeyeceğini düşünerek pes eder. Kendisini ikna etmeye çalışan Teddy ile Larry'nin bu kısımdaki diyaloglarının sırası kitapta biraz farklı şekilde yer alır. Ayrıca Teddy'nin kendini ikna etmek için söylediklerine Larry'nin "Son elli yılını kendisine açılmadığı bir kızı gözetlemekle geçiren biri için iyi bir tavsiye!" şeklinde terslemesine de kitapta yer verilmez.

Filmin devam bölümlerinde hikâyeye etkisi olan bir kısım vardır. Genç kral Ahkmenrah, lahitten çıkarıldıktan sonra Larry ile tanışırken, üniversiteyi Cambridge'te Mısır Medeniyetleri Bölümü'nde okuduğunu söyler. Kitapta bu konuşmaya da yer verilmez. Bu durum, senaristlerin daha önceden devam filmlerinin alt yapısını kurgulamış olabileceklerini, devam romanı yayınlanmayacağı için bu ayrıntının kitapta yer almasına gerek duyulmadığı şeklinde yorumlanabilir.

Kitapta gece olunca sergiler tam canlanırken her seferinde, Antik Mısır bölümünden “Thor, Horus, Ra!” diye homurtulu bir ses yükselir. Filmde böyle bir detay olmadığı gibi, Ahkmenrah, Mısır kralının oğlu olmasına rağmen, sanki kendisini daha çok oraya ait hissediyormuş gibi Cambridge’ten olduğunu söyler. Kitapta ise Antik Mısır’ın tanrıalarının adına yer verilerek daha mistik ve gizemli bir atmosfer yakalanmaya çalışılmıştır.

Müzedede canlanan Attila’nın Larry’ye saldırıp onu parçalamak istemesinin sebebi; filmde gülünç dönüştürüme uğratılarak verilir. Buna göre Attila ilk gece canlandığında zaten savaşçı bir kişiliği olduğu için Larry’ye saldırmıştır. İkinci gece ise okuduğu tarih kitabından Attila’nın sihre düşkün olduğunu öğrenen Larry, onunla baş edebilmek için birkaç illüzyon gösterisi hazırlar. Ama Attila illüzyondaki kandırmacayı görür ve buna çok sinirlenir. Ayrıca Attila’nın şiddet eğilimli biri olması, sözde çocukluğunda yaşadığı travmalar ve baba sevgisinden mahrum kalmasına bağlanır. Hatta Larry ona bir çocuk gibi yaklaşır, sarılır ve ninni söyler. Oysa kitapta Attila ile konuşan genç kral Ahkmenrah, Attila’nın Larry’yi yönetici/kral zannettiği için bir rakip olarak gördüğünden dolayı öldürmek istediğini açıklar. Kitapta bu durumun daha mantıklı bir sebebe bağlanması ya da yukarıda açıklanan sahnede Larry’nin Teddy’yi tersleyen sözlerine yer verilmemesi, kitabın hedef kitlesi olan gençler gözetilerek yeniden yazıldığının bir göstergesidir.

Yaşlı müze bekçileri, müzedeki bazı değerli eşyaları ve tableti alıp kaçarken Larry, müzedeki sergileri, yaptığı bir konuşma ile hareket etmeye ikna eder ve bir anlamda onları komuta eder. Oysa bu kısım kitapta biraz daha hafifletilerek ele alınır. Bunun yerine gençler için ilgi çekici olabilecek, müzedeki sergilerin tarihi zamanları ile gerçek zaman arasındaki farklılığa dikkat çekecek birkaç ekleme yapılır. Bunlardan biri; bu karmaşa esnasında, Lewis ve Clark müzeden ayrılması ve bilet yerine, tavşan postu ve kurutulmuş geyik eti karşılığında otobüse binmesidir. Bir diğeri ise Sakagawea ve Ahkmenrah’ın Cecil’i yakalamak için dışarı çıkarken üstlerine ceket, bot gibi modern kıyafetler giymeleridir.

Filmde Larry; Cecil ve diğer gece bekçileri yakalandıktan sonra, şafak sönmenden bütün sergileri müzeye döndürmek için Ahkmenrah’tan yardım ister. O da tabletin üzerindeki hiyeroglifi okuyarak bütün sergileri komuta eder. Kitapta bu kısım yeniden-yazma ile değiştirilmiştir. Ahkmenrah hiyeroglif okuyamadığını söyler. Larry “Ne yani, Hunca konuşabiliyorsun ama tableti okuyamıyor musun?” diye şaşırır. Ahkmenrah şöyle cevap verir: “Ben konuşulan Hunca’yı biliyorum. Ben bir kralım, her zaman benim için okuyan birileri oldu. Ayrıca pek çok sınıfı da atladım.” (Goldman, 2007, s. 128). Bu bölümde de kitapta bir gülünç dönüştürüm yapıldığı söylenebilir. Ayrıca bu detay gençlik romanında daha önce hazırlanan bir örgünün devamını oluşturur. Rebecca’nın hiyeroglif okuyabildiği detayına yer verilen romanda, Larry’nin ona başvurması için böyle bir sebep kurgulandığı görülmektedir. Larry yanına oğlunu, Ahkmenrah’ı ve Attila’yı da alarak müzeden birkaç blok ileride bulunan Rebecca’nın apartmanına gider. Attila camı kırar ve

korkuyla cama çıkan Rebecca gördüklerine inanamaz. Larry, onun yardımına ihtiyaçları olduğunu söyler. Müzeye dönerler ve Rebecca tabletteki hiyeroglifi okur, Ahkmenrah tekrar eder. Böylece müzedeki sergiler yerlerine dönerler. Kitabın sonunda ise Rebecca geceleri Ahkmenrah'a ders vererek okuma-yazma öğretir. Bu alt hikâyenin bu şekilde yeniden kurgulanmasının filme göre daha makul olduğu söylenebilir. Çünkü filmde Rebecca -gecenin bir yarısı- taksile giderken yolda karşılarına çıkan T-rex'i tesadüfen gördüğünde her şeyi anlar. Bu rastlantısal kurgu yerine gençlik romanında daha gerekçeli bir öykü sunulmuştur.

Müzedeki Bir Gece, bir çekirdek anlatı olarak ele alındığında bir çocuk kitabından hareketle yazılan film senaryosunun genişletilmesi ve detaylandırılması çok doğal hatta gerekli görülmektedir. Bununla birlikte filmin kitabı olarak hazırlanan bu gençlik romanında filmde farklı noktaların olması düşündürücü olabilir. Burada Michel Chron'un senaryo yazımı ile ilgili tespitleri, anlatının türüne bağlı yaşanan farklılıkların nedenini açıklayacak niteliktedir:

"Bir öykü türlü yollardan anlatılabilirken (roman, radyo, film, tiyatro oyunu, çizgi film), söylem kullanılan araca göre özgül bir nitelik taşır: 'Bu düzlemde, önemli olan aktarılan olaylar değil, anlatıcının bize bu olayları anlatış biçimidir.' Böylece filmlerin konusu söylenceden, operadan ya da herhangi bir olaydan alınabilir, öykü bazen yalınlaştırılabilir gibi (roman uyarlamalarında) bazen de geliştirilebilir (söylenceler, kutsal anlatılar)." (1987: 100).

Chron, yazınsal türler ile göstermeye dayalı türler arasında zorunlu bir aktarım farkına değinir. Tür farkından kaynaklanan anlatım değişikliğine örnek olarak şu olay verilebilir: Larry müzedeki ilk gecesinde sandalyeye oturup biraz kestirmek ister. Bu resimli bir çocuk kitabında tek cümle ile anlatılabilecek bir olaydır. Filmde, Larry'nin sandalyeye oturduktan sonra etrafındaki nesnelerle oynaması; onun çocuksu, ciddiyetsiz, hayalperest olarak çizilmek istenen karakterini yansıtmak içindir. Ardından da umursamaz bir şekilde sandalyenin üzerinde uyuyakalır. Bütün bunlar oyuncunun yeteneğine göre seyirciye aktarılan his ve düşüncelerdir. Gençlik romanı kitabın bir kopyası gibi düşünülebilir fakat sinemadaki görselin etkisini yazar, sözcüklerle yakalamak durumundadır ve Larry'nin sandalyeye oturduktan sonraki hâlini şöyle aktarır: "Yastıkların en rahatı değildi bu, fakat kesinlikle daha kötüsünde de uyumuştum." Böyle bir cümleden Larry'nin mevcut hayatına dair çıkarımlarda bulunulabilir ve bu, anlatıcının yansıtma gücüdür. Diğer yandan bu bir gençlik romanıdır ve eğlenceli hikâyelerden yararlanarak öykünün içine bazı küçük bilgiler yerleştirilmesi, hedef kitleye yönelik eğlendirirken öğretme amacı doğrultusunda görülebilen yaklaşımlardır.

3.3. Devam Filmleri

Müzedeki Bir Gece film serisinin ikincisi *Smithsonian Savaşı*, 2009; üçüncüsü *La-hitteki Sır* ise 2014 yılında gösterime girmiştir. Üçüncü filmin senaryosu, ilk iki filmde farklı olarak David Guion ve Michael Handelman tarafından yazılırken önceki

senaristler Robert Ben Garant ve Thomas Lennon yine filmin uyarlaması noktasında senaryoya katkıda bulunmuşlardır.

Bir sinema filminin devamının çekilmesi “izleyicinin sinema ve karakterleri içselleştirmesi/gerçek gibi algılaması nedeniyle izledikleri bir sinemanın devamını talep etmeleri, kahramanların akıbetleri hakkında merak veya endişe duymaları, senaristin kendi kurguladığı olay ya da kahramanlarla kurduğu duygusal bağ, yönetmenin film sahnesinde inşa ettiği sanal dünyayı devam ettirmek istemesi, oyuncuların canlandırdıkları karakterlerle duygusal bağ kurması” (Arık, 2017: 48) gibi çeşitli sebeplere bağlanabilir. *Müzedede Bir Gece* filmi için bu maddelerden özellikle senaristin kendi kurguladığı olay ya da kahramanlarla duygusal bir bağ kurmuş olabileceği düşünülebilir. Senarist Thomas Lennon’un 2022’de çekilen animasyon filminin ardından verdiği bir röportajda, bizzat kendisinin sıkı bir *Müzedede Bir Gece* hayranı olduğunu söylemesi bu düşüncüyü güçlendirir (Lennon, 2022). Öyle ki, devam filmleri için ilk filmde hikâye zeminleri dahi kurgulanmıştır. Buna örnek olarak, yaşlı gece bekçisi Cecil’in “Bay Fredericks babamdı, ben Cecil” diyerek babası ile ilgili izleyicide bir merak uyandırması ve Ahkmenrah’ın üniversiteyi Cambridge’te okuduğunu söylemesi gösterilebilir. Bu iki sahnede geçen diyalogların, açılımı üçüncü filmde görülebilecek izler bırakmak için kurgulandığı görülmektedir. Senaristlerin bilinçli olarak böyle bir kurgu yapmama ihtimali de düşünülebilir. Böyle bir durumda ise kendi senaryolarındaki ayrıntılardan yeni hikâyeler yazdıkları ve senaryolarını yeniden yazmaya tâbi tuttukları söylenebilir.

Yeniden-yazmanın bir çeşidi olarak *remake* kavramının mevcut bir filmin yeniden çevrilmesi demek olduğu üzerinde duran ve yeni çekilen filmin olabildiğince alt-filmle olan benzerliğini gizlediğini belirten Aktulum, devam filmleri için ‘sürdürüm’ kavramını tercih eder: “Sürdürüm’de kişiler aynı olsa da her defasında yeni bir öykü anlatılır.” (2018: 71). *Müzedede Bir Gece* filminde de Larry Daley karakteri üzerinde her defasında yeni bir öykü kurgulanır. Bu öykünün çekirdeğinde, Ahkmenrah’ın tabletinin gizemi ve Larry’nin hayatındaki arayışlar vardır. İlk filmde hayatı son derece düzensiz olan Larry, oğlu için girdiği müzedeki gece bekçiliği işinde hiç ummadığı olaylar yaşar. Bu olaylar, onun sorumluluk almayı öğrenmesini ve hayatını yönetebilen birine dönüşmesini sağlar. Böylece özgüvenini de kazanan Larry, ikinci filmde başarılı bir iş insanı, üçüncü filmde ise bir televizyon yıldızı olarak izleyicinin karşısına çıkar. Bunlar, Larry’yi görünüşte başarılı yapmıştır. Gerçekte ise onu bir koşturmacanın içine sokmuş; ikinci filmde sergi arkadaşlarıyla, üçüncü filmde ise oğluya uzaklaşmasına neden olmuştur. Larry her bölümde, hayatına dair başka bir sorgulama yaşar. Derindeki bu sorgulamalar; filmde aksiyon, güldürü ve heyecanla beslenerek aktarılır. Bu aksiyonu oluşturmak için senaryoya dâhil edilen karakterler üzerinden, onların tarihsel kimliklerine dayanan ve çoğu gülünç dönüştürüme uğratılan hikâyeler yazılır.

İkinci filmde çatışma, doğrudan tablet üzerine kurulur. Bu çatışmanın soyut yanı; iyilik ve kötülük, dürüstlük ve hilebazlık, iş birliği/dostluk ve despotluk,

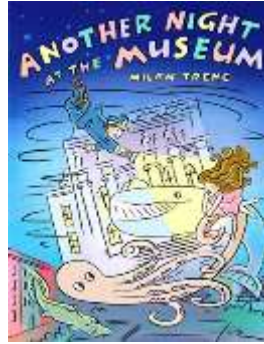
özgüven/cesaret ve kibir karşıtlıkları üzerine kurulu. Tabletın sahibi olan genç firavun Ahkmenrah'ın ona düşmanlık besleyen bir ağabeyi vardır. O da Washington'daki Smithsonian Müzesi'ndedir. Doğal Tarih Müzesi ilgi görmemeye başlayınca buradaki sergiler, Smithsonian Müzesi'ne gönderilir ve tablet sayesinde yeniden canlanan ağabey Kahmunrah, tabletin gücünden yararlanarak dünyayı ele geçirmeyi planlar. İkinci bölüm bu karşı karakter/anti-kahraman Kahmunrah'la olan mücadele üzerine kurulurken, derindeki mesaj Larry'nin iç dünyasında verdiği mücadeledir. Yine üçüncü bölümde, tabletin gücünü kaybetmeye başladığını fark eden Larry, bunun sebebini araştırırken yaşlı gece bekçisi Cecil'in çocukluğuna geri dönülür. *Feed-back* olarak adlandırılan bu geri dönüşler gerek roman gerekse film senaryolarında, yeniden-yazma ve kurguyu genişletme için yazarlara/senaristlere alan açar. Çocukluğunda babası ile Mısır'daki bir kazıda bulunan Cecil, tesadüfen Ahkmenrah'ın tabletini bulur. İngiltere ve Amerika'nın ortak yürüttüğü bu kazıdan çıkarılan eşyaların bir kısmı Londra'ya, bir kısmı da Amerika'ya götürülür. Söz konusu tabletin özel olduğunu bu kazıda öğrenen Cecil, büyüyünce bu sergilerin bulunduğu müzede gece bekçiliğine başlar. Böylece hem Cecil hem de tablet için yeni bir hikâye yazılmış olurken bir yandan da üçüncü filmde kurgulanan olayların gelişimine zemin oluşturulur. Larry ve sergi arkadaşları, Ahkmenrah'ın babasını bulmak üzere Londra'daki Britanya Müzesi'ne giderler. Tabletın sırrını keşfetme yolculuğu; Larry'nin kendisi ve oğluyla ilgili arayışlarıyla iç içe geçer. Öyle ki son bölümde öne çıkarılan baba-oğul ilişkisi yalnızca Ahkmenrah ve babası ya da Larry ile oğlu üzerinden sunulmaz. Hikâyeye çok daha derinlerden, çok daha varoluşsal ama bir o kadar da ironik bir perspektif kazandıracak yeni bir karakter eklenir: Larry'ye çok benzeyen ve ona baba (Da-Da) diyen bir neanderthal.

Serinin ikinci ve üçüncü filmlerinde kurguya eklenen tarihi sergiler, senaryoda epeyce bir hareketlilik sağlar. İkinci filmde, Kahmunrah, Antik Mısır'ın çakal başlı askerleri, Napolyon, Abraham Lincoln, ilk kadın pilot Amelia Earhearth, General Custer, Einstein bibloları, Korkunç Ivan, Al Capone filme eklenen karakterlerdendir. Üçüncü filmde ise Larry'ye çok benzeyen bir neanderthal ve efsanevî bir şövalye olan Sir Lancelot'un yanı sıra Britanya Müzesi'ndeki kadın gece bekçisi filmin kurgusuna eklenen karakterlerdir. Bu karakterlerin bireysel hikâyeleri, kurgusal bir bağla kolaj haline getirilir. Sinema bağlamında 'sürdürüm' olarak nitelenen farklı hikâyelerin bu kolajı senaryo metni bağlamında bir yeniden-yazma örneğidir. Çünkü "Ayrışık unsurları, başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün içerisinde bir araya getirmek, onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak, böylelikle yeni bir metin ortaya çıkarmak bir yeniden-yazma işlemi olarak da görülür." (Aktulum, 2000: 606). Ayrıca bu karakterlerden bazılarının üç filmde de yer alması ve kendi hikâyelerini aktarmaları tematik bir süreklilik oluştururken aynı zamanda sanki karakterler "senaryo yazımına ve kendi kurgusal kimliklerini inşa etmeye dâhil" (Akgün Bağırkan ve Arık, 2024: 314) edilmektedir.

Her üç filmde de -sürekli canlı tutulan gerçeklik sorgulamasına uygun şekilde- değişmeyen mekân unsuruna da burada kısaca değinmek gerekir. Adları ve bulundukları yerler farklı olsa da her üç filmin mekânı da müzedir. İlk filmde müzenin rağbet görmediğı söylenir. İkinci filmde, müzenin içindeki canlılığı gören Larry bile müzeyi ihmal eder. Üçüncü filmde ise Larry müzeyi yeniden yapılandırır, ilgi çekici hâle getirdiğini düşünür ama aslında insanların rağbet ettiğı şey, farklılık ve teknolojidir. Çünkü “Günümüzde kitleler TV’de, kataloglarda, kitaplarda, gazetelerin Pazar eklerinde bu yeniden üretilmiş sanat eserleriyle o kadar içli dışlı olmuştur ki, müzelere gitmek antikacı dükkânına gitmeyi anımsatır.” (Sofuoğlu, 1994: 151). Böyle sıra dışı öyküsü olan bir müzeye bile yeteri kadar rağbet gösterilmemesi, tıpkı bir antikacı dükkânı gibi müzelere ancak meraklısının uğradığı gerçeğı, filmin en büyük ironilerinden biridir.

3.4. Bir Kez Daha Çocuk Kitabı

Milan Trenc’in 2013 yılında ilk çocuk kitabının devamı niteliğinde kaleme aldığı ikinci resimli çocuk kitabı, ilkinden farklı olarak *Henry Holt and Company, LLC* tarafından basılmıştır.



Görsel 9: Trenc’in devam kitabı *Another Night at the Museum*.

Kitap basıldığı sırada serinin üçüncü filmi henüz gösterime girmemiştir. İlk kitabın 2007 yılında yapılan ikinci baskısına uygun olarak ana karakterin ismi Hector değil, Larry’dır. Fakat Trenc, bu Larry için, ilk yazdığı kitaptan sonra çekilen film senaryolarından bazı noktalarıyla farklı bir hikâyeye kurgulamıştır. Buna göre Larry, boşanmış bir adam değildir, evlidir ve düzenli bir hayatı vardır. Yine film senaryolarından farklı olarak oğlu değil, Melisa adında bir kız çocuğı vardır. Milan Trenc’in Larry için yazdığı bu kurguların ilk kitaptan sonra yazılan film senaryolarından esinlenilerek fakat aynı zamanda dönüştürülerek yazıldığı düşünülebilir.

Trenc’in ikinci çocuk kitabında, Larry keyifli bir banyo yaparken birden işe geç kalmak üzere olduğunu fark eder. Aceleyle giyinip akşam yemeğine kalamayacağını söyleyerek evden çıkar. Son kapılar da kapatılırken müzeye yetişir. Biraz dinlenmek için sandalyesine kurulduğunda, banyo musluğunu kapatıp kapatmadığı düşüncesi aklına gelir. Banyonun suyla dolduğunu hayal ederken birden

Melisa'dan gelen bir telefonla yerinden sıçrar. Melisa, babasına New York'un sular altında kaldığını söyler.



Görsel 10: Müzede uyuklarken telefonun sesine uyanan ve şehri su bastığını öğrenen Larry.

Duyduklarına çok şaşırın Larry'yi daha büyük sürprizler beklemektedir. Müzede sergilerden dev ahtapot ve mavi balina kaçmıştır. Üstelik kızı da bir posta kutusunun üzerine binmiş, kürek çekerek müzeye babasını kurtarmaya gelmiştir. Babası, onu kolundan tutarak çeker ve birlikte müzenin çatısına çıkarlar. Fakat baba-kız büyük bir sarsıntı yaşarlar. Çünkü ahtapotla balina müzeyi temelinden tutarak hareket ettirmekte ve suda itmekteler. Melisa bu durumu çok eğlenceli bulur ve ahtapotun kollarından birine atlayarak eğlencenin tadını çıkarmak ister. Oysa Larry dehşet içindedir. Temelinden sökülün müze, Patrick Katedrali'ni geçerek Özgürlük Heykeli'ne neredeyse çarpmak üzereyken birden açık denize doğru yol alır. Sular öylesine yükselmiştir ki Özgürlük Heykeli'nin yalnızca meşale tutan kolu suyun yüzeyinde kalmıştır. Larry, karanlık suların içinde el feneriyle kızını arar ama hiçbir şey göremez. Bir katil balınaya, Melisa'yı sorar. Suyun içine dalış yapar ve sonunda ilkel amfibilerle birlikte suda yüzmekte olan kızını bulur. Bir coelacanth (kitapta 'yaşayan fosil balık' olarak anılan, balıklarla amfibiler arasındaki bir geçiş türü) Larry ve Melissa'ya şöyle der: "Neden herkes okyanusa geri döndü?", "Kuru toprak kimse için eğlenceli değil mi?", "Bu kuru toprakların nasıl çılgın bir başlangıcı olduğunu hatırlıyorum da yaklaşık dört yüz milyon yıl önce..." (Trenc, 2013: 21). Neredeyse sabah olmak üzeredir ve Larry ne yapacağını bilemez. Melisa, babasına yardım edebileceğini söyler. Sesine sevgi dolu bir ton katan Melisa, babasına kibar bir şekilde hayvanlara yerlerine dönmelerini söylemesini tavsiye eder. Hatta onlara bir ödül vaadinde bulunmanın çok işe yarayacağını ekler. Kızının tavsiyesine uyan Larry, hayvanların uysalca onun sözünü dinleyip yerlerine geçtiklerini görerek şaşırır. Yataklarında uyuyan insanları uyandırmamaya özen göstererek sessiz bir şekilde müzeyi de önceden bulunduğu yere geri getirirler. Ardından yaşanan bu karışıklığı düzeltmek için Larry'nin açık bıraktığı musluğu kapatırlar. Sular hızla akıp gider ve her şey eski hâline döner. Baba-kız, evlerine dönerken Melisa, babasına, hayvanlara ne ödül vaat ettiğini

sorar. Larry ise “Yarın gece için planladığım macerayla karşılaştırıldığında bugün-künün bir hiç olduğunu söyledim.” (Trenc, 2013: 28) der.

Final sahnesinden ve Larry’nin son sözünden, Trenc’in bu kitabın devamını yazmayı düşündüğü çıkarılabilir. Ya da yazar, bir sonraki maceranın ne olacağı konusunda çocukların hayal gücünü harekete geçirmek istemiş olabilir. Bununla birlikte kitabın sonuna, bu hayal dünyasına fazla kapılmayı engelleyecek bir bölüm konmuştur: Melisa’s Factbook (Melisa’nın Bilgi Kitabı). Bu bölümde dört gerçeklik sorusu bulunur: “Bir banyo musluğu Manhattan’ı sular altında bırakabilir mi?”, “Yaşayan fosil ne demektir?”, “Coelacanth gerçekten dört yüz milyon yaşında mıdır?” “Bir mavi balina ve dev bir ahtapot, Doğal Tarih Müzesi’ni çekebilir mi?” (Trenc, 2013: 30-31). Bu soruların hepsinin altında bilimsel ve gerçekçi cevaplar yer almaktadır. Son soru ise şudur: “Müzedeki bir sonraki gece bundan daha çılgın mı olacak?” bu sorunun cevabı ise şöyle verilir: “Kesinlikle evet.”

Trenc ikinci kitabında, ilkinden daha sıra dışı bir kurgu yapmıştır. Fantastik sayılabilecek müze sergilerinin canlanması olayı ile karşılaştırılacak olursa, bir musluktan akan su yüzünden New York’un sular altında kalması, üstelik bunun çok kısa bir süre içinde gerçekleşmesi, bu kurgunun Larry’nin bir rüyası olduğu izlenimi vermektedir. Şef bekçi, Larry müzeye geldiğinde “Seni okyanus salonuna sorumlu olarak koyuyorum, oğlum. Geçen gece dinozorlarla berbat bir gece geçirdiğini duydum” diyerek onu bu kez okyanus bölümünde görevlendirir. Bu ekleme, olayların gelişimi için yapılmıştır. Küvetteki suyla başlayan alt yapı, müzede okyanus bölümü ile sürdürülür. Larry’nin bilinçaltında suyun yerleşmesine neden olabilecek bu detayların üstüne, Larry sandalyesinin üzerine oturunca yine uyuklamaya başlar ve bir yandan da zihninden musluğu kapatıp kapatmadığını geçirir. Bütün bunlar, sonradan yaşanan olayların Larry’nin rüyası olduğu izlenimini vermektedir. Oysa kitabın sonunda bunların rüya olduğu gibi bir açıklama yapılmamış, tam aksine bir sonraki maceranın daha çılgınca olacağına dair gönderme yapılmıştır. Buradan hareketle ilk çocuk kitabının ardından çekilen filmlerle pek fazla kurgu ilişkisi kurmayan Trenc’in, kendi çocuk kitabı serisini oluşturmak istediği yorumu yapılabilir. Bu ikinci kitapta Trenc’in yeniden-yazma yoluyla hikâyeye eklediği iki karakter vardır: Larry’nin karısı (ismi belirtilmiyor) ve kızı Melisa. Karısının olaylarda etken bir rolü yoktur ama Melisa hikâyeye dâhil edilmiştir. Bununla birlikte ilk kitapta öne çıkarılan iki müze sergisi, mavi balina ve dev ahtapot, bu kitapta da ön plandadır. Önceki kitaptaki gece bekçileri ise, şef bekçinin bir cümlelik varlığı hariç, bu kurguya dâhil edilmemiştir.

3.5. Animasyon Filmi

Serinin şimdilik son filmi ise *Disney+* için üretilen bir animasyon filmidir. Ray DeLaurentis ve William Schiffrin’in senaryosunu yazdığı filmin yönetmenliğini Matt Danner yapmıştır. *Atomic Cartoons* tarafından üretilen ilk uzun metrajlı film olan animasyon’un üreticisi olarak diğer üç filmin yönetmeni Shawn Levy’nin adı

geçmektedir. Diğer filmlerin senaryo yazımı/üretiminde yer alan ve ikinci filmde Oville Wright'ı canlandıran (küçük bir rol) Thomas Lennon bu animasyon filminde Theodor Roosevelt'i canlandırır (Wikipedia, 2025a). Lennon ayrıca, animasyon filminin ardından yine Ben Stiller'in oynayacağı başka devam filmleri düşüncesi olduğunu da belirtir (Lennon, 2022). *Walt Disney Pictures* tarafından üretilse de telif hakları *20th Century Fox*'a ait olan animasyon, serinin en yüksek puanlı filmi olma özelliği taşır.



Görsel 11: Müzede Bir Gece 4/Kahmunrah Yeniden Yükseliyor film afişi.

Animasyon filmi, tamamen sanal bir üretim olmayıp gerçek oyuncuların canlandırmaları ile çekilmiştir. Oyuncuların doğrudan rol almadığı, teknolojinin daha çok ön planda tutulduğu 'yeni nesil' denebilecek böyle bir canlandırmada Larry yerine, üretime uygun olarak 'yeni nesil' bir karakter olan oğlu Nick'e yer verilmiştir. Larry, Tokyo'daki müzede yeni bir işe başlayacaktır ve müzedeki sergiler, yabancı bir gece bekçisi istemedikleri için her yeni gelen bekçiye korkutup kaçırmaktadırlar. Çünkü müzenin yeni bekçisinin, Larry'nin oğlu Nick olmasını isterler. Henüz 18 yaşında olan Nick, DJ'lik hayalleri kuran, müzik konusunda çok yetenekli ama yeteneğini sergilemeye korkan ve hoşlandığı kıza açılmaya cesareti olmayan bir gençtir. Onun bu hâli, Larry'nin ilk filmdeki tavırlarını anımsatır. Üstelik babasının rahat ve boş vermiş tavırlarının aksine Nick özgüveni düşük biridir ve gece bekçiliğinin üstesinden gelebileceğine de inanmamaktadır. Sergilerin ısrarına karşı çaresiz kalan Larry, oğlunu ve eski eşi Erica'yı ikna eder. Larry telefonla arayarak müzedeki ilk gecesinde, Nick'i bodrum katındaki depo kapısını kilitlemesi konusunda uyarır. Çünkü müzeye yeni getirilen sergiler tehlikeli olabilmektedir. Fakat Nick buradaki ürkütücü sergilerden korkar ve kapıyı düzgünce kilitleyemeden kaçır. Depoya gelen sergiler arasında Kahmunrah vardır. Tabletten etkisiyle canlanan Kahmunrah, ikinci filmde Larry yüzünden başaramadığı amacını gerçekleştirmek için tableti ele geçirir. Bu animasyon filmine, yeni bir karakter olarak John of Arc katılır. John, XV. yüzyılda yaşamış, cinsiyet rollerini aşan ve İngiltere-Fransa savaşlarında Fransa'nın kurtarıcısı olarak tanınan bir askerî liderken

daha sonraki başarısızlıklarından dolayı yönetimin gözünden düşen ve sapkınlık suçlamalarıyla kilise tarafından yakılarak öldürülen bir tarihî karakterdir (wikipedia, 2025b). Onun henüz on yedi yaşındayken orduya katılması ile animasyon filminin ana karakteri genç Nick'in kimlik arayışı arasında özdeşim kurulmaya çalışılır. Nick, bütün bu sergilerin kendisinden çok daha başarılı ve değerli olduğunu düşünür. Çünkü onlar, tarihte önemli insanlar oldukları için bu müzededirler. İlk filmdeki Theodor Roosevelt'in yönlendirici misyonu burada da görülür. Teddy bu defa Nick'i, liderliğe hazırlar. Kahmenrah tableti alıp Kaos Tanrısı Seth'i hayata döndürür. Ufak tefek ve oldukça gülünç bir görünümde olan Seth ile, ordusunu canlandırarak dünyayı ele geçirmek üzere bir portal açıp Mısır'daki Dendur Tapınağı'na giderler. Tableti çalıştıracak olan şey, tapınağın duvarında Antik Mısır simgeleriyle yazılan notalardır. Bu notalardaki akorlara basarak ordusunu harekete geçiren Kahmunrah'ın karşısında Nick ve arkadaşları zor durumda kalırlar. Nick her ne kadar başarısız biri olduğunu düşünse de ekibi kurtaran onun müzik yeteneği olur. Kahmunrah, Seth ve ordusuyla birlikte bir kez daha karanlıklara gömülür. Özgüvenini kazanan Nick, güneş doğmak üzereyken Sakagawea'nın kendisine ilk iş günü hediyesi olarak verdiği Doğal Tarih Müzesi afişiyle portal açar ve sergileri toz olmaktan kurtarır.

Filmin konusuna bakıldığında, ilk filmde Larry ile yapılan kahramanlaştırma ve özgüven oluşturma bu kez Nick üzerinden yapıldığı görülür. Tarihte önemli işler başarmış isimlerin sergilerine liderlik yapıp onları koruması beklenen film karakterlerinin başlangıçta sıradan hatta 'kaybeden' (loser) kişiler olması filmin ironik yanısıdır. Kurgu kişileri ve tema açısından serinin diğer üç filminin bir sürdürümü şeklinde olan bu animasyon filmi, 'genç jenerasyon'a ve 'yenilik'e dikkat çekmektedir. Nick, tablete basarak akorları tersten çalıp Kahmunrah'ı yenmek üzereyken son akord'da engellenir. Bunun üzerine "Belki de o tabletle değil, bununla yapmalıyım" diyerek kendi bilgisayarından akora basar. Böylece her çağın hikâyesinin, o çağın kendi diliyle yeniden yazılabileceği gösterilmiş olur.

Sonuç

Yeniden-yazma; palimpsest ve metinlerarasılıktan başlayarak postmodernizmin sıkça başvurduğu tekniklerden ironi, parodi, pastiş, gülünç dönüştürüm gibi pek çok kavramla ilişki içinde olan bir kavramdır. İngilizce asıllarına bakılacak olursa; genel eğilimin edebî metinler arası dönüştürümü *rewrite*, filmler arası dönüştürümü *remake* olarak adlandırma yönünde olduğu görülür. Dönüştürüm sözcüğü, görüldüğü üzere bu alanlardaki bütün aktarmalarda başvurulan bir kavram olduğundan bir edebî metinden filme aktarımda Türkçe karşılık olarak 'yeniden-yazma' kavramının kullanılması daha açıklayıcı olmaktadır. Nitekim kimi araştırmacıların, temel unsurlarını koruyan ve bunları farklı bir bağlamda ele alan ya da televizyon ve sinemaya uyarlanan metinleri yeniden-yazma olarak değerlendirdiği görülmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda, Milan Trenc'in yazdığı çocuk kitabı *Müzede Bir Gece*'nin filme dönüşümü, filmin bir gençlik romanı olarak yeniden kaleme

alınması, devam filmlerinin senaryolarının oluşturulması ve Trenc'in bütün bunların ardından kaleme aldığı ikinci resimli çocuk kitabı *Müzedede Bir Başka Gece*'nin yazımı yeniden-yazma bağlamında incelenmiştir.

Trenc'in ilk yazdığı çocuk kitabından filme aktarımında, öncelikle ana karakterin adı değiştirilmiş ve müze dışındaki hayatı yeniden-yazma ile kurgulanmıştır. Kitapta ana karakter müzedeki gece bekçiliği işine severek başlar. Oysa film senaryosunda Larry için yeniden yazılan bu müze dışındaki hayat, yaşadığı başarısızlıklar ve içinde bulunduğu zor durum, onun bu sıra dışı müzedeki çalışmaya devam etmesinin de itici etmenidir. Oğluna duyduğu sevgi, Larry'nin kendini ve hayatını sorgulamasını sağlar. Diğer yandan müzedeki sergilerin de ona ihtiyaç duyması Larry'nin sorumluluk sahibi birine dönüşmesinde bir başka etkidir. Kitapta Larry yalnızca dinazor salonundan sorumludur ve müzedeki başka gece bekçileri de vardır. Oysa film senaryosunda Larry, diğer üç yaşlı gece bekçisinin emekli olması üzerine görevi tek başına devralır. Kitapta yer alan müzedeki sergilerin gece olunca canlanması olayı film senaryosunda gizemli bir Mısır tabletine bağlanmıştır. Çocuk kitabında sergilerin canlanma sebebi belirtilmez. Ayrıca film senaryosunda, müzedeki canlanan sergiler üzerinde de bir yeniden-yazma söz konusudur. Kitapta daha çok dev ahtapot ve balina üzerinde durulurken film senaryosunda pek çok sergi, haklarında yeni hikâyeler yazılarak kurguya dâhil edilir. Kitapta hiç yer verilmeyen Theodor Roosevelt, filmin ana karakterlerinden biri durumundadır. Hun imparatoru Attila, Sakagawea, Romalı komutan Octavius, Amerikalı savaşçı Jedidiah, mağara adamları, kapuçin maymunu Dexter ve Ahkmenrah her üç filmde hikâyenin aktif karakterleridir. Bu tarihî karakterlerin bazıları üzerinden gülünç dönüştürüm yapılmış ve üç filmde de canlı tutulan bir gerçeklik-yapaylık sorgulaması oluşturulmuştur. Kitapta yer alan planetaryumda yıldız boyama kurgusu, üçüncü filmin senaryosunda üç boyutlu bir planetaryum gösterisi şeklinde izleyicinin karşısına çıkar. Yine kitapta yer verilen tarihî sergiler, ressam Audubon ile Amerikalı kaşifler Lewis ve Clark yerine, filmde daha çok Sakagawea ve Theodor Roosevelt öne çıkarılır.

2006 yılının aralık ayında gösterime giren ilk filmde hemen sonra 2007 yılında, film senaryosuna büyük oranda bağlı kalınarak yazılan gençlik romanında da filmde farklı olarak yeniden yazılan detaylar bulunmaktadır. Larry'nin müzedeki işe başlamadan önceki durumu, gençlik romanında daha detaylı şekilde ele alınmıştır. Romanın kurgusuna, Larry'nin ufak tefek icatlar yapmasının yanında, restoran açma, sanal golf projesi gibi pek çok iş alanında projelerinin olduğu eklenmiştir. Larry'nin oğlunu görmek için gittiği eski eşinin nişanlısının evi, gençlik romanında filme göre daha detaylı sunulur. Başlangıç kısmına yapılan bu eklemeler ve detaylar Larry'yi gençlik romanında daha sorumsuz, daha zavallı bir karakter olarak okurun gözünde canlandırmak için yapılır. Larry, müze rehberi Rebacca ile tanışırken aralarında geçen konuşma ile Rebecca'nın hiyeroglif okuyabildiğine değinilir. Bu detay, senaryoda yapılan bir diğer yeniden-yazma için zemin

oluşturmaktadır. Müzedeki sergilerin gece yaşanan karmaşadan sonra yerlerine dönmelerini sağlamak için tabletin kullanılması gerekmektedir. Larry ve Ahkmenrah, tabletin üzerindeki hiyeroglifi okumak için Rebacca'dan yardım alır. Rebacca'nın ilk gün Larry'ye müzeyi gezdirme sahneleri kurgulanırken yazar tarafından sergiler hakkında bilgi verilir. Bu durum gençlere eğlendirirken bilgi verme amacı güdüldüğünü göstermektedir. Attila'nın Larry'ye kızgınlığının sebebi filmde ve kitapta farklı kurgulanır. Filmde tablet gece olunca parlamaya başlar ve müzedeki her şey canlanır, gençlik romanında ise bu canlanma esnasında Antik Mısır Bölümü'nden "Thor, Horus, Ra!" sesleri gelir. Bazı eklemeler, yazarın yeniden-yazma ile kurgusal değişiklik eklemesi şeklinde gerçekleşirken sinema ve edebiyat arasındaki aktarım farkından doğan zorunlu farklılıklar da bulunmaktadır. Bunlar, diyaloglarda ve olay sıralamalarında yapılan ufak değişiklikler olarak ifade edilebilir. Filmden kitaba aktarımda gösterimin gücünü yazıda yakalayabilmek adına yazarın aldığı inisiyatifler de buna dâhildir.

İlk çekilen filmin 'sürdürüm' olarak adlandırılabilen devam filmleri, senaryoda bir devamlılık sağlarken bir yandan da yaşanan olaylar, Larry için her filmde ayrı bir içsel dönüşümün kaynağı olur. Tablet ve sahibi olan genç firavun Ahkmenrah'ın hikâyesi film üçlemesinde olayların temelini oluşturmaktadır. İkinci filmde tableti ele geçirmek isteyen bir anti-kahraman olarak Kahmunrah ile mücadele ele alınır. Üçüncü filmde ise gücünü kaybetmeye başlayan tabletin gizmini çözmek üzere Larry ve arkadaşları, Londra'daki Britanya Müzesi'ne Ahkmenrah'ın anne ve babasından tabletin gizmini öğrenmeye giderler. İkinci ve üçüncü filmde, senaryoya eklenen yeni karakterlerle senaryolar zenginleştirilir. Her bölümde bu yeni sergiler üzerinden kurgular yazılır.

İlk çocuk kitabından film senaryosuna, film senaryosundan da gençlik romanına doğru yapılan bu yeniden-yazma işlemleri, türlerin farklı oluşundan dolayı teknik farklılıklar içermektedir. Bunlar, yazı ile aktarılabilen detayların oyunculukla izleyiciye yansıtılabilme güçlüğü ya da tam tersine görsellik ve oyunculukla hissettirilen duyguların ve olayların yazılı olarak ifade edilebilme güçlüğü gibi durumlardır. Bu noktada yalnızca senaristlerin değil yönetmen ve oyuncuların da yeniden-yazma işlemine dâhil olduklarını söylemek mümkündür. Çünkü senaryonun beyaz perdeye aktarılması, yönetmen ve oyuncuların potansiyeline bağlıdır.

Milan Trenc'in ikinci çocuk kitabı ise Trenc'in ilk kitabının bir devamı şeklinde kurgulanmıştır. Kahramanın adı, 1993 yılında ilk yazıldığı şekliyle kalmamış, 2007'deki baskıda Larry olarak değiştirildiği gibi 2013 yılında yazılan ikinci çocuk kitabında da aynı isim kullanılmaya devam etmiştir. Larry bu kitapta evli ve bir kız çocuğu babasıdır. Bu noktada filmde boşanmış ve bir erkek çocuğu olan Larry'nin, ikinci çocuk kitabında evli ve bir kız çocuğu babasına dönüştürüldüğü görülmektedir. İkinci çocuk kitabında, olayların sıra dışılığı müzedeki sergilerin canlanmasıyla sınırlı kalmaz, Larry'nin açık bıraktığı banyo musluğundan akan sularla bütün şehri su basar. Oysa film serisinde tek sıra dışılık sergilerin gece

olunca canlanmasdır, bu da metafizik de olsa bir sebebe bağlanarak kurgulanmıştır. Trenc'in kitaplarında ise sıra dışı olaylar bir neden ya da mantığa dayandırılmaz. Kitabın sonunda, ilk kitapta yer almayan soru ve cevaplar bulunmaktadır. Bu sorular, kitapta geçen olaylar ve canlıların gerçek olup olamayacağına dairdir. Son soru ile Trenc, üçüncü kitabın sinyalinini vermektedir.

2022 yılında çekilen son animasyon filminin senaryosunda ana karakter, Larry'nin oğlu Nick'tir. Bazı devam filmlerinde konu ya da kahramanlar epeyce farklılık gösterebiliyorken *Müzede Bir Gece* film serisi, animasyon filmi de dâhil olmak üzere aynı karakterler üzerinden ve bir konu devamlılığı gözetilerek sürdürölür. Filme yeni karakterler girse de eski karakterler her zaman etkin durumdadır ve bütün devam filmlerinde tablet üzerinden yeni bir hikâye yazılır.

Milan Trenc'in 1993 yılında yazıp resimlediği ocuk kitabı *Müzede Bir Gece*'den yola çıkarak 2007 yılında çekilen filmin senaryosunda çekirdek olaydan yola çıkılarak yeni bir kurgu oluşturulmuştur. İlk filmle hemen hemen aynı yıl kalemelenen gençlik romanında Leslie Goldman, senaryoya büyük ölçüde bağlı kalmakla birlikte, yeniden-yazmaya başvurarak hikâyeye bazı detaylar eklemiş, birkaç değişiklik yapmıştır. Ardından çekilen iki devam filminde senaryo geliştirilmiş, yeni kurgularla ilk filmdeki hikâyeler tekrar bir yeniden-yazmaya tâbi tutulmuştur. Trenc'in yazdığı ikinci ocuk kitabı ise ilkinin bir devamı niteliğindedir. Son olarak çekilen ve serinin dördüncü filmi olan animasyon filmi de hem konu hem de karakterler açısından serinin diğer üç filminin bir sürdürölümü şeklinde kurgulanmıştır. Bütün bu yeniden-yazma sürecinde, türlerin doğasının gerektirdiği farklılıkların yanı sıra, senarist ve yazarların yaratım ve aktarım biçimleri de farklılıkların başka bir boyutunu oluşturmaktadır. Yeniden-yazmayı etkileyen unsurlardan biri de hedef kitledir. Filmde şaşırtma, güldürme, eğlendirme gibi işlevlerin öncelenmesinden dolayı, gülünç dönüştürölme daha çok yer verildiği, senaryosunun çatışma noktalarında karşıtlıklardan yararlanıldığı görölmemektedir. Gençlik romanının yeniden-yazımında ise hedef kitleye yönelik bir dil kullanıldığı ve yine buna uygun şekilde yazının bilgilendirici işlevinden yararlanıldığı dikkat çekmektedir. ocuk kitaplarında ise gerek anlatımın masalsılığı gerekse olayların kurgusunda mantıktan çok hayal gücünün ön planda tutulması ve resimlendirmeler yine hedef kitleye uygun şekilde oluşturulmuştur. *Müzede Bir Gece*; bağlam, metot ve alıcı göz önünde bulundurularak türler arasında yapılan yeniden-yazmaya çok yönlü bir örnek olarak gösterilebilir.

Kaynakça

Akgün Bağırkan, Fatma ve Arık, şahmurat (2024). "Müzede Bir Gece Filminde Üştürme ve Gerçeklik Katmanlarının Oluşturulması". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2), 299-327.

- Aktaş, şerif (2022). *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili (Teori ve Uygulama)*. İstanbul: Bilge Kültür-Sanat Yayınları.
- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, Kubilay (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık*. Ankara: Çizgi Kitabevi.
- Arık, şahmurat (2017). "Algı ve Kurmaca Metinlerin Dönüştürülmesinde Postmodernizmin Rolü". *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi (Gelenek ve Postmodernizm zel Sayısı)*, 46-63.
- Atay, Aygl (2022). "Sinemada Edebiyat Uyarlamaları: Dvoynik ve The Double rneği". *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 8(2): 131-155.
- Aytaç, Görsel (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Chron, Michel (1987). *Bir Senaryo Yazmak*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Çakır, Süreyya (2019). "Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış". *Sinefilozofi Dergisi*, zel Sayı 1: 437-452.
- Dillon, Sarah (2017). *Palimpsest*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Emre, İsmet (2022). *Postmodernizm ve Edebiyat*. İstanbul: Fidan Yayıncılık.
- Kaçar, Sertan (2024). *Rewriting Shakespeare in the Twenty-First Century: Time and Art in Jeanette Winterson's the Gap of Time*. Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ: Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kundera, Milan (2017). *Roman Sanatı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Moran, Berna (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özakman, Turgut (2004). *Oyun ve Senaryo Yazma Tekniği (Tiyatro, Radyo, Televizyon, Sinema)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- zdemir, Serkan (2015). "Alaycı Taklit ve Yeniden Yazma Arasında Bir Teknik: Parodi". *Türk Dili*, 761: 78-80.
- Robert Edgar-Hunt, J. M. (2012). *Senaryo Yazımı*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ryan, Michael (1994). "Postmodern Siyaset". *Modernite Versus Postmodernite*. Çev. M. Küçük. Ankara: Vadi Yayınları, 298.
- Sofuoğlu, Hikmet (1994). "Yeniden retimler, Simülasyon ve Postmodernizm". *Anadolu Sanat Dergisi*, 2: 147-160.
- Trenc, Milan (2007). *The Night at the Museum*. New York: Baron's Educational Series.
- Trenc, Milan (2013). *Another Night at the Museum*. New York: Holt and Company, LLC.
- Yıldırım, Tunç (2022). "Sinemanın Yedinci Sanat Olma Niteliği: Ricciotto Canudo'nun Schopenhauer ve Hegel Felsefelerinden İlham Aldığı Bütüncül Sanat Görüşü zerine Bir İnceleme". *SineFilozofi Dergisi*, 4: 55-72.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: Goldman, L. (2007). The Night at the Museum [Elektronik Sürüm]. New York: Baron's Educational Series, Inc. İnternet Erişimi: <https://archive.org/details/nightatmuseumjun00gold/page/16/mode/2up?view=theater>. Erişim Tarihi: 30.01.2025
- URL-2: Keplerjuly, A. (2015, Temmuz 22). Wikipedia.org. Wikipedia: https://tr.wikipedia.org/wiki/Yeniden_yap%C4%B1m adresinden alındı Erişim Tarihi: 15.01.2025
- URL-3: Lennon, T. (2022, Aralık 6). Thomas Lennon Teases Night at the Museum's Future, Comicbook İnterview. (L. Crowley, Röportaj Yapan) comicbook.com: <https://comicbook.com/movies/news/thomas-lennon-night-at-the-museum-exclusive/> adresinden alındı Erişim Tarihi: 25.01.2025
- URL-4: Wikipedia. (2024a, Mayıs 5). wikipedia.org: https://en.wikipedia.org/wiki/Milan_Trenc adresinden alındı Erişim Tarihi: 20.01.2025
- URL-5: Wikipedia. (2024b, Aralık 10). wikipedia.org: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Night_at_the_Museum adresinden alındı Erişim Tarihi: 20.01.2025
- URL-6: Wikipedia. (2025a, Ocak 10). Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Night_at_the_Museum:_Kahmunrah_Rises_Again#cite_note-19 adresinden alındı Erişim Tarihi: 22.01.2025
- URL-7: wikipedia. (2025b, Ocak 21). Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Joan_of_Arc adresinden alındı Erişim Tarihi: 24.01.2025.

Sinema Filmleri

- Columbus, Chris (Yapımcı), & Levy, Shawn (Yönetmen), (2006), The Night at The Museum (Sinema Filmi), ABD: 20th Century Fox.
- Columbus, Chris (Yapımcı), & Levy, Shawn (Ynetmen), (2009), The Night at The Museum 2: Battle of the Smithsonian (Sinema Filmi), ABD: 20th Century Fox.
- Columbus, Chris (Yapımcı), & Levy, Shawn (Ynetmen), (2014), The Night at The Museum 3: Secret of the Tomb (Sinema Filmi), ABD: 20th Century Fox.
- Levy, Shawn (Yapımcı), & Danner, Matt (Ynetmen), (2022), The Night at The Museum 4: Kahmunrah Rises Again (Sinema Filmi), ABD: Walt Disney Pictures.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İllkeleri" erevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu alışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu alışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Yazarlar tarafından çalışmayla ilgili herhangi bir destek veya teşekkür beyanında bulunulmamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmanın araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu çalışma ile ilgili yazarın beyan ettiği herhangi bir not bulunmamaktadır.

Katkı Oranı Beyanı: Makalenin tüm bölümleri her iki yazarın eşit orandaki katkılarıyla oluşturulmuştur.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgment: No statement of support or acknowledgement was made by the author regarding the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this study.

Author’s Note: There are no any notes declared by the author regarding this study.

Author Contributions: All sections of the article were created with equal contributions from both authors.



Araştırma Makalesi

Gönderim Tarihi: 26.05.2025

Kabul Tarihi: 23.06.2025

Yayın Tarihi: 30.06.2025

Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2025, 5(1): 179-191

Research Article

Received Date: 26.05.2025

Accepted Date: 23.06.2025

Published Date: 30.06.2025

DOI Number: 10.59902/yazit.1706369

AHMET MİDHAT EFENDİ'NİN *ESRÂR-I CİNÂYÂT* ROMANINDA HAK DUYGUSU, KANUN, ADALET VE MAHKEMELER*

Sense of Justice, Law, Justice, and the Judiciary in Ahmet Midhat Efendi's Novel *Esrâr-ı Cinâyât*

Tuğçe MEÇ*

ÖZ

Ahmet Midhat Efendi'nin *Esrâr-ı Cinâyât* romanı, *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde 8 Mart-28 Mayıs 1884 tarihlerinde 66 sayıda tefrika edilmesinin ardından 1884 yılında kitaplaştırılır. Türk edebiyatının ilk polisiye romanı olarak kabul edilen *Esrâr-ı Cinâyât*, kendi türünde dünya edebiyatında da ilk örnekler arasındadır. Ahmet Midhat Efendi, sözü edilen romanda polisiye edebiyata dair unsurları kullanmanın yanı sıra Tanzimat ile birlikte yenileşen hukuk sistemindeki belli kavramlara da değinerek olanı ve olması gerekeni tartışır. Modern hukuk sistemindeki yargı mekanizmaları, adli memurların mahiyeti, eski hukuk sistemi ile yeni hukuk sisteminin mukayesesi roman boyunca ele alınan hususlardır ve bu çerçevede ideal bir hukuk sistemi ortaya konulur. Romanda yazarın, toplumun, okurun adalet bağlamında mahiyeti değerlendirilir. Bu değerlendirme esnasında gazetenin kamuoyu oluşturmadaki gücüne ve yargı mekanizmalarına etkisine değinilir. Ahmet Midhat Efendi'nin diğer romanlarında olduğu gibi *Esrâr-ı Cinâyât*'ta da ilahî adalet vurgusu dikkat çeker. Yazar, romanda kısas konusunu İslam hukuku açısından ele almakla kalmaz, roman karakterlerinin fenası ve bekası noktasında da eserin kurgusunda işler; bir yargıç şeklinde konumlanan yazar, iyileri ödüllendirir, kötülerini cezalandırır. Makalede, Ahmet Midhat Efendi'nin *Esrâr-ı Cinâyât* romanında yenileşme sürecinde Osmanlı hukuk sistemine dair görüşleri ve mukayeseleri değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: Hak, kanun, adalet, mahkemeler, polisiye roman

ABSTRACT

Ahmet Midhat Efendi's novel *Esrâr-ı Cinâyât* was published in book form in 1884, following its serialization in the newspaper *Tercümân-ı Hakikat*. Recognized as the first detective/crime novel in Turkish literature, *Esrâr-ı Cinâyât* also stands among the earliest examples of its genre in world literature. In this work, Ahmet Midhat not only employs elements characteristic of detective fiction but also addresses certain concepts related to the reformed legal system that emerged during the Tanzimat period, engaging in a discussion of the actual versus the ideal. Throughout the novel, mechanisms of modern legal systems, the nature of judicial officials, and a comparison between the old and the new legal frameworks are thoroughly examined, ultimately presenting a vision of an ideal judicial structure. The novel also reflects the author's evaluation of society and the reader in terms of justice. In this context, attention is drawn to the influence of the press in shaping public opinion and its role within

* Bu makale yazarın hazırlamakta olduğu *Ahmet Midhat Efendi'nin Eserlerinde Hak, Adalet Duygusu ve Mahkemeler* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul-Türkiye. E-posta: mectugce@gmail.com. ORCID: 0000-0003-1504-9723.

the judicial process. As in many of Ahmet Midhat Efendi's works, the theme of divine justice figures prominently in *Esrâr-ı Cinâyât*. The author not only discusses the concept of *qisas* (retaliation) within the framework of Islamic law but also incorporates the notions of transience and permanence in relation to the characters, positioning himself as a judge who rewards the virtuous and punishes the wicked. This article aims to examine Ahmet Midhat Efendi's views and comparisons concerning the Ottoman legal system during the period of modernization, as reflected in *Esrâr-ı Cinâyât*.

Keywords: Right, law, justice, courts, detective novel

Giriş

Polisiye edebiyat ya da polisiye roman türü yüzyıllardır dünyanın en çok okunan edebiyat türlerinin başında gelmektedir. 1884 yılında Edgar Allan Poe'nun yazdığı *Morgue Sokağı Cinayeti* eseri genel kabul olarak bu türün başlangıcı sayılmaktadır. (Martin, 1989: 31). Merak unsurunun ve sürükleyici öğelerin ön planda olduğu polisiye roman türü de diğer türler gibi gazete çevresinde tefrikalarla gelişmiştir. Ahmet Midhat Efendi'nin kendi gazetesi olan *Tercümân-ı Hakikat*'te tefrikalarla başlayan ve akabinde 1884 yılında kitaplaştırılan *Esrâr-ı Cinâyât*, Türk edebiyatının ilk polisiye/suç romanı olarak tarihte yerini almıştır.

Ahmet Midhat Efendi'nin eserlerinin hemen hepsinde baskın olan unsur hak duygusudur. Gerek fikrî gerek edebî eserlerinde adalete, bireysel ve toplumsal planda hak duygusunun işlerliğine vurgu yapar. Bu çerçevede edebî eserlerinde iyileri ödüllendirip kötülerini cezalandırması ilahî adaletin tecellisidir. *Esrâr-ı Cinâyât* romanında ise ilahî adaletin yanı sıra devrin yenileşen hukuk sistemi, basın ve kamuoyunun hukuk üzerindeki etkisi, mahkemeler işlenmiştir.

Kendisi de bir gazeteci olan Ahmet Midhat Efendi, halka okuma zevkini aşılamaı, modernleşmeyi adım adım öğretmeyi, Doğu ve Batı medeniyetlerini mukayese ederek ikisinin birleşimini sağlamayı amaçlar. Bu doğrultuda edebiyatımızdaki ilk polisiye romanın merkezine de gazeteyi yerleştirir. Olayların çözümü gazete çevresinde gerçekleşir.

Eserin isminde cinayet kelimesinin çoğul olarak kullanılması birbiri ardınca işlenen birkaç cinayet dolayısıyladır.

İstanbul Boğazı'nın Rumeli tarafında, Karadeniz'e açılan bölgesinde bulunan kayalıkta; halkın Kanlıkaya ya da Öreke Taşı adını verdikleri bölgede Peri isimli Müslüman kız ile Maltız/Elenozlu iki erkeğin ölü bulunmasıyla roman başlar. Cinayetleri çözmesi için zekasıyla ve detaycılığıyla ün kazanmış müstantik Osman Sabri görevlendirilir. Olay mahalline gittiğinde ölü bulunan gençlerin yerlerinden oynatıldığını fark ederek onları bulan kişilerce eski konumlarına getirilmelerini talep eder ve soruşturmaya başlar, ihtimalleri değerlendirir. Akabinde, olay yerinde bulunduğu delilleri raporlaştırarak Beyoğlu mutasarrıfı Mecdeddin Paşa'ya sunar. Dava gizliliğinin zarar görmemesi ve sürecin daha kolay işlemesi için raporun 1/20 oranında sansürlü bir nüshasını da gazetelere gönderir. Başta gazeteci olmak üzere

okurlar da bu bilgilerle yetinmez; halk, gazeteden öğrendiği bu davaya yoğun ilgi gösterir, gazetesinin tirajı hızlı bir şekilde artar. Nihayetinde Gazeteci de bu cinayetin peşine düşer. Osman Sabri, başlangıçta basını bu cinayet davasına karıştırmak istemese de Mecdeddin Paşa'nın isteğiyle raporda detaylandırmadığı bazı ayrıntıları yardımcısı Hafiye Köse Necmi ile birlikte anlatır. Peri'nin elbisesinin etiketinde bir moda evinin adresini fark etmiştir. Adresten yola çıkarak bu elbisenin Hediye Hanım adında varlıklı birisi tarafından sipariş edildiğini öğrenir ve Paşa'ya bu detayları aktarır. Hediye Hanım ile yasak bir aşk yaşayan Mecdeddin Paşa, Osman Sabri'yi bu davada Hediye Hanım'ın adını geçirmemesi için uyarır. Bütün ikazlarına rağmen Osman Sabri'yi durduramayacağını anlar ve Osman Sabri'nin davayı çözmemesi için elinden geleni yapar, nihayetinde son çare olarak onu görevden alır. Eserin sonraki sayfalarında ikinci bir cinayet vakası sunulur. Beyoğlu'nda bir Hristiyan evinde, odasında asılı bulunan fakat sonradan intihar süsü verildiği anlaşılan Suriyeli Halil Sûrî'nin katillerinin izini süren Osman Sabri, maktul üzerinde yapılan detaylı incelemeler sonucunda ve odada bulunan bir makbuz vesilesiyle olayın intihar değil cinayet olduğunu idrak eder ve önceki cinayet ile arasında bir bağlantı kurar. Hediye Hanım'ın bu cinayete de ilgisi olduğundan şüphelenen Osman Sabri, bilgi toplamak amacıyla yardımcısı Hafiye Necmi'yi cevher tellalı kılığında yağlıkçılardan mücevher aldırarak Hediye Hanım'ın evine gönderir fakat bunlar Hediye Hanım tarafından alıkonulur. Yağlıkçılar Osman Sabri'nin görevinden alındığını da öğrenince Osman Sabri'ye mücevherleri geri getirmesi için baskı yapar. Mücevherleri iade edemeyen Osman Sabri, dolandırıcılık suçundan tutuklanıp hapse atılır. Osman Sabri, yeni bir plan yaparak davayı dışarıdan takip eder, bunun için gazeteciyle iş birliği yapar. Bu esnada davanın devamı ve aydınlatılması için yeni bir komisyon kurulur. Osman Sabri, olay yerini incelerken bulduğu ve katilin kaçarken düşürdüğünü tahmin ettiği tersten yazılmış şifreli bir mektubu delil olarak sunar. Mektubun sahibi olarak Mustafa adlı bir gençten şüphelenmektedir. Eserin ilerleyen sayfalarında Mustafa, Halil Sûrî ve Hediye Hanım arasında bir yasak aşk hikâyesi daha çıkmasının ardından aslında bu kişilerin bir çete oldukları ve kalpazanlık yaptıkları anlaşılır. Kalpazan Mustafa, Osman Sabri'nin kendisini yakalayacağını anlar ve Avrupa'ya kaçır fakat davanın kilit isminin kendisi olduğu bilgisi ona ulaşınca bu yüke dayanamaz ve yaptığı vicdan muhakemesinin ardından eserde adı belirtilmeyen bir gazeteye olayları detaylarıyla anlatan itiraf mektupları yazmaya başlar. Buradan itibaren Hediye Hanım'ın Mustafa ile tanışması, onu pençesine düşürmesi, Mustafa'nın Hediye Hanım'ın yardımcısı olan Peri'ye duyduğu aşk ve ona kavuşmak için Hediye Hanım'ın tekliflerini kabul ederek Mustafa'dan "Kalpazan Mustafa" oluşu açığa çıkar. Halil Sûrî ile iş yürüten ve aynı zamanda onun kendisine olan aşkından nemalanan Hediye Hanım, âşığının başka bir kıza, yardımcısı Peri'ye gönül vermesinin ardından bu muhtemel ilişkinin önüne geçmek ve daha önemlisi, illegal işlerindeki ortağını kaybetmemek için Peri ve Mustafa'yı birbirlerinden uzaklaştırıp ilişkilerini kontrol altında tutar.

Halil Sûrî ve Kalpazan Mustafa, Peri'nin etrafında kıskançlık krizleriyle dolanırlar. Bütün bu hadiselerin azmettiricisi Hediye Hanım'dır. Onun tuzağına düşen Halil Sûrî, bu kıskançlık kriziyle Peri'yi Öreke Taşı'nda öldürmüştür. Peri'nin âşığı Mustafa da genç kızın intikamını almak amacıyla Halil Sûrî'yi intihar süsü vererek odasında asar. Bu mektupların ardından olayların iç yüzü anlaşılır ve bir komisyon daha kurulur. Yeni kurulan komisyonda Hediye Hanım kalpazanlık suçundan yargılanır ve üç yıl kürek cezasına mahkûm edilir. Mustafa ise idam edilir. Düğümün son noktasında, olayların son halkasında artık Mecdeddin Paşa vardır. Bunun farkına varır, Avrupa'ya kaçar. Sır perdesinin çözülmesinin ardından Osman Sabri serbest bırakılır. Dava sonuçlanmış gibi gözüксе de detaycı müstantik için Hediye Hanım meselesi sonuçlanmamıştır zira onun için Hediye Hanım'ın ortaya çıkmamış suçları vardır. Bunları da çözüme kavuşturmak ve hak ettiği cezayı almasını sağlamak amacıyla vapurla İstanbul'a doğru yola çıkar. Mahkeme, bu esnada Mustafa'nın idam cezasını kaldırdığını duyurur. Nihayetinde Osman Sabri'nin, anlatıcı/yazarın ve okurun gözünde kötüler hak ettikleri cezaları almamışlardır. Bu eksik/yarım hukuki sürecin tamamlayıcısı ise ilahî adalet olur.

Yapanın yaptığıın yanına kar kalmayacağını göstermek için romanın sonunda kötüler cezalandırılır. Olayların faillerinden birisi olan Kalpazan Mustafa, İstanbul'a dönerken yolda verilen molada ceviz ağacına çıkar. Ancak ayağı kayar ve boynu ağacın çatal dallarından birisine sıkışır. "Buna bir kaza denilebilirdi. Fakat kaza denilmeyip de buna âdeta kısâs-ı rabbânî demek için bir büyük sebep vardır. (...) kafası çatalın en dar yerine gelerek sıkılmış kalmış ve şu hâlde Mustafa âdeta 'salb' kelimesinin hükm-i sahihi ile alb ve idam olunmuştur." (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 202) Tıpkı Halil Sûrî'yi öldürüp odasına astığı gibi aynı ölüm biçimiyle hayata gözlerini yumar.

Hediye Hanım gözlerini kaybeder, aç bir hâlde cami avlularına düşer. Yazar, romanın sonunda onu dilenci durumuna düşürmesine rağmen adalet noktasında bunu yeterli görmez. "Meğer bir mahkeme-i adâletin kendi hakkında vermiş olduğu hüküm, adâlet-i ilâhiyye mizanınca Hediye'nin irtikâp eylediği cinâyâtla tevazün edemiyormuş. İbadullâhın kendi üzerinde daha pek çok hakkı varmış. Onun için dahi Cenâb-ı âdil-i mutlak hazretleri, Hediye Hanımefendi hazretlerini ibadullaha el açıp bir lokma ekmeği yüz suyu dökerek tedarik edebilmek mecburiyetine ilka eylemiş." (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 232).

Erol Üyepazarcı, *Esrâr-ı Cinâyât* romanının, "gerçek bir olaydan" yola çıkarak yazıldığını ifade eder. Gazetenin, devletin yüksek memurları üzerinde oluşturduğu toplumsal baskıya değinerek Ahmet Midhat'ın da böyle bir romanı *Ter-cümân-ı Hakikat* gazetesinde tefrika etmesinin altında bürokratlarda bir baskı oluşturmak amacına binaen olduğunu ifade eder (2002:153).

Nihayetinde roman, sadece Türk edebiyatında polisiye türünün öncüsü değil; aynı zamanda hak, adalet, basın ve hukuk ilişkisini çok katmanlı şekilde ele alan

bir metin olarak dikkat çeker. Basının ve özellikle gazetelerin sadece haberleşme aracı olarak kullanılmaması, olaylar üzerindeki etkisi, yargı mekanizmasına yakın bir işlev üstlenmesi ve kamuoyu oluşturmadaki rolü, devri için önemli bir noktayı işaret eder. Modern yaşamın bir sonucu olarak hızlı ulaşım ve bunun sağladığı hareket imkânları vesilesiyle birden çok ve kompleks suçlar işleyen bireyin yargılanma şekli de değişmiştir.

Yazar, *Esrâr-ı Cinâyât* romanında modernleşme sürecindeki Osmanlı toplumunun hukuk sistemine ve özellikle adaletin işleyişine dair bir bakış sunar ve bireysel vicdan ve ilahî adalet kavramlarını da tematik olarak işler. Müstantik Osman Sabri karakteri, devletin adalet mekanizmasının eksikliklerini açığa çıkaran ve kamu vicdanını temsil eden bir figür olarak kurgulanır. Mahkeme süreçlerinin yanında/yetersiz kaldığı noktada ilahî adalet kavramı devreye girer ve yazarın şahsî adalet duygusuyla şekillendirdiği tamamlayıcı bir unsur olarak görülür.

***Esrâr-ı Cinâyât*'ı Hukukî Bir Kurmaca Olarak Okumanın İmkânları**

Ahmet Midhat Efendi, Émile Gaboriau'nun *Le Crime d'Orcival* (*Orsival Cinayeti*, 1866-1867) romanını önce tercüme eder, akabinde bu eserden aldığı ilhamla 1884 yılında *Esrâr-ı Cinâyât* romanını yazar (Şahbenderoğlu, 2013: 12). Eser, sadece cinayetlerin sırlarının çözülmesi, entrika ve merak unsurunun baskın olduğu bir roman olması açısından değil, aynı zamanda hukuken suç sayılan diğer hususları da ele alması bakımından da polisiye romandır. Eserde cinayet dışında, dolaylı yoldan işlenen diğer suçları şöyle sıralamak mümkündür: Dolandırıcılık, kaçakçılık, kalpazanlık, ırza geçme, fuhuş, tehdit ile baskı altına alma, bürokratik gücü kötüye kullanma, zimmetine para geçirme, devlet memuruna zor kullanma, sahte evrak düzenleme, intihar...

Bu suçlar arasında son madde dikkat çekicidir çünkü yazar, kendi canına kıymayı da topluma kötü örnek olma, ahlakı zedeleme ve ilahî iradeye aykırılık açısından topluma ve halkın ahlakına karşı işlenen bir suç olarak ele alır.

Halil Sûrî'nin intihar görünümü verilerek Kalpazan Mustafa tarafından öldürülmesinin, Osman Sabri ve İtalyan doktorların ayrıntılı araştırmasının ardından açığa çıkmasının anlatıldığı bölümünden önce Ahmet Midhat'ın Osmanlı toplumuna, "insanın kendi nefesine suikast etmesinin, cinayâtın en büyüğü" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 33) olarak anlattığı intihar üzerine uzun bir açıklama metni yazar. Ahmet Midhat, öncelikle "dünyada hiçbir şey feylosofiden, hikmetten hariç olamaz. (...) Her şeyde olduğu gibi bilhassa kavân-in-i adliyye dahi hikmet-i esâsî üzerine mebnîdir" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 33) diyerek intihar ile bu eylem karşısında hukukun işleyişi arasında kuracağı fikrî bağlantı için bir zemin oluşturmaya çalışır.

Eserin bir diğer dikkat çekici özelliği gazetenin ve gazeteciliğin eserde kullanılış biçimi ve fonksiyonudur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın önemli ölçüde kamuoyu oluşturduğunu ifade ettiği basın dünyası ve özellikle gazeteler (2007: 230),

devrindeki yenilikleri, gelişmeleri, günlük olayları, ilanları aktarmanın yanı sıra edebî eserlerin tefrikasıyla da çok fonksiyonlu olarak basılır. *Esrâr-ı Cinâyât* romanında da halk bir cinayet hakkında bilgi sahibi olur ve merakla adeta tefrika bir romanın devamını bekler gibi bir sonraki gazeteyi bekler fakat asıl dikkat çekici unsur gazete haberlerinin resmî hukuk sistemi ve yargı süreci üzerindeki etkisidir. Gazetenin etkisi o dereceye varır ki dava “zabitanın esrarını ifşa etmeden, tahkikatı işgal eyleyecek hiçbir şey yapmamak” şartıyla gazete üzerinden ilerler (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 19).

Roman, sayfa 23’e kadar ağırlıklı olarak gazete, gazeteci ve olayı soruşturan dedektif Osman Sabri Efendi’nin cinayet üzerindeki yorumlarıyla geçer. Muhabirin “Fakat biz dahi sanatımız hasebiyle devlet adamı sayılırız” (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 15) ifadesi gazeteye verilen önemi gösterir.

Ahmet Midhat Efendi’nin diğer romanlarındaki yoğun bilgi aktarımına dayalı anlatımın (digression/ tehallus/ istitrad) aksine bu eserdeki bilgiler II. Abdülhamid Dönemi’ndeki hukuk reformlarından sonraki Osmanlı hukuk sistemi ile Batı sistemi mukayesesi için gerekli olduğu kadar roman kurgusunu besler niteliktedir. Gazeteler ve gazeteciler, roman boyunca suçluların ve bu suçluları tespit eden memurların üzerinde oldukça etkilidir. Eserde davanın takibi ve suçluların yakalanması adına Osman Sabri ve Hafiye Necmi, davanın gizliliğine sadık kalmak ve sorgulamaya zarar verecek hususlardan kaçınmak koşuluyla gazete haberlerinde resmî rapor ve evrakları yayımlatır ve meselenin merkezine alırlar (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 19). Kalpazan Mustafa’nın vicdan muhasebesi ve muhakemesi için yazdığı mektupları gazetede yayımlatmayı tercih etmesi de gazetenin benzer işlevi vesilesiyledir. Bir hâkim/yargıç, bir kanun koyucu denilebilecek seviyede önemli bir noktada bulunan gazeteler ve gazeteciler, kamu vicdanını ve adalet algısını belirlemede önemli bir yere sahiptir. Dolayısıyla bu yönlendirme hükümetin otoritesinin lehine olabileceği gibi aleyhine de olabilir, bu açıdan münferit bir saha olduğu söylenebilir.

Kalpazan Mustafa’nın mektuplarını gazetede yayımlamaktaki bir diğer amacı ise entelektüel bir ressam ve olumlu olabilecek bir karakter iken önce babasını kaybedişi, ardından hafifmeşrep bir kadının tuzağına düşerek “kalpazan” oluşu ve kaybettiği gururunu, onurunu kamuoyu nezdinde tekrar kazanmak isteyişidir. Yazarın bu kurgudaki niyeti ise okura Kalpazan Mustafa üzerinden bir ibret oluşturmak, bir “kıssadan hisse” vermektir. Osman Sabri’nin temel meşgalesi de Kalpazan Mustafa’dan ziyade olayların merkezinde yer alan ve suçun azmettiricisi ile ortağı konumundaki Hediye Hanım ve Mecdeddin Paşa’dır. Hediye Hanım’ın suçunun büyüklüğü çeteleşmesinde, başka insanları suça sevk etmesinde iken Mecdeddin Paşa’nın suçu bunlara ortak olmak, dahası, devlet görevinde iken bu suçlara ortak olmak, görevini kötüye kullanmak ve gayrimeşru bir ilişki yaşamaktır. Hukuki olarak da kamuoyu ahlakı olarak da yanlışlığı anlatıcı/yazar tarafından vurgulanır.

Gazete, Öreke Taşı cinayetinin araştırılma sürecinde gazeteye gelerek, davayı takip eden gazeteciye davayla ilgili sorular sorup kendi fikirlerini paylaşan “halk denildiği zaman kimler anlaşılabilirse o sınıfın” gündelik hayatında serbest zaman etkinliği ve eğlence aracına dönüşür. Halk adına suçun takipçisi olan gazeteler, romanda “mahrem olanı kamusallaştırarak haber değerini yükselten ve ilgi çekiciliği artıran” gündelik bir tüketim nesnesi olarak belirir. Öreke Taşı cinayetinin gazetelerdeki bu yönlü ifşasını sadece Ahmet Midhat Efendi’nin 19. yüzyıl Osmanlı toplumunun modernleşme süreci içinde “kamuoyu”, “adalet” gibi kavramların gerekli önceliğinin vurgulamasının bir aracı olarak okumak yeterli olmayacaktır. Batı dünyası söz konusu olduğunda polisiye edebiyatın doğuşundan öncesi ve sonrasında da suçun toplumsal tarihinin gazeteler tarafından kaydedildiği bir gerçektir. (Şahbenderoğlu, 2013: 11-12).

Osman Sabri, davadaki müstantiklik görevinden, şahsi menfaatleri uğruna görevini suistimal eden Mecdeddin Paşa tarafından uzaklaştırılmasının ardından halkı bilgilendirme görevinden vazgeçmeyen; suçun, suçlunun ve davanın takibini gayriresmi olarak üstlenen “sahâyif-i âmmenin nazargâhı olup, enzâr ve efkâr-ı umumiye ise ne bir müstantikin ne de büyük bir familyanın keyfi için setr-i haka-yıka mecburiyet hissetmeyen” (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 71) gazete ve cesaretli gazeteci, davanın gidişatını yönlendirir. Görevden alınan ve “serbest çalışan bir dedektife” dönüşen Osman Sabri ile gazeteci, iş birliği hâlinde davayı takip eder ve kamuoyu oluşturmaya devam ederler. (İnci, 1996: 147)

Yazarın gazetecilik kurumuna atfettiği işlevsellik ve yüklediği anlam dikkat çekicidir; gazete bir bilgi aracı olmasının yanı kamu vicdanının sesi olarak devletin resmî yargı süreçlerine yön verebilecek güçtedir. Yargının tarafsızlığına gölge düşüren bürokratik yapıdaki yozlaşmalar, özellikle Mecdeddin Paşa karakteri üzerinden verilirken gazeteciliğin adaletin tesisinde alternatif ve tamamlayıcı bir unsur hâline gelebileceği okura sunulur.

İlahî Adalet

Esrâr-ı Cinâyât’ta Kalpazan Mustafa’nın kaybettiği itibarını mektuplar vesilesiyle kazanma isteğinin ve bir nevi yeniden kimlik inşasının/yarım kalan kişiliğinin tamamlanmasının serüveni okura sunulsa da Ahmet Midhat romanın sonunda bu itibarı idam cezasının iptaliyle sağlar gibi gözüktür fakat dünyevî planda sağlanan adalet ilahî planda sağlanmayacak ve can aldığı surette can verecektir. Burada yazar, mimetik bir tavırla Mustafa’yı “kalpazan” ve “kurban” ederek Osmanlı toplumuna ibret vermeyi ve arındırmayı/katharsis’i amaçladığı söylenebilir. Mustafa’nın suçunun cezası ilahî adalete bırakıldığı kadar okurların vicdanına da bırakılmıştır. Bu noktada “okurun adaleti” yeni bir adalet perspektifi olarak karşımıza çıkar.

Bazı suçlar bu dünyada karşılığını bulur fakat yetersizdir, bazıları tamamen karşılıksız kalır fakat bu noktada ilahi adaletin mutlak tecellisi devreye girer.

Devletin koyduğu ve uyguladığı kanunlar, tek başına suçu önlemede yeterli değildir. Ahmet Midhat, Osmanlı'ya kıyasla, hukuk devletinin gücünün daha çok hissedildiği Avrupa şehirlerinde cinayet oranlarının daha yüksek oluşunu da bu zaviyeden değerlendirir. Osmanlı'da cinayet suçlarının nedenini ise cahillik ve sarhoşluk olarak açıklar.

Eğitimsiz olan insanların ilâhî olanın bilgisine ve adalet idrakine ulaşmaları mümkün değildir. Ona göre suçun önlenmesi için yapılacak ilk hamle halkı eğitmektir. Sadece bu yolla hem caydırıcı modern kanunların hem de inancın, insanın ruhunda ve toplumun vicdanında birlikte işleyebilmesi sağlanabilir. Ahmet Midhat'a göre de hukuk karşısında kendi vicdanının terazisinde masum olduğunun idrakindeki kişi güç sahibidir.

Alımına, ihtişamına, güzelliğine güvenen Hediye Hanım'ın da kör bir şekilde cami avlusunda yaşamına devam etmesi de ilahi adaletin tecellisinin romandaki karşılığıdır.

Yazarın Adaleti

Romanda Mustafa'yı “meziyet-i insaniyeden” çıkarıp kötülüğe, katillیğe, suçluluğa düşüren eden kişi “iştigalât-ı fuuş-perestânesinden kurtulmanın” imkânsız olduğu Hediye Hanım'dır. Yazarın Mustafa'yı romanın başında iyi bir aile içinde tasvir etmesi, “hezarfen” tanımı ve gazetede ki mektuplarındaki dil kullanımını övmesi, yazarın tarafgirliğinin göstergesidir. Nihayetinde idam cezasının düşmesi ve okurun vicdanında cezasını bulması ilahi adalet e teslimiyet kadar yazarın da adaletin neticesidir zira Mustafa bizatihi değil, bilvesile “kötü” ve “suçlu”dur.

“Kalpazanlık, hırsızlık, katillik eğerçi birer sıfat, birer lâkap iseler de insanlar analarından doğdukları zaman bu sıfatlarla doğmazlar. Bu lâkapları birer mahlas gibi pederlerinden almazlar.” (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 118). Mustafa da “saatçilik, kuyumculuk gibi sanâyi-i dakika ve fizikçilik, kimyacılık gibi ulûm-ı nâzike, kâffe-i kavâid ve kavânîni bin türlü eğlenceye çeviren hezâr fen” (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 119) bir babanın oğludur. Babasının ilmi ve kitapları arasında büyüyen Mustafa, yirmi yaşındayken babasını kaybeder. Hediye Hanım'ın cariyesi Peri'yi büyüten ve sonra genç kız olmasının ardından ona büyük bir aşkla bağlanan da yine odur. Peri'nin koruyup kollayıcılığını üstlenen kişinin ahlâken zayıf ve kötü bir karakter olan Hediye Hanım değil, Mustafa olması da tesadüfi değildir. Yazar, kendi adalet anlayışınca genç ve saf bir kızı meşrebine uygun birisine emanet eder.

“Ah, müthiş kadın, ah mühlik aşüfte!” diye hayıflandığı Hediye Hanım, Mustafa'nın helak oluşunun hemen hemen tek sebebidir. Dolayısıyla katil Halil Sûrî bile kötülükte Hediye Hanım'a yanaşamaz. Çünkü bütün usulsüzlüklerin ve cinayetlerin temelinde Hediye Hanım ve onun kumpasları, sevk ve idaresi vardır. “İstanbul içinde kocasından hoşnut olmayarak boşanmak isteyen kadınlara merci ve nasih olmaktan bed' ile en büyük irtikâplara, en büyük sirkatlere, en büyük

katillere varıncaya kadar bu iki me'lûnun girişmedikleri işler kalmaz ve bu yolda en rezilâne mihnetleri de irtikâptan geri durmazlardı" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 133) denilen Hediye Hanım ve Hristiyan Arap Halil Sûrî, romanda boyunca İstanbul'daki bütün büyük ve adi suçların azmettiricileridir. Dolayısıyla kötülükte birbirlerini yansıtır, kötülükleri birbirlerinden beslenir, köklenir ve güçlenir. Mustafa'nın gazeteciye söylediği "şimdi Halil Sûrî'nin kim olduğunu anladınız mı? Halil Sûrî'nin kim olduğunu anlamışsanız Hediye'nin dahi ne makule bir mal olduğuna dair bir fikr-i mahsus peyda etmiş olursunuz" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 134) sözleri de bunu ifade eder.

Ahmet Midhat, "en meşhur yankesicilerin, en mahir hırsızların yatağı olan" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 130) şeklinde tavsif ettiği kumarbaz Halil Sûrî'nin asılı duran cesedine dahi bir acıma duygusu beslerken Hediye Hanım için hiçbir his taşımaz. Hediye Hanım, roman boyunca okur karşısında "asla acımadan" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 150), "kedi gibi dokuz canı olsa dokuzunu da birer birer çıkarmak için dokuz ölüm ile idam etmek" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 127) gereken bir suçludur.

Romanda Osmanlı Hukuk Sistemi

Ahmet Midhat Efendi, diğer romanlarında olduğu gibi bu romanında da akışı keserek Osmanlı toplumundaki suç ve hukuk algısını tartışmaya açar. Özellikle "hukukun üstünlüğü", "adalet", "kamuoyu" gibi kavramların öneminin fark edildiği 19. yüzyıl Osmanlı hukuk sistemindeki düzenlemelerin gerekliliğini vurgular. Ahmet Midhat'ın "tesîsât-ı ahire-i adliyye mahzâ veliyyü'n- nimetimiz pâdişâh-ı ıslâhât perver efendimiz hazretlerinin cümle-i muvaffakiyyât-ı şahâneleridendir ki, bu devleti, bu memleketi yeniden ihya edercesine muvaffak buyuruldukları bunca ıslahât-ı mühimme meyanında selâmet-i âmme için en nafi olanlarından birisi dahi tensikat-ı cedide-i adliyyedir" (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 21-22) diyerek övgü dolu cümlelerle yücelttiği II. Abdülhamid'in öncesinde ve II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilen Osmanlı adalet sistemindeki Batılı düzenlemelerin romanın içeriğinde nasıl ele alındığını değerlendirmek gerekir.

Osmanlı hukuk sistemi, şer'î hukukun yanı sıra padişah iradesine dayanan, örfî hukuku da içermektedir. 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilânının ardından Osmanlı hukuk sistemi de Batılı revizeler geçirir. Ferman ile sadece Osmanlı toplumunun can, mal, ırz güvenliğinin emniyet altına alınması değil, aynı zamanda ceza davalarının açık ve etraflıca görülmemesi ya da suçlular hakkında şer'î hüküm düzenlenmedikçe kimsenin açık ya da gizli öldürülemeyeceği, kanunlara uymayanların cezalarını belirlemek üzere ceza kanunnamesi düzenleneceği, suç işleyen herkesin hatır, gönül, rütbeye bakılmadan cezalandırılacağı da açıklanır. Bu fermandaki en dikkat çekici nokta "cezaların şahsîliğine" yapılan vurgudur. (Ak-gündüz, 2016: 6).

Ahmet Midhat Efendi için eski ile yeni hukuk sistemi arasındaki en büyük fark; adalet kanunları, kamu hukuku temeline değil de özel hukuk temeline dayanır. Herhangi bir yakının şikâyeti olmadan soruşturmanın devlet tarafından görevlendirilen adli görevliler tarafından devam ettirilmesi konusu da karşılaştırmalı bir değerlendirmeye tâbî tutulur. Adli zabıta memuru ile sorgu memuru tanımlarının ve görevlerinin yeniden değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder. “Öreke Taşı cinayeti kadar mühim olan şeyler dahi sanki kazâ-yı âsmânî imişler gibi, yalnız jurnal edilmekle iktifa edilir ve artık tahkikatın arkası bırakıl(ır)” (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 22). Bu minvaldeki davaların bile toplumsal düzenin sağlanması için çözüme kavuşturulmasının önemine değinir. Bu yeni düzenlemelerin ışığında cinayetin aydınlatılması toplumsal huzurun sağlanması adına adli bir görevdir. Ayrıca hâkimlerin adam kayırması, davanın seyrini değiştirmesi gibi aksaklıklardan yola çıkarak mahkemelerin karşısına yargı mekanizması olarak gazeteleri koyar:

Avukatların dahi ağızlarına kilit makamında kaimdir. Davacının devlet olduğu durumlarda “Davacı kadı olursa yardımcı Allah olsun” darbı meseli bile işlemez hale gelerek, kadının söz söyleme üstünlüğü karşısında avukatın, müdde-i umûmîler, müstantiklerin eşitlenerek, vazife-i adliyelerini tamamiyle icra etmeleri mümkündür. Yapılan muhakemeler gazetelerin tenkidât-ı adliyyede serbest olduklarından, vazifesini gerektiği gibi icra etmeyen her görevlinin enzâr-ı umuminin yargılamasından kaçamaz (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 22-27).

Bu noktada Ahmet Midhat’ın yeni hukukî düzenlemelerin “avukatların dahi ağızlarını” kapattığını işaret etmesi önemlidir. Romanın ilerleyen bölümlerinde Ahmet Midhat’ın Osmanlı hukukunda söz konusu kanunla yaygınlık kazanmış olan avukatlığa olumsuz bir bakış açısına sahip olduğu görülür. Bir gazetede okuduğu olaydan yola çıkarak avukat ile suçluyu işbirlikçi olarak addeder. Çünkü ona göre avukatlar da hukuku ve adaleti menfaatlerine göre ele alıp değerlendirecek güce ve yetkiye sahiptir: “Dünyada hiçbir şey muhal değildir. Hele avukatlık hususunda hemen her şey mümkündür. (...) Bir adam iki söz söylesin, o adamın küfrünü isterse küfrünü, hıyanetini isterse hıyanetini bilisbât mahvı mümkündür. İnsaflı elden bıraktıktan sonra avukatlıkta her şey mümkündür.” (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 195)

Hediye Hanım’ın mahkemede kendini savunmasındaki yetkinliği, avukatını sessiz kalmaya sevk de aynı şekilde avukatlığa olumsuz bakışını gösterir. “en büyük sanatı deâvî- i meşhûreyi terviç etmek olan” Halil Sûrî’nin “deâvî ile işgal eden beylerin, paşaların kâffesinin en büyük dostu olması, onu bin avukata bedel bir adam” (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 131) olarak ifade edişi de yine aynı olumsuz bakışın tezahürüdür. Resmî hukuk sistemini ele alırken dahi adalet, vicdan ve hak duygusunu bir köşeye bırakmayan Ahmet Midhat’ın avukatlara en büyük

eleştirisi de bu sebeptedir. Vicdanını bir köşeye bırakan avukatlar ile suçluları aynı terazide tartar:

Kavânîn-i adliyye ve usûl-i muhakemât-ı cinâiyye en mükemmel olduğı yerlerde dahi o kadar garabet gösterebilir ki, bir mücrim eğer avukat olup da tertip edeceğı cürüm ve cinayeti güzelce tertip etmiş olsa, kendi aleyhine hiçbir şey tahakkuk etmeyerek kendisini pençe-i kanûndan kurtarabilir. Bereket versin ki kanûn-şinâsân meyanında cürüm ve cinayet mürtekipleri pek nadir olarak zuhur ediyor. Sair caniler ise iktidarlarını yalnız kendi meslek-i cinâyetlerinde terakkiye sarf ediyorlardı. Meselâ Mustafa gibi bir kalpazan kendini hîn-i hâcette kanun pençesinden kurtarmak için avukatlık tahsil edeceğine, hiç fark olunmayacak kadar mükemmel kalp para yapmak için iktiza eden sanayi tahsil ediyor. Bir yankesici, bir hırsız dahi böyledir. Bununla beraber yani erbâb-ı cürm ve cinayet, irtikâp edecekleri mel'aneti ahkâm-ı kavânin ve nizamâta tatbik etmedikleri halde dahi, mükemmel ve mahir bir avukat bulurlar ise kendilerini kurtarabilirler (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 194).

Osman Sabri, gazeteler ile hukuk sistemini birbirine yaklaştırarak ideal hukuk sistemi kurmayı doğru bulur ve toplumun huzuru, güvenliğı konusunun çözümünü sunar. Bu noktada muharriri de sorumlu sayar (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 27). Osman Sabri ve mutasarrıf Mecdeddin Paşa ile cinayet hakkında görüştüğü bir günün sonunda gazeteye dönen muharririn Galatasaray'dan yola çıkarak Babıali'ye gelene dek düşündüklerini yazmasıyla bile "ıslahat-i adliyyeye dair pek mükemmel bir lâyiha vücuda getirileceğini" söylemesi aynı dikkatin ifadesidir (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 21).

Ahmet Midhat'ın bir yandan hukuk sistemindeki modernleştirmenin öneme değinirken öte yandan yeniliklerin mesnetsiz yapılmasını, vakti gelmeden yürürlüğe konmasını, nitelikli kişiler yetiştirilmeden yapılmasını doğru bulmaz. Ahmet Midhat'ın, suçun ve suçlunun tespitinde Batılı araştırma yöntemleri kullanan, Osmanlı örf ve âdetlerinden ayrılmayan "örnek" müstantik Osman Sabri tipi de döneminden ileri bir hukuk algısıyla hareket etmektedir. Yardımcısı Hafiye Köse Necmi'ye "sâye-i şâhânede usûl-i adliyenin Avrupa usûl-i adliyesine tahvil olunduğunu göremeyecek miyim? Bir müdde-i umûmî olmayacak mı ki, adâlet-i seniyye namına umumun davacısı olarak iddia olunamayan hukuku o iddia eylesin? Bir müstantik olmayacak mı ki tahkikata lüzum göstereceğı şeyleri bir paşa dahi reddetmesin?" demesi bu açıdan önemlidir (Ahmet Midhat Efendi, 2000: 65-66). Ahmet Midhat'ın bu sözlerdeki niyeti adaleti gereğı gibi ve vicdanla yönetmeyecek şahsî çıkarlarını önceleyen memurların ilişişinin kesilmesidir. Cinayeti işleyen Kalpazan Mustafa bile Hediye Hanım'ın işbirlikçisi Mecdeddin Paşa ile kıyaslandığında, devlete karşı "ağıır" bir suç işleyen olumsuz karakter değildir. Roman boyunca hukukun her birey için biricikliğı ve her alandaki üstünlüğü vurgulanır. Öreke Taşı gibi esrarengiz bir olayın çözümünde toplumsal vicdanın ve kolektif bilincin oluşturulmasının yanında asıl önemli olanın doğru işleyen bir hukuk

sistemi ve bu sistemin liyakatli memurlarının temini olduğu vurgulanır. Böylece Tanzimat ile birlikte oluşan “modern” hukuk sistemindeki aksaklıkların da giderilmesi amaçlanır.

Sonuç

Ahmet Midhat Efendi, devletin işleyişinde hukukun üstünlüğü ilkesine, devlet düzenine, vatana ve İslam dininin insana verdiği değer ve haklara da hıyanet ederek birtakım iktidara, servet ve ikbale sahip olmuş kişilerin de sonlarına dikkat edilmesi, hayatlarının ne şekilde nihayetlendiğinin izlenmesi açısından okuyucusunu uyarmaktadır. Okurlarıyla romanları boyunca sohbet eden Ahmet Midhat, pek çok romanında olduğu gibi bu romanında da görülen işlenen suçun cinsine göre cezalandırma/kıyas ilkesini kullanır ve ilahi adaletin er geç tecelli edeceğini okuruna hatırlatırken yazarlığa mühim bir görev yükler. Okurunun vicdanına seslenmenin, okurla iletişim kurmanın en kudretli ve tesirli yolu olduğuna inanarak onu suç işlemekten uzak tutar. Ahmet Midhat için suçtan caydırıcı kuvvet ilâhî adaletin de yankı bulduğu vicdandır. Böylece her türlü kötülüğe ve suça iştirak etmiş bir karakter olan Hediye Hanım’ın da sadece maddî varlığını değil en büyük sermayesi olan güzelliğini yitirmesi; bedensel bir varlık oluşunu bedensel bir bozguna uğrayıp ödeyerek kör olması ve sokaklara düşmesi; metafizik ve ahlakî alanda bilgi sahibi olmasına rağmen Hediye ile gayriahlâki bir ilişki sürdürüp onunla iş birliği yapmaktan çekinmeyen, görevini kötüye kullanarak devletin bekasını ayaklar altına alan Mecdeddin Paşa’nın Avrupa’ya kaçması; devlete hizmet isteğı ve adalete olan inancıyla suçlulardan intikam alan Osman Sabri’nin sonunda hak ettiğı konuma gelerek emeğinin ve bileğinin hakkıyla zengin oluşu; dünya malında gözü olmayan Köse Necmi’nin Osman Sabri’nin çocuklarına kadın ninelik etmesi de okuyucunun gözünde böylelikle yüce bir haklılık kazanır.

Ahmet Midhat Efendi; bir cinayet üzerinden o dönemki adlî hükümleri, kayırmacılığı eleştirir; kitabın sonuna kadar yeni adlî hükümlerin çıkması için adeta haykırır. Yürürlükte olan adlî hükümler ve adam kayırmacılıkla adaletten kaçmak mümkün olsa da Allah’tan ve O’nun adaletinden kaçılmayacağını belirterek romanını bitirir zira bu dünyada adaletin sağlanamadığı noktada ilahî adaletin tecelli edeceğine inanır. Yazar için toplumu kendi suçlarının potansiyelinde, vicdanı hem suçun içinde hem de suçtan arınmışlıkta konumlandıran tek kuvvet ilahî adalettir. Temizlenme ise ancak ilahî olanda gerçekleşebilir.

Kaynakça

Ahmet Midhat Efendi (2000). *Cellât/ Esrâr-ı Cinâyât*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Akgündüz, Said Nuri (2016). “Tanzimat Dönemi Osmanlı Ceza Hukukunun Kaynakları”. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4(8): 1-16.

- Günaydın, Ayşegöl Utku (2007). "Esrar-ı Cinayat'ta Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Gazetenin İşlevi". *Varlık*, 1197: 4-7.
- İnci, Handan (1996). "Türk Romanında İlk Polisiye: Esrar-ı Cinayat". *Nar*, 7: 140-156.
- İnci, Handan; Parla, Jale; Esen, Nüket; Gülsoy, Murat (2013). "Ölümünün 100. Yılında Ahmet Midhat Efendi Üzerine Bir Oturum: Bugünün Gözüyle Ahmet Midhat". *Kitap-lık*, 165: 108-120.
- Martin, Terry J. (1989). "Detection, Imagination, and the Introduction to The Murders in the Rue Morgue" *Modern Language Studies*, 19(4): 31-45.
- Şahbenderoğlu, İpek (2013). "On Dokuzuncu Yüzyıl Osmanlı Okuruna Sunulan Âsâyiş-Bahş Bir Roman: Esrâr-ı Cinâyât". *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, 8: 1-40.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Üyepazarcı, Erol (2002). "Türkiye'nin İlk Polisiye Roman Yazarı: Ahmet Mithat". *Kitap-lık*, 54: 148-155.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Yazar tarafından çalışmayla ilgili herhangi bir destek veya teşekkür beyanında bulunulmamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmanın araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu makale yazarın hazırlamakta olduğu *Ahmet Midhat Efendi'nin Eserlerinde Hak, Adalet Duygusu ve Mahkemeler* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Katkı Oranı Beyanı: Bu çalışmanın tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgment: No statement of support or acknowledgement was made by the author regarding the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this study.

Author's Note: This article is produced from the author's doctoral thesis titled *Justice, Sense of Rights and Courts in the Works of Ahmet Midhat Efendi*.

Author Contributions: All sections of this study have been prepared by a single author.



Araştırma Makalesi

Gönderim Tarihi: 16.04.2025

Kabul Tarihi: 15.05.2025

Yayın Tarihi: 30.06.2025

Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2025, 5(1): 192-208

Research Article

Received Date: 16.04.2025

Accepted Date: 15.05.2025

Published Date: 30.06.2025

DOI Number: 10.59902/yazit.1677051

ZİYA GÖKALP KÜLLİYATINDA BİR EKSİK: MAKALELER VI*

A Missing Piece in Complete Works of Ziya Gökalp: Makaleler VI

Veli Kürşad ÖZTÜRK*

ÖZ

Ziya Gökalp'in eserlerini bir araya getirme girişimi kendisinin vefatından itibaren daima bir tartışma konusu olur. Ziya Gökalp'in çoğu yazısının sağlığında kitaplaştırılmaması, birçok yazısının dergi köşelerinde kalması, 1928 Harf Devrimi'yle beraber Gökalp'in eski harfle basılan eserlerinin okunmasındaki zorluk eserlerinin bir külliyyat halinde yeniden yayımlanma ihtiyacını ortaya çıkarır. Bu konuda birçok girişim sonuçsuz kalır. Bu girişimler arasında bireysel çabalar ve komisyon çalışmaları olduğu gibi Türk Tarih Kurumu, Kültür Bakanlığı gibi resmî kurumların çalışmaları da vardır. Ziya Gökalp'in bütün eserlerini yayımlama konusunda en ciddi çalışmalardan biri Kültür Bakanlığınca yapılır. Bu çalışmada özellikle dokuz ciltlik makaleler serisi dikkat çeker. Bu seri Gökalp'in çeşitli dergilerde yayımlanmış eserlerini bazen yayım sırası bazen de konu olarak toplayan ciltlerden oluşur. Makaleler serisinin altıncı cildi planlanmasına rağmen yayımlanmaz. Bu makalede Gökalp'in eserlerini bir araya getirme girişimleri özetlenmiş, Kültür Bakanlığının Ziya Gökalp Külliyyatı'ndan bahsedilmiş, külliyyatın eksik kitabı "Makaleler VI" hakkında haberler aktarılmış, "Makaleler VI"nın muhtemel içeriği konusunda bilgi verilmiştir. "Makaleler VI"da Yeni Mecmua'daki yazılarının yayımlanacağı tespit edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Ziya Gökalp, Kültür Bakanlığı Yayınları, külliyyat, Yeni Mecmua, Türk Edebiyatı

ABSTRACT

The attempt to gather Ziya Gökalp's works together has been debated since his passing away. The fact that most of Ziya Gökalp's writings were not compiled into books during his lifetime, that many remained scattered across journal pages, and that the 1928 Alphabet Reform made it difficult to read his works published in the old script, highlights the need for a comprehensive collection of his works to be republished. Many attempts in this regard have remained inconclusive. The most serious effort to publish all of Ziya Gökalp's works is carried out by the Ministry of Culture. Particularly noteworthy in this endeavor is the series of nine volumes of articles. Although the sixth volume of the articles series is planned, it is not published. In this article, the attempts to collect Ziya Gökalp's works are summarized, the Ziya Gökalp Collection of the Ministry of Culture is mentioned, news about the missing book of the collection, Makaleler VI (Articles VI), is included, and information is provided about the possible content of Makaleler VI. In Makaleler VI retained to establish articles which is in Yeni Mecmua.

* Bu makale, yazarın Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde, Prof. Dr. Murat Koç danışmanlığında hazırlandığı *Ziya Gökalp: Hayatı, Edebî Kişiliği, Fikir Dünyası, Dönemi ve Etkileri* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul-Türkiye. E-posta: vkursadozturk@gmail.com. ORCID: 0000-0002-1130-2695.

Keywords: Ziya Gökalp, Ministry of Culture Publishing, complete work, Yeni Mecmua, Turkish Literature

Giriş

Ziya Gökalp'ın yazarlık hayatı dergilerdeki makaleleriyle geçmiştir. Fikir dünyasında daima intizam içinde olmaya özen gösteren Gökalp'ın kitaplarının birçoğu sonradan derlenmiş yazılarından oluşur. Bunların bazılarını sağlığında tertip etmiştir, bazıları da ölümünden sonra çeşitli yayıncılar tarafından tertip edilmiştir. Ziya Gökalp'ın kitaplarının dışında kalan yazıları yayın dünyası için her zaman mesele olmuştur. Gökalp'ın dergilerde kalan yazılarının derlenmesi, hangi sıraya göre tertip edileceği, külliyyatını kapsayacak şekilde yayın dizisi yaratma tartışma konuları arasında yer alır. Gökalp'ın eserlerinin yayına hazırlanması için birçok girişimde bulunulmuştur. Bu girişimler erken bir tarihte, ölümünün hemen ardından başlar.

Bu makalede Ziya Gökalp'ın eserlerini külliyyat halinde bir araya getirme girişimleri ölümünden 1976 yılında Kültür Bakanlığının girişimine kadar kronolojik sırayla anlatılacaktır. Makalenin sınırlarından dolayı külliyyatı bir araya getirme girişimleri 1924-1976 yılları arasındaki yarım asırlık bir dönemle sınırlandırıldı. Gökalp'ın telif haklarının kalktığı 1990'lı yıllardan itibaren birçok yayınevi Gökalp'ın eserlerini basmaya başladı. Bunlar arasında bütün eserlerini yayımlama konusunda Yapı Kredi Yayınları, Toker Yayınları, Bilgeoğuz Yayınları, Bilge Kültür Sanat Yayıncılık ve Ötüken Neşriyat ciddi çalışmalar yapsa da bütünlüklü bir külliyyat hâlâ yayımlanmamıştır.

1923-1976 arasında Gökalp külliyyatı yayımlama konusunda en ciddi girişim Kültür Bakanlığı nezdinde yürütülen Ziya Gökalp serisidir. Bu seri şimdiye kadar külliyyatı bütünüyle yayımlama konusunda en fazla ilerlemeyi göstermiştir. Serinin en çok dikkat çeken dizisi Gökalp'ın dergi ve gazetelerde kalmış yazılarının derlendiği "Makaleler" serisidir. Makaleler serisi I-IX numaraları arasında sekiz cilt olarak yayımlanır. Bu seride eksik olan "Makaleler VI" cildir. Önceden planlanmasına rağmen uzun yıllar basılamayan ve makaleler serisindeki eksikliği ardışık olarak da dikkat çeken bu makalelerin içeriği ve ilgili cildin neden yayımlanmadığı merak konusudur. Bu çalışmada Ziya Gökalp'ın Kültür Bakanlığınca yayınlanan külliyyatında eksik kalan "Makaleler VI"nın neden yayımlanmadığının üzerinde durulacak ve ilgili kitabın muhtemel içeriğinin ne olduğu, yazarın hangi dönemindeki makalelerinden oluşacağı tespit edilecektir.

1. Ziya Gökalp Külliyyatını Bir Araya Getirme Girişimleri

Ziya Gökalp'ın vefatının ardından onun külliyyatını bir araya getirme girişimleri başlar. 1924-1976 arasında çeşitli kişi ve kurumlar bu konuda birçok teşebbüste bulunur. Bu dönemde yapılan çalışmalarının olumlu tarafı Gökalp'ın yazar ve dost çevresinden, ailesinden birçok kişinin hayatta olması ve bu girişimlere öncülük

etmesidir. Gökalp'la beraber çeşitli dergilerde çalışan, Malta'da, üniversitede veya çeşitli mahfillerde onun derslerine katılan, onun notlarını tutan veya bizzat şahsi evrakına ulaşabilen, sadece yayımladığı eserlerle sınırlı kalmayarak yayına hazırladığı veya taslak halinde tuttuğu eserlerine de ulaşabilecek arkadaşları, öğrencileri ve ailesi yeni eserlerin de gün ışığına çıkmasını sağlayabilirdi. Bu dönemdeki çalışmaların olumsuz tarafı ise kişi ve kurumlar arasındaki iletişimsizlik, telif hakları konusu, dergi ve gazete arşivlerinin derlenmesinde imkân yetersizliği, Ziya Gökalp'a ait evrakın çeşitli kişiler elinde dağınık bulunmasıdır.

1.1. Rıza Nur Başkanlığında Kurulan Komisyon

Gökalp'ın eserlerini yayına hazırlama konusunda ilk komisyon 1924 yılında kurulur. Türkiye'nin tanınmış simaları, milletvekilleri ve Türkçü gençlerden oluşan bir heyet Ziya Gökalp Cemiyeti'ni kurar. Bu cemiyetin başkanı Sinop Milletvekili Rıza Nur, ikinci başkanı Urfa Milletvekili Yahya Kemal, genel sekreteri de Zonguldak Milletvekili Ragıp Bey'dir (Özçelik, 2011: 260). Cemiyetin amacı Ziya Gökalp'ın bütün kitaplarını, yazılarını ve hatıralarını toplayarak bir külliyyat halinde yayımlamaktır (Aydoğan, 2007: 188). Bu cemiyet amaçlarını gerçekleştirilmeden ve basın dünyasında hiçbir varlık gösterilmeden dağılmıştır (Hisar, 2013: 97).

1.2. Ali Nüzhet Göksel'in Girişimleri

Ziya Gökalp'ın damadı Ali Nüzhet Göksel, gençlik yıllarından itibaren Ziya Gökalp'ın yanında olmuştur. Diyarbakır'da *Küçük Mecmua*'nın en aktif yazarlarından birisidir. Diyarbakır'da Gökalp'ın desteğiyle kurulan gençlik derneğinin önde gelen isimlerindendir. Gökalp külliyyatını mesele edinen, onun yayın dünyasında görülmeyen eserlerini ve çeşitli anılarını basın dünyasına tanıtan ilk isim olur. Gökalp'ın ölümünün ardından yazılan ilk kitap ona aittir. *Olup Biten Şeyler* (1924) adlı kitapta Gökalp'ın özel hayatı ve cemiyet hayatıyla ilgili anılara yer verilir. *Ziya Gökalp'ın Hayatı ve Malta Mektupları* (1931) Gökalp'ın yayımlanmamış eserlerinin ilk defa gün yüzüne çıkarılma girişimidir. *Ziya Gökalp ve Çınaraltı* (1939) Ziya Gökalp'ın basılamayan eserlerinin ilk defa bir listesini çıkarır. Çeşitli dergilerde Ziya Gökalp'ın neşredilmemiş mektuplarını parçalar halinde yayımlar. XXX. Ölüm Yıldönümü Münasebetiyle *Ziya Gökalp Hakkında Makale ve On Fıkra* (1955) adlı kitabında Gökalp'ın hayatından kesitler sunarken bir yandan da Gökalp külliyyatının tamamlanması meselesine değinir. *Ziya Gökalp'ın Neşredilmemiş Yedi Eseri ve Aile Mektupları*'nda "Ziya Gökalp'ın Basılamayan Eserlerinin Hikayesi" başlığı altında Gökalp külliyyatına dair detaylı bilgiler verir.

1.3. Talim Terbiye Başkanı Mehmet Emin Erişirgil'in Öncülüğünde Kurulan Komisyon

Ali Nüzhet, Mehmet Erişirgil'in Talim ve Terbiye Başkanı olduğu bir dönemde¹ Gökalp külliyyatı için kendisine başvurur. Görüşme neticesinde Mehmet

¹ Görev süresi gereği 1926-1930 yılları arasında olmalı.

Emin Erişirgil, Fuat Köprülü, Necmettin Sadak, Halim Sabit ve Ali Nüzhet'ten oluşan bir komisyon kurulur. Darülfünun'da bir toplantı yapılır ve üniversitede Gökalp'ın asistanlığını yapmış olması sebebiyle Necmettin Sadak komisyon başkanlığına seçilir. O dönemde Ali Nüzhet'e göre Necmettin Sadak'ın siyasi hedefleri olduğu için Sadak yeterli özeni gösteremez ve komite ikinci bir toplantı dahi düzenleyemeden dağılır (Göksel, 1956: 5-6).

1.4. Yunus Nadi ve Kazım Nami'nin Girişimleri

1931 yılında Kazım Nami, *Cumhuriyet* başyazarı Yunus Nadi'nin bir mektubunu Ali Nüzhet Bey'e getirir. Bu mektupta Gökalp'ın eserlerinin yayımlanması gerektiğinden bahsedilir. Yunus Nadi Bey, bu hususta elinden gelen desteği vereceğini ifade eder. Bu çalışma için *Cumhuriyet* gazetesinde kendilerine bir oda verileceği vaat edilen Ali Nüzhet ve Kazım Nami, gazete idarehanesine bir süre gidip gelir. Sonuçta ne bu çalışma için kendilerine bir oda verilir ne de Gökalp'ın eserlerini yayımlama hususunda somut bir adım atılır. Yunus Nadi ile Kazım Nami'nin bu girişimi sonuçsuz kalır (Göksel, 1956: 7).

1.5. Reha Oğuz Türkkan ve Kitap Sevenler Kurumunun Girişimleri

Ziya Gökalp'ın başyapıtı sayılabilecek *Türkçülüğün Esasları* 1923 yılında yayımlanmıştı. Aradan geçen uzun yıllarda Gökalp deyince akla gelen ilk eser sayılabilecek bu eser dahi yeni harflerle basılmamıştı. 1928'te yeni Türk harflerinin kabulüyle beraber aradan geçen yıllarda yeni nesil için *Türkçülüğün Esasları*'nın Arap harfli metnini okuyup anlamak oldukça zor hale gelir. *Türkçülüğün Esasları*'nın Latin harfli ilk baskısı Reha Oğuz Türkkan'ın kurucusu olduğu Kitap Sevenler Kurumu tarafından 1940 yılında basılır.

1.6. Türk Tarih Kurumunun Girişimi

1941'de Türk Tarih Kurumunun başkanı Şemsettin Günaltay, Mükrimin Halil Yinanç'la beraber İstanbul Beyazıt'taki Küllük Kahvehanesinde Ali Nüzhet Bey'le görüşür. Gökalp'ın eserlerini kurum adına basmak istediklerini iletir. Bu teklif Gökalp ailesi tarafından kabul edilir ve Türk Tarih Kurumuyla bir sözleşme imzalanır. Aile, Gökalp'ın bütün telif haklarıyla beraber elindeki 366 mektup, 167 kart ve Gökalp'ın Malta'da verdiği "Malta Konferansları"nı Kurum'a teslim eder (Göksel, 1956: 5).

1.7. Türk Tarih Kurumu Nezaretinde Kurulan Komisyon ve Fevziye Abdullah Tansel'in Yayınları

Gökalp'ın telif haklarının Türk Tarih Kurumuna devri üzerine Gökalp'ın eserlerini toplamak için yeni bir komisyon kurulur. Komisyon ilk toplantısını 10 Mart 1942'de yapar. Üyeleri Ali Canip Yöntem, Zekeriya Sertel, Necmeddin Sadak, Hatemi Senih, Ali Nüzhet, Prof. Fındıkoğlu, Veli Necdet'tir. Mazeretlerini bildiren Fındıkoğlu ve Veli Necdet haricinde bütün üyeler ilk toplantıya katılır. Hatemi Senih ve Ali Nüzhet ilk hazırlıkları yapmak ve Gökalp'ın bibliyografyasını hazırlamakla görevlendirilir. Süreç içinde Necmettin Sadak ve Hatemi Senih'in işle

yeterince ilgilenmemesi nedeniyle bu iş de akamete uğrar. Ali Nüzhet yalnız başına Gökalp'in eserlerini yayına hazırlamaya çalışır, daktilolar tutar ve eserleri yeni harflere çevirtir ve bu nüshaları Tarih Kurumuna yollar. 1941'de başlayan girişim ilk meyvesini ancak 1952'de *Şiirler ve Halk Masalları* adlı külliyyatın birinci cildiyle verir. Türk Tarih Kurumu'nun yayınları hazırlama işinin yavaş olduğundan yakınan Ali Nüzhet Göksel, Gökalp'in anlaşılması için fikir eserlerinin basılmasının lazım geldiğini söyler. Halbuki Tarih Kurumu sadece şiirlerini basmış aradan geçen yıllarda hiçbir çalışma yapılmamış, yayın takvimine ne zaman yayınlanacağı belli olmayan aile mektupları alınmış. Göksel'e göre Gökalp'in asıl basılması gereken eserleri *Diyarbakır* gazetesinden *Cumhuriyet* gazetesine kadar gazete ve dergilerde yazdığı makaleleridir. Türk Tarih Kurumunun Fevziye Abdullah Tansel'e hazırlattığı "Ziya Gökalp Külliyyatı"nda iki cilt eser çıkar. Birinci cilt *Şiirler ve Halk Masalları* (1952), ikinci cilt *Limni ve Malta Mektupları* (1965)'dir. Türk Tarih Kurumu başkanı Uluğ İğdemir ikinci cilde yazdığı önsözde külliyyatın üçüncü cildinde Gökalp'in dergi ve gazetelerde çıkan çeşitli ilmi araştırmalarının yer alacağını söyler. İkinci cildin 1989 tarihli ikinci baskısında Fevziye Abdullah Tansel, 516 sayfalık *Felsefe Dersleri*'nin de Türk Tarih Kurumunun arşivinde olduğu bilgisini verir (Ziya Gökalp, 1989: XLV). Yıllarca yayımlanmayı bekleyen bu eser 2006 yılında *Felsefe Dersleri* adıyla Ali Utku ve Erdoğan Erbay tarafından Çizgi Kitabevi'nden yayımlanmıştır.

1.8. Türkiye Muallimler Birliği ve Ziyaeddin F. Fındıkoğlu Nezaretinde Kurulan Ziya Gökalp Komitesi

1949'da Ali Nüzhet Göksel'in girişimiyle Türkiye Muallimler Birliği bünyesinde Ziya Gökalp'in külliyyatının hazırlanması için bir "Ziya Gökalp Komitesi" kurulur. Bu komitenin üyeleri arasında Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu da vardır. Bu komite de Gökalp'in eserlerini yayımlama konusunda başarısız olmuştur. Birliğin yayınları arasında Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu'nun *Ziya Gökalp için Yazdıklarım ve Söylediklerim* (1955) ve Ali Nüzhet Göksel'in *Ziya Gökalp Hakkında Makale ve On Fıkra* (1955) kitapları çıkmıştır (Göksel, 1956: 7).

1.9. Diyarbakır Tanıtma Derneği ve Şevket Beysanoğlu'nun Girişimleri

Ali Nüzhet Bey, Gökalp'in gazete ve dergilerde kalmış makalelerinden teşekkül eden fikir yazılarının toplanmasını düşünür. Bu konuda ilk ciddi girişimin Diyarbakır'ı Tanıtma Derneği ve onun başkanı Şevket Beysanoğlu'ndan geldiğini söyler. Gökalp'in ilk yazarlık hayatına dair bir kitap çıkaran ve Gökalp'in Diyarbakır dönemindeki makalelerini yayımlayan Şevket Beysanoğlu ve Diyarbakır'ı Tanıtma Derneğini takdir eder (Göksel, 1956: 7). *Ziya Gökalp'in İlk Yazı Hayatı* (1956), sonraki yıllarda Gökalp külliyyatı hakkında en istikrarlı çalışmaları yapacak olan Beysanoğlu'nun bu konudaki ilk eseridir. Diyarbakır'ı Tanıtma Derneğinin "Ziya Gökalp Külliyyatı"ndan çıkan diğer eserler şunlardır: Ali Nüzhet Göksel'in hazırladığı *Ziya Gökalp'in Neşredilmemiş Yedi Eseri ve Aile Mektupları* (1956), Gökalp'in

çeşitli yazılarını ihtiva eden *Hars ve Medeniyet* (1964), Gökalp'ın seçme yazılarından oluşan *Millî Terbiye ve Maarif Meselesi* (1964), Cumhuriyet gazetesinde çıkan yazılarından oluşan *Çınaraltı Konuşmaları* (1964).

1.10. Hürriyet Gökalp ve Gökalp Yayınları Girişimleri

Külliyyatın yayımlanması konusunda ciddi girişimlerden biri de Ziya Gökalp'ın kızı Hürriyet Gökalp tarafından yapılır. Gökalp'ın külliyyatını yayımlama amacıyla Gökalp Yayınları'nı kuran Hürriyet Gökalp, 1974'te yayınevinin ilk kitabı olarak *Yeni Türkiye'nin Hedefleri*'ni yayımlar. Bu kitaba yazdığı ön sözde şimdiye kadar Gökalp'ın eserlerinin basılmamasından yakınır. Ölümünden sonra eserlerini yayımlamak için birçok komisyonun kurulduğunu ama başarısız olduklarını anlatır. 1941 yılında telif anlaşması yapan Türk Tarih Kurumunun da Gökalp'ın eserlerini yayımlama konusunda ilgisiz kaldığından, aradan geçen otuz iki yılda ancak iki cilt kitap çıkarabildiğinden, asıl öneme sahip makalelerin yayımının ise yapılmadığından şikâyet eder. Gökalp'ın ölümünün 50. yılında (1974) bu görevi kendisi üstlenir. Bu serideki kitapların yayımı için özel ilgi göstereceğini ve kitapları profesörlere hazırlatacağını bildirir. Millî Eğitim Bakanlığından başka bir yayınevi tarafından çıkarılan veya çıkarılacak olan Gökalp kitaplarını yanlış, kaçak ve zamansız bulur. Bu yayınevlerinin adını vermekten de çekinmez: Varlık, Hareket, Akın, Göktuğ, Toker vs. Hürriyet Hanım yayın dizisi üzerinde çalışmış ve yayımlanacak eserleri belirlemiştir. Ön sözünde bunların listesini de verir:

Yeni Türkiye'nin Hedefleri; Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak; Ziya Gökalp'ın seçme makaleleri, manzum yazıları (Halk Masalları), Kızıl Elma, Yeni Hayat, Altınışık, Küçük Mecmua'nın tamamı, Yeni Mecmua'daki makaleleri, Çınaraltı Konuşmaları, Türkçülüğün Esasları, Türk Medeniyeti Tarihi, Türk Töresi, Şaki İbrahim Destanı, Malta ve Limni Mektupları, Malta Konferansları, particilere rehber olacak yazıları.

Bu kitabın aslına uygun basıldığını, sonraki eserlerin günümüz Türkçesine çevrilerek yayımlanacağını da belirtir (Ziya Gökalp, 1974: 3-5). Serinin ikinci kitabı *Altın Işık (Halk Masalları)* (1974), üçüncü kitabı *Yeni Hayat* (1976) adıyla basılır. *Yeni Hayat*'ın ön sözünde Hürriyet Gökalp, yıllarca Gökalp'ın eserlerinin ihmal edildiğinden, ölümünün 50. yılında ancak "Kültür Yayınları"² adıyla sanki devlet eliyle çıkartılıyormuş gibi eserlerinin basılmaya başlandığından, bu konuda aileye herhangi bir telif ödenmediğinden ve Gökalp ailesinin mutsuz bırakıldığından bahseder (Ziya Gökalp, 1976: 7-8). *Yeni Türkiye'nin Hedefleri* (1974) kitabında bir inceleme yazısı bulunan Hikmet Tanyu, Gökalp bibliyografyasına dair önemli bilgilerden bahseder, Gökalp üzerine çalışan kişileri ve eserlerini tanıtır, Gökalp külliyyatının

² Aynı yıllarda (1974-1976) Türk Kültür Yayını ve Kültür Bakanlığı Yayınları, Gökalp'ın eserlerini yayınlamıştır. Hürriyet Gökalp'ın burada kastettiği yayınevi "devlet görünümüne özel" yayınevi olmakla suçlandığı için Türk Kültür Yayını olmalıdır. Hürriyet Hanım'ın Kültür Bakanlığının yayınlarını da olumlu karşılamadığı Beysanoğlu tarafından bildirilmiştir. (Beysanoğlu, 1988: 22-23.)

yayımlanması girişimi hakkında bilgiler verir, ilk baskısını 1956 yılında İstanbul'da Hür Basım Yayın'dan yayımladığı *Yeni Türkiye'nin Hedefleri* kitabındaki makalelerin nasıl bir araya getirildiğini anlatır (Ziya Gökalp, 1974: 7-31). Gökalp Yayınlarının külliyatı tamamlama girişimi de üç kitapla sınırlı kalır.

2. Kültür Bakanlığı Ziya Gökalp Serisi ve Makaleler

1974'te Ziya Gökalp Derneği kurulur. Şevket Beysanoğlu tarafından kurulan derneğin başlıca amaçları arasında 1976 yılının Ziya Gökalp yılı ilan edilmesi, Diyarbakır'a Gökalp'in heykelinin yapılması, Ziya Gökalp adına dergi çıkarılmasıyla beraber Ziya Gökalp'in bütün eserlerinin bir külliyat halinde yayımlanmasını sağlamak da vardır. Daha önce bu eserlerinin bir kısmını kendi girişimleriyle yayımlayan Beysanoğlu, 1976'nın Ziya Gökalp yılı ilan edilmesiyle birlikte Kültür Bakanlığı tarafından oluşturulan "Ziya Gökalp'in Eserlerini Yayımlama Komisyonu"nun kurulmasını sağlar ve uzman isimleri çevresinde toplar. Beysanoğlu hazırladığı bir eserde kurulun kuruluşunu ve zamanla geçirdiği değişimleri özetler:

Kültür Bakanlığı, doğumunun 100. Yıldönümü nedeniyle Ziya Gökalp'in bütün eserlerini, ders notlarını, çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanmış tüm şiir ve yazılarını bir külliyat halinde yayımlamayı planlamış ve bu konuda çalışmak üzere, Bakanlığın 12 Kasım 1974 tarih ve 1446 sayılı "olur"ları ile, Prof. Dr. Cavit Orhan Tütengil, İbrahim Olgun ve Şevket Beysanoğlu'dan oluşan "Ziya Gökalp'in 100. Doğum Yıldönümünü Kutlama Alt Danışma Kurulu" teşkilini uygun görmüştür. İlk toplantısını 23 Kasım 1974 günü yapan kurul, dört dizi halinde 28 kitaptan oluşacak külliyatın kimler tarafından baskıya hazırlanması hususunu görüşmüş ve bu konuda uzman kişilere görevler vermiştir. Sıkı bir çalışma ile işi yürüten bu kurul, Ecevit Hükûmetinin ayrılması, Demirel Hükûmetinin göreve başlaması üzerine görevi bırakmış, çalışmalar durdurulmuştur. Aynı zamanda Ziya Gökalp Derneği Başkanı olan Şevket Beysanoğlu'nun 30 Mayıs 1975'te yeni Kültür Bakanı Rıfki Danışman'a ilk çalışmalar hakkında bir rapor sunup durumu arzı üzerine, 15 Haziran 1975 günü, bu defa, Prof. Dr. Nihat Nirun, Prof. Dr. Hikmet Tanyu, Millî Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Dairesi Başkanı Rıza Kardaş ve Şevket Beysanoğlu'dan oluşan "Doğumunun 100. Yılında Ziya Gökalp'in Bütün Eserlerini Hazırlama Kurulu" teşkil olunmuştur. Bu kurul, çalışmaları kaldığı yerden yürütmüş, Gökalp külliyatından on kitap bastırılmış (1976'da), on kitap baskıya verilmiş, diğerlerinin de hazırlatılması sürdürülmektedir. (Beysanoğlu, 1978: 233).

I. Seride "Ziya Gökalp'in Eserleri" adıyla 11 kitap yayımlanması planlanmıştır. Bunlardan dokuzu yayımlanmıştır. Bu eserlerden *Kürt Aşiretleri Hakkında Sosyolojik Tetkikler* yayımlanmamış, yıllar sonra 1992'de Şevket Beysanoğlu tarafından başka bir yayınevinden (Soysal Yayınları) hazırlanmıştır. Şevket Beysanoğlu tarafından yayımlanması düşünülen "Yarım Kalmış Eserler, Ders Notları"

yayımlanamamış, 1985 yılında *Tamamlanmamış Eserler* başlığıyla Ziya Gökalp Derneği yayını olarak hazırlanmıştır.

II. Seride “Makaleler” başlığıyla 10 kitap yayımlanması planlanmıştır. Paylaşılan planda makalelerin kronolojik bir sırayla yayımlanacağı dikkat çeker. Makaleler serisindeki altıncı ve onuncu kitap yayımlanmamıştır. Onuncu kitabın “Dağınık Makaleler, Konuşmalar, Tamimler” başlığıyla Şevket Beysanoğlu tarafından hazırlanacağı bilgisi verilir. Makalelerin altıncı kitabı bu seride yayımlanmayan diğer kitaptır. Onuncu kitabın yayımlanamaması anlaşılabilir. Başlıktaki belirlemeye göre malzeme yetersiz gelmiş olabilir, araştırma için fırsat ve imkân bulunamamış olabilir, proje için dokuz kitap yeterli görülmüş olabilir. Burada ilginç olan altıncı kitabın yayımlanmamasıdır. Seride *Makaleler V*’ten *Makaleler VII*’ye geçilir. Birden dokuza kadar sayılı sekiz makale kitabının arasında “Makaleler VI”nın eksikliği göze çarpar. Makaleler serisinin altıncı cildi için düşünülen başlık “Yeni Mecmua’daki Yazılar”dır. Bu cildi hazırlama görevi Rıza Kardaş’a verilir (Beysanoğlu, 1988: 20).

III. Seride Ziya Gökalp’ı tanıtıcı yayınların yapılması planlanmıştır. Beş adet kitabın yayımlanması hedeflenmiştir. Hikmet Tanyu’nun hazırladığı *Ziya Gökalp’in Kronolojisi* (1981) ve Nihat Nirun’un hazırladığı *Sistemantik Sosyoloji Açısından Ziya Gökalp* (1981) yayımlanmıştır. Bu seriden “Ziya Gökalp Bibliyografyası”, Kültür Bakanlığınca yayımlanamamış ancak İsmet Binark ve Nejat Sefercioğlu 1971 yılında Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınlarından *Doğumunun 95. Yıldönümü Münasebetiyle Ziya Gökalp Bibliyografyası Kitap-Makale* başlığıyla yayımlamıştır. İbrahim Olgun’un hazırlaması planlanan “Ziya Gökalp ile İlgili Anılar” Olgun’un 1978’te vefat etmesi nedeniyle yayımlanamamıştır. Bu eserin yerine Zeki Yağmurdereli’nin hazırladığı *Ziya Gökalp’in Ölüm Yılında Yazılanlardan Seçmeler* (1982) yayımlanır (Beysanoğlu 1988: 24). Çeşitli yazarların incelemelerinden oluşan bir anma kitabı olarak düşünülen “Ziya Gökalp’a Armağan” da yayımlanmamıştır.

IV. Seride Ziya Gökalp hakkında yabancı dilde yazılan eserlerin çevirisinin yayımlanması planlanmıştır. Bu eserlerden Uriel Heyd’in *Türk Ulusçuluğunun Temelleri* (1979) Kadir Günay tarafından çevrilip bastırılmıştır. Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu’nun Ziya Gökalp hakkında Fransızca yazdığı bir eserinin “Ziya Gökalp’in Hayatı ve Sosyolojisi” adıyla çevrilmesi planlanmış ancak bu eser Kültür Bakanlığı yayınlarında yayımlanmamıştır.

3. Makaleler VI Hakkında Haberler ve Muhtemel İçerik

Ziya Gökalp Derneğinin 19 Nisan 1988’te yapılan VIII. Olağan Genel Kurul toplantısında “Makaleler VI” tekrar gündeme gelir. Yönetim Kurulunun sunduğu çalışma raporunda şu ifadeler yer alır:

Önceki çalışma döneminde ele alınması kararlaştırılan ve Ziya Gökalp külliyyatının tamamlanması için “Yeni Mecmua”daki yazılarını Makaleler VI adı ile bir kitap halinde neşri hususu Kültür ve Turizm Bakanlığı yetkililerine arz

edilmiş, olumlu cevap alınmıştır. Kitabın bu dönemde yayımlanması ve böylece, vaktiyle bakanlıkça iki dizi halinde yayımlanan Ziya Gökalp külliyyatının tamamlanması hususu önemle takip edilecektir. (Ziya Gökalp Derneği, 1988a: 64).

Ziya Gökalp dergisinin Temmuz-Eylül 1988 tarihli 51. sayısında ilk sayfadan “Ziya Gökalp Külliyyatı Üzerine Yeni Haberler” başlığıyla bir duyuru yer alır. Kültür ve Turizm Bakanlığınca yayımlanan Ziya Gökalp Külliyyatı’nda “Makaleler VI”nın eksik kaldığı, bu eksikliğe dikkat çeken pek çok okur mektubu aldıklarından bahsedilir. Ziya Gökalp’ın *Yeni Mecmua*’daki yazıları ile dağınık yazıları, konuşmaları ve İttihat Terakki adına kaleme aldığı genelgeleri kapsayacak olan “Makaleler VI”nın hazırlanması görevi 1976’daki Rıza Kardaş’a verilmiştir. Rıza Kardaş’ın 4 Temmuz 1985’te ölmesi üzerine kitabın hazırlanması akamete uğramıştır. Ziya Gökalp Derneği 24 Nisan 1988 tarihli yazısıyla Kültür ve Turizm Bakanlığın’dan “Makaleler VI”nın yayımlanmasını talep eder. Bakanlıktan gelen yazıda “Ziya Gökalp’ın *Yeni Mecmua*’da çıkan yazıları ile bazı dergi ve gazetelerde yayımlanmış dağınık makalelerinden, konferans ve kaleme aldığı genelgelerden meydana gelecek Makaleler VI adlı eserin” hazırlanma işinin dernek başkanı Şevket Beysanoğlu’na verildiği bildirilir. Dergide kitabın Ziya Gökalp’ın ölümünün 65. Yıldönümü olan 25 Ekim 1989 tarihine kadar hazırlanıp bastırılmasına gayret edileceği haberi verilir (Ziya Gökalp Derneği, 1988b: 1).

Bütün bu girişimlerin sonuçsuz kalmasıyla Makaleler serisinin eksik kitabı olan Makaleler VI yayımlanamaz. Yayımlansaydı, kitap büyük ihtimalle *Yeni Mecmua*’daki makalelerinden oluşacaktı. Ziya Gökalp’ın *Yeni Mecmua*’daki yazıları yıllar sonra Ali Duymaz başkanlığında oluşturulan Ziya Gökalp Bütün Eserleri Yayına Hazırlama Kurulu üyesi olan Salim Çonoğlu tarafından hazırlanarak 2018’te Ötüken Neşriyat’tan yayımlanır. *Yeni Mecmua Yazıları* başlığıyla yayımlanan kitabın içindekiler bölümü şu makalelerden oluşur (Ziya Gökalp Derneği, 2018b: 5-7):

İÇTİMAİYAT	TARİH	ŞİİR
Ferdiyet ve Şahsiyet	En Eski Türk Devleti	Dede Korkut Masallarından: Deli Dumrul
İhtilat ve İçtima	Türklerin İlk Kahramanı	Dede Korkut Masallarından: Tepegöz
Taife ve Zümre	Türk İttihadı	Dede Korkut Masallarından: Boğa ile Boğaç
Ahlâk Buhranı	Kayı Sülalesinin Eskiliği ve Şerefi	Yaradılış: [Türk Kozmogonisi]
Zümreler Arasında İhtilat ve İçtima	Rusya’daki Türkler Ne Yapmalı?	Anadolu’nun Sesi

Şahsiyetin Muhtelif Şekilleri		Ortaç
Şahsî Ahlâk		Meslek Kadını
Cinsî Ahlâk		Çanakkale
Aile Ahlâkı: 1 Semiyye		
Aile Ahlâkı: 2 Ocak		
Aile Ahlâkı: 3 Konak		
Aile Ahlâkı: 3 Konak		
Aile Ahlâkı: 3 Konak		
Aile Ahlâkı: 3 Konak		
Aile Ahlâkı: 3 Konak		
Aile Ahlâkı: 4 “Konakta”tan “Yuvaya”		
Aile Ahlâkı: 4 Gevşek Yuva		
Aile Ahlâkı: Şövalye Aşkı ve Feminizm		
Aile Ahlâkı: Asrî Aile ve Millî Aile		
Aile Ahlâkı: Düğün Âdetleri		
Aile Ahlâkı: Türk Ailesinin Temelleri		
Türk Ailesinin Bünyesi 1		
Türkçülük Nedir 1		
Türkçülük Nedir 2		
Türkçülük Nedir 3		
Turan Nedir?		
Halkçılık		
Milletçilik		
Milliyetçilik ve Beynelmilleliyetçilik		
Milliyetçilik ve Cemaatçilik		
Türkçülük Nasıl Doğdu?		

Para ve Tesanüt		
Eski Türkçölük Yeni Türkçölük		
Münteshir ve Miteaazî Müeyyideler		
İktisadî Vatanperverlik		
Muhtelif İlim Telakkileri		
Eski Türklerde Din 1		
Eski Türklerde Din 2		
Eski Türklerde Din 3		
Eski Türklerde Din 4		
Türkçölük ve Türkiyecilik		
Maarif ve Hars		
İçtihat ve Mücadele		
Hars ve Siyaset		
Hars ve Medeniyet		
Harsla Medeniyetin Münasebetleri		
Hars ve İrk		
Hilafetin İstiklali		
Millî Meseleler: Medeniyetimiz 1		
Millî Meseleler: Medeniyetimiz 2		
İçtimaiyatın Amelî Tatib-katı		
Hafta Musahabesi		
Musahabe		
Bedî Türkçölük		
Türkçölüğün Tarihi		
Terbiye Meselesi		
Mükâfat ve Mücazat Meselesine Dair Birkaç Söz		

Mükâfat ve Mücazat Me- selesine Dair Yine Birkaç Söz		
Mükâfat ve Mücazat Me- selesine Dair Birkaç Söz Daha		

Tablo 1: *Yeni Mecmua Yazıları İçindekiler Tablosu*

Bu çalışma “Makaleler VI” kitabının eksikliğini büyük oranda doldurmuştur. Ziya Gökalp’ın *Yeni Mecmua*’nın yönetiminde bulunduğu 1917-1918 yıllarındaki birinci dönem ve 1923 sonrası Falih Rıfkı Atay tarafından çıkarılan ikinci dönemde toplam 72 yazısı yayımlanır. Bu yazıların tamamı Salim Çonoğlu’nun hazırladığı kitapta bulunur. Çonoğlu, yazıları “İctimaiyat, Tarih, Şiir” başlıkları altında üç bölümde yayımlamıştır. “Makaleler VI” kitabı yayımlansaydı muhtemelen yazılar serinin diğer kitaplarındaki gibi kronolojik olarak sıralanırdı. Böyle bir sıralama yapılması durumunda içindekiler kısmının şu listeden oluşması beklenirdi:

- 1) Ziya Gökalp-Ferdiyet ve Şahsiyet (İctimaiyyat)-s.2-3, Sayı: 1, 12 Temmuz 1917.
- 2) Ziya Gökalp-Anadolu’nun Sesi (Şiir)-s.3, Sayı: 1, 12 Temmuz 1917.
- 3) Ziya Gökalp- İhtilat ve İctima’ (İctimaiyyat)-s.22-25, Sayı: 2, 19 Temmuz 1917.
- 4) Ziya Gökalp-Taife ve Zümre (İctimaiyyat)-s. 62-64, Sayı: 4, 2 Ağustos 1917.
- 5) Ziya Gökalp- Deli Dumrul (Şiir)-s. 73, Sayı: 4, 2 Ağustos 1917.
- 6) Ziya Gökalp-Zümreler Arasında İhtilat ve İctima’ (İctimaiyyat)-s. 82-83, Sayı: 5, 9 Ağustos 1917.
- 7) Ziya Gökalp- Tepe Göz (Şiir)-s. 93-97, Sayı: 5, 9 Ağustos 1917.
- 8) Ziya Gökalp-Şahsiyetin Muhtelif Şekilleri (İctimaiyyat)-s. 102-105, Sayı: 6, 16 Ağustos 1917.
- 9) Ziya Gökalp-Yaradılış (Şiir)-s. 113-114, Sayı: 6, 16 Ağustos 1917.
- 10) Ziya Gökalp-Ahlâk Buhranı (İctimaiyyat)-s. 122-124, Sayı: 7, 23 Ağustos 1917.
- 11) Ziya Gökalp- Boğa ile Boğaç (Şiir)-s. 127-128, Sayı: 7, 23 Ağustos 1917.
- 12) Ziya Gökalp-Şahsi Ahlâk (İctimaiyyat)-s. 142-147, Sayı: 8, 30 Ağustos 1917.
- 13) Ziya Gökalp- Ortaç (Şiir)-s. 156, Sayı: 8, 30 Ağustos 1917.
- 14) Ziya Gökalp-Cinsi Ahlâk (İctimaiyyat)-s. 162-168, Sayı: 9, 6 Eylül 1917.
- 15) Ziya Gökalp-Aile Ahlâkı 1 (İctimaiyyat)-s. 181-186, Sayı: 10, 13 Eylül 1917.
- 16) Ziya Gökalp-Aile Ahlâkı 2 (İctimaiyyat)-s. 201-206, Sayı: 11, 20 Eylül 1917.
- 17) Ziya Gökalp- Aile Ahlâkı 3 (İctimaiyyat)-s. 221-223, Sayı: 12, 27 Eylül 1917.

18) Ziya Gökalp- Aile Ahlâkı 3 (İctimaiyyat)-s. 241-245, Sayı: 13, 4 Teşrinievvel 1917.

19) Ziya Gökalp- Aile Ahlâkı 3 (İctimaiyyat)-s. 261-265, Sayı: 14, 11 Teşrinievvel 1917.

20) Ziya Gökalp-Aile Ahlâkı 3 (İctimaiyyat)-s. 281-285, Sayı: 15, 18 Teşrinievvel 1917.

21) Ziya Gökalp- Aile Ahlâkı 3 (İctimaiyyat)-s. 301-304, Sayı: 16, 25 Teşrinievvel 1917.

22) Ziya Gökalp- Aile Ahlâkı 4 (İctimaiyyat)-s. 321-324, Sayı: 17, 1 Teşrinisani 1917.

23) Ziya Gökalp- Aile Ahlâkı 4 (İctimaiyyat)-s. 341-343, Sayı: 18, 8 Teşrinisani 1917.

24) Ziya Gökalp- Aile Ahlâkı Şövalye Ahlâkı ve Feminizm (İctimaiyyat)-s. 391-394, Sayı: 19, 15 Teşrinisani 1917.

25) Ziya Gökalp- Aile Ahlâkı Asri Aile ve Millî Aile (İctimaiyyat)-s. 381-383, Sayı: 20, 22 Teşrinisani 1917.

26) Ziya Gökalp- Aile Ahlâkı Düğün Adetleri (İctimaiyyat)-s. 401-403, Sayı: 21, 29 Teşrinisani 1917.

27) Ziya Gökalp- Aile Ahlâkı Türk Ailesinin Temelleri (İctimaiyyat)-s. 421-424, Sayı: 22, 6 Kanunievvel 1917.

28) Ziya Gökalp- Türk Ailesinin Bünyesi 1-s. 441-444, Sayı: 23, 13 Kanunievvel 1917.

29) Ziya Gökalp- Türkçülük Nedir? 1 (İctimaiyyat)-s. 481-485, Sayı: 25, 27 Kanunievvel 1917.

30) Ziya Gökalp- İctimai Mezhepler ve İctimaiyat (İctimaiyyatın İlmi Tedkiki)-s. 501- 503, Sayı: 26, 3 Kanunisani 1917.

İKİNCİ CİLT

31) Ziya Gökalp- Türkçülük Nedir? 2 (İctimaiyyat)-s. 1-3, Sayı: 27, 10 Kanunisani 1918.

32) Ziya Gökalp- Türkçülük Nedir? 3 (İctimaiyyat)-s. 41-44, Sayı: 29, 24 Kanunisani 1918.

33) Ziya Gökalp- Meslek Kadını (Şiir)-s. 72, Sayı: 30, 31 Kanunisani 1918.

34) Ziya Gökalp- “Turan” Nedir? (İctimaiyyat)-s. 82-84, Sayı: 31, 8 Şubat 1918.

35) Ziya Gökalp- Halkçılık (İctimaiyyat)-s. 102-104, Sayı: 32, 14 Şubat 1918.

36) Ziya Gökalp-Mekteplerde Mükafat ve Mucazat (Terbiye Meselesi)-s. 113-114, Sayı: 32, 14 Şubat 1918.

37) Ziya Gökalp- Milliyetçilik (İctimaiyyat)-s. 122-123, Sayı: 33, 21 Şubat 1918.

- 38) Ziya Gökalp- En Eski Türk Devleti Başlangıç (Tarih)-s. 126-128, Sayı: 33, 21 Şubat 1918.
- 39) Ziya Gökalp- Mükafat ve Mücazat Meselesine Dair Birkaç Söz-s. 143-144, Sayı: 34, 7 Mart 1918.
- 40) Ziya Gökalp- Eski Türk Devleti 2: Türklerin İlk Kahramanı-s. 153-155, Sayı: 34, 7 Mart 1918.
- 41) Ziya Gökalp- Milliyetçilik ve Beynelmilliyetçilik (İctimaiyyat)-s. 162-164, Sayı: 35, 14 Mart 1918.
- 42) Ziya Gökalp- En Eski Türk Devleti 3: Türk İttihadı-s. 173-175, Sayı: 35, 14 Mart 1918.
- 43) Ziya Gökalp- Mükafat ve Mücazat Meselesine Dair Birkaç Söz (Terbiye Meselesi)-s. 183-185, Sayı: 36, 21 Mart 1918.
- 44) Ziya Gökalp- Milliyetçilik ve Cemiyetçilik (İctimaiyyat)-s. 202, Sayı: 37, 28 Mart 1918.
- 45) Ziya Gökalp- Mükafat ve Mücazat Meselesine Dair Birkaç Söz (Terbiye Meselesi)-s. 222-225, Sayı: 38, 4 Nisan 1918.
- 46) Ziya Gökalp- Rusya'daki Türkler Ne Yapmalı? -s. 233-235, Sayı: 38, 4 Nisan 1918.
- 47) Ziya Gökalp- En Eski Türk Devleti 4: Türk Harsı-s. 253-254, Sayı: 39, 11 Nisan 1918.
- 48) Ziya Gökalp- Türkçülük Nasıl Doğdu? (İctimaiyyat)-s. 262-263, Sayı: 40, 18 Nisan 1918.
- 49) Ziya Gökalp- Para ve Tesevüd (İctimaiyyat)-s. 282-283, Sayı: 41, 25 Nisan 1918.
- 50) Ziya Gökalp- Eski Türkçülük ve Yeni Türkçülük (İctimaiyyat)-s. 302-304, Sayı: 42, 2 Mayıs 1918.
- 51) Ziya Gökalp-Müntesir ve Müteazzi Müeyyideler (Terbiye Meslesi)-s. 308-309, Sayı: 42, 2 Mayıs 1918.
- 52) Ziya Gökalp- İktisadi Vatanperverlik (İctimaiyyat)-s. 322-323, Sayı: 43, 9 Mayıs 1918.
- 53) Ziya Gökalp- Muhtelif İlim Telakkileri (İctimaiyyat)-s. 382-385, Sayı: 46, 30 Mayıs 1918.
- 54) Ziya Gökalp- Eski Türklerde Din 1: Dinle Sihrin Farkı (İctimaiyyat)-s. 402-405, Sayı: 47, 6 Haziran 1918.
- 55) Ziya Gökalp- Eski Türklerde Din 2: İlahlar Türkçe'de İlah İsimleri (İctimaiyyat)-s. 422-425, Sayı: 48, 13 Haziran 1918.

56) Ziya Gökalp- Eski Türklerde Din 3: Yer Sular (İctimaiyyat)-s. 442-446, Sayı: 49, 20 Haziran 1918.

57) Ziya Gökalp- Eski Türklerde Din 4: Tanrılarla Yer Sular (İctimaiyyat)-s. 462-466, Sayı: 50, 27 Haziran 1918.

58) Ziya Gökalp- Türkçülük ve Türkiyecilik (İctimaiyyat)-s. 482, Sayı: 51, 4 Temmuz 1918.

59) Ziya Gökalp- Maarif ve Hars (İctimaiyyat)-s. 502-503, Sayı: 52, 13 Temmuz 1918.

ÜÇÜNCÜ CİLT

60) Ziya Gökalp- İctihad ve Mücadele (İctimaiyyat)-s. 62-64, Sayı: 56, 8 Ağustos 1918.

61) Ziya Gökalp- Hars ve Siyaset (İctimaiyyat)-s. 82-83, Sayı: 57, 15 Ağustos 1918.

62) Ziya Gökalp- Kayı Sülalesinin Eskiliği ve Şerefi (Tarih)-s. 122-123, Sayı: 59, 29 Ağustos 1918.

63) Ziya Gökalp- Hars ve Medeniyet (İctimaiyyat)-s. 142-143, Sayı: 60, 5 Eylül 1918.

64) Ziya Gökalp- Harsla Medeniyetin Münasebetleri (İctimaiyyat)-s. 162-164, Sayı: 61, 12 Eylül 1918.

65) Ziya Gökalp- Hars ve İrk (İctimaiyyat)-s. 182-185, Sayı: 62, 26 Eylül 1918.

ÇANAKKALE ÖZEL SAYISI

66) Ziya Gökalp- Çanakkale-s. 93, Tarih Yok.

DÖRDÜNCÜ CİLT

67) Ziya Gökalp- Hilafetin İstiklali (İctimaiyyat)-s. 2, Sayı: 67, 1 Kanunisanı 1923.

68) Ziya Gökalp Bey'in Telgrafı-s. 5, Sayı: 67, 1 Kanunisanı 1923.

69) Ziya Gökalp- Millî Meseleler: Medeniyetimiz 1 (İctimaiyyat)-s. 18-19, Sayı: 68, 15 Kanunisanı 1923.

70) Ziya Gökalp- Millî Meseleler Medeniyetimiz 2 (İctimaiyyat)-s. 34-36, Sayı: 69, 1 Şubat 1923.

71) Ziya Gökalp- Millet Nedir (Musahabe)-s. 51-54, Sayı: 70, 15 Şubat 1923.

72) Ziya Gökalp- Bedî Türkçülük 1 (Musahabe)-s. 341-343, Sayı: 83, 30 Ağustos 1923.

73) Ziya Gökalp- Türkçülüğün Tarihi (Musahabe)-s. 359-361, Sayı: 84, 13 Eylül 1923.

1981'de Kùltür Bakanlığından yayımlanan *Makaleler V*'te *Yeni Mecmua*'da yayımlanan 5 adet makaleye yer verilir. "Makaleler VI" hazırlanırken dizide

mükerrer makale olmaması için daha önce yayımlanan şu beş makale yer almaya-bilirdi: “Mekteplerde Mükafat ve Mücazat, Mükafat ve Mücazat Meselesine Dair Birkaç Söz, Mükafat ve Mücazat Meselesine Dair Yine Birkaç Söz, Mükafat ve Mücazat Meselesine Dair Birkaç Söz Daha, Münteşir ve Müteazzi Müeyyideler”. Kültür Bakanlığının “Makaleler” serisinde manzum eserlere yer verilmediği de göz önünde bulundurulmalıdır. Gökalp’ın *Yeni Mecmua*’da çıkan eserlerinin sekiz tanesi manzumdur. *Makaleler V*’te yer alan makalelerle beraber manzum eserlerin çıkarılması durumunda “Makaleler VI” altmış makaleden oluşmuş olacaktı.

Sonuç

Ziya Gökalp’ın külliyyatının yayımlanmasına yönelik en ciddi girişim doğumunun yüzüncü yılında Kültür Bakanlığı tarafından yapılır. Kültür Bakanlığı tarafından oluşturulan komisyonda Gökalp’ın yazdıkları ve Gökalp hakkında yazılan kitapların dört dizi halinde yirmi sekiz cilt olarak yayımlanması planlanır. Bunlardan yirmi tanesi Kültür Bakanlığınca yayımlanır. Külliyyatın ikinci dizisinde “Makaleler” başlığı altında Gökalp’ın çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlanmış yazıları bir araya getirilmeye çalışılır. On cilt olması planlanan makaleler serisinin altıncı ve onuncu cildi yayımlanmaz. Onuncu cildin kapsamı net bir şekilde belirlenme imkânı olmadığı için diziden çıkarılması anlaşılabilir. Altıncı cildin eksik kalması ise dokuzuncu cilde kadar yayımlanan makaleler serisinde göze çarpan bir eksikliklerdir. Yaptığımız araştırma sonucunda altıncı cildin hazırlanması görevinin Rıza Kardaş’a verildiği, ilgilinin ölümüyle beraber kitabın hazırlanma sürecinin akamete uğradığı, bu cildin yayımlanması için Ziya Gökalp Derneğinin girişimde bulunduğu, Kültür Bakanlığı ile yapılan yazışmalar sonucunda makaleler serisinin altıncı cildini tamamlama görevinin Şevket Beysanoğlu’na verildiği ancak Beysanoğlu’nun da bu cildi hazırlamadığı tespit edilmiştir. Elde edilen bulgulara göre “Makaleler VI”nın Ziya Gökalp’ın *Yeni Mecmua*’da yayımlanan yazılarından oluşacağı bilgisine varılmıştır. Yazımızda *Yeni Mecmua* dergisinde Ziya Gökalp’ın makaleleri taranarak “Makaleler VI”da yer alması muhtemel yazıların listesi çıkarılmıştır. “Makaleler VI”nın muhtemel içeriğine en yakın yayının Salim Çonoğlu tarafından hazırlanan *Yeni Mecmua Yazıları* olduğu tespit edilmiştir.

Kaynakça

- Aydoğan, Erdal (2007). “Ziya Gökalp’in Ölümünün Türk Kamuoyu ve Basındaki Yansımaları”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2): 177-190.
- Beysanoğlu, Şevket (1978). *Ziya Gökalp İçin Yazılanlar-Söylenenler Cilt 3*. Ankara: Ziya Gökalp Derneği Yayınları.
- Beysanoğlu, Şevket (1988). *Ziya Gökalp Külliyyatı Üzerine Bir Hesaplaşmanın Hikayesi*. Ankara: Ziya Gökalp Derneği Yayınları.

- Göksel, Ali Nüzhet (1956). *Ziya Gökalp'ın Neşredilmemiş Yedi Eseri ve Aile Mektupları*. İstanbul: Diyarbakır'ı Tanıtma Derneği Neşriyatı.
- Hisar, Abdülhak Şinasi (2013). *Geçmiş Zaman Edipleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özçelik, Mücahit (2011). "Ziya Gökalp'in Ardından Türk Basınına Yansıyanlar". *Türk Yurdu*, 31(291): 256-263.
- Ziya Gökalp (1974). *Yeni Türkiye'nin Hedefleri*. İstanbul: Gökalp Yayınları.
- Ziya Gökalp (1976). *Yeni Hayat*. İstanbul: Gökalp Yayınları.
- Ziya Gökalp (1989). *Limni ve Malta Mektupları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ziya Gökalp (2018). *Yeni Mecmua Yazıları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Ziya Gökalp Derneği (1988a). "Olaylar-Haberler-Dernek Çalışmaları". *Ziya Gökalp*, 9(50): 62-64.
- Ziya Gökalp Derneği (1988b). "Ziya Gökalp Külliyyatı Üzerine Yeni Haberler". *Ziya Gökalp*, 9(51): 1.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Yazar tarafından tez danışmanı Prof. Dr. Murat Koç'a teşekkür edilmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmanın araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu makale, yazarın Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde, Prof. Dr. Murat Koç danışmanlığında hazırlandığı *Ziya Gökalp: Hayatı, Edebî Kişiliği, Fikir Dünyası, Dönemi ve Etkileri* başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Katkı Oranı Beyanı: Bu çalışmanın tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgment: The author would like to thank his thesis supervisor Prof. Dr. Murat Koç.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this study.

Author's Note: This article is produced from the author's doctoral thesis titled *Ziya Gökalp: His Life, Literary Personality, World of Thought, Period and Influences*, prepared under the supervision of Prof. Dr. Murat Koç at Marmara University, Institute of Turkology Researches.

Author Contributions: All sections of this study have been prepared by a single author.



KİTAP İNCELEMELERİ / BOOK REVIEWS



Kitap İncelemesi

Gönderim Tarihi: 16.12.2024

Kabul Tarihi: 11.02.2025

Yayın Tarihi: 30.06.2025

Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2025, 5(1): 209-213

Book Review

Received Date: 16.12.2024

Accepted Date: 11.02.2025

Published Date: 30.06.2025

DOI Number: 10.59902/yazit.1602809

YENİ YÜZYILIN KİLİT ANLATISI: TÜRK EDEBİYATINDA MİLENYUM KUŞAĞI ÖYKÜCÜLÜĞÜ ADLI ESER ÜZERİNE BİR İNCELEME

The Main Narrative of the New Century: A Study on the Work Named: *Türk Edebiyatında Milenyum Kuşağı Öykücülüğü*

Cemile GÖRHAN*

ÖZ

Yaşanmış veya yaşanması muhtemel olayların kısa bir plan içerisinde anlatıldığı edebî türe öykü/hikâye denir. Türk öykü/hikâye dönemecine bakıldığında adlandırmadan itibaren başlayan bir ikiliğin bu türün müstakil bir form şekline girmesini geciktirdiği görülür. Özellikle tahkiye içeren her anlatının hikâye/öykü olarak anılması da bu tarz metinleri belli bir bağlama oturtmakta araştırmacılara zorluk çıkaran taraflardandır. İlk defa 19. yüzyılda Avrupalı edebî türlerle karşılaşan Türk edebiyatı, öykü/ hikâye ile de bu asırdan itibaren tanışır. Batılı tarza uygun yazılmaya çalışılan bu metinler Tanzimat dönemi Türk edebiyatından itibaren sahada yayılır. Böylece bu türün etki alanını genişletmesi Türk edebiyatının ilerleyen tarihî dönemlerine dek devam eder ve hem nicelik hem de nitelik bakımından bir artış söz konusu olur. Ancak bu artışın aksine söz konusu edebî türü edebiyat tarihi bağlamında ele alan ve derinlemesine bir araştırma malzemesi haline getiren çalışmaların sayısı oldukça azdır. Tanıtımını yaptığımız bu çalışma, Türk edebiyatında öykü/hikâye türünün 2000'li yıllar sonrasındaki gelişim sürecini baz alarak "Milenyum Kuşağı" olarak anılan dönem sanatçılarını ve verilen eserleri düzenli bir araştırma hâlinde sunar. Çalışma, öykü/hikâye türüne yönelik dönem araştırmaları arasındaki bir eksikliği giderdiğinden sahasında ilk olma açısından değer arz eder.

Anahtar Sözcükler: Türk öykücülüğü, hikâye, milenyum kuşağı, edebiyat, kitap tanıtımı

ABSTRACT

The literary genre in which lived or probable events are narrated in a short plan is called story/tale. When we look at the Turkish story/tale period, it is seen that a duality starting from the naming delayed the emergence of this genre as an independent form. Especially the fact that every narrative that includes narration is called story/tale is one of the aspects that makes it difficult for researchers to place such texts in a certain context. Turkish literature, which first encountered European literary genres in the 19th century, also became acquainted with story/tale from this century onwards. These texts, which were tried to be written in accordance with the Western style, spread in the field starting from the Tanzimat period Turkish literature. Thus, the expansion of the area of influence of this genre continued until the later periods of Turkish literature and there was an increase in both quantity and quality. However, in contrast to this increase, the number of studies that examine this literary genre in the context of literary history and turn it into an in-depth research material is quite low. This study that we are introducing presents the artists of this period known as the "Millennium Generation" and the given works in an organized research, based on the

* Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul-Türkiye. E-posta: cgorhann06@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9371-5459.

development process of the story/tale genre in Turkish literature after the 2000s. It is valuable in terms of being the first in its field, as it fills a gap among the period researches on the story/tale genre.

Keywords: Turkish Storytelling, story, millennium generation, literature, book review

Can, Muhammet (2024). *Türk Edebiyatında Milenyum Kuşığı Öykücülüğü*. İstanbul: Kriter Yayınevi, 444 sayfa.

19. yüzyılda modern Türk edebiyatının kuruluşu ile yeni bir edebî tür olan öykü ile de tanışılır. Oysa Türk edebiyatı “hikâye”ye pek yabancı değildir. Modern Türk öyküsünün ilerleyiş sürecine bakıldığında geçiş dönemi metinleri olarak kabul edilen ve modern öykünün teknik kalıplarına uymamakla beraber onunla benzer özellikler taşıyan anlatılar vardır. 1852’de Giritli Aziz Efendi tarafından yazılan *Muhayyemat* ile 1872-1875 yılları arasında tamamlanan Emin Nihat’ın tertip ettiği *Müsameretname* isimli eserler bu bağlama örnek olarak verilebilir. Ancak bunları “Avrupalı hikâyenin çerçevesine tam uymayan yapılarından dolayı” (Kahraman, 2015: s. 14) ara eser başlıkları ile derecelendirmek daha doğru bir yaklaşımdır. İlk defa Ahmet Mithat Efendi’nin *Kıssadan Hisse’si* ile görünüm kazanan Batılı öykü, Sami Paşazade Sezai’nin 1892 tarihli *Küçük Şeyler*’iyle modern anlayışa yaklaşır. Türk öyküsünde teknik açıdan iyileşme ise Halit Ziya’nın öykülerinden itibaren devam eder.

Türk edebiyatında yazılı düzlemde çoğalmaya başlayan Batılı tarz hikâyenin en temel sıkıntılarından biri adlandırma meselesidir. Bu tür nezdinde görülen isim ikiliği uzun süre devam eder. Çift adlandırmanın yanı sıra hikâyenin roman türü ile de aynı anlama gelecek şekilde esnek anlam anlayışıyla sunulması bu başlık altında yazılan metinlerin müstakil şekilde gelişim sürecini geciktirir. İlk etapta tercihen “hikâye” başlığı ile tahkiyeli tüm anlatıları tek çatıda birleştiren anlayış zamanla ayrı bir yola girmeye çalışsa da bu kez Nurullah Ataç’ın yazılarıyla beraber hikâyenin yanına eş anlamlı bir sözcük olan “öykü” de yerleşir. Böylelikle günümüzde dahi devam eden öykü/hikâye eksenli çift başlı kavramsallaşma söz konusu olur. Araştırmacı Muhammet Can, çalışmasında öykü sözcüğüne ağırlık verdiğinden biz de tanıtım yazısında onun tercih ettiği yolu devam ettireceğiz.

Tanıtımını yaptığımız bu çalışma, Muhammet Can’ın hazırladığı, 2021 yılında İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde tamamlanan “Türk Edebiyatı’nda Milenyum Kuşığı Öykücülüğü” başlıklı doktora tezinden teşkil eder. Tez çalışmasının kitap formuna sokulma sürecinde yapılan biçimsel değişikliklerin yanında metnin özüne dokunulmamıştır. Can’ın da belirttiği üzere çalışma tertip edilirken ele alınan öykülerin etraflıca incelenmesine yardımcı olacak basılı yayımlar ve çevrim içi kaynaklar taranmış, incelenmiş ve derlenmiştir. Bu çalışma ışığında Türk edebiyat tarihi içerisinde “2000 sonrası” olarak tanımlanan milenyum döneminde öykünün gelişim serüveni aydınlatılır.

Milenyum kuşağı ile kastedilen, 2000 sonrası tarihî dönemdir. Bu tarih sonrasında ilgili türde eser veren yazarlar, yeni bir öykü anlayışı inşa eder. Bu sebeple 2000 sonrasında yetişen kuşağı bağlama uygun kategorilere ayırmanın elzem olduğuna dikkat çeken araştırmacı, milenyum ile ayrı bir yola giren Türk öykücülüğünü tanımlamak adına devrin genel çerçevesini çizer. Bu kuşağın sanatçıların sanat eğilimlerini ve ana özelliklerini ortaya koyar. Bu bağlamda 1980'li ve 1990'lı yıllarda doğmuş ve edebî ürünlerini 2000'li yıllardan itibaren vermeye başlamış sanatçıların sanat anlayışlarındaki paralelliklerin yanında ayrışan tarafların tespiti yapar.

Bu dönemin kendi içindeki özelliklerini aktarmadan önce kuşak tanımı üzerinde durmak gerekir. Muhammet Can, çalışmasında kuşak vurgusunu sosyolojik temellere dayandırarak yapar. Türk öykücülüğünü kuşak adlandırmaları üzerinden örneklerle açıklayarak çalışmasını sürdürür. Türk öykücülüğünün kilit noktası olan 1980 sonrasını ele alırken bu dönemin ayırt edici kısımlarının arka planındaki siyasi, sosyal, kültürel ve iktisadi sebeplerin yanı başında yayıncılık dünyasına da değinir. Kuşakların oluşumunda öykülere zemin oluşturan dergiciliğin yayılmasını takiben 2000'li yıllarda oluşmaya başlayan yeni bir anlayışı müjdeler.

2000 sonrasındaki Türk öykücülüğünün durumuna bakıldığında 1950'lerde görülen bir anlayışın nüksettiği fark edilir. Bu kuşakta da tıpkı 1950'lerde olduğu gibi yeni bir biçim arayışı etrafında ve değişik temalar eşliğinde birbirinden ayrı kollarda gezen öykücüler yetişir. Türk öykücülüğünün 2000 yılı ve sonrasındaki macerasını "Milenyum Dönemi" başlığı ile inceleyen çalışmanın esas dört kısımdan oluşur. Giriş ve sonuç başlıkları ile bütünlenen çalışmanın özünü içerik ve yapı ile ilgili kısımlar oluşturur. Araştırma özellikle içerik ve yapı esasları üzerinden temellendirilir. İçeriğe dair bilgilerin incelendiği bölümde bu kuşağa mensup öykücülerin işlediği temaların vardığı çeşitli kollar sınıflandırılır. Bireysel ve toplumsal odaklı bu temalar çeşitli şahıslar üzerinden anlatılır. Yapı kısmı ele alınırken anlatıcının konumu başta olmak üzere çeşitli anlatıma dair teknikler üzerinde durulur. Üstkurmaca ve metinlerarasılık yöntemleri başta olmak üzere fantastik ve büyüü gerçekçilik akımlarının bu kuşağı şekillendirmesi tartışılır. Çalışma sonlandırılırken bu kuşağın bir temele oturtulmasının ardından geleceğine yönelik tasarımlar sıralanır. Böylece Türk öykücülüğünün tarihî dönemecinin vardığı son olarak aydınlatılır. Bu çalışmanın izlediği metot takip edilmek suretiyle aynı sürecin roman, şiir ve tiyatroya da uyarlanabileceğinin ipuçları verilir ve araştırma tamamlanır.

Kitabın güçlü tarafı; yazarın el değmemiş bir sahaya analiz derinliği eşliğinde taze bakış açıları sunmasında ve kullandığı kaynakların çeşitliliğinde yatar. Çalışmanın araştırma sahasının 2000 yılı ve sonrasını kapsamaması, araştırmacıyı birtakım sorunlar ile baş başa bırakır. Bu sıkıntının kaynakları arasında en büyük problem, araştırmanın sistematüğini düzene oturtmak adına bir sınır belirleme meselesidir. Can, bu sınırlandırmayı yaparken kalıcı olabilecek sanatçıları eleme-seçme

yöntemiyle belirleme esasına uyarak en az iki öykü kitabı bulunan öykücùleri seçmenin yanında kitapların yayımlandığı mecraların da sahasında tanınmış yayınevleri olmasına özen gösteren bir anlayış gözetir. Bu doğrultuda çalışma boyunca 1980 sonrasında doğmuş ve 2000’li yıllarda eser vermiş 29 öykü yazarı ve onların yazdığı toplam 84 öykü kitabı seçilir ve incelenir.

Bu araştırma, Türk öykücülüğünün 2000 sonrasında Milenyum dönemi olarak adlandırılan süreç içerisinde geçirdiğı evrimi ve gelişim aşamalarını takip eden tek çalışma olduğundan yeni Türk edebiyatı sahasının mihenk taşlarından biri olmaya adaydır. Muhammet Can’ın araştırma boyunca hem metin düzleminde hem de alt metin dahilinde vurguladığı en temel nokta, Türk öyküsüne yönelik yapılan araştırmaların romana, şiire hatta tiyatroya nazaran az sayıda olmasının yarattığı boşluğun görmezden gelinmemesi gerektiğidir. Araştırmacının nezdinde bu tür çalışmaların azlığı, Türk edebiyatında öykü türünün gelişim sürecini yeterince aydınlatamamakla beraber Türk edebiyatı tarihinin de eksik kalmasına yol açar.

1800’lerin sonlarından itibaren Türk edebiyatı sahasına dahil olan öykü bir asrı geçen bir geçmişe sahiptir. 21. yüzyıla dek bu türün genel serüvenine bakılırsa Sami Paşazade ile başlayıp Halit Ziya ile yükselen, Ömer Seyfettin’in yücelttiğı, Tanpınar’ın rüyalara bulaştırdığı, Sait Faik ile denize ve sokağına karışan, Mustafa Kutlu ve Oğuz Atay ile zengin ve özgün çağrışımlarla dolu metinler silsilesi vardır. Uzun yıllar kendi öz formunu/şeklini bulmaya çalışan Türk öyküsü 1980’li yıllardan itibaren romanın alt türü olma vasfından yavaş yavaş sıyrılır. Bu ispat süreci öykü türünde yazılan eserlerin sayıca ve nitelikçe artmasının yanında öyküye yönelik teorik araştırmaların artmasıyla da ilişkilidir. Böylelikle milenyum döneminde yazılan öykülere gelindiğinde bu türün Türk edebiyatında kat ettiği yol oldukça uzundur. Tanıtımını üstlendiğimiz bu çalışma ile alanda bir eksiklik giderilir ve alan araştırmacılarına baş ucu niteliğinde bir eser miras bırakılır. Araştırmacının çalışma genelinde edebiyatın güncelliğı meselesini hatırlatması, bütününde ise öykü türünün edebiyat tarihi içerisindeki konumunu vurgulaması kayda değerdir. Öykünün edebiyat tarihi içerisindeki yerini vurgulamak edebiyat sosyolojisinin de sınırlarına dahil olduğundan çalışmada öykü türünden hareketle edebiyattan topluma yayılan bir panorama da göze çarpar. Muhammet Can, günceli yakalarken peşine tarihi de katarak edebiyat tarihinde kalıcı bir yer edinmeyi hedefler.

Kaynakça

Can, Muhammet (2024). *Türk Edebiyatında Milenyum Kuşağı Öykücülüğü*. İstanbul: Kriter Yayınevi.

Kahraman, Alim (2015). *Modern Türk Hikâyesi*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Yazar tarafından çalışmayla ilgili herhangi bir destek veya teşekkür beyanında bulunulmamıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmanın araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu çalışma ile ilgili yazarın beyan ettiği herhangi bir not bulunmamaktadır.

Katkı Oranı Beyanı: Bu çalışmanın tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgment: No statement of support or acknowledgement was made by the author regarding the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this study.

Author’s Note: There are no any notes declared by the author regarding this study.

Author Contributions: All sections of this study have been prepared by a single author.



Kitap İncelemesi

Gönderim Tarihi: 05.01.2025

Kabul Tarihi: 04.02.2025

Yayın Tarihi: 30.06.2025

Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2025, 5(1): 214-222

Book Review

Received Date: 05.01.2025

Accepted Date: 04.02.2025

Published Date: 30.06.2025

DOI Number: 10.59902/yazit.1613703

TANZİMAT'TAN CUMHURİYET'E TÜRK ŞİİRİNDE BAHÇE METAFORU ŞİİRİN BAHÇESİ/ BAHÇENİN ŞİİRİ

The Garden in Turkish Poetry from the Tanzimat to the Republic The Garden of
Poetry/ The Poetry of the Garden

Aslı ÜNLÜ*

ÖZ

Sosyal bir canlı varlık olarak insan, yaşadığı çevre ile doğrudan veya dolaylı bir şekilde çeşitli ilişkiler ve etkileşimler kurmaktadır. Yaşamak için ihtiyaç duyduğu hemen her şeyi doğadan elde eden ve aynı zamanda çevresini şekillendiren insan için doğa, sonsuz bir ilham kaynağıdır. İşte bu sebeple edebî anlatıların oluşturulmasında da doğanın ve doğal unsurların büyük bir etkisi vardır. Tüm dünya edebiyatlarında olduğu gibi Türk şiiri için de tabiat, edebî sanatlara kaynaklık eden, mekânsal özellikleri betimleyen ön plana çıkan zengin bir metafor dünyası niteliğindedir. Yaşadığı çevreyi tarım ve inşaa yoluyla biçimlendiren, medenileştiren insanın tabiatın dönüşümündeki en belirgin göstergesi bahçelerdir. Dolayısıyla bahçe çevresinde gelişen metaforlar da Türk şiirinde geniş bir yer tutar. Bedirhan Ünlü, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Şiirinde Bahçe Metaforu Şiirin Bahçesi/ Bahçenin Şiiri* adlı kitabında kitabın başlığının da işaret ettiği üzere Türk şiirinde bahçe metaforunun rolü üzerinde durur. Bu yazıda Ünlü'nün sözü geçen kitabı üzerinde durularak eserin içeriğinden ve Türk edebiyatı üzerine yapılan araştırmalara katkısından bahsedilecektir.

Anahtar Sözcükler: Bedirhan Ünlü, doğa, bahçe, metafor, kitap incelemesi.

ABSTRACT

As a social living being, humans are in direct relationship and interaction with the environment in which they live. Nature is an endless source of inspiration for humans, who obtain almost everything they need to live from nature and also shape their environment. For this reason, nature and natural elements have a great influence on the creation of literary narratives. As all the world literatures, for Turkish poetry, nature is a rich metaphorical world that provides a source for literary arts and comes to the fore when describing spatial features. Gardens are the most obvious indicators of the transformation of nature by humans who shape and civilize their living environment through agriculture and construction. Therefore, metaphors that develop around gardens also have a large place in Turkish poetry. In his book *The Garden Metaphor in Turkish Poetry from the Tanzimat to the Republic The Garden of Poetry/ The Poetry of the Garden*, Bedirhan Ünlü, as the title of the book indicates, focuses on the role of the garden metaphor in Turkish poetry. This article will focus on Ünlü's aforementioned book and discuss the content of the work and its contribution to research on Turkish literature.

Keywords: Bedirhan Ünlü, nature, garden, metaphor, book review.

* Doktora Öğrencisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul-Türkiye. E-posta: asliunlu1905@outlook.com. ORCID: 0009-0006-6213-1059.

Ünlü, Bedirhan (2024). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Şiirinde Bahçe Metaforu Şiirin Bahçesi/ Bahçenin Şiiri*. İstanbul: Kesit Yayınları, 384 sayfa.

İnsan, yaşadığı çevrenin bir parçası, hayatını sürdürdüğü toplumun değişen ve dönüşen, yaratan ve üreten, aynı zamanda da tüketen bir üyesidir. Doğanın işleyişindeki şaşmaz düzene hayranlık duyan, bu düzenin hayranlık uyandıran yapısını bir inceleme konusu olarak seçen, sosyal ve ekonomik faaliyetlerinin merkeze tabiatın imkânları ile tabii şartları yerleştiren insan için doğa, aynı zamanda sonsuz bir ilham merkezi, yüce bir örnek olarak istiare ve teşbih unsuru, duygu, düşünce ve duyum kanalıyla ilişki kurarak dil aracılığıyla şekillendirilen anlatıların oluşmasına katkı sunan bir ifade kaynağıdır. Bu açıdan bakıldığında doğaya ait unsurların bir araya gelerek meydana getirdikleri uyumlu bütün olarak değerlendirilebileceğimiz bahçeler, yaşadığı çevreyle çeşitli ilişkiler kurarak hayatını sürdürdüğü çevreyi tarım ve inşa yoluyla biçimlendiren, medenileştiren insan için vazgeçilmez bir önem arz eder.

Mimari anlamda bir bayındırlık göstergesi olarak kabul edebileceğimiz bahçeler, Türk toplum ve kültür hayatı içinde de mühim bir yer tutar. Bilhassa göçebe yaşam tarzını bırakarak yerleşik hayata geçen Türkler için bahçe kurulumu ve bahçedeki düzeni oluşturan bitkilerin bakım işlemi, dikkate değer bir uğraş olarak ön plana çıkmıştır. Türklerin gerek yerleşik yaşam stilini benimsemeleri gerekse de İslamiyet'i kabul ederek yeni bir inanç sistemine yönelik sosyal ve mimari kaideleri izlemeleri bahçe düzenlemesinde de söz konusu kaideleri takip etmelerine sebep olmuş, Müslüman-Türklerin bahçe anlayışında kavuşulması arzulanan "cennet" imgesinin amaçlandığı görülmüştür. Bu bağlamda Osmanlı Devleti'nde hem padişah saray ve köşkleri hem de halkın yaşantısına açılan ve ziyaretine sunulan bahçeler, İslam kültüründen ve geleneksel etkiden izler taşır. Tanzimat'ın ilanı ile birlikte hareketlilik kazanan Batılılaşma çabaları ve faaliyetleriyle beraber bahçe düzenlenmesinde de hissedilen Avrupa mimarisi ve peyzaj uygulamaları, Türk bahçelerinde de karşılığını görerek açık bir etkilenme unsuru olarak belirir. Bahçe düzeninde ve bu düzenleme bağlamında mimari yapılanma ile bitki seçiminde gidilen değişiklikler, bahçe kurulumunun Türk kültür ve mimarisinde üzerinde dikkatle durulan bir mesele olduğunun bir göstergesidir. Nitekim bu durumdan Osmanlı topraklarını ziyaret eden seyyahların anlatılarında da sözü edilen bir uğraş olarak bahsedilir. Bu hususta Alphonse de Lamartine'nin gözlemlerinden hareketle kaleme aldığı şu satırlar, Osmanlı toplumunun doğa ile ilişkisini ve bahçecilik ilgisini göstermesi bakımından dikkate değerdir: "Üstünde ağaç dalları ve yanında bir çeşme, gözüünün önünde kırlar, ya da deniz, oturmak ve orada, belirsiz, dalgın bir seyirle saatler, günler geçirmek, işte Müslüman'ın hayatı; evini seçiş ve düzenleyişinden bu zevki anlaşılır. Türkler filozof bir millettir; her şeyi topraktan çıkarır, her şeyi Allah'a bağlarlar."

Türklerin İslamiyet'in kabulü ve yerleşik hayata geçişin nihai bir sonucu olarak toprakla yakın bir bağ ile ilişki kurmalarının neticesinde genelde doğa, özelde ise bahçe birer kavram ve unsur olarak edebiyat anlatılarına, bilhassa şiirlere de yansımıştır. Türk şiirinde doğa ve doğaya ait kavramlar çevresinde oluşturulan mazmun, imge ve metaforlar geniş yer tutar. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Şiirinde Bahçe Metaforu Şiirin Bahçesi/ Bahçenin Şiiri* adlı kitabında Türk şiirinde bahçe kültürü, bahçe unsurları ve bu unsurlara dair imaj, sembol ve metaforlar üzerinde duran Bedirhan Ünlü, belli başlıklar altında değerlendirdiği temel araştırma konusunu şiir örnekleriyle desteklemiş, tartışmaya açtığı konu üzerinde önemli değerlendirmelerde bulunarak nitelikli çıkarımlar ve yargılar ortaya koymuştur.

Söz konusu eser, yazarın çalışmanın amacını ve kapsamını konu edinen "Söz Baş" başlıklı bölüm ile başlar; kitapta "Giriş" bölümü ile beraber toplamda beş ana bölüm, sonuç ve kaynakça bölümleri bulunur. "Giriş" başlıklı ilk bölümde öncelikle kelime anlamı bakımından "istiare" olarak karşılanan metafor kavramından söz eden Ünlü, metin içerisinde kullanıldığı yer ve cümle özelinde anlatımın sınırlarını genişleten bir kavram olarak metaforun Türk edebiyatını dolayısıyla da Türk şiirini anlamak ve açıklamak yolunda önemli bir unsur olduğuna dikkat çeker. Bu bağlamda çalışmasının esas amacının "Doğa temelde bir bahçedir" metaforundan hareketle şekillendiğinin altını çizen yazar, doğa-insan ilişkisi ile birlikte bahçe kavramının dinî ve sosyal alanlardaki rolünü değerlendirerek Türk şiirinde bahçenin yerini temel sorunsal olarak belirler. Türk şiirinde bahçe metaforunun özel/ben'e ait bahçe, otoritenin/kraliyetin bahçesi, İslam'ın/inancın bahçesi, halkın (kamusal alanın) bahçesi şeklinde çeşitli sınıflara ayrılıp tasnif edilebileceğini ileri süren Bedirhan Ünlü, çalışmanın devamında bu kavramsal sınıflamaya bağlı kalıp Türk şiirinde bahçe metaforu üzerinde duracağını, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geçen dönemde Türk şiirinde iz bırakmış şairlerin şiirlerini de inceleyerek çalışmanın ana problemini destekleyeceğini söyler. Nitekim kökeni insanlık tarihi kadar eski olan insanın doğa ile ilişkisi gerek Türk şiirinin gerekse de dünya şiirinin belirgin odak noktalarındandır. Türk şiiri özelinde düşünüldüğünde hem halk şiirinde hem de Divan şiirinde bahçe kavramının dikkat çekici derecede sık ele alındığını vurgulayan ve bilhassa Divan şiirinde ısrarla tekrarlanan tipik mazmunları -gül, bülbül, sümbül, lale, servi vb.- sıralayarak tespitini destekleyen yazar, kitabın her bir bölümünde bahçe metaforunu belli bir tem, unsur ve değer etrafında değerlendirir.

Kitabın "Sevgilinin Bahçesi" başlıklı ikinci bölümünde şiirin duygu ve düşünceleri yansıtmadaki rolü üzerinde duran yazar özellikle lirik şiirin doğrudan bireyin hislerine hitap ederek etki uyandırma gücü olduğunun altını çizer. Lirik anlatıların, dolayısıyla da lirik şiirlerin esas konusunu aşk, sevgi, ayrılık gibi belli temler oluşturur. Bu bağlamda âşık ile sevgilinin buluştuğu mekânların başında gelen bahçe de lirik şiirlerin genel atmosferi olarak okurun karşısına çıkar. Bu bahçenin görünümü, düzenlenmesi, öne çıkan peyzaj özellikleri Tanzimat'tan Cumhuriyet'e

kadar çeşitli değişimlere uğramış, geleneksel ifadeler, mazmunlar kimi zaman tekrar edilmiş kimi zaman da yeni ve özgün metafor arayışları denenerek şairlerce anlatının imkânları geliştirilmiştir. Bu noktada mitlerden itibaren insanın doğal yaşam döngüsü ile zamanın ilerleyişi, mevsimlerin geçişi arasında bir ilişki kurulduğunu belirten Bedirhan Ünlü ilkbaharın günün belli bölümlerinden sabahı, insan hayatının gençlik dönemini karşıladığını söyleyerek döngünün kış ile tamamlandığını, kış mevsiminin de gece vaktini, yaşam çizgisinde ise ölüme karşılık geldiğini belirtir. Bu kalıplaşmış döngünün bahçe metaforunun yineleniği şiirlerde sıkça tekrarlandığını ifade eden Ünlü, söz konusu bölümün “Bahçeye Meclisten Bakanlar/ Mecliste Bulunanlar” alt başlıklı bölümünde bu kalıplaşmış döngüyü yineleyen, Divan şiirinin mazmunlarını tekrar ederek temel benzetme kalıplarını, klasik metaforları kullanmayı sürdüren şairlerin -Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Recâizâde Mahmut Ekrem- bahçe temi ekseninde ele aldıkları sevgili tipini yorumlar. Bu sevgili sıklıkla bülbülü kendine hayran bırakan bir güldür; selvi boylu, ay yüzlü, gonca dudaklı ve sümbül saçlıdır; inanç duygusunun ön plana çıktığı ve dinî etkinin baskın olduğu şiir örneklerinde ise Hz. İsa’nın ölümleri diriltiren nefesi gibi bilinen hadiselerin hatırlatılmasıyla yapılan telmihler benzerlik gösterir. Bu başlık altında sıraladığı şairlerin aynı kaynaktan -Divan şiiri- beslendiklerine dikkat çekerek benzer şiir dünyaları oluşturmalarını bu sebebe bağlayan Bedirhan Ünlü, söz konusu şairlerin Türk şiirine yenilik kazandıran isimler olarak anılmalarına rağmen klasik şiiri takip etmekten öteye gidemediklerine, yenilik çabalarının daha ziyade düzyazılarında ve poetik görüşlerinde görüldüğüne vurgu yapar.

“Sevgilinin Bahçesi” adlı ikinci ana bölümün “Meclisten Çıkmaya Hazırlananlar/ Meclis ile Yenilik Arasında” başlıklı bir diğer alt bölümünde Ünlü, bahçe temi etrafında şekillenen metaforların kullanımında yavaş yavaş geleneksel tutumdan sıyrılarak Fransız şiirine yönelip özgün ifade arayışına yönelen, geleneksel mazmunlara yeni bir bakış açısı getirmek gayretiyle şiirler yazan şairler üzerinde durur. Bu noktada Bedirhan Ünlü ilk olarak Türk şiirinde yenileşme çabasının Servet-i Fünûn topluluğuna öncülük eden Recâizâde Mahmut Ekrem ile başlatılamayacağını ileri sürerek Muallim Naci’nin Türk şiirindeki yenilik damarının ilk merhalesi sayılması gerektiğini söyler. Ünlü’ye göre Muallim Naci şiirinde ilkbahar mevsimini çağrıştıran bir atmosfer çizmesine ve ilkbaharı hatırlatan kavramlar tercih etmesine rağmen bahçeye ait özellikleri tek tek sevgiliye benzetmeden bu özellikleri sevgilinin varlığında birleştirmesiyle geleneksel olanla yeni olanı bir araya getirmiştir. Muallim Naci’nin başlattığı bu gelenekselle beraber özgün olanı bir arada kullanmak çabasını takip edenler arasında Ünlü, şehirden kaçarak kırlara açılma arzusunu şiirleri aracılığıyla ifade eden, mistik/ panteist duyusu Türk şiiriyle kaynaştıran Abdülhak Hamid’i, şiirlerinde sevgili imajının az tutmasına rağmen sevgili teminin ön plana çıktığı şiirlerinde yinelenen metaforlara yeni anlam dünyaları kazandıran Tevfik Fikret’i ve sevgilinin bahçesinin sınırlarını Orta Asya

topraklarına kadar genişleten, söz konusu bahçeye yeni bir mekân algısı kazandıran Mehmet Emin Yurdakul'u da sayar.

İkinci bölümün "Sevgilinin Yeni Bahçesi" başlıklı üçüncü ve son alt bölümünde sınırları genişletilen sevgilinin bahçesi yeni yapı ve görüntüsüyle ön plana çıkar. Bedirhan Ünlü, sevgilinin bahçesini geleneksel sınırlardan koparıp modernleştiren şairler arasında Cenab Şahabeddin'i, Ahmet Haşim'i ve Yahya Kemal'i sayar. Bu şairlerin çizdiği sevgilinin bahçesinde artık âşık da mevcuttur; temas edilebilir olan sevgilinin bahçesinde dolaşan âşık, daha realist, daha estetik ve daha yoğun bir tutkuyla sevgiliyi alımlar. Ünlü'ye göre Türk şiirinde imgenin yolunu açan şair olarak değerlendirebileceğimiz Cenab Şahabeddin ile beraber sevgilinin bahçesinin anlatımında gelenekten kopulmuş, Ahmet Haşim ile beraber erotizmin sınırlarına yaklaşan sevgilinin bahçesi Yahya Kemal'de somut varlığıyla belirmiştir. Bu noktada Bedirhan Ünlü, sevgilinin bahçesi anlayışının geleneğe bağlı olarak şekillendiğini, zamanla şairlerin bu geleneksel yapıyı modern ve özgün olanın imkânlarıyla genişlettiğini ön plana çıkarır.

Kitap "Ben'in Bahçesi" başlıklı üçüncü bölüm ile devam eder. Bu bölümde yazar, şairin duygu ve fikir dünyası ile bu his ve düşüncelerin şiirlerine etkisi üzerinde durarak bahçe metaforunu şairlerin benlikleri ile tabiat algıları kapsamında değerlendirir. Ünlü'ye göre bahçe, şairin kişisel hayatının dıştan görünen hâlidir ve bu görüntü üç farklı imaj grubu altında toplanabilir: Yıkık bahçe, mamur bahçe ve ütöpik bahçe.

Yıkık bahçe metaforunun belirginleştiği şiirlerde şairler yaşadıkları dünyada çektikleri acıları, hissettikleri sıkıntıları doğanın varlığına yansıtarak iç dünyaları ile tabiat arasında ilişki kurarlar. Bireysel yaşantıların şiirde bahçe metaforu ve peyzaj unsurları üzerinden şekillendirilmesini Şinasi'nin özel hayatında çektiği maddî zorlukları yıkık bir bahçe çerçevesinden işlediğini dile getirerek örneklediren Ünlü, yıkık bahçe metaforunun kimi zaman geleneksel anlatının imkânlarıyla kimi zaman da modern bireyin modern dünya ile kurduğu bağ etrafında kurgulandığına dikkat çeker. Namık Kemal'de bahçe klasik bir formdadır ancak bahçeye "can verici" yönü ön plana çıkarılan su değil, kan akar. Bu olumsuz bakış açısı Tevfik Fikret'in şiirlerinde de belirgindir; ruhun yıkık bir bahçe olduğu anlayışı farklı şairlerce de tekrarlanır. Bireyin gerek doğayla gerekse de genel manasıyla dünya ile mücadelesi şiirde yıkık bir bahçe imajı yaratır. Ahmet Haşim bu yıkık bahçeyi kendi benliğini önceleyerek yazdığı, gelenekselin aşmaya çalışıldığının açıkça görüldüğü, yeni ve özgün metaforlarla şekillendirilmiş bahçe anlatısıyla resmeder.

Türk şiirinde dağınık bir formda, olumsuz bir yapıda tasvir edilen ve iç dünyadaki kırılganlığın bir yansıması olarak değerlendirebilecek yıkık bahçe metaforunun yanı sıra aydınlık bahçe metaforunun da öne çıktığına değinen Bedirhan Ünlü, "Ben'in Aydınlık Bahçesi" alt başlıklı bir diğer bölümde ise aydınlık

bahçenin mamur ve ideal yapısını betimleyen şiir örneklerine yer verir. Bilhassa poetikasında da belirttiği üzere dış dünyaya ve hayata canlı gözlerle bakan ve yaşama sevincine tutunan Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde bahçe, şairin coşkun ve hareketli kişiliğinin etkisiyle saf, temiz ve aydınlıktır. Ben'in aydınlık bahçesi metaforunun Cenab Şahabeddin'den daha ziyade Ahmet Haşim tarafından yinelenmesine dikkat çeken Ünlü, çıkarımlarını seçtiği şiir örnekleriyle destekler.

Şairlerin ben'e ait bahçede kullandıkları bir diğer metaforik yapı olarak ütöpik/hayalî bahçe metaforunu aynı adlı alt başlıklı bölümde değerlendiren yazar, ilk olarak "ütopya" kavramını tanımlar ve kelime anlamı olarak "var olmayan iyi yer" manasını karşılayan ütopyanın hem doğrudan bireyle hem de toplumla yani sosyal hayatla ilişkili olduğuna vurgu yaparak gerçek dünyada karşılığını bulamayan hayallerin şairlerce şiir dünyasına ütöpik mekânlar olarak yerleştirildiğine dikkat çeker. Türk şiirine ütöpik bahçe metaforunun Tanzimat'ın ikinci kuşak şairleriyle girdiğini söyleyen Bedirhan Ünlü, Tanzimat'ın eserde fayda anlayışını önceleyen tutumunun hayalî bahçe tasvirlerine engel teşkil ettiğini belirtir. "Divaneliklerim yahut Belde" başlıklı şiiriyle Abdülhak Hamid'in Türk şiirinde ilk hayalî bahçenin örneğini verdiğinin altını çizen Ünlü'ye göre Tefvik Fikret hayali bahçesi ile kaosun peşinden koşarken Cenab poetikası gereği kozmos'u arzular.

Kitabın kendi içinde iki alt başlığa ayrılan dördüncü bölümü "İnancın Bahçesi"nde yazar, insan ile doğa ilişkisinde dinlerin rolünü sorgulayarak Türk şiirinde geleneksel inanç sisteminin yansımalarını arar. Semavi dinlere ait anlatıların ve kutsal kitaplarda geçen kıssaların şairlerce bir kaynak olarak seçilip şiir dünyasında işlendiğini ifade eden Bedirhan Ünlü Türk şiirinde "mükemmel güzellik" olarak nitelendirilen cennet anlayışının sıkça tekrarlandığını belirtir. Bu doğrultuda inançsal bahçe algısının hemen her şairce kullanılıp adeta ortak politika olarak benimsendiğine dikkat çeken Ünlü, bu bölümü de kendi içinde iki kısma ayırmıştır. "Bahçeye Yöneliş" başlıklı ilk kısımda Türk şiirinde inanç teminin sıklıkla bahçe metaforu ile beraber değerlendirildiğinden söz eden yazar, Tanrı'nın kudretinin bir yansıması, Tanrı ile kurulacak ilişkinin temel basamağı olarak görülen tabiatın bu şiirlerde geleneksel, kalıplaşmış ifadelerle anlatılmasını dinin duyguların tesirine ve değişmez amaç ortaklığına -Allah'a ulaşmak- bağlar. Bu yüzden inancın bahçesinde düzeni sarsmamaya çalışmak ortak gaye olarak belirir; şairleri birleştiren bu ortak fikir birliği onları Allah'ın yaratıcı gücünü övmeye, din büyüklerini yüceltmeye, yaratılmış varlıklarda Allah'ın tecellisini aramaya iter. Bilhassa İslamcı politika/poetikayı benimseyen Mehmet Akif'in şiirlerinde inancın bahçesi ana mekân olarak sabit kalır.

Söz konusu bölümün "Bahçeden Kopuş" başlıklı ikinci kısmında Bedirhan Ünlü, Türk şiirinde tabiat algısının değişmesini ele alarak bu değişimde devir şartlarının etkisini sorgular ve geleneksel inanç bahçesinden çıkan şairlerin doğaya bakış açılarındaki değişime odaklanır. Osmanlı Devleti'nin on sekizinci yüzyıldan itibaren gerileme sürecine girmesiyle beraber Batı'da yaşanan gelişmelerin şairlerin

genelinde geleneksel tabiat algısını derinden sarstığına işaret eden Ünlü, doğanın kutsallığını yitirerek meta hâline gelmesinin izini şairlerin şiirlerinde sürer. Şinasi ile başlayan Tanrı'nın varlığını ve birliğini kabul etmek için delil bulmak arzusu, Türk şiirine iman ile şüphe arasında kalmış şairlerin ikilemi olarak yansır. Gerek pozitivistin etkisi gerekse de devlet yapılanmasındaki çöküntünün şairi devlet bahçesinden dolayısıyla da inancın bahçesinden çıkmaya zorlayışı, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e tüm şairlerin üzerinde etkisini gösterir. Türkçülük anlayışı ile beraber inancın bahçesinin sınırları değişir, aklın ve inancın birlikteliğinde bir Türk-İslam devleti kurmak gayesi, Mehmet Emin Yurdakul ile Ziya Gökalp'in şiirlerinde ideal fikir olarak ortaya çıkar.

"İnancın Bahçesi" başlıklı bölümün ikinci kısmında inancın bahçesinden kopuşun temel sebeplerini sorgulayarak devlet bahçesinden kopmanın inanç bahçesinden de çıkmayı tetiklediği sonucuna varan Bedirhan Ünlü, beşinci ve "Devletin Bahçesi" başlıklı bölümde ilk olarak "devlet" kavramı üzerinde durur ve Osmanlı Devleti özelinde bahçe kültürü hakkında genel bir değerlendirme yapar. Türk milletin egemenlik tarihi boyunca Osmanlı Devleti'nin topraklarını işlediğini, hükümdar adına işlenen bu toprakların imar faaliyetleri ve bahçe formu kazandırılmak suretiyle bayındır hâle getirildiğini vurgulayan yazar, beşinci bölümün "Hükümdarın Bahçesi" başlıklı ilk kısmında hükümdarın mutlak otoritesinin devlet eşittir padişah odaklı anlayışa etkisiyle bu etkinin şairler üzerindeki yansımalarını sorgular. Osmanlı'da süregelen kaside geleneğinin de gösterdiği üzere devlet yöneticisi olarak hükümdar, övülen, mutlak otoriteyi temsil eden, ülke sınırlarını genişleten, bu özellikleri bakımından "kahraman" niteliği kazandırılan bir lider görünümündedir. Padişahı adeta kutsallaştıran bu tutum onun ülkesini ve medeniyet kazandırdığı toprak parçalarını da methetmeyi beraberinde getirir, bilhassa İstanbul, İslam'ın ve devletin mutlak bahçesi olarak şairlerce övgüye layık görülür.

Beşinci bölümün ikinci kısmı "İdarenin Mamur Bahçesi"nde yazar, hükümdar ve devlet birlikteliğini eserlerine yansıtan şairlerin yer yer devletin mamur bahçesine de şiirlerinde yer açtıklarını belirtmiş, devlet bahçesinin sınırlarını genişletme arzusu ile bayındırlaşan devlet topraklarına övgüyü şairlerin söylem birliği ile yinelediklerine dikkat çekmiştir. Devletin mamur bahçesinin çizgileri sıklıkla geleneksel ifade unsurları çevresinde şekillenmiştir, belli mazmun ve imajların tekrarı şairlerin devleti yücelten tavırlarındaki ortaklığı göstermektedir. Söz konusu devletin mamur bahçesi, Abdülhak Hamid'in şiirlerinde tabiat-anne birlikteliğinden hareketle "Devlet, annedir" metaforu üzerinden işlenirken Mehmet Emin Yurdakul'da Türk bahçesi, Türkçülük mefhumunun inanç sistemiyle birleştiğine işaret eden sekiz cennet benzetmesiyle ifadesini bulur. Yazar Bedirhan Ünlü, mamur bahçenin çizimindeki kavramsal seçimlere ve dikkati çeken benzetme unsurlarına vurgu yaparak yargılarını kuvvetlendirme yoluna gider.

"İdarenin Mamur Bahçesi" başlıklı beşinci bölümün ikinci kısmını "Otoritenin Bozulan Bahçesi" başlıklı üçüncü kısım izler. Tanzimat ile beraber toplum

genelinde yaşanan siyasi, askeri ve toplumsal gelişmeler sonucunda yeni bir fikir dünyasının eşiğine gelen şairler, yıkım sürecine giren devletin ve bozulan otoritenin sorununu da edebiyat sahnesine taşırlar. Bozulan düzenin yansıması olarak değerlendirilebilecek olan mamur bahçenin yıkımı, şairlerce şiir dünyasında tartışılır. Fert olduğunun bilincine varan ben'in hükümdara ve idareye yönelttiği eleştiri, bahçenin genel yapısını da değiştirir. Padişaha düzülen methiyeler ve bayındır şehirlere yöneltilen övgü, yerini geçmişe duyulan özleme ve bir kurtuluş yolu aramaya bırakır. Bu noktada Ünlü'nün de dikkat çektiği üzere Tevfik Fikret'in "Sis'i, eleştiri dozunun zirveye ulaştığı, bozulan şehir hayatına ve devlet yapılanması ile otoriteye lanet okunduğu şiir olarak ön plana çıkar. Tevfik Fikret ile doruk noktasına ulaşan otoritenin bozulan bahçesi metaforunu Cumhuriyet'e kadar pek çok şair kendi poetikaları ve dünya görüşleri etrafında işlerler.

Beşinci bölümün dördüncü ve son kısmı "Cumhuriyet'in Arka Bahçesi" başlıklı alt bölümdür. "Otoritenin Bozulan Bahçesi" bölümünde yıkım sürecine girdiğine dikkat çekilen Osmanlı Devleti'nin fiilen ve resmen yıkılmasının ardından Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde ilan edilen cumhuriyet, Türk toplumu için yeni bir yönetim biçimi olmasına rağmen bu idare şekline dair düşüncelerin alt yapısı Şinasi'ye kadar uzanır. Şinasi'nin kaleme aldığı bir yazısında kavram olarak "cumhuriyet" ifadesine yer verdiğine vurgu yapan Bedirhan Ünlü, cumhuriyetin ilanı meselesinin köklü bir modernleşme sürecinin nihai sonucu olduğu yargısını metnin ana fikrine işler. Bu eksen de şekillenen bahçe metaforu, Ziya Gökalp'in şiirinde halka işaret eder ki bu bahçenin bahçıvanlığını da aydın kesim yapacaktır.

Kitabın "Sonuç" bölümünde yazar Türk şiirinde Tanzimat döneminden Cumhuriyet'e kadar gelenekselden moderne doğru bir gelişim izleyen ve çeşitli temler etrafında şekillenen bahçe metaforu üzerine kitap boyunca yaptığı değerlendirmelerden hareketle genel bir çerçeve çizer. Sevgilinin bahçesi, ben'in bahçesi, inancın bahçesi ve devletin bahçesi olmak üzere bahçe metaforunu dört temel başlık ve bu başlıkların altındaki alt bölümler etrafında değerlendiren Bedirhan Ünlü, şiir örneklerine yer verdiği şairlerin -Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Muallim Naci, Recâizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamid Tarhan, Cenab Şahabeddin, Tevfik Fikret, Ahmet Haşim, Yahya Kemal Beyatlı, Mehmet Akif Ersoy, Ziya Gökalp ve Mehmet Emin Yurdakul- şiirleri ekseninde bahçe metaforu konusunu şiirlerden yaptığı alıntılarla birlikte zenginleştirerek açıklar. Sonuç bölümünde yazar hangi şairin hangi bahçe metaforunda derinleştiğinin altını çizerek kendi politikalarına göre şairlerin bahçe metaforunu şiirlerinde nasıl değerlendirdiklerini ortaya koyar.

"Kaynakça" bölümünde yazar eserini hazırlarken faydalandığı kaynakları sıralar. Bu zengin kaynak listesi, yazarın temel bir çerçeve çizerek şiir örnekleriyle zenginleştirdiği eserinin titiz bir çalışmanın ürünü olduğunu gösterir niteliktedir. Bu yazıda içerikten söz edilen ve edebî araştırmalara sunduğu katkı dolayısıyla değerlendirilen söz konusu kitap, ortaya koyduğu fikir ve özgün çıkarımlar dolayısıyla dikkate değerdir.

Kaynakça

Ünlü, Bedirhan (2024). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Şiirinde Bahçe Metaforu Şiirin Bahçesi/ Bahçenin Şiiri*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu çalışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teşekkür: Yazar tarafından çalışmayla ilgili destekleri için Prof. Dr. Mehmet Güneş'e teşekkür edilmektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmanın araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu çalışma ile ilgili yazarın beyan ettiği herhangi bir not bulunmamaktadır.

Katkı Oranı Beyanı: Bu çalışmanın tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgment: The author would like to thank Prof. Dr. Mehmet Güneş for his support regarding the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this study.

Author's Note: There are no any notes declared by the author regarding this study.

Author Contributions: All sections of this study have been prepared by a single author.

**Kitap İncelemesi**

Gönderim Tarihi: 24.01.2025

Kabul Tarihi: 25.02.2025

Yayın Tarihi: 30.06.2025

Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2025, 5(1): 223-227

Book Review

Received Date: 24.01.2025

Accepted Date: 25.02.2025

Published Date: 30.06.2025

DOI Number: 10.59902/yazit.1626610

YÖNTEM BİLGİSİ AÇISINDAN TÜRK EDEBİYATI TARİHLERİ HAKKINDA

About the Histories of Turkish Literature in Terms of Methodology

Barkın Burak BİNGÖL*

ÖZ

Yöntem bilgisi, özünde felsefi anlam katmanlarını barındıran bir kavramdır. Bu katmanlardan “logos”u yani “us”u merkezine alan yöntem bilgisi; ele alınacak konunun veya hipotezin mantık, ölçü, oran, söz, düşünme vd. duygudan ayrılan teknik unsurlarla değerlendirilmesini içerir. Bu kıstaslar altında bugüne kadar yazılmış çeşitli Türk edebiyatı tarihlerini ele aldığımızda, yöntem bilgisi açısından çok sesli bir ortam olduğu görülür. Üstelik Türk tarihinin de çok sesli olması, edebiyat tarihlerinin muhtevasını içinde bulunduğu döneme göre biçimlendirmiş ve birçok çeşitli kıstasa göre yazımını gerektirmiştir. Bu minvalde iki bölüme ayrılan kitabın ilk kısmı Osmanlı döneminde yazılmış edebiyat tarihlerini ele alırken, ikinci kısım ise Cumhuriyet dönemindeki edebiyat tarihi yazıcılığını değerlendirmektedir. Bu bölümlendirmenin muhtevası ve yöntem bilgisi, giriş kısmında verilen genel çerçevede sunulan beş soruya cevap aramaktadır. Bu beş soruya verilen cevaplarsa Türk edebiyatında kendine özgü bir yer edinmiş olan “edebiyat tarihçiliği”nin serüvenini tartmamıza vesile olmuştur. Bu tanıtım yazısında, kitap içerisinde yazılan bölümlerden hareketle Türk edebiyatında edebiyat tarihlerinin yazılışının nasıllığı ve daha önemlisi niçinliğini göstermeye çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Türk edebiyatı, tarih, edebiyat tarihi, edebiyat bilimi, metodoloji

ABSTRACT

Methodological knowledge is a concept that contains layers of philosophical meaning. Methodology, which centres on ‘logos’, i.e. ‘reason’, includes the evaluation of the subject or hypothesis to be handled with technical elements such as logic, measure, proportion, word, thinking, etc., which are separated from emotion. When we consider various histories of Turkish literature written so far under these criteria, it is seen that there is a polyphonic environment in terms of methodology. Moreover, the fact that Turkish history is polyphonic has shaped the content of literary histories according to the period in which they are written and required them to be written according to many different criteria. In this respect, the first part of the book, which is divided into two parts, deals with the histories of literature written in the Ottoman period, while the second part evaluates the historiography of literature in the Republican period. The content and methodology of this division seek answers to five questions presented in the general framework given in the introduction. The answers to these five questions enable us to weigh the adventure of ‘literary historiography’, which has gained a unique place in Turkish literature. In this introductory article, we will try to show

* Doktora Öğrencisi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara-Türkiye. E-posta: barkinburak9@gmail.com. ORCID: 0000-0001-6860-0780.

how and, more importantly, why histories of literature are written in Turkish literature based on the chapters written in the book.

Keywords: Turkish literature, history, literary history, literary science, methodology

Polat, Nâzım Hikmet (Ed.) vd. (2023). *Yöntem Bilgisi Açısından Türk Edebiyatı Tarihleri*, Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları, 702 sayfa.

Kitabın önsözünde Nâzım Hikmet Polat'ın nitelediği: “edebiyat tarihi, edebiyat biliminin okyanusudur.” anlayışı, bu türün Türk düşüncesindeki dimağ zevkini göstermektedir. Bu bakış açısıyla Türk edebiyatında yazılan edebiyat tarihlerine bakıldığında, bir sürekliliğin olduğu söylenebilir. Lakin bu süreklilik içerisinde yer alan kopuşların ise halihazırda var olan ve hâlâ gelişmeye, yazılmaya devam eden edebiyat tarihi yazıcılığını, bilimsellik ve tutarlılık açısından beslediğini belirtmek gerekir. Bu minvalde kitap, iki bölüme ayrılmış ve bölümlerin birincisi Osmanlı Dönemini, ikincisiyse Cumhuriyet Dönemini kapsamıştır. Bu sayede bizler de süreklilik içerisindeki devrim, evrim ve kopuşları; yazarlık sosyolojisi, yöntem bilgisi vd. kavramlarla izleyebilmekteyiz.

Nâzım Hikmet Polat, yöntem bilgisi açısından edebiyat tarihi yazıcılığını; rol, mihver, devir meselesi, tür, dil ve kaynak kullanımı ekseninde değerlendirmiştir. Bu eksen bağlamında kitapta incelenen edebiyat tarihlerinin, kendi dönemleri içerisinde nasıl algılandığı ve neye hizmet ettiği gibi çeşitli sorunsallar bilimsel açıdan yorumlanmıştır. Ayrıca kitapta verilen kapsamlı edebiyat tarihi listesi de bu bilimsel türün, Türk edebiyatındaki bütüncül silsilesini görmemize olanak sağlamaktadır.

Polat tarafından yazılan genel çerçeve, kitabın metodolojisini ve tefsirini göstermektedir. Bu değerlendirmenin ışığında kitabın birinci bölümü olan “Yöntem Bilgisi Açısından Osmanlı Dönemi Edebiyat Tarihleri”nde çeşitli akademisyenler tarafından Osmanlı’da yazılan edebiyat tarihleri incelenmiştir. İncelenen tarihler ve dersler şu şekildedir:

Abdülhalim Memduh, *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye*.

Şahabetin Süleyman, *Tarih-i Edebiyatı Osmaniye, Yeni Osmanlı Tarih-i Edebiyatı*.

Mehmet Hayrettin, *Tarih-i Edebiyat Dersleri*.

Faik Reşat, *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye*.

Köprülüzâde Mehmet Fuat, *Yeni Osmanlı Tarih-i Edebiyatı*.

İbrahim Necmi Dilmen, *Tarih-i Edebiyat Dersleri*.

İncelenen bu tarihlerin haricinde, Özgül Özbek Giray tarafından kaleme alınan “Yöntem Bilgisi Açısından Türk Tarih-i Edebiyatı Derslerinden: Garp Türklerinde Edebiyat ve Şekl-i Tekâmülü” adlı incelemede Mehmet Fuat'ın Türk edebiyatı tarihi yazıcılığında dönüm noktası olan eseri “*Türk Edebiyatı Tarihinde Usûl*” gibi mihver

eserler merceğe alınmıştır. Kùprölü'nün edebiyat tarihi yazımında birleştirici noktada bulunması, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri arasında köprü vazifesi görmesini sağlamıştır. Özbek Giray tarafından verilen, Kùprölü'nün şu ifadeleri Türk edebiyatında edebiyat tarihçiliğinin kapsayıcılığını ve sürekliliğini göstermesi açısından oldukça kıymetlidir:

“Zaman itibariyle Avrupa edebiyatlarından pek çoğuna takaddüm eden, işgal ettiği sahanın büyüklüğü itibariyle birtakım lehçe farklarına duçar olan Türk edebiyatı tarihinin, müstakıl bir marifet şubesi şeklinde meydana çıkabilmesi, birçoklarınca hâlâ gayr-ı mümkün telakki ediliyor. Filhakika, Adalar Denizi kıyılarından Çin hudutlarına kadar uzayan vasi bir sahada muhtelif zamanlarda, muhtelif tesirat altında yaşayan Türklerin asırlardan beri vücuda getirdikleri eserleri tetkik ederek uzun tahlillerden sonra umumî bir terkip yapabilmek, itiraf etmeli ki, adeta imkânın fevkinde bir iştir.” (Kùprölüzâde,1920: 5)

Bu bakımdan ilk bölümde merceğe alınan tarih ve ders kitaplarında, Osmanlı döneminde bu türün yazıcılığında Batı'dan alınan usul ve geleneğin birleştirilme çabası gör÷lmektedir. Dönemler içerisinde bakılacak olursa Tanzimat'tan Osmanlı'nın yıkılışına kadar olan dönemlerdeki tarih anlayışlarında farklılıklar gör÷lmektedir. Lakin bu farklılıkları bütünselliğin içerisinde ileriye dönük atılan çentikler olarak görmenin gerekliliği yazarlar tarafından gözler önüne serilmiştir.

Kitabın ikinci bölümü Cumhuriyet dönemini kapsamakta ve “Yöntem Bilęisi Açısından Cumhuriyet Dönemi Edebiyat Tarihleri” adını taşıymaktadır. Bu bölümde Türk hayatında yaşanan Cumhuriyet devriminin, dönem insanını ve araştırmacılarını pozitivist ve Batıcı zihniyete daha fazla ittiği söylenebilir. Bu bakımdan Batı'dan alınan edebiyat tarihçiliği yazımı ve usulleri, çok sesli bir ortam oluşturmuş ve birçok yazar, farklı bakış açılarını benimseyerek edebiyat tarihine yaklaşım konusunda farklı yöntem bilgilerini geliştirmişlerdir. Cumhuriyet döneminde de kişiler ekseninde ele alınan edebiyat tarihçiliği, merceğe alınan şahsiyetlerin yazarlık sosyolojisi bakımından değerlendirilmesini gerektirmiştir. Bu çerçeveden hareketle değerlendirmeye alınan şahsiyetler şu şekildedir: Agâh Sırrı Levend, Sadettin Nüzhet Ergun, Tahir Olgun, Celâl Tahsin Boran, İsmail Habib Sevük, İsmail Hikmet Ertaylan, Orhan Rıza Aktunç, Murat Uraz, Hüseyin Nihâl Atsız, Hıfzı Tevfik Gönensay, Nihat Sami Banarlı, Ferhan Oğuzkan, Ahmet Hamdi Tanpınar, Vasfi Mahir Kocatürk, Ahmet Kabaklı, Necla Pekolcay, Kenan Akyüz, Seyit Kemâl Karaalioğlu, şükran Kurdakul, Cevdet Kudret, Faruk K. Timurtaş, Ahmet Oktay, İnci Enginün, M. Orhan Okay.

24 farklı şahsiyetin merceğe alındığı bu kısımda edebiyat tarihçiliğinin bütünselliğini ve sürekliliğini bireyler üzerinden gör÷lmesi, türün sistemleştiğini, çeşitli deneme ve tefsirlere açımlandığını göstermektedir. şahsiyetlerin haricinde Atatürk Kùltür Merkezi Başkanlığının yürüt÷lmesiyle hazırlanan 9 ciltlik *Türk Dñnyası*

Edebiyat Tarihi ve Bilkent Üniversitesi himayesinde yazılan *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserler de bu bölümde incelenmiştir. Bu edebiyat tarihleri, Cumhuriyet dönemindeki Türk tarihine ve edebiyatına bütüncül ve kapsayıcı bakış açısını göstermesi açısından önemlidir. Polat tarafından aktarılan M. Orhan Okay'ın şu sözleri Cumhuriyet dönemindeki edebiyat tarihçiliği anlayışındaki çerçevelerden birisini göstermesi açısından oldukça kıymetlidir:

“Siyasî olaylara, edebî topluluklara, ortak mizaçlara, üstad olarak bilinen kişilere, türlere hatta eserlerin teknik ve tematik yapılarına göre çok değişik tasnifler yapılabilir. Belli bir prensibe dayanan her ciddi teklif edebiyata ve edebî esere bir başka açıdan bakma imkânı sağlar. Unutulmamalıdır ki kişiler, devirler, olaylar, türler ve eserler arasında bir açıdan bakıldığında fark edilmeyen özellikler, bir başka açıdan dikkati çekebilir. Çocukların küp oyuncakları gibi, mevcut olanı yıkıp yeniden yaptığınız zaman ortada başka bir binanın yükseldiğini görürsünüz.” (Okay, 2005: 215).

M. Orhan Okay'ın edebiyat tarihi yazıcılığında benimsediği bu geniş perspektif, Cumhuriyet döneminde farklı metodolojilerin benimsendiğini ve bu sebeple inşa meselesinin şahsiyetler üzerinden okunması gerektiğini göstermesi açısından yol göstericidir.

İki bölüm üzerinde tanıtılan bu çerçevenin ışığında, *Yöntem Bilgisi Açısından Türk Edebiyatı Tarihleri Hakkında* adlı çalışmanın edebiyat tarihçiliğinin süreklilik içerisindeki serüveni ve yazıcılığıyla ilgilenen araştırmacı ve yazarlar için rehber niteliği olacağı kanısındayız. Çalışmanın Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerine ayrılması, bütün Türk coğrafyasını da içine alarak incelenmesi; Türk dünyası edebiyatlarının “edebiyat tarihi” türü için benimsediği yöntem bilgisini, yazarlık sosyolojisini göstermesi açısından da kritiktir. Böylelikle bu çalışma; geçmişten geleceğe, Asya'dan Anadolu'ya oradan da Avrupa'ya uzanan Türk edebiyatı tarihçiliğindeki metodoloji ve çok sesliliği değerlendirmek için oldukça kıymetlidir.

Kaynakça

- Köprülüzâde Mehmed Fuat. (1920). *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Matbaa-i Âmire.
- Okay, Orhan. (2005). “Edebiyat Tarihçiliğinde Usûl: Edebiyat Tarihlerinin ve Türk Edebiyatı Tarihinin Sınıflandırılması Meselesi”, *Şinasi Tekin Anısına Uygurlardan Osmanlıya*, İstanbul: Simurg Yayınları.
- Polat, Nâzım Hikmet (Ed.) vd. (2023). *Yöntem Bilgisi Açısından Türk Edebiyatı Tarihleri*, Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu alışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teřekkùr: Yazar tarafından çalışmayla ilgili herhangi bir destek veya teřekkùr beyanında bulunulmamıştır.

ıkar atışması Beyanı: Bu çalışmanın araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar atışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu alışma ile ilgili yazarın beyan ettiği herhangi bir not bulunmamaktadır.

Katkı Oranı Beyanı: Bu çalışmanın tùm bølùmleeri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgment: No statement of support or acknowledgement was made by the author regarding the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this study.

Author's Note: There are no any notes declared by the author regarding this study.

Author Contributions: All sections of this study have been prepared by a single author.



Kitap İncelemesi

Gönderim Tarihi: 14.05.2025

Kabul Tarihi: 11.06.2025

Yayın Tarihi: 30.06.2025

Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi, 2025, 5(1): 228-235

Book Review

Received Date: 14.05.2025

Accepted Date: 11.06.2025

Published Date: 30.06.2025

DOI Number: 10.59902/yazit.1699229

KIRGIZ KÜLTÜRÜNDE TOY, İŞLEVSEL ÇÖZÜMLEME

Toy in Kyrgyz Culture, Functional Analysis

Özden İZGİ*

ÖZ

Aile, her toplumun yapı taşını oluşturur. Her birey ait olduğu topluma ait norm ve değerleri ilk olarak içinde bulunduğu aileden öğrenir. Bu yönüyle aile, bireylerin toplum ile olan bağını kurmada önemli bir rol oynar. Bireyler toplumla bağ kurarken bir taraftan da pek çok geçiş dönemine tanıklık ederler. Geçiş ritlerinin çoğu aile merkezli törenleri kapsamaktadır. Kırgızlar için aile kavramı çok önemli olduğundan yapılan geçiş ritlerinin çoğunu aile merkezli toy törenleri oluşturmaktadır. Toylar, bireylerin ferdi ve toplumsal açıdan erginlenmesini sağlarken Kırgız toplumuna ait kültürel kimliklerini de oluşturmalarını sağlar. Arzu Kiyat “Kırgız demek toy demek, toy demek Kırgız demektir” diyerek Kırgız toplumunda toylara verilen önemi etkili biçimde ifade etmiştir. Kiyat tarafından hazırlanan Kırgız Kültüründe Toy, İşlevsel Çözümleme adlı eserde Kırgız kültüründe aile temelli olan ve toplumda toyların işlevsel açıdan değerlendirilmesi yapılırken kırsal ve kentlerde düzenlenen toyların farklılıklarına değinilmektedir. Kültür öğelerinin sürekli değişim göstermesi kırsalda ve kentlerde oluşan yeni ritlerin, toy yapısını korumakla beraber değişime sebep olduğu belirtilir. Yazar eserinde Kırgız kültüründeki toyları “Türk Kültüründe Toy”, “Kırgız Kültüründe Toylar”, “Kırgız Toylarının Yapısal Analizi” ve “Kırgız Toylarının İşlevsel Çözümlemesi” adıyla dört ana başlık altında incelemiştir. Eserde Kırgız toylarının gelenekleri ve işlevleri arasındaki ilişkinin icra ortamındaki durumu ortaya konmuştur. Eserin tanıtımı ve değerlendirilmesi amacıyla hazırlanan bu çalışmada ele alınan eserin Kırgız kültüründeki toyların yapısal ve işlevsel analizini yapan saha çalışmalarına yönelik katkısı incelenecektir. Eser aracılığıyla Kırgız toplumundaki toy algısının yansımaları üzerinde durulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Kırgız, kültür, folklor, toy, düğün

ABSTRACT

The family forms the building blocks of every society. Each individual first learns the norms and values of their society from their family. In this sense, the family plays an important role in establishing individuals' ties to society. While establishing ties with society, individuals also witness many transitional periods. Most rites of passage involve family-centered ceremonies. Since the concept of family is very important for Kyrgyz people, most of the rites of passage are family-centered toy ceremonies. Toys enable individuals to mature both individually and socially, while also helping them to form their cultural identity within Kyrgyz society. Arzu Kiyat effectively expressed the importance of toys in Kyrgyz society by saying, “To be Kyrgyz means to be a toy, and to be a toy means to be Kyrgyz.” In the work prepared by Kiyat, titled Toy in Kyrgyz Culture, Functional Analysis, the functional evaluation of

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Nevşehir-Türkiye. E-posta: ozdenizgi@gmail.com. ORCID: 0009-0007-7620-1983.

family-based toys in Kyrgyz culture is discussed, with reference to the differences between toys held in rural and urban areas. It is noted that the constant change in cultural elements has led to new rituals emerging in rural and urban areas, which, while preserving the structure of toys, have also caused change. In his work, the author examines toys in Kyrgyz culture under four main headings: "Toy in Turkish Culture," "Toys in Kyrgyz Culture," "Structural Analysis of Kyrgyz Toys," and "Functional Analysis of Kyrgyz Toys." The work reveals the relationship between the traditions and functions of Kyrgyz toys in the context of their performance. This study, prepared for the purpose of introducing and evaluating the work, will examine its contribution to field studies that analyze the structural and functional aspects of toys in Kyrgyz culture. The work will focus on the reflections of the perception of toys in Kyrgyz society.

Keywords: Kyrgyz, culture, folklore, toy, wedding

Kiyat, Arzu (2025). *Kırgız Kültüründe Toy, İşlevsel Çözümleme*. Ankara: Bengü Yayınevi, 190 sayfa.

Kırgız Türklerinin toy kültürünün kapsamlı bir tanıtımı amacıyla hazırlanan ve 190 sayfalık bir hacme sahip olan bu eser kısa bir ön sözün ardından "Türk Kültüründe Toy", "Kırgız Kültüründe Toy", "Kırgız Toylarının Yapısal Analizi", "Kırgız Toylarının İşlevsel Çözümlemesi" gibi dört ana bölümden meydana gelmekte, son söz ve kaynaklar ile fotoğrafların sunumuyla tamamlanmaktadır.

Yazar, çalışmanın Ön Söz'ünde (7-10) öncelikle Kırgız Türkçesinde toy ve düğün sözcüklerinin anlam karşılığı ve Kırgızlardaki toy çeşitleri üzerinde durur. Verilen bilgilere göre Kırgız Türkçesinde toy; doğum, evlenme gibi durumların eğlence düzenleyerek ve yemek vererek kutlandığı törenlerdir. "Toy-" sözcüğü Kırgız Türkçesinde yemek yiyerek açlığını gidermek anlamına gelir. Düğün kavramı ise Kırgız Türkçesinde "üylönüü" sözcüğü ile karşılaşılır. Üylön- evlenmek, üylönt-evlendirmek anlamına gelir. Kızın evlenmesini karşılayan durumlarda turmuşka çık-, küyöögö tiy- filleri kullanılır. Toy sadece evlenme değil aileyi ilgilendiren her durumda düzenlenen yemekli eğlenceler için kullanılan bir kavram olarak açıklanır. Yazarın da belirttiği gibi bebeğin doğumunun ardından yapılan centek toy, çocuk sünnet olduğunda yapılan sünnöt toy, çocuğun ilk adımını attığında düzenlenen tuşoo toy ve üylönüü toy bunların en önemlileridir. Diğer bir ifadeyle Kırgız toplumunda toy herhangi bir başarı, mutluluk sonrasında düzenlenen eğlence ve ziyafeti de karşılamaktadır. Her birinin düzenlenmesi için belirli zaman dilimleri ve hususlar bulunmaktadır. Yapılan ritüellerin bölgeden bölgeye zaman içinde değişime uğrasa da asıl amacından uzaklaşmadığı ve en temel ihtiyaç olan üreme kavramından aile ve toplum yapısına kadar olan önemini koruduğu vurgulanır. Yazarın ilgili bölümde bu törenlerin nasıl yapıldığı hakkında çok ayrıntılı görüşleri yer almaktadır.

"Türk Kültüründe Toy" (11-22) adlı ilk ana başlık altında toyun (düğün) şüphesiz tüm toplumlarda birleştirici bir rol üstlendiğine dikkat çekilir. Kiyat, *Kırgız*

Kültüründe Toy adlı bu eserinde okurlar için genelden özele doğru bir düzen içerisinde toy ile ilgili bilgiler vererek toyların toplumun işleyişi üzerindeki etkisini açıklar. Yazar, toy ve düğün kavramlarının etimolojik anlamlarından hareketle Türk kültüründeki yerine dikkat çeker. Örneğin Kaşgarlı Mahmut'un sözlüğünde düğün, "düğüm" sözcüğünün kökünden geldiğine, düğümlemek yani bağlamak/birleştirmek anlamları taşıdığına değinilir (Kiyat, 2025: 14). Bu bağlamda toy sadece evlilik ile ilgili bir kavram değil aynı zamanda toplum içindeki birlik ve beraberlik kavramlarını da temsil etmektedir. Düğün kavramı ise Dede Korkut Kitabı'nda kiçi (küçük) düğün ve ulu (büyük) düğün olarak adlandırılır (Kiyat, 2025: 14). Toylarda toplumun birlikte olma, kurallarına ve sosyal yaşamına ayak uydurulmasının önemi bir kez daha vurgulanır. Toy, o dönem Han'ın beyleri toplayarak yedirip içirdiği, çeşitli giysilerle donattığı, toplantıların yapılp kararların alındığı eğlenceli etkinliklerdir ve Türk kültüründe toy kavramı önemini hiç yitirmeden şekil değiştirerek yüzyıllarca devam ettiği ifade edilir. Tonyukuk yazıtı'nda ziyafetlerde tavşan ve geyik eti yendiğinden bahseder (Kiyat, 2025: 15). Irk Bitig'de sabah ve akşam altın bir tahta oturup güzel yemekler yendiğini söyler (Kiyat, 2025: 15).

"Kırgız Kültüründe Toylar" (23-62) adlı ikinci ana başlıkta günümüz Türk Dünyasında "toy" denilince akla doğum, bebeklerin kırk uçuşması, sünnöt, nişan, evlilik töreni vb. eğlencelerinin geldiği belirtilir ve bu toylar hakkında açıklayıcı bilgilere yer verilir. Kırgız Türkçesinde de "toy" doğum, kırk uçuşma, sünnöt, evlenme töreni gibi geçiş ritüellerinde insanların davet edilip çeşitli eğlenceler düzenleyerek o güne özel yapılan yemekleri yiyerek yapılan kutlamaları adlandırmak için kullanılmaktadır. Kiyat, Kırgız kültüründe yaşamaya devam eden toy kültürü hakkında önemli derleme bilgiler içeren bu eserinde bize Kırgızistan'da bu Türk geleneğinin nasıl devam ettiğini, gelenek ve ritüellere ne kadar önem verildiğini detaylıca anlatır. Yazar bu çalışmasında Kırgız kültüründe aile temelli ve toplumda çoñ toy (büyük toy) olarak kabul edilen centek toy, beşik toy, tuşoo toy, sünnöt toy ve üylönüü toylarını açıklayarak işlevsel açıdan değerlendirir. Eserde, toy çeşitlerinden ilki olan centek toy, Kırgız toplumunda çocuk sahibi olmak önemli bir konu olması sebebiyle kıymet verilen bir eğlence olarak tarif edilir. Bebeğin dünyaya gelişinden sonra yemekli ve eğlenceli bir kutlamaya dönüşen bebek görme ritüeli "centek toy" ya da "böbök kördü" olarak açıklanır. Doğumdan sonra gerçekleştirilen toylardan biri de "beşik toy" dur. Beşik töreni, çocuğun annesinden ilk ayrılma anı olarak düşünülür. Uygulama halk tarafından "beşikke bölöö" (beşiğe beleme) olarak adlandırılır. Kırgız toplumu beşiği kutsal bir nesne olarak görür ve çocuğu koruduğuna inanırlar. Yazar, eserde beşik toyu ile ilgili ayrıntılı açıklama yaparak fotoğraflarla destekler.

Kırgız toplumunda çocuk ilk adımını atıp yeni yürümeye başladığında veya bir yaşına girdiğinde ise çocuğun hayatı boyunca tüm işlerinin yolunda gitmesi için "tuşoo toy" adı verilen bir kutlamanın ve "tuşoo kesüü" töreninin

yapıldığından söz edilir. Bu toyun amacı çocuk için akrabalarından, komşulardan, eşten dosttan hayır duası almaktır. Erkek çocuk büyüğünde ise “sünnöt toyu” düzenlendiği, çocukla ilgili yapılan geleneksel ritüellerden biri olan sünnet töreninin inanca dayalı bir ritüel olduğu için Müslüman Kırgızlarda bir karşı çıkışa ve tartışmaya mahal vermeyecek kadar önemli görüldüğüne dikkat çekilir. Sünnet, erkek çocuğunu çocukluktan çıkarıp erkeklik erki kazandıran önemli bir ritüel olarak kabul edilir. Sünnet olmayan bir erkek çocuk Müslüman sayılmaz. Sünnet olan bir çocuk için ailesi büyük bir toy düzenler ve bunu duyurmak için ellerinden gelen en büyük ve görkemli töreni yapmak isterler. Bu konuda açıklayıcı bilgiler verilir. Eserde toy çeşitleri arasında sonuncu olarak yer alan “üylönü toyu” da toplum içerisinde önemli bir yer kaplamaktadır. Hayatın geçiş törenlerinden ikincisi olan evlenme; erkek ve kızın sosyalleşme sürecinde aileler arasında kurulan bağ, toplumsal ve ekonomik ilişkilere sağladığı katkı dolayısıyla toplum için önemli bir geçiş evresi olarak kabul edilir. Toplumun yapı taşı oluşturulan aile kurumunun ise bu tören ile kurulması ve görünenin ötesinde bir anlam taşıması yönüyle her zaman önemini koruyacağı aşikardır. Yazar, çalışmanın bu bölümünde Kırgız toplumunda evliliklere atfedilen anlam ve toplum içerisinde görülen evlilik türlerinden de bahsetmektedir.

“Kırgız Toylarının Yapısal Analizi” (63-68) adlı üçüncü ana başlıkta Kırgız toylarının kendine has bir yapısı olduğuna ve bunun toy aşamalarında görüldüğüne değinilir. Buna göre toy öncesi, toy esnası ve toy sonrasında belirli davranışsal ve sözsel pratiklerin olduğu belirtilir. Bu pratikler her toyda tekrarlanmakta ya da yerine yeni versiyonları çıkmaktadır. Verilen bilgilere göre toyların önemli özelliklerinden biri de toyların her zaman yemekli olması ve sunulan yemeklere ayrıca özen gösterilmesidir. Geleneksel Kırgız yemeklerinden beşparmak, aş, mantı, kurdak ikram edildiği ve Kırgız toplumunda toplanan aksakallıların toyda yapılabileceklerine karar verilirken hakem görevi gördüğü, sorun çıkmaması için konuklara ikram için kesilecek hayvanın cinsine de karar verdiklerinden söz edilir. Bazı durumlarda toy düzenlemek toyun sahibini zor duruma sokabilmektedir. Toplum için büyük önem arz eden toy düzenleme işi günümüzde de gereksiz israfa neden olurken insanları kaldıramayacakları borçlar altına girmelerine neden olabilmektedir.

“Kırgız Toylarının İşlevsel Çözümlemesi” (69-152) adlı dördüncü ve son ana başlığı altında toyun işlevsel çözümlemesine geçmeden önce kültür kavramı ve işlevsel kuram üzerinde görüşlere yer verilir. Yazarın ifadesine göre kültür kavramı bulunduğu çevre kapsamında farklı anlamlar kazanmıştır. Kültürün temel birliğini vurgulayan ve kültürel gelişimin ortak ilkelerini araştıran yaklaşımlar temelinde difüzyonizm, fonksiyonalizm ve yapısalcılığa dayanır (Kiyat, 2025: 69). Difüzyonizm, kültürlerin ortak bir kökten yayıldığını varsayarak maddi ve kültürel unsurları inceler. Fonksiyonalizm, insanın toplumun ihtiyaçlarını karşılayan bir yapı olarak görülmüştür. Yapısalcılık, kültürlerin çeşitliliğine rağmen ortak düşünsel

yapıların karşılıklılık ilkesiyle örgütlendiğini ileri sürer. Bu yaklaşımlar, kùltürü ve kùltürün gelişimini anlamak için dikkate değer yaklaşımlar olarak açıklanır.

Eserde işlevsel kuram ise günümüz halkbilimi çalışmalarında en yaygın kullanılan teorilerden biri olarak tarif edilir. İşlevsel kuramın kurucuları Malinowski ve Radcliffe-Brown birbirlerinden bağımsız yaptıkları çalışmalarla toplumun gelecek ve inançlarının o toplumun yapısını sürdürmeye yarayan bir işlev olduğunu savundukları dile getirilir. İşlevselcilik yalnızca toplumu oluşturan yapıları incelemekle kalmaz kùltürün tanımlanmasında önemli bir yaklaşım olarak karşımıza çıkar. Kùltürle ilgili çeşitli teoriler ortaya atılmıştır. Bu teoriler kùltürün toplumsal fonksiyonları, bireyler arasındaki kùltürel öğrenme ve değişim sürecini tahlil etmeyi amaçlar. Malinowski'nin temel ihtiyaçlar teorisi halk bilimi çalışmalarına farklı bir boyut katsa da toplumsal değişimin dinamiklerini açıklama yetersiz kalmaktadır (Kiyat, 2025: 72). Bu durumda folklorun icrası ile ilgili sosyal kimliklere dayanan bir araştırma yöntemi kullanmak gerektiğini söyleyen yazar eserde bu durumu daha ayrıntılı anlatır. Kiyat'ın ifadesine göre folklor ve kùltür öğelerinden biri olan ritüeller toplumda düzeni ve farklı gruplar arasındaki ilişkileri korumayı sağlar. Ayrıca ritüeller toplumu birleştirme gücüne sahiptir. Ritüeller belli kalıplara bağlanmış ve kendi doğasını oluşturmuştur. Bu kapsamda hayatımızda önemli bir yer tutan geçiş ritleri geleneksel ritüelleri oluşturur. Birey bu ritler yoluyla yaşamında meydana gelen değişiklikleri fark ederek kendinde olması gereken sorumlulukları tanımlar ve bilgi aktarımı sağlar. Birey yeni rolünü kabul eder ve bilgiyi gelecek nesle aktarmaya hazırdır. Yapılan ritlerin arkaik arka planı da vardır. Bireyleri bir araya getiren onların arasındaki sosyal bağı güçlendiren toy (düğün) ritleri içinde oldukça önemsenen ritüellerdir. Bireyleri bir araya getiren ve onları toplum yapan kùltürel aktarım içinde önemli yer tutan ritüeller onları ortak bir zihniyetle bağlamakta ve nesillere aktarılacak ortak bir zihin ürünü olan ritüelleri zamanla değişime uğrasa da yaşatmaya devam etmektedir. Bu bağlamda toylar toplumu evlilik yoluyla bağlayan ve akrabalık ilişkilerinin geliştiği önemli ritlerdir. Kùltür aktarımının en canlı yaşadığı alandır. Yazar bu eserinde modernleşme ve kentleşmenin de yaşandığı Kırgız kùltüründe daha çok aile merkezli toyların işlevsel görünümünü ortaya koyar. Bu, okuyucu için de günümüz Kırgız aile yapısından hareketle Türk kùltür yapısının nasıl evrim geçirdiğini incelemek açısından kıymetli bir eserdir.

Kırgız kùltüründe toyları işlevlerine göre 6 alt başlıkta inceleyen yazar, 'Bireysel ve Toplumsal İşlevler'de (77-92) toyun bireylerin yaşamında ve toplum içinde ne anlamlar ifade ettiğine dair açıklayıcı bilgiler verir. Çoğu toplumda olduğu gibi Kırgız toplumunda da aile en çok önemsenen kurumdur. Aile kurmak, çocuk sahibi olmak, soyun devam etmesini sağlamak Kırgızlar için oldukça önemlidir. Bu sebeple Kırgız toplumunda erken yaşta evlilik ve genç yaşta çocuk sahibi olma durumu oldukça yaygındır. Bu durum kùltürlerine de yansımıştır ve yapılan toylar aile merkezli olmuştur. Toylar yoluyla bireyler grup ve topluluk birlikteliği

oluşturmaktadır. Yazar, “Bu yönüyle toylar bireyleri bir araya getirerek onların kolektif ilişkiler kurma fonksiyonuna yardım eder” (Kiyat, 2025: 83) diyerek söz konusu ilişkilerin bir sistem oluşturmakla kalmadığını ve bu sistemin belli bir işleyiş meydana getirdiğini ifade eder.

Yazar “Sosyokültürel İşlevler”de (93-107) sosyokültürel değerlerin insanın günlük davranışını etkileyen inançlar ve değerler sistemi olduğu belirtilir. Bu değerler sistemi insanın içinde bulunduğu kültürel değerlere de yansımaktadır ve toplum içindeki dengeyi sağlayarak toplumun yapılaşmasını etkiler. Bu kültürel belleğin taşıyıcıları tekrara dayalı ritüeller toplumsal yapının değişerek olsa da devamlılığını sağlar. Gerçekleştirilen ritüellerin kültürel kimliğin oluşumuna etki ederek toplumu bir arada durmaya yönelttiğine dikkat çekilir. “Sosyo-Psikolojik İşlevler”de (108-126) toyun sosyal ve psikolojik işlevleri üzerinde durulur. İlgili bölümde verilen bilgilere göre aile, sosyalizasyonun ilk basamağıdır. Bu sebeple sosyalizasyon aile yoluyla hem bireye hem topluma açılan iki yönlü bir pencere sunar. Buna göre birey, sosyalizasyon süreci içinde bilgi, görgü, beceri ve davranışlarını kazanıp gelişimini sağlar. Böylelikle toplumun sosyal grupları varlık kazanır ve işleyişini sürdürür. Bu bağlamda Kırgız toplumundaki toyların sosyalizasyonun diğer nesillere aktarımını sağladığı ve kültürlenme sürecine katkı sunduğu ifade edilir. Toylarda gerçekleştirilen ritüeller de bireylerin duygusal açıdan paylaşımını sağlar ve toplum açısından dikkate değer bir birey olduğunu hissettirerek topluma katılımını sağlar. Sözgelimi toy sırasında yapılan dua ve dilekler toy sahibini olumlu yönde etkileyerek topluma bağlılığının devamını sağlamaktadır. “Sosyoe-ekonomik İşlevler”de (127-133) toyların sosyal açıdan faydalı olmanın yanı sıra ekonomik açıdan da düzenlendiği topluma katkı sağlayan ritüellerin başında geldiği belirtilir. Yapılan toylarda harcanan para ekonomik açıdan bir döngü yaratarak topluma fayda sağlamaktadır. Yazar, günümüzde ise Kırgız toplumunda yapılan düğün törenleri kentleşmenin etkisiyle geçmişe nazaran daha gösterişli olduğunu, bunun da ister istemez ailelerin üzerine bir yük bindirerek bir düğün ekonomisi oluşturduğunu vurgular.

Yazar “Siyasal ve Hukuki İşlevler”de (134-141) folklor ürünlerinin işlevlerinden birini de kültürün onaylanması, ritüelleri gözlemleyen ve ritleri icra edenlerin, kurumlar tarafından onaylanması olarak açıklar. Örneğin, eskiden evlilik kurumu kızın kalın (çeyiz) verilerek erkeğin ailesinin bir parçası olurken İslamiyet’le birlikte dinî nikah kıyılmış, medeni kanun ile devlet güvencesi altına alınmıştır. Yazılı bir hukuk sisteminin olmadığı dönemlerde örf ve âdetler kanun hükmünde sayılarak yaptırım gücü kazanmıştır. Dolayısıyla ritüellerin toplumun üyeleri arasındaki ilişkileri sağlama ve onları bir arada tutma gibi fonksiyonlara sahip olduğu kabul edilir. “Örtük ve Bozuk İşlevler”de (142-152) ise değişim ve yapı ilişkisinin kaos ile kozmos ilişkisini akla getirdiği belirtilir ve düzensizlikten düzene doğru geçilirken yapıda da zorunlu bir değişim olduğu ifade edilir. Bu da toplumsal ve kültürel değişimi beraberinde getirmektedir. Zamanla gelenekte ve kültürde

yaşanan değişiklikler onların yaşamdan kopmasına sebep olsa da bu sürecin yaşanması doğal görülür. Bu değişim yadsınamaz bir gerçektir. Yaşanan modernleşme ve kentleşme bu durumun çarpıcı bir örneğidir. Değişen yaşam koşulları ritüelleri ve toplumsal gelenekleri değiştirmiştir ve değiştirmeye devam etmektedir. Bu durum Kırgız toylarında kendini kırsalda ve kentlerde gerçekteşen toylar arasındaki uçurumda göstermektedir. Yazara göre toylarda yaşanan bu farklılıklar toplumdaki yozlaşmayı da gözler önüne sermektedir.

Kiyat, eserin genel bir değerlendirmesinin yapıldığı son söz kısmında ise toyların Kırgız aile ve toplum yapısını ortaya çıkaran bir gelenek olduğunu, bu geleneklerdeki değişimin toplumu nasıl etkilediğini inceleyerek ve işlevsel yapıya göre analizini yaparak sonuçları ile etkilerini ortaya koymuştur. Çalışma, yararlanılan matbu ve sözlü kaynakların tam künyesinin sunumunun ardından fotoğraflarla zenginleştirilerek tamamlanmıştır.

Sonuç olarak Arzu Kiyat'ın *Kırgız Kültüründe Toy İşlevsel  z ml me* adlı eserinde Kırgız kültüründe aile temelli olan ve toplumda önemli bir yeri olan centek toy, beşik toy, tuşoo toy, sünnöt toy ve üylönüü toylarının işlevsel açıdan değerlendirilmesi yapılmış ve yazar bu toylar üzerinden toyun sistematik yapısını "bi-reysel, toplumsal, sosyokültürel, sosyo-psikolojik, sosyoekonomik, siyasi ve hukuki, örtük ve bozuk yönleri" açısından incelemiştir. Büyük oranda saha çalışmalarına dayanarak kaleme alınan eserde gelenek, kültür ve işlev ilişkisi üzerinden Kırgız toylarının işlevsel yapısı yorumlanmıştır. Genel olarak dört ana bölümden oluşan eserde eski Türklerde ve Türk boylarındaki toy ve düğün kavramlarına dair açıklayıcı bilgiler, Kırgız Türklerindeki toy çeşitlerinin yapısal analizi, toy öncesi, esnası ve sonrasına yönelik ritüellerin sistematik değerlendirmeleri ve toyların işlevsel  z ml meleri yapılarak ayrı alt başlıklar h linde ve kendi içerisinde bir düzende okurlara sunulmuştur. Yapılan  z ml melerle Kırgız toplumunun sosyal, kültürel, ekonomik, siyasi ve hukuki alanlarında toy kavramının yerine ve önemine değinilmiş, ritler ve geçmiş dönemlerle karşılaştırmalar yapılarak modernleşme ve kentleşmenin toy üzerindeki etkisi ortaya koyulmaya çalışılmıştır. İşlevsel  z ml me yöntemiyle Kırgız kültüründe geçmişten günümüze ışık tutma amacı taşıyan bu eser, halkbilimi alanında çalışan araştırmacılar için önemli bir başvuru kaynağı niteliği taşımakta ve alana değerli katkılar sunma potansiyeli taşımaktadır.

Kaynakça

Kiyat, Arzu (2025). *Kırgız Kültüründe Toy İşlevsel  z ml me*. Ankara: Bengü Yayınları.

Çalışmanın yazarı/yazarları "COPE-Dergi Editörleri için Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri"  er evesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu  alışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Finansman: Bu alışma için herhangi bir kurum ve kuruluştan destek alınmamıştır.

Destek ve Teřekkùr: Yazar tarafından çalışmayla ilgili herhangi bir destek veya teřekkùr beyanında bulunulmamıştır.

ıkar atışması Beyanı: Bu çalışmanın araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar atışması yoktur.

Yazarın Notu: Bu alışma ile ilgili yazarın beyan ettiği herhangi bir not bulunmamaktadır.

Katkı Oranı Beyanı: Bu çalışmanın tùm bølùmleeri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the "COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors":

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Funding: No support was received from any institution or organization for this study.

Support and Acknowledgment: No statement of support or acknowledgement was made by the author regarding the study.

Declaration of Conflicting Interests: The author has no potential conflict of interest regarding research, authorship or publication of this study.

Author's Note: There are no any notes declared by the author regarding this study.

Author Contributions: All sections of this study have been prepared by a single author.

