

bitig

TÜRKOLOJİ ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
ISSN 2757-8410

2022/2



Yıl/Jear 2022, Cilt/Volume 2, Sayı/Issue 2

Eskişehir <Güz> 2022



bitig

TÜRKOLOJİ ARAşTIRMALARI
DERGİSİ

ISSN 2757-8410

Yıl/Jear 2022, Cilt/Volume 2, Sayı/Issue 2

Sahibi / Owner

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Adına
Prof. Dr. Emine G M ş    

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible

Editorial Manager
Dr. Deniz DEPE

Editör / Editor
Prof. Dr. Bülent G L

**YAYIN DANIşMA KURULU / PUBLICATION
BOARD OF OVERSEERS**

Prof. Dr. Ferruh A CA [TÜRKİYE] • Prof. Dr. Erhan AYDIN [TÜRKİYE] • Prof. Dr. Ts. BATTULGA [MO  OLİSTAN] • Dr.   va CS KI [MACARİSTAN] • Prof. Dr. Ahmet Bican ERCİLASUN [TÜRKİYE] • Prof. Dr. Marcel ERDAL [ALMANYA] • Doç. Dr. Faruk G K  E [TÜRKİYE] • Prof. Dr. Bülent G L [TÜRKİYE] • Prof. Dr. Juha JANHUNEN [FINLANDİYA] • Prof. Dr. Michael KN PPEL [ALMANYA] • Prof. Dr. Alexis MANASTER RAMER [ABD] • Prof. Dr. M. Vefa NALBANT [TÜRKİYE] • Prof. Dr. Irina NEVSKAYA [ALMANYA] • Prof. Dr. Takashi OSAWA [JAPONYA] • Prof. Dr. Marek STACHOWSKI [POLONYA] • Prof. Dr. Hatice şİRİN [TÜRKİYE] • Doç. Dr. Erdem UÇAR [ALMANYA] • Doç. Dr. Orçun  NAL [ALMANYA] • Prof. Dr. Alexander VOVIN [FRANSA] • Prof. Dr. Dursun YILDIRIM [TÜRKİYE] • Prof. Dr. Jens WILKENS [ALMANYA] • Prof. Dr. Peter ZIEME [ALMANYA]

YAYIN HAKEM KURULU / BOARD OF REFEREES

Prof. Dr. Mehmet A A • Dr. Esin A CA • Prof. Dr. Ferruh A CA • Doç.Dr. Hakan AKÇA • Dr.   r. . Fatma ALBAYRAK • Prof. Dr. Erhan AYDIN • Doç.Dr. Kenan AZİLİ • Prof. Dr. Bülent BAYRAM • Dr.   r. . Meltem CAN • Dr.   r. . Mikail CENGİZ • Prof. Dr. Salim       LU • Doç. Dr. Sema ASLAN DEMİR • Dr. Deniz DEPE • Prof. Dr. Oğuzhan DURMUş • Dr.   r. . Genç Osman GEÇER • Doç. Dr. Faruk G K  E • Prof. Dr.

Bülent GÜL • Dr.   r. . Hasan GÜZEL • Doç. Dr. Sinan GÜZEL • Uzm. İsmail İLGİN • Doç. Dr. Erkan HİRİK • Doç. Dr. Seçil HİRİK • Prof. Dr. şahika KARACA • Dr.   r. . Arda KARADAVUT • Prof. Dr. Ahmet KARTAL • Dr.   r. . M. Yasin KAYA • Dr. Arzu KAYGUSUZ • Dr. Ayşe KILIÇ CENGİZ • Uzm. Buket Nur KIRMIZIGÜL şİMşEK • Doç.Dr. Adem KOÇ • Dr. Aziz Tolga KOÇ • Prof. Dr. M. Vefa NALBANT • Doç. Dr. Serdar ODACI • Dr.   r. . Nükhet OKUTAN DAVLETOV • Dr. Timur DAVLETOV • Dr.   znur   ZDARICI • Prof. Dr. Fatih SAKALLI • Dr. Nurayım SATYALKANOVA • Prof. Dr. İbrahim şAHİN • Prof. Dr. Hatice şİRİN • Prof. Dr. Mete TAşLIOVA • Prof. Dr. Nezir TEMUR • Doç. Dr. Kadriye TÜRKAN • Doç. Dr. Erdem UÇAR • Doç. Dr. Orçun  NAL • Dr.   r. . Melike ÇÖZÜM • Dr. Cemalettin YAVUZ • Dr.   r. . İrfan Cenk YAY • Prof. Dr. Dursun YILDIRIM • Prof. Dr. Talip YILDIRIM • Doç.Dr. Hüseyin YILDIZ

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

İngilizce Editörü / Editor of the English Text
Araş.Gör. Buket Nur KIRMIZIGÜL

**YAYIN KURULU ÜYELERİ / MEMBERS OF
EDITORIAL BOARD**

Prof. Dr. Ferruh A CA [Eskişehir Osmangazi Üniversitesi] • Doç. Dr. Haydar YALÇIN [Ege Üniversitesi] • Doç.Dr. Hüseyin YILDIRIZ [Ordu Üniversitesi] • Dr.   r. . Fatma ALBAYRAK [İstanbul Medeniyet Üniversitesi] • Dr.   r. . Meltem CAN [Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi] • Dr.   r.  . Nükhet OKUTAN DAVLETOV [Kapadokya Üniversitesi] • Dr. Esin A CA [Eskişehir Osmangazi Üniversitesi] • Dr. Selin BAYRAK [Eskişehir Osmangazi Üniversitesi] • Dr. Deniz DEPE [Eskişehir Osmangazi Üniversitesi] • Dr.   r.  . Hasan GÜZEL [Hacettepe Üniversitesi] • Dr.   r.  . Arda KARADAVUT [Bülent Ecevit Üniversitesi] • Araş. Gör. Saniye ERASLAN [Eskişehir Osmangazi Üniversitesi] • Araş. Gör. Buket Nur KIRMIZIGÜL [Eskişehir Osmangazi Üniversitesi] • Uzm. İsmail İLGİN [Bülent Ecevit Üniversitesi] • Uzm. Saffet Alp YILMAZ [Eskişehir Osmangazi Üniversitesi] •

Kapak Tasarım: Saffet Alp YILMAZ
İ  Tasarım: Bülent G L

Yayının Türü

Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, hakemli, yaygın, uluslar arası, süreli (altı aylık) yayındır.

**

Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi'nde yayımlanan makaleler yayıncının yazılı izni olmadan tamamını veya bir kısmı herhangi bir yolla     ltulamaz. Yazıların fikri sorumluluğu ve iml  tercihi yazarlarına aittir. Başka kaynaklardan alınmış tablo, resim ve benzeri şeylerin yazılarda kullanım sorumluluğu yazarı aittir.

İLETİşİş ADRESİ / INFORMATION ADRESS

Prof. Dr. Bülent G L
Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyat Bölümü
Meşelik Kampüsü F2 Blok Odunpazarı Eskişehir / TÜRKİYE
web sayfası: www.bitig-ogu.edu.tr
e-posta: bitigdergisi@gmail.com

Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, 2022/2, ESO   Basımevi'nde basılmıştır. (ESO   İdari ve Mali İşler Daire Başkanlığı, Eskişehir, Tel: (0222) 2393797, Sorumlu Müdür: Yüksel ASLAN) basılmıştır.

Eskişehir <G z> 2022

bitig'ten Merhaba,

Değerli okuyucular,

bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi ikinci yılının son sayısı ile okuyucularının karşısındadır. Yeni bilgilerin yer aldığı, önemli gördüğümüz makalelerle karşınızdayız. Dergiciliğin gittikçe zorlaştığı ama bir yandan da makale yayımlamanın kolaylaştığı bir dönemde, hakemlerimizin incelemelerinden olumlu cevap alan makaleleri sizlere ulaştırmaya çalışıyoruz.

Dergimize özellikle Türkiye dışından akademisyenlerin ilgi göstermesi bizi mutlu ediyor. Türkiye içinden de aynı desteği görmek istiyoruz. Daha emekleme aşamasında olduğu için Türkiye'deki akademik hayatta artık puana zorlanan akademisyenler ister istemez yeni dergilere ilgi göstermekte zorlanmaktadırlar. İkinci yılını dolduran dergimiz, ileride daha çok makale akışına da uğrayacaktır, bundan eminiz. Bilimin karşılığı yapılan akademik çalışmaların atıf alması ile ölçülür. Dergimizin de tek amacı orijinal çalışmalar yayımlayarak bilimsel literatür içinde kendine yer bulmasıdır. Çalışmalarımız, ilk günkü azimle hizmet veren çalışma arkadaşlarım sayesinde, özellikle Dr. Öğr. Ü. Deniz Depe ve Araş. Gör. Buket Nur Kırmızıgül'ün gayretleri ile daha ileriye gidecektir. Yazarlarımıza, hakemlerimize ve çalışma arkadaşlarıma da en iyiye ulaşma yolunda verdikleri destek için teşekkürü borç bilirim.

Değerli okuyucular, her yeni sayıda daha iyiye ulaşmak dileğiyle sağlık ve esenlikler dilerim. Hoşça kalınız.

Prof. Dr. Bülent GÜL
Editör

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

bitig'ten Merhaba / iii

Yazılar / Articles

Atila BAĞCI

Olonho Yakut Epik Şarkıları

Olonho Yakut Epic Songs

1-28

Özlem ÇELEBİ

Moğol Destancılık Geleneğinde Destan Söyleyicileri

Epic Tellers in the Mongolian Epic Tradition

29-37

Gözde SALUR

Eski Türkçede Gramerleşmiş Bir Zarf Olarak *kayra*

kayra as a Grammarized Adverb in Old Turkic

39-50

Gamze ÇELİKELOĞLU

İrk Bitig'de Hayvan İsimlerinin Sembolik Değerleri

Symbolic Values of Animal Names in İrk Bitig

51-76

Melih YENER

Sınır Edebiyatı Kavramı ve Türk Edebiyatındaki İlk Örnekleri Hakkında

On Frontier Literature and Its First Examples in Turkish Literature

77-97

Nesrin KAYMAKCI

Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları Adlı Romanında Modernist Unsurlar

Modernist Elements in Orhan Pamuk's Novel Cevdet Bey and His Sons

99-111

Serkan TUNA

Ziya Şakir Soku'nun Cumhuriyet Öncesi Edebî Faaliyetleri

Literature Activities Of Ziya Şakir Soku Before The Republic

113-128

Çeviri / Translations

Nestor Aleksandroviç MANİÇKİN

Kutsal Deneyimler: Değişen Bilinç Durumları Tiplerinin Özelliklerine ve Kırgız
Şamanizm'inin Farklılaşması Meselesine Yeni Kanıtlar

Çev. Atilla BAĞCI

129-143

Joseph H. GREENBERG

Altay Dil Birliği Var Mıdır?

Çev. Gözde SALUR

145-150

Tanıtma / Reviews

Ezgi ÇAPAN

Ayşe Kılıç Cengiz, Eski Uygur Dönemine Ait Tantrik Bir Metin: Sitātapatrādhāraṇi,
Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2021, 495 s.

151-153

Nevriye BOZDEMİR

Sakallı, F. (2022). *Şiirin Rüyasını Görmek: Çağdaş Türk Şiiri Üzerine Yazılar*. İstanbul:
İhlamur Akademi Yayınları.

155-157



Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Güz 2022 / 2: 1-28.

Olonho Yakut Epik Şarkıları

Atilla BAĞCI*

Öz: Yakutlar günümüzde Rusya Federasyonu yapısına dâhil, oldukça geniş coğrafyaya sahip, buna mukabil nüfusu az olan bir Türk boyudur. Zengin bir sözlü edebiyat hazinesine sahip olup, özellikle epik geleneğin üst düzeyde olduğu görülmektedir. Kahramanlık şarkıları olan olonbolar Yakut halkının ruhunu, manevi dünyasını, bayallerini yansıtmaktadır. Milli Yakut edebiyatının olonbo türü UNESCO tarafından 2005 yılında Dünya Somut Olmayan Kültürel Miras Temsili Listesi'ne alınmıştır. Bu sanata yatkın olanlar daha çocuk yaşlarda olonbo icralarında bulunmaya ve ustaları taklit etmeye başlarlar, yetenekli olanlar geleneğin içinde kendilerini geliştirir ve müstakil olarak halk karşısında destan icra edebilecek olgunluğa, ustalığa ulaşırlar. Olonbocuların icra tavırlarında yetiştikleri bölgelerin ve etkilendikleri ustaların ciddi etkisi görülmektedir. Bazı olonbocular daha şanslı olup doğrudan bu sanatın canlı olarak yaşadığı ailede dünyaya gelirler, daha bebeklik döneminde olonbo sanatıyla tanışmış olurlar. Olonbolarda kahramanlar bireysel çıkarlar ve şahsi kaygılarla değil, mensubu olduğu boyun çıkarlarına göre davranır, asıl görevi musallat olan düşman ve kötü güçlere karşı halkını, ailesini, hâsılı kendisine güvenen insanları korumak kollamaktır. Kahramanların olağanüstü güçleri, meziyetleri vardır, zaten dünyaya gelişleri de olağanüstü şekilde gerçekleşmektedir.

Anahtar kelimeler: Yakut, olonbo, ayu, abaası, destan, şaman, homus, kurumpa, motif, mit, icra.

Olonho Yakut Epic Songs

Abstract: Yakut is a Turkish clan that is included in the structure of the Russian Federation today, has a fairly wide geography and has a correspondingly small population. It has a rich oral literature reservoir and it has been seen that the epic tradition is at a high level. Olonbos, which are heroic songs, reflect the spirit, spiritual world, dreams of the Yakut people. Olonbo, this genre of national Yakut literature, was included in the representative list of the world intangible cultural heritage by UNESCO in 2005. Those who are closed this art begin to perform Olonbo at an early age and imitate masters, those who are talented who grow up in the tradition develop themselves in a short time and reach the maturity and mastery to perform epics independently in front of the public. The serious influence of the regions where Olonboists grew up and the masters they were influenced by can be seen in their performance

* Dr., Halkbilimci, Antalya (Türkiye). E-posta: atilla_bagci@hotmail.com ORCID ID: 0000-0002-8702-531X

attitudes. Some olonho people are more fortunate and come into the world directly in the family where this art lives alive, and they are introduced to olonho art at the infancy stage. In Olonho, heroes act not with individual interests and personal concerns, but according to the interests of the neck to which they belong, their main task is to protect their people, family, and people who trust them against the enemies and evil forces that haunt them. Heroes have extraordinary powers, virtues, and their arrival in the world is already happening in an extraordinary way.

Keywords: *Yakuth, olonho, ayii, abaasi, epic, shaman, bomus, kırımpa, motif, myth, execution.*

Giriş

Tarihin derinliklerinden gelen her etnik grup sözlü kültür geleneğine sahiptir. Sözlü kültür geleneğinin de en önemli türlerinden biri epik anlatılar ve şarkılardır. Epik, yani kahramanlık türküleri her milletin kişiliğini, dünya görüşünü, ortak sanat ve estetik çizgilerini, duyu dünyası ve hazlarını yansıtan, kadim atalarından alıp sonraki kuşaklara bırakacağı değerli ve önemli kültür mirasıdır. Kahramanlık şarkıları özel yetenekli kişiler tarafından halkın öz kültüründen ilham alınarak yaratılmış, yaşatılmış ve kuşaktan kuşağa aktarılmış eserlerdir. Sözlü kültürü her zaman geleneğin icaplarına göre yetiştirmiş özel yetenekli kişiler zenginleştirmiştir.

Her kültürde epik destan icracılarını ve erbaplarını tanımlayan özel terimler farklı şekillerde türetilmektedir: a) epik türün adından - Yakutlarda kahramanlık destanı *olonho* adından *olonhosut*, Buryatlarda *uliger*'den *uligerşin*, Özbeklerde *dastan*'dan *dastançi*, Kazaklarda *jır*'dan *jırau*, *jırşı* vd., b) büyük epik abidelerin adlarından - Kırgızlarda *Manas* destanından *Manasçi*, Taciklerde *Gurugli*'den *Guruglihon*, Kalmuklarda *cangar*'dan *cangarci* vd., c) icra özelliğiyle bağlantılı terimlerden - gırtlak icrası *kay*, *hay*'dan Altaylılar ve Şorlarda *kayçi*, Hakaslarda *hayci* vd., d) destan söylerken ezgisiyle eşlik eden çalgı aletinin adından - Güney Slavlarda *gusli*'den *gusliyar*, Ukraynalılarda *kobiz*'den *kobzar* vd., e) Türkistan halklarının da kendine özgü terimleri vardır: bahşi, akın ve şair; Türkmenistan, Azerbaycan ve Ermenistan'da *aşug*, Başkurlarda *sesen*, Tatarlarda vd. *çiçyan*.

Bu çalışmanın konusu Saha Türkleri olarak da bilinen Yakutların sözlü kültürünün omurgası *olonho*'dur. "Olonho nedir? Olonho icracısı nasıl yetişir? Olonho icra geleneğinin özellikleri nelerdir?" gibi soruların cevapları metin merkezli olarak araştırılacaktır.

Yakutlar günümüzde Rusya Federasyonu'nun Sibirya bölgesinde geniş bir coğrafyada mukim olan Türk boyudur. Yakutların ataları rivayetlere göre günümüzde mukim oldukları yurtlarına gelmeden önce Baykal boyu ve Angara nehri boylarında yaşamışlardır, ancak oralarda ne kadar süre yaşadıkları da bilinmemektedir. Ayrıca Yakutların ilk atalarının zikredilen bölgelerden öncesinde de başka bölgelerde yaşayıp yaşamadıkları da kesin olarak bilinmemektedir. Yakutların uzak atalarının sadece Sayan ve Altay halklarıyla değil, başka halklarla da ilişki içinde oldukları tahmin edilmektedir. Yakutların efsanevi dedeleri sayılan *Kurikanlar* VI-VII. yüzyıllara ait Orhon Yazıtlarında zikredilmektedir (Yıldırım, 2020). Mümtaz Yakut alimi G.V.Ksenofontov Yakutların köken olarak günümüzden batıya oldukça uzak Türkistan'da bulunan etnik ve tarihi merkez Türkleri *Kurikanlar-Uranhaylar* olduğunu savunmaktadır (Ksenofontov, 2011:161, 165).

Yakut Türkçesinde "Hepseen (kepseh, seben)" genel adıyla mit, efsane ve menkıbeler halk ozanları tarafından yaratılmış, korunmuş ve yaşatılmıştır. Masallar

hayaller üzerine, menkıbe, efsane ve mitler ise gerçeklikler, daha doğru ifadeyle gerçek olduğuna inanılan olgular ve anlatılar üzerinde yükselmişlerdir. Yakut atasözünde de bu durum şu şekilde tespit edilmiştir: “*Kepseen ebileeh, olonho omunnaah, ııa dorsoonnooh*” (Hikâye (menkıbe) – eklemeyle, olonho – abartıyla, şarkılar – ahenkle olur). Sözlü kültürün bu türleri arasındaki ayrım Yakut halkı için bu türlerin ne kadar önemli olduğunun ve halk bilgeliliğinin de göstergesidir.

Evren ve Tanrılar

Yakut destanları olonhoların daha iyi anlaşılabilmesi için Yakut Türklerinin dini inanışları, mitolojisi, kozmogoni tasavvurları, tanrılar panteonu, tanrı ve tanrıçaları hakkında bilgi vermek isabetli olacaktır. **Doğu Sibirya’nın Türk dilli halkı Yakutların evren ve yaratılışı tasavvurlarının temelinde Şamanizm inancının başrol oynadığı bilinmektedir. Ancak Yakutların eski Türk dini Kut-Sür (Gök Tanrı) inancını bugüne kadar taşıyan tek Türk boyu olduğu ifade edilmektedir** (Fedotov, 1992). Kut-Sür inancına göre insanda *Anne-Kut*, *Toprak-Kut* ve *Hava-Kut* olmak üzere üç kut (can) bulunmakta, Anne-Kut’u yalnızca Ak Tanrı vermektedir. Toprak-Kut kişinin bedenini, Hava-Kut ise kişinin isteklerini göstermektedir.

Kut-Sür inancına göre kutlar ve tanrılar arasında bir bağ bulunur. Tanrılar kutlara hayatta olma gücünü gönderirler. Gökyüzü dokuz kattan oluşmaktadır ve dokuzuncu katta baş tanrı olan *Ak-Tanrı*, sekizinci katta *Odun-Tanrı* ve *Çingis-Tanrı* yaşar; bunlar dünyanın değişmeyen kanunlarını canlandırırlar; yedinci katta *Cılha*, *Tanha* ve *Bilge* adında, bütün canlıların hükmünü taşıyan üç tanrı yaşar, altıncı katta tabiatın kendi gücünü onun vasıtasıyla gösterdiği *Sün-Cahın* veya *Gökgürültüsü Tanrısı*, beşinci katta yaşayan *Ulu Sorun Tanrı* ise insana Sür’ü ve demirciliği, Şamanizm’i ve dil kabiliyetini vermektedir, dördüncü katta iktidar tanrısı *Hotoy Tanrı*, üçüncü katta Yakut Türklerinin tanrısı olan ve ilerlemeyi sağlayan *Cöhögöy Tanrı*, insanın merhametli ve sevimli olmasını sağlayan *İyehsit Tanrı* ikinci katta, sevgi ve sanat tanrısı *Ayhıst Tanrı* ise birinci katta yaşamaktadır (Fedotov, 1992).

Yakutların tasavvuruna göre evren Yüksek, Orta ve Aşağı Dünyalar olmak üzere üç dünyalı bir yapıdır; iyi tanrılar ve ruhlar, insan nesli ve kötü tanrı ve ruhların mukim oldukları dünyalar. Yakut tanrılar panteonunda yaratıcı tanrı ve ikinci dereceden diğer tanrı-ruhlar vardır; her birinin kendi güç ve sorumluluk sınırları bellidir. Aşağı dünyanın **sakinlerini Yakutlar *abaası* (Türkçe - *albastı*) diye adlandırırlar, *Ulu Toyon* oranın hâkimidir. Abaaslar insanlar için tehdit oluştururlar ve zarar verebilirler. İyi ruhların başında *Yürüng Ayu Toyon* vardır. Ayu ve abaası birbirlerine hasımdırlar, bu düşmanlığın Süge Toyon şahididir. Bu iki tanrılar grubunun savaşları orta dünyada yaşayan insan nesli üzerinden yapılmaktadır. Bu iki gruptan başka daha çok tabiatla bağlantılı olan diğer grup *süllükün* (ruhlar) vardır. Ruhlarla ancak Yakut mitolojisinin başkahramanları olan şamanlar irtibat kurabilir ve mücadele edebilirler. Ruhlar dünyasına seyahat de ancak *Aal Luuk Mas* (Dünya Ağacı) vasıtasıyla olabilir. Yakutların tanrılar panteonunun tepesinde *Yürüng Ayu Toyon* (diğer adı Yürüng Toyon Ayı; Yakutça *Үрүҥ Аар Тойон, Үрүҥ Тойон Айыы*, yani Ak Tanrı) vardır. **Yüksek Dünya’nın sakinleri iyi tanrı-ruhlar atalar kültüyle bağlantılıdır ve *ayy* diye adlandırılırlar.** Yürüng Ayı Toyon mükemmel ülke olarak tasvir edilen, hiç kış olmayan, ak kuğunun kanatlarına benzer akağaçların büyüdüğü gökyüzünün dokuzuncu katında yaşar. O ak tay veya kartal kanadında somutlaşmaktadır. O dünyanın yaratıcısıdır, ondan sonra**

diğer ruhlar, abaası şeytanları, iççi, insan, hayvan ve bitki ruhları vardır (Yakut Mitolojisi, 18.10.2022).

Yürüng Ayı Toyon'un kardeşi *Cösögey Toyon* (diğer adı Kürüyö Cösögey Toyon, Cösögey Аһуһ, Күн Cösögey veya Uordaah Cösögey; Yakutça Дьөһөгөй Тойон, Күрүө Дьөһөгөй Тойон, Дьөһөгөй Айыы, Күн Дьөһөгөй, Уордаах Дьөһөгөй) atların hamisi olan tanrıdır. *Cösögey Toyon* üçüncü göksel katta yaşamaktadır. O insanlara hayvan (at) sürüleri gönderir, ama hiddetlenirse de onları geri alabilir. İnsanlara ev işlerinde, çalışmalarında yardım eder. İnsana güç, yetenek, beceri kazandırır (Fedotov, 1992, Yakut Mitolojisi, 18.10.2022). O, tanrının kardeşlerinin en büyüğüdür.

Isegey İsyiehsit (Yakutçar Иһэҕэй Иэһиэхсит) - insanlara sığır veren bir tanrıçadır. *Hompоруун Хотой Аһуһ* (diğer adı Syüng Haan, Syüngken Ereli; Yaktuça Хомпоруун Хотой Айыы, Сүһ Хаан, Сүһкэн Эрэһи) kuşların koruyucusu olan tanrıdır. O koyu kara kartal suretinde cisimleşmiştir. O, kartalın babasıdır ve o kuşu öldüreni acımasızca cezalandırır. O ikinci dereceden erkek tanrıdır, insanlara çok sayıda evlat, ama fiziksel olarak zayıf çocuklar, çoğunlukla kızlar, bazen de "hara cagıl" (Yakutça хара дьаһыл) renkte hayvanlar verir.

Syüge Toyon (diğer adı Aan Caasin, Caa Buuray, Oroy Buura, Buuray Dohsun, Uordaah Cahıbıl, Syüng Caasin, Syürdeeh Kelteeh Syüge Buuray Toryon; Yakutça Сүгэ Тойон, Аан Дьааһын, Дьаа Буурай, Орой Буурай, Буурай Дохсун, Уордаах Дьаһыбыл, Сүһ Дьааһын, Сүрдээх Кэлтээх Сүгэ Буурай Тойон) ise şimşek ve yıldırım tanrısıdır. Bazen onu yüce yaratıcının üçlüsünde üçüncüsü olarak adlandırılır. Gök gürültüsünün onun atının toynaklarından, şimşeklerin baltasından çıktığına ve kötü güçlerini dağıttığına inanılır. Ayrıca o, hayvanları korur, insanlara çocuklar, taylar ve buzağılar gönderir (Yakut Mitolojisi, 18.10.2022).

Ayusit (Yakutça Айыыһыт) – doğu gökte yaşayan tanrıçadır, oradan aşağı inen tanrıça, zengin giyimli yaşlı bir kadın ya da kısrak şeklinde ve bir ışık halesiyle çevrelenmiş olarak tasavvur edilir. *Ayusit* doğum sırasında ortaya çıkar, doğumun sağlıklı olmasına yardımcı olur, doğan çocuğu kutsar ve doğumdan sonra üçüncü gün lohusa kadının evini terk eder. İnsanın ayısıt'ı yaz güneşinin doğuşu yönünde, atların ayısıt'ı ve yeraltı dünyasının boynuzlu sığırlarının ayısıt'ı kış güneşinin doğuşu yönünde bulunmuş. Ayrıca diğer hayvanların da ayısıt'ı vardır. Altay Türk kabilelerinde var olan Umay kültüyle benzerlik göstermektedir. Umay da ana rahmine düşen ceninle birlikte çocukların koruyucusu tanrıçadır, yani Ak Umay'dır, onun karşısında da bebeklere zarar vermeye çalışan Kara Umay (Al karısı, Al kızı) vardır (Potapov, 2012).

İeyiehsit (Yakutça Иэһиэхсит) - kadınların koruyucusu tanrıçadır. Doğru gökte yaşamaktadır. Her zaman insanlara karşı açık, neşeli olup onlara esenlik vermektedir. Mayıs ayında dünyaya iner ve onun inişiyile de tabiat yeşermeye, yaz mevsimi gelmeye başlar. İnsanlara sihirli öğütleriyle yardım eder, onları kötü güçlerden korur, hayvanların yavru olmasını sağlar, pisliği ve düzensizliği sevmez. *Odun Haan* (Yakutça Одуһ Хаан) – sekizinci gökte yaşayan kaderin yaratıcısı tanrıdır. Şubat ayında dünyaya iner, kendisi mucittir ve insanların evlerini kurmalarına, yeni şeyler icat etmelerine yardımcı olur. *Dılga Haan* (Yakutça Дьылға Хаан) – kader tanrılarından biridir. İnsanları kaderin gizemlerinden korumaktadır. *Çingis Haan* (Yakutça Чыһыс Хаан) – yedinci gökte yaşayan kader tanrısıdır. Aralık ayında

dünyaya iner ve Şubat ayının ortasına kadar hüküm sürermiş. Moğol Hakanı Temuçin-Cengiz Han'ın unvanlarından birini yansıtmaktadır. *Bilge Haan* (Yakutça Билгэ Хаан) – bilgi tanrısı olup yedinci gökte yaşamaktadır. *Uygulaan Haan* (Yakutça Уйгулаан Хаан) – sevgi tanrısıdır.¹ Kalpleri birleştirir. *Ulu Toyon* – şamanların ve kargaların babasının hamisidir, aynı şekilde hastalıkların yaratıcısı olarak da bilinmektedir (Yakut Mitolojisi, 18.10.2022).

Olonho

Olonho Yakutların sözlü halk kültürünün omurgasıdır. Olonho tarihin uzak geçmişinde doğmuş, Yakut halkının dünya görüşleri, dini inançları, ahlaki, estetik ve sanatsal zevklerinin kodlarını taşıyan kahramanlık destanları, şarkılarıdır. Olonho terimi genel manada Yakut eposunu tanımlamaktadır.

Olonho teriminin Kıpçak lehçelerinde var olan “ölöng” (şarkı, türkü) ve Türk lehçelerinde “koş” – “şiir yazmak, türkü koşturmak” fiilinin mastar kalıntısı “ko” ekinin terkihiyle “ölöng-ko” – şarkı, türkü koşturmak, şiir dizmek, yazmak anlamına geldiği ve *ölönko* – *olonko*, *olonho* teriminin Yakutların sözlü kültürünün en önemli türü olduğu şeklinde açıklanmaktadır (Antonov, 1974:25-27; Kirişçioglu, 1998).

Asırlar boyunca süzülerek oluşan ve günümüze kadar ulaşan Yakut olonhoları günümüzde teknolojik kayıt cihazları vasıtasıyla kayda alınmakta, bunun dışında olonho icracıları olan olonhosut, yani destancılar tarafından canlı icralarla yaşatılmaya çalışılmaktadır. “*Yakut Kahramanlık Destanı Olonho'nun Öğrenilmesi, Muhafaza Edilmesi ve Yaygınlaştırılması*” adıyla hazırlanan ulusal program kapsamında 120'den fazla olonho tam metin olarak, elyazmalarda 100'den fazla konu tespiti yapılmış ve yine 100'den fazla olonho icrası video ve kaset kaydı ile dijital mekâna aktarılmıştır (Burtsev, Sudziki).

Olonho'lar ortalama 10-15 bin, hatta daha uzun hacimde, 35-40 bin satırdan oluşmaktadır. Daha kısa olonho da olabilmektedir. “Nurgun Bootur” olonhosu 36 bin satırdan oluşmaktadır (Oyunski, 1975). Olonholar genellikle akşam saatlerinden başlayıp sabah hava aydınlanıncaya kadar, yaklaşık 11-12 saat icralarda anlatılmaktadır. En uzun olonho icrası gece ve gündüz olarak yedi gün devam etmiştir (Yefimova, Ksenofontova, 09.10.2022).

Olonholar yapısal bakımından iki temel gruba ayrılmaktadır: hikâye ve tasvir bölümleri. Hikâye bölümü de üç alt gruba ayrılır: birinci grupta annesi, babası, erkek ve kız kardeşi olmayan başkahramanın tasviri; ikinci grupta kahramanın kız ve erkek kardeşi vardır, ancak aileleri olmadan yaşarlar; üçüncü grupta ise hikâye bölümü masal motifleriyle başlayan konuları kapsamaktadır (Yefimova, Ksenofontova, 09.10.2022).

Kahramanın yaşadığı coğrafi bölge, dağlar, akarsular, ormanlar ve aynı şekilde onun evi de dış yapısı ve içindeki özellikleriyle detaylı olarak tasvir edilir. Kahraman orta dünyada yaşamaktadır. Tasvir bölümünün sonunda üç dünyayı birleştiren mitolojik kutsal ağacının tasviri yer alır. Yakut Şamanizm inancına göre şamanlar kutsal şaman ağacında doğarlar ve yetişirler (Ksenofontov, 2011:47, 59, 69, 81, 106, 115). Yakut sözlü kültür geleneğinde kuzey bölgelerinin ayırt edici özelliği olonhoların giriş bölümünün yaşlı adam ve kadının, yine yaşlı adam ve üç oğlunun

¹ Yunan mitolojisindeki Aşk Tanrısı Eros'u çağrıştırmaktadır.

yaşamlarının tasviriyle başlamasıdır (Oyunski, 1960). Olonho, “Olonhosuttar” olonhosut olarak adlandırılan Yakut halk ozanları tarafından icra edilmektedir.

Olonhosuttar

Halk ozanları, yani epik menkıbeler yaratan ve icra eden erbablar geleneğin canlı olarak yaşadığı ortamda henüz çocukluk yaşlardan itibaren yer alarak, ustaları defaten dinleyerek ve taklit ederek yetişirler. Olonhocular da aynı şekilde henüz çocuk sayılacak yaşlarda bu sanata meylederler, yeteneği olan ve sanata gönül verenler daimi bir eğitim süreci içinde bulunarak gerekli eğitim süreci sonrasında olonho erbabları olurlar.

Bir Yakut destancısı olonho sanatını çocuklukta usta destancıları dinleyerek ve sürekli onları taklit ederek öğrendiğini ifade etmiştir (İllarionov 1982:29). Olonho sanatı henüz çocuklukta kazanılmaktadır, ancak eskiden henüz destan olarak söylemeyi beceremeyen fakat büyük hacimli olonho metinlerini bilen ve onu diğer çocuklara anlatabilen 5-7 yaşlarında çocuklara rastlandığı, büyük olonhocuların çoğunluğunun olonhoyu daha yeni yetme döneminde öğrendikleri ifade edilmektedir (Puhov 1962:8).

Destan sanatını öğrenmenin çok küçük yaşlarda başlaması gerektiğine başka Türk boylarının kültüründe de deliller bulunmaktadır. Örneğin Hakasların destan geleneğinde geleceğin *haycısı* (destancı) çocukluktan yetişmektedir. Hakasların çocukları 10-11 yaşlarında, bazen 7 yaşında herhangi bir *alıptıh nımah* (alplık destanı) veya onun bir kısmını söyleyebilmektedir. Genellikle bu yaşlardan itibaren kendi başlarına *homıs* veya *çathan* çalmayı öğrenirler ve 12, 13 yaşlarına doğru da çoğunluğu *hay/kay* (gırtlak melodisi) söylemeye başlamaktadırlar. Destancılar çocuk yaştan başlayarak daha ergenlik çağında kendi halkının epik sanatını özümsemekte ve destan icra eder düzeye gelmektedir. Biyolojik gelişimlerini tamamladıkları ve seslerinin tam olarak oturacağı zamana (18-20’li yaşlara) doğru usta icracı, yani *haycı*, *nımahçı* oldukları belirtilmektedir (Stoyanov 1988:580; Maynagaşeva 1970:100-102). Evenk destancı N.G.Trofimov ilk *nimngakan*’ı 6 yaşında iken dinlemiştir.

Usta bir *olonho* icracısı olabilmek için çırağın bu sanatı en iyi ustaları dinleyerek ve öğrendiklerini devamlı surette akranları, yakın akrabaları ve komşuları arasında anlatarak tecrübe edinmelidir. Böylece eğitimi sürdüren çırak-olonho icracısı tecrübe kazandıkça dinleyici kitlesi devamlı şekilde artar, genç *olonhocu* muhitinde tanınırlık kazanır, severek dinlenen ve hatta büyük kutlamalara davet edilen usta olur.

Yakut halkbilimci, maarifçi ve aynı zamanda da destan ustası P.A.Oyunski’nin olonhoya daha çocukluğunda çok ciddi bir eğilimi olduğu ve onu tüm hayatı boyunca koruduğu, küçük Platon’un usta bir olonho erbabı olan komşusuna gittiği, saatlerce olonhocu dedenin yanında oturduğu, onun irticalen olonho söylemelerini dinlediği, 8-9 yaşında da onun kendi akranlarına olonho ve halk şarkıları söylemeye başladığı, kısa bir zaman sonra da olonho icrasını dinlemeleri için yetişkinleri kendi evine davet etmeye başladığı ifade edilmektedir (İllarionov, 1982:23).

Yakut olonho erbablarının kendilerine hususi olarak çıraklar seçmedikleri, bu sanata ilgi duyan ve eğilimi olan çocukların kendi istekleriyle usta olonhocuları dinlemeye gittikleri bilinmektedir.

Kimi çocuklar daha şanslı olabilmektedir, zira onlar doğrudan olonho sanatının canlı yaşandığı evlerde dünyaya gelmektedirler, yani geleneğin tam merkezinde doğarlar ve yaşarlar. Örneğin İ.Ye.Karaşevski'nin dedesi, babası, büyük ağabeylerinin zamanlarında iyi olonhocular oldukları, yeni yetmenin daimi olarak yakın akrabaları tarafından icra edilen olonhoları dinlediği, kendisi sanatın temel eğitimini aldıktan sonra ustaları olan olonhocuların epik repertuarlarını öğrendiği araştırmacılarca tespit edilmiştir (İllarionov, 1962:22).

Genç destancının kendisine usta-örnek olarak seçtiği bir destancıda – artık daha nadiren – destan ve icra sanatını öğrendiği durumlarda okul unsurlarını görmek mümkündür. Diğer destancıların tecrübeleri tamamlayıcı olarak özümsemektedir. Yakut (kadın) destancı Ye.Ye.İvanova “bir olonhocuya bağlandığını, onun peşine takılarak bütün yakın komşuları dolaştığını ve onu dinlediğini, ihtimalki ki, onun gelişlerinde, belki 15 defa onun icrasını takip ettiğini, “*Çünkü o düzenli olarak uzun yıllar geldi, ben 16 yaşına kadar onlarca kez onu dinledim*” diye hatırlamaktadır” (İllarionov, 1982:24-25).

“Okul” özelliği L.Ye.Yegorov’un uygulamasında daha belirgin şekilde görülür, onun yanında çocuklar olonho icra tekniğini almışlardır:

“O farklı vurgulamalar yaparmış: bahadır memnun olduğunda hızlı tempoda, hafif tavırla, ant/yemin verirken ise yavaş yavaş söylemek gerektiğini öğretirmiş. Bazen de o kolektif çocuk icrası yaptırmış: çocuklardan biri giriş kısmını, diğeri *ayı* bahadır şarkısını söylerken üçüncüsü *abaası* bahadır olur, dördüncüsü kadın rolü olan bölümü almış” (İllarionov, 1982:21).

Ev ortamında çocuğun olonho eğitimi almasının bazı hususiyetleri olmaktadır, çünkü destanlar sayısız şekilde dinlenmekte, usta çırağına devamlı şekilde eksik ve yanlış yerlerde müdahale edebilmektedir. Aile geleneğinin dikkat çeken bir özelliği de, araştırmacıların da dikkat çektikleri üzere aynı aile temsilcilerinin metinlerindeki yakınlık ve benzerliklerin fark edilmesidir. Ayrıca aile ortamında müstakbel olonhocu olonhonun içeriğini özümsemeden önce epik geleneğin inceliklerini edinerek gündelik konuşmada epik formülleri kullanmaya ve düşüncelerini olonhonun şiir dilinde aktarmaya çabaladığı, aile geleneğinin destancının duygusal algı düzeyini zayıflatmadan eposu gündelik yaşam ilişkilerine yansıttığı vurgulanmaktadır (İllarionov, 1982:23, 24).

Aile ortamında yetişmiş olan olonhocu İ.G.Timofeyev-Teplouhov büyük ablasının kocasından 40 kadar destan öğrenerek “ondan ustalık talim ettiğini ve olonhocu olduğunu”, ikinci ustasının ise amcası olduğunu, 13 yaşında iken ilk kez yegâne dinleyicisi karşısında olonho söylemeye çalıştığını, kalabalık dinleyici karşısında ilk olonho icrasını ise 14 yaşındayken bir düğünde yaptığını, ayrıca çocuklarla *jmurka* çaldığını, amcasının bir gün kendisini çağırarak “*Ee, çocuğum, benim halefim! Bizim şanlı dokuz kuşak olonhoculuğumuzu bırakma!*” dediğini söylemiştir (Vasilyeva, 1985:603).

Uligerci Peohon en iyi destanları babasından, yakın adalı ve sahil köylerinin destancılarından (Ulanov, 1968:79), meşhur Kalmuk destancı Eeylan Ovla ise kendi bilgilerinin ana kısmını akrabası olan iyi bir destancının evinde öğrendiklerini ifade etmişlerdir (Kotviç, 1958:198; Kiçikov, 1968:12).

Çırağın eğitim süreci ustasının sanatını takibi, tekrarı ve taklit edilmesi şeklinde ilerlemektedir. Yakut destancı olonho icra eder, talebesi onun arkasından büyük kısımlarla bu bölümleri tekrar eder ve usta talebesini değerlendirdiği bir kapanış dinlemesi gerçekleştirir. Eğer ustası çırağının artık kendi başına olonho icra edebilecek yetkinliğe ulaştığına kani olursa, onun eğitimi tamamlanmış olur; bundan sonra genç olonhocu artık kendi akranları ve yakınları arasında olonho söyleyerek talimler yapmaya başlar (Puhov, 1962:8; İllarionov, 1982:21; Puhov, Ergis 1985:554).

Yakut destancısının eğitim süreciyle ilgili olarak V.L.Seroşevski yaşlı tecrübeli destancının yüksek sesle olonhoyu söylediğini, akabinde talebesine tekrar ettirdiğini, daha sonra talebenin olonhoyu tek başına olarak defalarca söylediğini, ustanın ise onu takip ettiğini, gerekli gördüğü hallerde sözleri, icra tavrı ve ritmini düzelttiğini; zaman zaman bu eğitim için ücret alındığını, bir olonho taliminin otuz kopeykten 1 rubleye kadar, hatta daha fazla ücrete mal olduğunu; L.Ye.Yegorov çocukları eğitirken dikkatlerini destanda farklı tipik durumlarla bağlantılı icra nüanslarına çektiği ifade edilmektedir (Seroşevski, 1896, t.1, s.594).

Mitsel Bağış

Epik geleneğe, özellikle Türk kültüründe âşıklık geleneğinde herkes destancı olamamaktadır. Destancı yeteneği seçilmiş kişiye bahsedilen bir bağış ve hediyedir. Burada Şamanizm inancında şamanlık bağışının şaman adayına ruhlar tarafından hediye edilmesi motifinin yansımaları görülmektedir. Geleneğe göre şaman olacak kişi ruhlar tarafından tespit edilir, akabinde bu seçim adaya bildirilir, seçilen aday da üç günden üç yıla kadar uzanan ruhsal rahatsızlık süreci yaşar. Bu süreç onun kendisine tevdi edilecek göreve hazırlık evresidir.

Türk kabilelerinin şamanlık daveti/çağrısı zorlama ve ıstırap verici özellikler taşımaktadır. Şamanlık bağışı iki şekilde alınır: pasif yöntemde aday ruhlar tarafından seçilir, ikinci olarak aktif yöntemde ise bizzat aileler çocuklarının seçilmelerini isterler. Genellikle şaman adayının ataları, dağ veya su iyeleri olan ruhlar ya da yüksek ruhlar seçtikleri kişiye özel bir hastalık vererek ona seçilmiş olduğunu bildirirler ve onu seçildiği bu görevi kabul etmeye zorlarlar. Bu hastalık ıstırap vericidir. Şamanlık hastalığına tutulan kişiye bir şaman davet ederler ve gelen şaman hasta üzerine şamanlık ayini icra eder. Şamanlık hastalığı bazen birkaç yıl sürebilir, görevi kabul ettiğinde ise hastalık iyileşir. Kimi aileler çocuklarını şamanlık bağışından korumaya çalışırken, kimi aileler de çocuklarının şaman olması için çeşitli yöntemlere başvurmaktadırlar. Şamanlık bağışını alan ve hastalığa yakalanan aday ruhî ve fizikî olarak acılara maruz kalır. Ona bu acıları yaşatan ruhlar, bu şekilde onun görevi kabul etmesini sağlarlar. Bağışı alan şaman adayının vücudu ruhlar tarafından yarılr ve göreve uygunluğu için organları kontrol edilir; buna vücudun yarılması denir. Seçilmiş olmak ve şamanlık bağışını almak, maruz kalınan sıkıntılar ve görevin kabul edilmesi aslında şamanın hayatındaki bir geçiş ritüelidir (Direnkova, 2019, Ksenofontov, 2011:60, 63, 76, 88, 102).

Türk âşıklık geleneğinde âşık rüya görür, rüyasında pir elinden bade içer, rüyasında kendisine âşık olacağı kız gösterilir, aynı rüya kıza da erkek gösterilir. Aday rüyasından uyanır ve âşıklık mertebesine ulaşmış olur. Bu motif ustası tarafından verilen eğitiminin tamamlandığı, artık tek başına icra edebilecek yetkinliğe ulaşan çırağın bir nevi mezun olması, berat almasının sembolüdür (Günay, 1993).

Kutsal bağış motifi Yakut ve Dolgan folklorunda da görülmektedir. Destancının tanrılar ve ruhlar tarafından bu sanat için seçilmiş olduğuna inanılır. Olonhonun doğuşu ve onun ilk icrası eposun kişiliklerinden biri, başkahraman, bilge yol göstericisi olan kültürel kahraman *Seerkeena Sesena*'ya borçludur (İllarionov, 1982:14; Oyunski, 1962:193). Yakut olonho geleneğinde görülen ilk olonhocu olan Seerkeena Sesena kişiliği Korkut Ata, yani Dede Korkut ile aynılık göstermektedir. Dede Korkut da ilk kopuzu yapan, toplumuna yol gösteren, akıl veren, gaipen haber veren şamandır.

Yakut inanç sisteminde yüksek dünyada “ayın” ve aşağı dünyada “abasın” olmak üzere iki tanrılar grubu görülmektedir. “Aydın” yüksek dünyada yaşayan iyi tanrıları, “abasın” ise aşağı dünyada yaşayan kötü, karanlık gücü temsil eden tanrıdır. İnsan ise orta dünyada yaşamaktadır. Eskiden iyi tanrı “ayın”, şamana insanların sıkılmaması için destancı yaratmasını (yapmasını) söylemiş (Popov, 1937:14). Bu mitolojik tasavvurlardan mucizevi olonho bağışının destancıya tevzi edilmesi motifi doğmuştur. İnanişâ göre olonhocu eğer rüyada olonhocusunu görmezse, o iyi bir destancı-olonhocu olamazmış. Bir olonhocu “*Ben ondan talim aldım. Uyurken her gece başında kırmızı atkısı olduğu halde olonhocu gelir ve olonho söylerdi*” diye rüya motifinin olduğunu ifade etmiştir (İllarionov, 1982:20).

Bazen mitolojik bağışın bildirilmesi gizemli gücün de katılımıyla daha belirgin şekilde hissedilirmiş. Kalmuk destancı Mukebün Basangov çocuklukta hastalığın (çiçek) gözlerini aldığını ve kendisinin ölüler diyarına düştüğünü, Erlik-Han'ın onu bıraktığını, kendisine mükâfat ve onun emriyle *cangar* söyleme sanatının verildiğini anlatmıştır (Ovla, 1978:65). XIX. yüzyıl başında bu Kalmuk destancı hakkında derlenmiş olan efsaneye göre akrabaları onun öldüğüne karar vermişler, onu stepe bırakmışlar, o, ölüler krallığına gitmiş, bir süre orada bulunmuş ve mucizevi bağış olan *cangar* icra sanatını alarak geri dönmüş (Ovla, 1978:63-65).

Rüya motifi hemen hemen bütün Türk boylarının epik geleneğinde görülmektedir.

İcra Tavrıları

Epik geleneğin ve destan icrasının kendi dinamikleri ve icapları vardır, usta destancı ve dinleyici bunları bilmelidir. Her geleneğin, her yörenin, her destanın ve hatta her destancının kendine özgü tavrı vardır. Destancının tavrı yettiği gelenek çevresinin izlerini yansıtır, başka bir ifadeyle herhangi bir kültürde, hatta aynı kültürün içinde teşekkül etmiş destancı okulları vardır, destancı da yettiği destan geleneğinin ve okulunun özelliklerini icralarında yansıtır, ancak buna rağmen destancının şahsiliğine ve yetiştirme tarzına göre kendine has özellikler kazanması da doğal bir sonuçtur. B.Dobrovolski destan icralarını bütün farklılıklarına rağmen *Kalevela*, Rus *bılinaları*, Nenetsk *yarabts*'ları gibi söylenen destanlar ve Yakut *olonhoları*, Türkmen destanları, Hakas *nımahtları*, Buryat ve Moğol *uligerleri*, Evenklerin epik menkıbeleri gibi müzikal bölümleriyle oluşan epizodik (tarz) destanlar olarak iki temel gruba ayırmaktadır.” (Dobrovolski, 1966:384).

Olonholar icra tavrıları bakımından bölgesel özellikler taşırlar. Her bölgenin kendine özgü icra geleneği oluşmuştur. Yapılan çalışmalar bölgesel icra geleneklerinin daha iyi anlaşılmasına imkân vermektedir. Bu noktada icra tavrılarındaki bölgesel özelliklere ilk dikkat çeken V.M.Bleyayev “*Yakutskie Narodnie Pesni*” (Yakut Halk Şarkıları, 1937, Sovetskaya Muzika, 1, ss.11-26)

çalışmasıyla yapmıştır; ayrıca M.N.Jirkov, E.Y.Alekseyev, Yu.İ.Şeykin de aynı doğrultuda araştırmalar yapmıştır. Şeykin bölgesel gelenekleri üç gruba ayırmıştır: Leno-Aldano-Viluysk geleneği, Yano-İndigiro-Kolımsk ve Oleneko-Anataro-Hatansk geleği (Larionova, 2016).

Her icra tavrı geleneği ait olduğu bölgenin dil ve estetik nüanslarını taşımaktadır. Bu gruplardaki alt bölgeler arasında da daha ince özellikler mevcuttur. Her olonhosut kendi ustasından öğrendiği, özümselediği olonho sanatının bilgisini kendi irtical yeteneği, içinde bulunduğu kültürel, ekonomik ve sosyal çevrenin çizgileriyle yeniden yoğurur ve destanını kurar.

Yapılan araştırmalar neticesinde Viluysk ve Prilensk icra tavrılarının daha geniş olarak yaygınlaştığı görülmektedir. Prilensk icra geleneğine Amginsk, Namsk, Hangalask, Megino-Kangalask, Tattinsk, Ust-Aldansk, Gornı ve Çurginsk ulusları, Viluysk grubuna ise Viluysk, Verhne-Viluysk, Nurbinsk ve Suntarsk ulusları girmektedir. Her ulusun da kendi aralarında olonho icra tavrılarında farklılıklar görülmektedir (Larionova, 2016).

Bir olonho hikâye olarak anlatılan nesir ve nazım bölümlerinden oluşmaktadır. Olonhocu destan içindeki olayları hikâye şeklinde anlatır, ancak kahramanların konuşmalarını, karşılıklı diyalogları nazım olarak ve çalgı aleti *-homus, kırımpa* vd.-melodisi eşliğinde icra eder. Olonhonun başlıca iki temel kahramanı *ayı* ve *abaası* kabilesinin temsilcileridir; ayılar iyiliği, abaasılar kötülüğü temsil ederler ve olonhocu da melodilerini birbirinden farklı olarak oluşturur. Ayrıca usta destancı her kahramanın ve kahramanların özelliklerini yansıtan farklı melodiler de kullanır. Olonhucu olayların gelişimini yayvan olarak anlatır, ancak nazım bölümlerini, yani kahramanların monolog veya diyalog bölümlerinde olay akışına en uygun olarak çalgı aletinin melodisiyle eşlik eder. Olonholarda kahramanların monolog bölümleri genellikle bir durum hakkında geçmişe ait aydınlatıcı bilgiler içermektedir. Olonho geleneğinde monogloglar Yakut Türkçesi “ırıata”, harfiyen “onun şarkısı”, yani olonhonun “şarkı bölümü” olarak adlandırılmaktadır. Monogloglarda kahraman akıştaki olaylara karşı kendi tavrını da göstermektedir (Grigoryeva, 2013).

Olonhoların giriş bölümleri hikâye ve tasvir kısmı olarak ikiye ayrılır. Giriş bölümünde bahadırın geldiği ayı kabilesinin yaşadığı yüksek dünya tanıtılır. Akabinde orta dünya ve aşağı dünya, her üç dünyayı birleştiren mitolojik ağaç tasvir edilir. Olonholarda tasvir ve hikâye bölümleri ya doğrudan destancının diliyle, ya kahramanın diliyle ya da bunların dışında üçüncü bir şahsın diliyle anlatılır. Destancı kimin diliyle anlatının daha etkili ve coşkulu olacağına göre icrasını gerçekleştirir (Grigoryeva, 2013).

Yakut olonholarının da dâhil olduğu gruptaki destan icrasında nazım ve nesir parçalar birbiriyle uyumlu birleşiminde: 1) nazımla kişiliklerin konuşmaları, nesirle diğer bölümlerin (Hori-Buryat, Evenk, Yakut, Oğuz, Kırgız destanları); 2) nazımla “genel parçaların”, nesirle konunun temel eyleminin (Doğu-Moğol, Hakas, Başkurt destanları); 3) nazım fragmanların nesirle tekrarlanarak icra edildiği daha tipik üç tarz görüldüğü ifade edilmektedir (Neklyudov, 1984:131). Yine Neklyudov’un tespitine göre “*epik eylemlerin ve hareketin yavaşladığı destanlarda o bölümler daha çok ahenk kazanmaktadır*” (Neklyudov, 1984:131, 132). V.Jirmunski ve H.Zarifov’a göre “karma tarz (nazım-nesir sıralanması) Türk dilli halkların halk romanları ve destanında çok yaygındır. Bu tarzın kâdimliğine Dede Korkut Hikâyeleri delil oluşturmaktadır.

Onlar, Kazakların, Sibiry Türklerinin epik eserlerinin, aynı şekilde Kırgız “Manas” destanlarının sadece nazım şeklinin bilindiğine de vurgu yapmaktadırlar (Jirmunski, Zarifov, 1947:437).

Olonhocuların birkaç tane icra tavrı (makam) bilmeleri gerekli görülmektedir, usta olonhocu icra ettiği olonhoyu tavrı, ses tonu, jestleri ve taklit yeteneği ile zenginleştirmekte, sanatsal değerini zirveye çıkarabilmektedir. Buna göre olonho erbabı: 1) orta dünya *ayuu* - bahadırı anlatacağı tavrı; 2) aşağı dünyaya ait kahramanları -*abaası* tavrı - bu karakterin olduğu bölümleri icracı kaba erkek sesiyle karakteristik bitişlerle, cehennemden gelen inleyişleri hatırlatmalarla - söylemelidir. Bu söyleyiş batıl inançlı dinleyicilerde gayri ihtiyari korku, ürperti ve dehşet duyguları uyandırır; 3) porsuk, ırgat, yaşlı karı koca tavrı, yani “*Şeytanların şarkıları kasten yanlış notalarla, farklı tonlarla, ses alçalmaları ve yükselmeleriyle söylenir*” (Rešetnikova, 1993:29-30). İ.Hudyakov iyi destancının şeytan, deniz iyesi-ruh, büyücü-kuğu kadın vd., öfkeli kahramanın şarkısı gibi ancak tek tür şarkıları başarılı olarak söyleyebildiğini ifade etmesine Rešetnikova gönderme yapmaktadır (Rešetnikova, 1993:26).

Olonhonun sözlü ve ezgili başlangıcının karşılıklı ilişkisini yaptığı araştırmayla aydınlatan V.S.Nikiforova destanın müzikal dilimlerinin konu motiflerinin “*Ezgiler daha ziyade anlatının önemli etaplarıyla bağlantılı ve söylenen dilimler etiketli, savaş ve büyüsel özellikleri haizdir*” diye ayrıldığını, olonhonun her bir müzikal bölümünün düşman kamplarının, onlardan her birinin de kendine has özellikleri olan sesle portreleştirme sistemi olarak sunulduğunu, tonlama düzeyinde ise kişilerin bireyselleştirilmesinin etkisinin ezgi kelimeleriyle yapıldığını, bu sayede dinleyici kahramanın bu dünyanın ya da başka bir dünyanın kahramanı olduğunu tanımlayabildiğini ifade ederek icranın farklı tipleri için üslupçu emareleri “*Söylenen dilimlerin konu fonksiyonları tek tiptir, bu: takdim-şarkısı, talep-şarkısı, davet-şarkısı, cevap-şarkısı, şu veya bu olaya tepki-şarkısıdır*” diye tespit etmektedir” (Nikiforova, 1995:7-17).

Epik geleneğin icaplarını bilen dinleyicinin icra esnasındaki tepkileri farklılık gösterir, bu tepkiler sıklıkla gayri ihtiyaridir ama genelde de oldukça anlamlıdır. Zira destan dinleyicisi basit şekilde icrayı takip etmez, adeta onu yaşar, olayların içine dâhil olur, kahramanla duygudaşlık kurar, olayların akışına gösterdiği tepkiyle eşlik eder. Dinleyiciden gelen tepki destancının performansına etki eder. Evenklerde coşan dinleyiciler “kahramanın başına gelenlere karşı tepkilerini zaman zaman nidalarla ifade ederler: “*Tedě*” (*Doğru*), “*Tkentı*” (*Öyle, haklı*), “*Eroy*” (*Gerekli ki!*), “*Ke, ke!*” (*Ya, ya!*)” (Evenkiyskie Geroičeskie Skazania, 1990:81). Şorlarda “destancı bir iki beyit okuduğunda icra edilen destanın konusunu açıklar, hazır bulunanlar haykırarak onaylar: “*sě sě*” (*evet evet*), ya da “*ede, ede*” (*öyle, öyle*), yakut “*andig pıyan!*” (*öyle, öyleydi!*)” (Direnkova, 1940:XXXVIII). Anadolu coğrafyasından da benzer tepkiler olduğu bilinmektedir.

Olonholar diğer Türk boylarında yaygın olduğu üzere akşamdan başlayıp sabah şafak sökünceye kadar icra edilmektedir. İcra bir gecede bitmezse ertesi akşam devam edilir ve olonho icrası tamamlanıncaya kadar devam eder. Destancılar gündüz vakti destan söylemeye alışmamışlardır. Eğer gündüz vakti destan icra edilirse, o zaman “sonuna kadar anlatılmaz”. Kaide olarak icra “karanlık çöktükten sonra yapılır”, sonuna kadar anlatılır ya da ertesi gece tamamlanır, aksi halde destancı unutkan olur,

“körelir” (harfiyen – beyni kurur), “hayatı kısalar” (Direnkova, 1940:XXXVIII-XXXIX).

Birçok bölgede destancıların gündüz vakti (destan) söylemeye alışık olmadıklarını derlemeciler tespit etmiştir. Örneğin derlemeciler cangarcı’ye “cangar” kaydını gündüz vakti söylemesini talep ettiklerinde zorlanmışlardır: her ne kadar hazırlanmış ikramlar olmasına rağmen “cangar” - destanın yeniden yaratılmasının fevkalade yavan kaldığı görülmüş, bu sıkıntı verici bir süreç haline gelmiş, hem icra hem çalışma kesilmiştir” (Kotviç, 1958:196). Karakalpık jirau² sabah ve gündüz “metinde çok boşluklar bırakarak çok gevşek ve isteksizce” söylemiş (Reichl, 1992:76). Buryatlardaki inanca göre de aysız gecelerde uliger³ icrası gerçekleştirilmezmiş (Burçina, 1978:73).

Olonho icrası için belirlenen akşamda dinleyiciler destancının geldiği yurttan (çadır) toplanır ve ocağın çevresine yerleşirler. Destancı ocağın kuzey cihetinde, başkõşeye temiz beyaz bir keçe üstüne oturtulur, olonhocu özel oturuş pozisyonunu alır. XVIII. yüzyıla ait kaynaklarda destancının elinde beyaz ağaç bir baston tuttuğuna işaret edilmektedir (akağaç bastonun ak şamanın karakteristiği olduğu açıktır). Tek bir olonhocu tarafından icra gerçekleştirilir, ancak belirtildiği üzere birden fazla olonhocunun kolektif icralar gerçekleştirdikleri de bilinmektedir.

Yakut olonhocularının icra esnasında özel oturma pozisyon şu şekildedir: olonho icracıları ayak ayaküstüne atarak otururlar ve bir elini kulak arkasında ya da yanağında tutarlar, aynı şekilde Kalmuk cangarcilerinde de geçerlidir (Kumanbayeva, 1987:108).

V.L.Seroşevski Yakutlarda “*Destancı grubunun bir araya gelmesiyle herkesin bildiği üzere destanı birlikte icra edecekleri anlaşılır. Biri hikâyeyi bölümünü anlatır, olayın seyrini ve yerini tasvir eder, bir diğeri bahadırın özellikleri bölümlerini icra eder, üçüncüsü de bahadırın hasmını, kötü kahramanı; diğerleri de baba, anne, eş, sevgili, kız kardeş, iyi ve kötü şamanları ve ruhları, en nihayetinde Yakut destanında büyük role sahip olan ata ait bölümleri söyler*” diye tasvir etmektedir (Seroşevski, 1896:592). Eskiden “olonho”nun başka türlü icra edilemediğini söylerler. Yeterli sayıda destancı olmadığı için birkaç partiyi tek destancı söylemiş. Putilov dört destancı tarafından söylenen bir tane olonho dinlediğini, onların sırayla destanı söylediklerini, bu şekilde icra yönteminin ferdi icradan daha güzel olduğunu, ama evvelinde çalışma yapmaları gerektiğini söylemektedir (Putilov, 1997:96).

Destancı yerleştikten sonra kendisi ve dinleyici birazdan başlayacak icranın atmosferine hazırlanır. Buryat Uligerci K.M.Dorjeyev ocağın yanında sevdiği yere yerleşir, önce suskun ve ciddi şekilde bir süre oturur, düşünceye dalar, anlaşılacağı üzere anlatacağı destanın içeriğini hatırlar, kurgusunu ve iç hazırlığını yapar. Karısı masaya bir bardak çay koyar, uligerçi çayından bir yudum alır ve icrasına başlar (Burçina, 1978:77). Yine alanda yapılan gözlemlere göre uligerçi Ts.J.Jamtsarano “*evvela, zaman zaman içmek için yanında temiz su hazırlar, yere yarı yatar vaziyete geçer, gözlerini yarı kapatıp, tamamen kendi destan atmosferine geçer*” (Obraztsı Narodnoy Slovesnosti..., 1918:XIV). “*İcra için beyaz bir keçe sererler, dirsekleri için*

² Kazak halk destanları – jır.

³ Ulger, Uliger: Moğol ve Buryat halklarının tarihi-kahramanlık destanlarının genel adı.

olbok koyarlar, kuruyan boğazını ıslatması için önceden su hazırlarlar. Destan icrasını kimse kesinlikle bölmemelidir" (Ulanov, 1974:62; bkz. Ulanov, 1965:34).

Kazak destan icra geleneğinde genellikle jırcı sol dizini altına bükerek, sağ dizine dayanarak ve kopşek'e (sert bir yastık, minder) yaslanarak oturur. Bu pozisyon özel destancı oturuşudur, bunun sebebine gelince birincisi, bu oturuş pozu konumunu kati şekilde sabitleyerek destancının coşkuya kapılıp ani hareketler yapmasını engellemesi, ikincisi, icranın en coşkulu anlarında gerekli dayanağı veriyor olması ve üçüncüsü, destancıyı diğerlerinden daha yüksekte tutarak psikolojik üstünlük kazandırmasıdır (Kumanbayeva, 1987:108).

Evenk *nimngakan*⁴ icracısı *çum*⁵ gelince "başköşeye -mala- bir post halının -kumalan- üstüne oturur, gözlerini kapar, dikkatini toplayarak bir süre susar. Gelenlerin hepsi sessizce oturmalı ve onun yoğunlaşmasını bölmemelidir (Evenkiyskie Geroişeskie Skazaniya, 1990:80-81).

Kendisine uygun yere oturan destancı yine rahat ve alışıktığı uygun pozisyonu alır, hem fiziken hem de içsel /yoğunlaşma olarak icraya hazırlanmış olur, ama aynı zamanda kendi çevresinde psikolojik bir *aura* da oluşturur; kendisini ve dinleyiciyi duygu makamı bakımından ayarlar, bütün törensel ve önemli unsurları yerine getirir.

Olonho sadece boşa zaman geçirmek için anlatılan önemsiz bir tür değildir. Yakut halkı olonhoların mistik gücü olduğuna inanmaktadır. Olonholar her zaman saygı ve hürmetle dinlenmelidir, zira olonholar doğrudan tanrılarla ilişkilendirilmektedir. Örneğin Yakutlarda salgın hastalıklar olduğunda olonho erbapları olonholar icra ederlermiş, çünkü "Olonho, hastalık ruhunun gözlerini bürürmüş ve öyle olunca o da insanları fark edemezmiş, bu inançtan dolayı eskiden hastalıkların çok olduğu "kötü" yıllarda destancılara olonho söyletirlermiş. Eskiden hastalıkların insan suretine büründüğüne ve halk arasında rahat şekilde dolaştığına, yani kolayca yayıldığına inanırlarmış" (Yefremov, 1984:26).

Benzer inanç Buryatlarda ve Tuvinlerde de görülmektedir, onlarda da doğal afetler ve diğer musibetlerden beri kalmak amacıyla tanrıların ve ruhların merhametini kazanmak için avda destan icra edilirmiş (Şarakşinova, 1959:207).

Buryatlarda bilmece sorulması, efsane ve menkıbe anlatılması, tarihi halk şarkıları söylenmesi destan icrasının özellikli girişini oluşturmaktadır (Ulanov, 1968:79).

Olonho geleneğinde destancılar genellikle yoksul kimselerdir, zira olonho icraları karşılığında bir ücret almadıkları bilinmektedir, ancak kendisine icra esnasında ikramlar yapılmaktadır. Anlaşıldığına göre olonho icrasında bolca ikramlarda bulunmaktadır, olonhocu da bundan istifade etmektedir; Seroşevski'nin verdiği bilgilere göre "gözü doyana kadar ikram" Yakut olonho erbabının yegâne mükâfatı bu ikramlardır. Ancak bunun yanında ücret talep eden ve belirli şartlar icra için anlaşılan olonho icracıları olduğu hakkında yine kaynaklarda bilgiler mevcuttur, örneğin "kiralık destancılarla" ilgili bazı söylentiler duyduğunu, kendisine Navsk ulusunda destancı Artamon'dan bahsettiklerini, zengin Yakut Knyahinya'nın destancıyı "arazide, komşuda, ormanda, yani her nerede karşılaşırlarsa, hemen orada,

⁴ Nimngakan: Mitleri ve kahramanlık destanlarını ifade eden ortak terim

⁵ Çum: Kuzey-Doğu Avrupa ve Sibirya'nın bazı halklarının taşınabilir barınağı, çadırı.

bir şeyle meşgul oluyorsa veya yemek yiyorsa yemeğini bırakmasını, uyuyorsa bile hemen kalkıp onun isteği doğrultusunda (destan) söylemesi, bunun karşılığında da Knyahiya'dan kısarak alması karşılığında anlaşmış olduğu ifade edilmektedir (Seroşevski, 1896:593).

İllarionov “geçimliğini kazanmak için bütün Yakutistan’ı memleket memleket dolaşmış olan” gariban-olonhocular olduğunu ifade etmiştir (İllarionov, 1978:184).

Moğol destancı Luban, Çin’in Urgi şehrinin banliyösü olan Urgi ve Maymaçen’in pazarlarında tanınmış, oradaki bir aşevinin sahibi de ziyaretçiler için günde iki saat destan söylemesi karşılığında yemek önermiş. Luban’ın da bu teklifi kabul ettiği ve o günden itibaren bir ay boyunca bu şartlarda destan söylediği kaynaklarda yer almaktadır (Kondratyev, 1970:37).

Al’kuat’ın vurgulamasına göre “jırşı zengin olamaz, hatta bunu istese bile olamaz” (Kunanbayeva, 1987:102-103).

Epik geleneğin ana kaidesi olarak destancıların zengin olmayıp yaptıkları icralar karşılığında öncesinde bir ücret talebinde bulunmadıkları, ancak varlıklı kimselerin verdikleri hediye ve ikramları da geri çevirmedikleri bilinmektedir. Âşıklık geleneğinde, özellikle Ramazan ayı için kahvehanelerin âşıklarla anlaşmalar yaptıkları da bilinmektedir.

Olonho Konuları

Olonholar esas olarak insanın ilk ataları kabul edilen orta dünyada refah ve mutlu bir yaşam kuran Ayı Aymag’ın epik kabilesinin kaderini işlemektedir, başka bir ifadeyle olonholar insanlığın mitolojik tarihini; ilk olonho da Ayı Aymag kabilesinin orta dünyaya yerleşmesini anlatmaktadır. Ayı Aymag kabilesi orta dünyaya nereden geldiği sorusunun cevabını yine olonholar vermektedir. Ayı Aymag kabilesi Tanrı Ayı’nın ahfadıdır. Tanrı Ayı Aymag kabilesi olan torunlarını yüksek dünyadan orta dünyaya göndermiştir, ya da kovmuştur. Ayı yüksek dünyada yaşamaktadır. Ayı Aymag kabilesi orta dünyaya yerleşen ilk insan neslidir. Buradan anlaşılıyor ki, Ayı Aymag daha öncesinde Tanrı Ayı ile birlikte yüksek dünyada yaşamaktadır. Tanrı tarafından yüksek dünyadan orta dünyaya kovulma, ya da gönderilme motifi Türk mitolojisinde yaratılış destanında görülen ve Tanrı Kayra Kan’ın sonsuz su üzerinde birlikte uçarken kendisinden yükseğe çıkmaya çalışan insanı cezalandırıp yeryüzüne göndermesi motifidir. Aynı motif semavi dinde görülen ve Allah’ın Âdem ve karısı Havva’yı cennetten yeryüzüne göndermesi ile de aynılık göstermektedir. Âdem ve karısı Havva’da dünyada yerleşen ve insan neslinin türemesini sağlayan ilk insanlardır. Burada açıkça yaratılış motifinin göç ettiği görülmektedir.

Olonholarda ilk insanın orta dünyada yerleşmesinden sonra ikinci evre gelmektedir. Bu evre ise orta dünyada güçlü ve büyük boyların, kabilelerin, klanların ortaya çıkış evresidir. Her kabile veya boyun kudretli kurucu kahraman ataları vardır. Olonholarda ikinci grup temalarda boyların kahraman atalarının yapıp ettikleri anlatılır. O kahramanlar mitolojik özellikleri haiz kişilerdir. Onlar kurucu atası oldukları boyun coşkularının, ruhunun, övücünün, özlemlerinin, ideallerinin ve zevklerinin birleşimidir. Örneğin *Er Sogotoh* epik menkıbelerde kendi kökenini bilmemektedir. Er Sogotoh orta dünyanın sahibi olan ve mitolojik ağaçta yaşayan ruha yönelir ve kökenini sorar, akabinde Er Sogotoh kendisinin Uranha Saha kabilesinin yüksek kurucu atası ve tanrı soyundan olduğunu öğrenir. Yani kahraman, Orhun

Yazıtları'nda da zikredildiği üzere Gök Tengri, Türk milleti yok olmasın diye Türk budunu üzerine *kut* verdiği kişiyi kağan olarak yükseltmektedir. Kağan kaldırma/yükseltme ritüelinde kağan aday tarafından *yagış* adıyla tanrıya kurban sunulur, bu şekilde tanrı ile iletişim kurulmuş olur, yani aday tanrıya takdim edilir. Tanrı, kağan adayını uygun bulursa onu başından tutar ve yanına yükseltir, bunun amacı da *yarlık*, *kut*, *küç*, *ülüg* ve *il beratı* vermektir. Bu şekilde tanrı tarafından adaya berat verilir ve kağan yapılır, akabinde tanrı buyruğu ile yeryüzüne indirilir ve halkın kağanı olarak tahta çıkmış olur (Yıldırım 1998: 102-111).

Olonholarda orta dünya savaş meydanıdır, zira yüksek dünyada ayılar, aşağı dünyada ise abaaslar yaşamaktadır. Epik kahramanın savaşı aşağı dünyanın kötü ve düşman varlıkları olan abaaslara karşıdır. Abaası her zaman insanlara kötülük yapmaya ve zarar vermeye çabalar, epik kahramanlar da onları durdurmaya, verebilecekleri zararları ve kötülükleri engellemeye, kendi kabilesini, yani insan neslini korumaya, kollamaya, varlığını garanti almaya çabalar, neslin esenliğini ve refahını temin için savaşır. Epik kahraman Ayı Aymag kabilesinin abaaslar karşısında hamiliğini yapmaktadır. Bir sahnede iki kuralı görülmektedir: karanlığın, kötülüğün temsilcileri abaaslar ve iyiliğin, aydınlığın savunucusu epik kahraman.

Epik gelenekte silsile söz konusudur. Olonholar karanlık, kötü güçler olan abaasların çocukları ve ahfadı da abaası olurlar, misyonlarını devam ettirirler. Bunun karşısında epik kahramanın da mensubu olduğu ayı aymag boyundan epik kahramanlar çıkar ve kendi misyonlarını yerine getirirler.

Olonholarda yer alan kahramanlar, tipler tanrısal ayı boyu ile organik ilişki içindedirler. Destanın başkahramanı erkek ya da kadın bahadır olabilir ve mutlak süratte soy olarak ayı kabilesine dayanır. Başkahraman daha doğumu anında güçlülük, akıllılık ve güzellik gibi hususi özelliklerle donatılmıştır. Başkahraman en temel amacı kendisine kaderiyle tayin edilmiş olan ailesini, mensubu olduğu kabilenin çıkarlarını, insanların yaşamlarını ve neslin devamını savunmaktır. Başkahramanın karşısında ise kötülüğün ve düşmanlığın tarafı olan abaası kabilesinin mensupları vardır. Olonholarda yer alan diğer kişilikler ise başkahramanın ve onun hasmı olan düşman kişiliğin çevresinde gruplanırlar.

Olonho kişilikleri arasında Yüksek Tanrı Urung/Yurung Ayı Toyon, ayrıca atların korucu Tanrısı Kun Cösögöy, insanların doğumunu ve evcil hayvanların üremesini ve çoğalmasını sağlayan İeyishsit ve Ayıısit tanrıçaları dışında kahramana çeşitli yararlılık ve yardımlar gösteren daha alt düzeyde kişilikler vardır. Bahadıra yardımlar gösteren ikinci dereceden epik kişilikler olan kahramanların da ayı olduklarını belirtmek gerekir. İkinci dereceden ayılar başkahramanın kaderine doğrudan etki edebilmektedirler, örneğin çok zor bir durumdan kurtulmasını veya hasmına galip gelmesini sağlayabilmektedir. Bunun dışında Serkeen Sesen adlı yaşlı bilge, ya da insan sözüyle konuşabilen hayvanların, nesnelerin ruhları olan "iççi"ler de başkahramana yardım ederler.

Olonholardaki kişilikler iyiler ve kötüler olarak iki temel gruba ayrılır. Her iki grubun diğer kişilikleri de yine temsilcileri oldukları ya ayılar, ya da abaaslar kabilesine mensuplardır. Bu savaşlarda ayı kabilesine mensup bahadır mutlak surette başarılı olmalıdır, zira o insan neslinin devamı için savaşmaktadır.

Motifler

Epik anlatılar mitolojik zamanı, mitolojik kahramanları sözlü kültür geleneği içinde harmanlayarak kuşaktan kuşağa aktarırlar; bu aktarımda geçmişe dair bilgiler de taşınır. Sözlü kültür eserlerinin belli başlı motifleri vardır. Destanlarda da bu motifler vasıtasıyla olay örgüsü ve hikâye akışı kurulur. Yakut olonholarının ana motifleri genel olarak Türk-Moğol halklarının sözlü kültür geleneğinde sıkça görülen motiflerdir. Olonholarda genel olarak görülen ana motifler dünyanın, evrenin yaratılışı, epik kahramanın ortaya çıkışı, kahramanın olağanüstü veya mucizevi doğumu, kahramana ad verilmesi, kahraman-bahadırın esas vazifesi, kadın kahramanın güzelliği, ihtişamı, kahramanın sefere çıkışı, kahramanın fiziksel ve ruhsal üstün meziyetleri, kahramanın yurdunu, halkını savunması, düşmanlarının üstesinden gelmesi, bahadırın atının haberci olması, akrabalarının yardımı, koruyucu ruhun zor durumda bahadıra yardıma gelmesi, kahramanların esir düşmeleri, bahadırın düşmanları olan kötü kişiliklerin tasviri, kahramanın esaretten kurtulması, halkını ve yurdunu düşmanlardan kurtarması, halkının esenlik içinde varlığını ve devamını sağlaması vb. gibi motiflerdir (Koryakina, 2019).

Bu araştırmada bu motiflerin detaylandırılması fiziki olarak mümkün değildir. Yakut olonholarının motif indeksinin hazırlanması ve Türk halklarının kahramanlık destanlarının motif indeksinde yerini alması önemlidir.

Yakut olonholarına göre orta dünyanın yaratılış motifi “epik” zaman diliminde şöyle tasvir edilmektedir: “*Uzakta, zirvelerin ardında telaşlı kadim yıllarda tepelerin ardında kadim zamanda, kadim savaşı günlerde, henüz üç Saha yok iken, baş Saha daha yerleşmemişken, güzel-zarafet, dünyanın ilk anası, yaratıcı olarak vardı*” (Yadrinski-Bedeele, 2011: 13; Koryakina, 2019).

Epik anlatılarda olağanüstü başarılar kazanan bahadırın doğumu da olağanüstüdür; Oğuz Kağan’ın doğumu da bu cümledendir. *Cırbına Cırılıatta* olonhosunda seksen yaşındaki Arılı Toyon ile kocakarı Keremes Hotun’un oğlu Toyon Celluyut ve kızı Ayı Nuoralcın’ın doğumları ve büyümeleri olağanüstüdür; çocuklar üç günde üç yıl, beş günde beş yıl büyürler ve oldukça güçlü kuvvetli olurlar (Yadrinski-Bedeele, 2011: 13; Koryakina, 2019).

Olonholarda kahramanın olağanüstü doğumu yukarı dünyanın tanrısal varlıkları Yürüing Ayı Toyon ve Cösöğöy Toyon ile yakın akraba olarak görülür. Olonholarda kadın tanrılar erkek tanrılara göre kahramanın doğumunda daha etkin rol oynamaktadır. Ayısit Hotun gebelerin, bebeklerin koruyucusudur. Ayısit Hotun olağanüstü doğum motifiyle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Onun sayesinde insanlık neslinin koruyucusu olan güçlü bahadırlar doğarlar. “Dıray Metkiy” (Dıray Bergen) olonhosunda kahramanın olağanüstü doğumu anlatılmaktadır:

Sıanakanan suçuulaah,

Geniş sahalarla sahip,

Holuopkanan honnulaah,

Büyük çayırliklara sahip

Sındıs hara attaah,

O aceleci kara bir atı vardır,

Sılğı sufçu oboto,

Attan doğmuş,

Dıray Bergen dien

Dıray Bergen’dir adı

(Nokhosorov, 2009:44; Danilova, 2019).

Epik metinlerde kahramanın olağanüstü doğumu, büyümesi, savaşı önemli anlardır ve en küçük ayrıntıya kadar verilmesi önemlidir. Oğuz Kağan'ın doğumundan hemen sonra annesinden bir defa süt emdikten sonra şarap ve çiğ et istemesi onun olağanüstü niteliklerinin göstergesidir.

Kahramanların hayatlarında sıradan zaman dilimleri atlanır, zira önemsiz ve gereksiz detaylarla dinleyici yorulmamalı ve sıkılmamalıdır. Boğaç Han destanında da çocuk doğar ve önemsiz zaman dilimi atlanır ve çocuğun on beş yaşına gelişi ve meydana Han Bayındır'ın zapt edilmesi imkânsız olan boğası ile karşılaşması ve onu öldürmesi detaylı şekilde anlatılır; bu anlarda zaman yavaşlar, zira anlatılan olay çok önemlidir. Olonholarda da kahramanların olağanüstü doğumları, büyümeleri ve savaş motifleri dinleyicinin ilgisinin yoğunlaşacağı, coşkunun zirveye çıkacağı önemli anlardandır ve destancı bunu coşkuyla kurgulamalıdır.

Burada ifade edilen motiflerin tamamının her olonhoda olması söz konusu değildir, aynı zamanda olonholarda belli başlı motiflerden başka motifler olduğu noktası da göz önünde tutulmalıdır. Olonho erbabı kendi irtical yeteneği, yetiştiği epik gelenek çizgisi ve sanatsal yaratıcılığına göre bu temel motiflerden istifade ederek destanını kurar, icrasını gerçekleştirir. İyi bir olonho erbabı elbette epik gelenek içinde yetiştiği motifleri de bilmeli, icra edeceği olonhonun konusuna ve akışına göre gerekli motifleri kullanmalıdır.

Giyim-Kuşam

Olonholar Yakut halkının hemen her alandaki yaratıcılığına büyük etkiler gösteren kolektif bir değerdir. Bu bağlamda olonholar Yakutların geleneksel giyim-kuşamları, sembolleri, onların hayattaki rolleri hakkında değerli bilgiler barındırmaktadır. Halkın geleneksel giyim kuşamı çok uzun asırlar boyunca damıtılarak teşekkül etmiş kompleks bir yapıdır. Geleneksel giyim kuşam halkın ortak estetik zevklerini, dünyevi ve ahret inancına dair ipuçları ve manalar taşımaktadır. Başa giyilen bir şapkadaki bir figür, o halkın kozmogonik tasavvuruna ait bilgiler verebilmektedir. Yakutların giyim kuşamında, özellikle olonho kahramanlarının kostümlerinde güneş ve gökyüzü kültünün yansımaları görülmektedir, örneğin “*d’abaka, horooh, kuos d’abaka, uraa-bergehe*” vd gibi (Doktorova, 2022).

Olonho başkahramanlarının giyim kuşamları oldukça çok unsurlardan ve detaylardan müteşekkil, tam anlamıyla bir estetik düzen ve uyum içindedir; her bir detay pragmatik (faydacı) anlamı haizdir. Giyim kuşam sadece kahramanın karakteristik özeliğinin anlaşılmasına, açıklanmasına değil, aynı zamanda halk tasavvurunda geleneksel giyimin aşinalığının tespitine imkân vermektedir (Doktorova, 2022).

Olonholarda elbette en önemli yer bahadıra aittir. Onlar tanrı soyundandır ve dünyaya gelişleri olağanüstü olmalıdır. Örneğin Er Sogotoh çocukları olmayan Sir Sabıya Baay Toyon ve Sabaya Baay Hotun'un ihtiyarlık çağında doğan oğludur.⁶ Çocuk doğunca ortadan kaybolur, zira yüksek dünyanın kadın şamanı Ayı Cargıl leylek suretinde gelir⁷ ve yaşlı çiftte çocuğu yetiştirmek için yüksek dünyaya götördüklerini bildirir, kadın şaman çocuğun adının da Er Sogotoh olduğunu söyler

⁶ Çocuksuzluk ve ihtiyarlık çağında mucizevi şekilde çocuk sahibi olma motifi Türk kültüründe, ezcümle İslam geleneğinde de sık görülen motiftir.

⁷ Anadolu folklorunda “çocuğu leylek getirdi” motifiyile bağlantısı olabilir mi?

(Ergun, 2013; Uğurcan, 2021). Er Sogotoh'un Kõmüs Kırkıktay ve Hariacılaan Bergen adında iki oğlu olur; bu iki oğul da babaları gibi yüksek dünya ve aşağı dünya ile ilişkileri olup, olağanüstü güçlere sahiptirler. Olonho Er Sogotoh ve iki oğlunun savaşlarını anlatmaktadır (Uğurcan, 2021).

Toyon Nurgun Bootur olonhosunda ise kahraman yine tanrılar tarafından seçilmiştir, onun vazifesi, yani kaderi tanrılarca tayin edilmiş olup orta dünyaya gönderilmesi mucizevi olarak kahramanı taşıyan sıvı, yaşlı adam ve karısına gönderilir (Yemelyanov, 1980: 149, 200; Trepavlov, 2018).

Orta dünyaya gelen erkek kahraman insani ruha erişir, at ve eş sahibi olup normal yaşantıya başlar (Oyunski, 1975:22; Yemelyanov, 1980:215). Tanrılar tarafından seçilen kahramana görevi tevdi edilirken, örneğin Yürüng Aytoyon olonhosu kahramanı Yürüng Uolan'a orta dünyada iki ayaklıların, yani insanların sayısını ve hayvan sürülerini çoğaltması, ocağını daimi olarak tüttürmesi talim edilir (Gorokov, 1884: 48; Trepavlov, 2018).

Dünyaya gelişi olağanüstü şekilde olan başkahraman olonholarda “en iyi, seçkin, mert, namuslu, güçlü, kudretli, cesur” epitetleriyle tanımlanır. Olonho başkahramanın epitetlerine uygun olarak onun giyim kuşamı, silahları da şık, debdebeli ve uyumlu olarak tasvir edilmektedir. Yani başkahramanın giyim kuşamı destan geleneği içinde epitetlerine, üslendığı görevine ve kişiliğine uygun olmalıdır. Giyim kuşamı bahadırın statüsünü pekiştirmelidir. Örneğin “Toyon Nurgun” olonhosunda: “*Görünüşü kudretli, ahlaki sağlam, suretçe bahadır – kudretli kişi, (boyca) üç sajen (2.13 m), şık giyimli*” olarak betimlenir (Ohlopkov, 2003:32).

Başkahramanlar epik savaşçı olmaları hasebiyle elbette onların giyim kuşamlarında öne çıkan unsurlar kahramanın sahip olduğu silahları, zırhı vb.'dir. Kahramanlık destanlarında bahadır/bootur demirden, taştan, bazen de ağaç plakalardan yapılmış zırhlar giyinir. Kun Erili olonhosunda başkahraman tamamıyla demir plakalardan yapılmış zırh giyinmektedir ve bu zırh boyun, göğüs, sırt, omuzlar, kaburga, bögürler, dizler ve elleri korumaktadır (Kun Erili, 1995:127). Başkahramanın baş giysisi-miğferinde fantastik uçan kuş *Yekseku*'yi anımsatan demirden tepelik bulunmaktadır. Başa giyilen bu miğfer çarpışmalarda başkahramanın sadece başını, kulaklarını ve gözlerini değil, aynı zamanda burnunu, çenesini ve boynunu da korumaktadır (Kun Erili, 1995:128).

Olonholarda kahramanın giyindiği zırh ve diğer giyim kuşam parçalarının ağırlığı da sıradan insanın taşımamasının mümkün olmadığı ölçülerdedir. Kıs Debiliye olonhosunda kahramanın demir çizmesinin ağırlığı yetmiş pud (pud: 16.3 kg), pantolonu yine demirden olup seksen pud, demir kürkü doksan pud, taştan olan şapkası ve eldiveni beş puddur (Kıs Debiliye, 1993:160).

Olonholarda bahadırlar yüksek dünya kavmi ayıtlardan, kötü kişilikler ise aşağı dünya kavmi abaası'lardandır. Bahadırın epitetleri, giyim kuşamı olumlu iken, abaası kavmi temsilcileri olan kişiliklerin epitetleri de aynı oranda çirkin ve olumsuzdur; onların giyim kuşamları özensiz, hantalca, koca karınlarını, çarpık bacaklarını ve ayaklarını, kambur sırtlarını öne çıkaracak şekilde çirkin, uyumsuz ve pistir. Bahadır iyiliği, asaleti, mertliği, estetiği, güzelliği temsil ederken abaası temsilcileri olan kişilikler kötülüğü, pislği, sinsiliği, çirkinliği, düzensizliği yansıtır. Onların

görünüŖleri hem fiziki yapıları hem de giyim kuŖamlarıyla bütün olarak uyumsuzluğu, çirkinliği, orantısızlığı ve zıtlığı gösterirler.

Olonholarda kadınların özel bir yeri vardır. Kadın kahraman güzelliği ve asaleti kiŖiliđinde birleŖtirir. Olonholarda kadın kahramanın güzelliği özellikle tasvir edilir. Onun giyim kuŖamı da kendi güzelliğine müsavi olarak Ŗaşalı, uyumlu, estetik, süslü ve muhteŖemdir. Kadın baŖlangıcın baŖlangıcıdır ve boyu devam ettirendir; kadına hürmet ve saygı esastır.

Olonholarda kahramanın kız kardeŖi, annesi veya niŖanlısı olan ayı aymag kadını *Tuyaarına Kuo* epik gelenekte ideal kadın tipidir; güzelliği, ahlaki temizliği, bütün boyun ve bahadırların koruyucusu oluŖuyla hürmeti hak etmektedir (Doktorova, 2022). Olonholarda Kuo için “*manara tabatın kurduk tannıbtı*”, yani “tanrısal geyik gibi giyinip kuŖanmıŖ” denilir. Onun giyindiği samur kürktür, giysisinin süslemeleri ve detayları kusursuz uyum içindedir. Kaba ve sert hareketleri yoktur. Ayakkabıları öylesine yumuŖaktır ki, yürüyüŖü sessizdir, sanki yürümeyip kayarak süzölür:

Mağrurane ak turna gibi,

BaŖını (dik) tutuyor,

İlkbahar suyunda kuğu gibi,

Tüm hareketi ahenkli (Oyunski, 1960:160).

Kahramanlık destanlarında kadın kahramanlar da erkek kahramanlar kadar savaŖçı, cesur, güçlü, hareketli olabilmektedir, hatta erkek kahramanlarla mücadele etmekte, onlara galebe çalabilmektedirler. Olonholarda bazen kadınların hareketsiz kaldıkları, sakın oldukları görülür. Bu özellik Yakutların düşüncesini, zihniyetini yansıtmaktadır. Olağanüstü bir durumda, örneğin abaası-ucubeleri kendilerini kaçırtıyor olsa dahi, sakın olma durumunu korumakta, aktif bir direniŖe ve karŖı koymaya kalkıŖmamaktadır. Ŗekil olarak bu durumda Yakut Kuo-kadını olonholarda pasif kiŖilik olarak görölmektedir, ancak Yakut tasavvuruna göre her türlü durumda sükûnetini, akıselimini korumak asırlardan beri Yakut kadının güzelliği ve estetik tavrını temsil etmektedir.

Olonholarda üç tanesi yayımlanmıŖ, sekiz tanesi yayımlanmadan arŖivde bekleyen toplamda on bir tane olonhonun baŖkahramanı kadındır. 1886 yılında N.A.Abramov-Kınat’tan derlendiği bildirilen “Udagatta Uolumar Aygır İkki” adlı olonho E.K.Pekarski tarafından 1908 yılında yayımlanmıŖ, baŖkahramanları Aygır ve Uolumar adlı kadın Ŗamalıdır (Pekarski, 1908; Duranlı, 2020); “Crıubına Cırılıatta” olonhosu 1970 yılında P.N.Dmitriyev tarafından P.P.Yadrinski-Beceele’den derlenmiŖ, 1981 yılında Saha Türkçesi, 2011 yılında Rusça çevirisi yayımlanmıŖ (Borisov, 2019:83; Duranlı, 2020); yayımlanan üçüncü olonho ise “Kıs Debiliye” olup N.P.BurnaŖev’den S.K.Dyakonov tarafından 1941 yılında derlenmiŖ, ancak 1993 yılında Saha Türkçesi ve Rusça çevirisyle N.P.Dmitriyev, V.V.İllarianov ve A.D.Neustroyev tarafından yayımlanmıŖtır (BurnaŖev, 1993; Duranlı, 2020). Henüz yayımlanmamıŖ olonholar ise Ŗunlardır: *Kus Nirgun Buhatur*, 1935, derleyen A.F.Boyarov; *Kus Nurgun*, 1939, derleyen Ye.İ.Govorov; *Kus Tuygun*, 1940, derleyen Semenov; *Kudaannaah Kus Buhatur*, 1944, derleyen N.A.GacıŖev; *Kus Buhatur*, 1935, derleyen A.V.Popov; *Kus Buhatur*, 1956, derleyen T.T.Danilov; *Kıydaannaah Kus Buhatur*, 1959, derleyen N.V.Emelyanov; *Kılaannaah Kus Nurgun*, 1940, derleyen Y.V.Dtruçkov (Duranlı, 2020).

Kadın kahramanlar da yukarı dünya kabilesine, dolayısıyla tanrı soyuna mensupturlar. Erkek ve kadın kahramanlar, yani orta dünya halkının atası olacak kahramanlar tanrılar tarafından seçilir, onların kaderleri zaten önceden tayin edilmiştir. Bu vazife için seçilen kahraman her zaman tanrıların, yani kendisini görevlendirenlerin gözetimi altındadır. Tanrılar tarafından seçilen kahramanlar olağanüstü bir şekilde dünyaya gönderilirler.

Aşağı dünyanın ana tiplerinden olan kız-abaası da en az Kuo kadar detaylı tasvir edilir. Kuo'nun güzelliği, asaleti ve naifliğine karşı aşağı dünyanın temsilcisi kız abaası sahtekâr, hilekâr, yılan gibi kıvrılan, serseri gibi koşan, çarpık bacaklı ve fevkalade kötü, pis, uyumsuz giysiler içinde olarak tasvir edilmektedir (Er Sogotoh, 1996: 297, 353). Kız abaası hayvan derisi kazak, pantolon giyer, dizlikler takar ve sümüklü mendiller kullanır (Kıns Debeley, 1993:89, 301).

Yakut olonholarında önemli kişiliklerden biri de udaganka-ayı (ak kadın şaman)'dır. Udaganka-ayı ve kötü kişilik olan udaganka-abaası olarak iki gruba ayrılır. Udaganka-ayı, ayı-bahadırların hamisidir, göksel ve kudretli kadın şamanlar olarak bahadırların çaresiz kaldıkları en zor durumlarda, yardıma ihtiyaç duyduklarında ortaya çıkarlar. Burada Ak Umay ve Kara Umay kültürünün bir yansıması görülmektedir. Aşıklık geleneğinde de benzer durum görülmektedir, yani kahramana yardım eden hızır, pir, eren tipiyle paralellik gösterdiği ortadadır. Udaganka-ayı'nın ritüel giysisi, tefi ve tokmağı vardır. O beyaz göksel ipekler giyinir. Onun fiziki görünüşü alımlı, tartımlı ve hoştur (Er Sogotoh, 1996:156, 157, K11s Debeley, 1993:253, Kor Buuray Buhatır, 2002: 147-149).

Olonholarda kahramanların giyim kuşamları gelişigüzel bir şekilde tasvir edilmez. Kahramanın kıyafeti bir bütün olarak ve haiz olduğu detaylarıyla kahramanın dış görünüşü ve içyapısıyla bütünlük oluşturmalıdır, başka bir ifadeyle kahramanın ruhsal, ahlaki ve karakteristik noktalarıyla zahiri görüntüsünü ahenk içinde göstermelidir. Kahramanın giyim kuşamı ruhi, dünyevi estetik ve sanatsal zevklerinin yansımasıdır. Yani ahlaken ve ruhen iyi, güzel, cesur, mert, hayırhah kudretli olonho kahramanlarının giyimleri de estetik açıdan uyumlu, şık, temiz, sağlam, orantılı, olağanüstü ölçülerde, kahramanın eylemlerini engellemeyecek niteliklerde, kötü gücün temsilcilerinin giysileri ise aynen onların çirkin, çarpık, sinsi, korkak vb. gibi özellikleri ile uyum içinde pis, orantısız olarak tasvir edilir. Olonholar iyi ile kötünün, güzel ile çirkinin, mert ile sinsinin zıtlığını göstermektedir.

Yakut olonholarında *kadın kahraman* başkahramanın nişanlısı, annesi, kız kardeşi, kahramanın veya diğer ayı bahadırlarının annesidir. Kadın bahadır da savaşlar yapar, kendisini veya kabilesini düşmanlardan korur. Olonholarda kadın bahadırların sıkça abaası bahadırlarla savaşması motifi görülür. Abaasılarla savaşı dışında kadın bahadırlar başka kahramanlara ve ayı bahadırlarına karşı da savaştığı görülmektedir. Ancak abaasılarla yaptığı savaşlar kendi halkını yok olmaktan, esaretten korumak motifiyle kurgulanmaktadır. Kadın bahadırın iyi kahramanlarla ve ayı bahadırlarıyla yaptığı savaşların motifi farklıdır, daha ziyade bu savaşlar evlilik motifiyle yapılır. Kadın bahadır evleneceği kahramanla savaşabilir, zira kadın bahadır kendisini, ailesini, halkını ve yurdunu müdafaa edemeyecek biriyle evlenmek istemez, bu noktadan hareketle evleneceği bahadırın cesaretini, gücünü, maharetini tartmak amacıyla onunla mücadele eder. Evlilik amacıyla savaşma motifi Türk epik

gelenğinde sıkça görülen bir motiftir, Biçen Bey'in kızı Banı Çiçek'in evleneceği Kam Püre'nin oğlu Bamsı Beyrek ile mücadelesinde bu motif görülmektedir.

Olonholarda kadınlar kahramanlar olmalarının dışında çok iyi ev sahibesi ve annedirler. Akıllı ve bilgedirler, zaman zaman başkahramana akıyla yol gösterir. Buna mukabil olonholarda bütün abaası kadınları şamanka (kadın şaman) sayılırlar. Onların misyonu kötülük üzerine kurulmaktadır.

Çalgı Aletleri

Yakut olonhoları çalgı aleti melodisi eşliğinde icra edilmektedir. Yaygın olarak olonho icrasında *kırumpa* ve *homus*'un kullanıldığı bilinmektedir. Olonholar da modern zamana uygun olarak dijital ortamlara aktarılmakta, sahne sanatı olarak icra edilmektedir. Bu bağlamda görsel ve işitsel olarak dijital ortamlara hem profesyonel sanatçılar hem de meraklı amatör kimseler tarafından aktarılmaktadır. Olonho icrasında kullanıldığı bilinen *kırumpa* ve *homus* dışında da Yakutlar arasında yaygın olarak kullanılan geleneksel çalgı aletleri de mevcuttur.⁸

Dungur/ Dūngūr: Şaman tefi/davulu, vurmali, ritüel çalgı aletidir. Davul şamanın ayinlerinde bindiği atı, tokmak ise kamçısıdır. Davul ayinlerde şamanı üç dünya arasında seyahat ettiren kanatlı binitidir. Yakut şaman *dunguru* elips şeklinde, ağaç kasnaktan yapılır ve deri ile kaplanır, iç kısmına ise ziller asılır, tokmak da deri ile kaplanır (Resim 1).

Aarıkaah küpsür: (aar- kutsal, tanrısallık demektir) Vurmali bir çalgı aletidir. İki tane tokmak ile vurularak ses çıkartılır. Gövde deri ile kaplanır, ayrıca ses çıkarması için gövde üzerine yaylara üç tane küçük tef monte edilir. Çalgı aletinin ucunda kement olur ve sanatçı bu kementle boynuna asarak çalar (Sleptsov, P.Ye. Abıysk ulusu, 1960'lı yıllar) (Resim 2).

Cölöksöy küpsür: Yine iki tokmak ile çalınan, güçlü ses çıkaran bir çalgı aletidir. Özellikle Amur halklarında Ayı Bayramı'nda olması gereken bir çalgı aletidir. Bir bütün olarak ağacın gövdesinden içi oyularak yapılır. İki ucu deri ile kaplanır, sıklıkla da yıldırım düşmesi sonucu devrilen ağaç gövdeleri kullanılır. Gövde üzerine bir tane delik açılır. Yıldırım çarpmasıyla devrilen ağacın tercih edilmesinin sebebi aşağı dünya sakinleri abasaların ağacın gövdesine yerleşerek orta dünyaya sızma girişimlerini gören tanrıların o ağaca yıldırım göndermesi ve abasaları yok etmesiyle bağlantılı olarak ağacın bir kutsiyet kazandığı inancıdır (İzbekov, İ.D., Megino-Kangalaysk ulusu, 1962) (Resim 3) (Yakutların çalgı aletleri).

Çardaas küpsür: İki tokmakla çalınan geleneksel vurmali çalgıdır; sekiz köşeli olarak yapılır. Isıah Bayramı'nda yaygın olarak kullanılır (Grigoryev, A.N. Verhnevilüysk ulusu, 1980) (Resim 4).

İtga: İtuy, çarpmak, dövmek, dönmek anlamlarına gelmektedir; vurmali bir çalgı aletidir. İnek boynuzunun sivri kısmı kesilir, iki tarafı deri ile kaplanır. Çalgı aletinin gövdesine tokmak görevi yapan küçük bir parça eklenir (Mohnačevski, V.İ., RF Yakut Cumhuriyeti Çurapçinsk ulusu, 2008) (Resim 5).

⁸ Saha ve Sibirya Türk boylarının çalgı aletleri konusunda detaylı bilgi için: Feyzan Göher Vural, "Sibirya ve Orta Asya Türk Müziğinde Hayvan Üslubu", Kömen Yayınları-2002; "Saha, Tuva ve Hakasya Müzik Kültürü Tarihsel ve Etnografik Bulgular Işığında", Ankara, Türk Tarih Kurumu-2021.

Killaah kırumpa/Kılısa: (kıl – at kılı, kılısah) Eski yaylı, telli bir çalgı aletidir. Yakutların etnik ses yapısının ayırt edici özelliğinden olan falsetto⁹ tonunu vermektedir. Çalgı aletinin ikinci adı sadece çalgı aletindeki tellerin ve yayların at kılından yapıldığını göstermektedir (Sleptsov, P.Ye. Abıysk ulusu, 1960’lı yıllar) (Resim 6).

Kırumpa: Bir, iki, üç veya dört telli yaylı bir çalgı aletidir. Sesi ve tınısı Yakutların etnik tınısına en yakın olanıdır. Besteci ve müzik araştırmacıları kılınah-kırumpa (kılısah-kırumpa) çalgı aletinin çok eskiden beri olduğunu belirtmektedirler. Kırumpa sanatçısı yere oturur, çalgı aletini dizi üstüne koyar, parmaklarıyla tellere dokunur/basar, diğer elindeki yayı tellere sürter, tellere bastığı parmaklarının çalgı aletinin en uç kısmına götürmeden basarak floje sesler çıkarır. Bu çalgı aletini göğsüne dayayarak çalan sanatçılar da vardır. Yakut olonhoları icra edilirken destancının icrasında kullandığı en yaygın çalgı aletidir. Yakut Isıah Bayramı’nda kırumpa eşliğinde şarkılar söylenir, dans edilir. Bu çalgı aletinin birkaç türü vardır: killaah-kırumpı, kırumpa-hoppo, kırumpa-serge, kırumpa-kıtya, kırumpa toyk gibi (Resim 7).

Homus: En eski çalgı aletlerindendir. Bütün dünyada dil çalgısı olarak bilinmektedir. Homus’un gövdesi (tierbes) halka şeklinde olur, iki ucu arasında yuvarlak küre şeklinde “tıl” (dil) yer alır. Homus çalarken ağız rezinator görevi görür. Ses dudaklar ve dil vasıtasıyla düzenlenir/çıkartılır (Resim 8).

Talba tabık: Tokmaklı, ritüel vurmali çalgı aletidir. Bu çalgı aleti arşiv resimlerine göre yeniden yapılmıştır. Gövdesi söğüt dallarından yapılır, söğüt dalları (çubuklar) aralıklı olarak bir çerçeveye sabitlenir, çubukların arasına da küçük hayvan derileri gergin şekilde yerleştirilir. Derileri gerilmiş halde saklamak gerekir, aksi halde parçalanabilir. Şaman ayininde bu çalgı aletiyle ruhları çağırır. Çağrılan bu ruhlar şamanın esinlenme kaynaklarındandır (Boronikov, A.V. Megino-Kagalaski ulus, Yakut, 1990-1991) (Resim 9).

Tolugur: Toluguraa (sallamak, serbestçe titretmek) elde sallayarak birbirine çarpıtılarak ses çıkartılan bir çalgı aletidir, çoğunlukla ineğin bacak kemiğinden, eklem yerinden yapılır (Mohnaçevski, V.İ., RF Yakut Cumhuriyeti Çurapçinsk ulusu, 2008) (Resim 10).

Siksiir: Siksiy sallayarak ses çıkartılan bir çalgı aletidir. İneğin boynuzu kullanılarak yapılır, boynuz deri ile kaplanır, ses çıkarması için içine kuru tahıl daneleri konur. Çalgı aletini salladıkça içindeki kuru tahıl daneleri ses çıkartır (Mohnaçevski, V.İ., RF Yakut Cumhuriyeti Çurapçinsk ulusu, 2008) (Resim 11).

⁹ Tiz noktalara çıkarak şarkı söyleme tekniği olarak tanımlanmaktadır (ç.n.).

OLONHO YAKUT EPİK ŞARKILARI



Res.1. Dungur/düngür



Res.2 Aarıktaah küpsür



Res.3. Cölököy küpsür



Res.4. Çardaat küpsür



Res.5. Itıgıya



Res.6. Killaah kırumpa/Kılısa



Res.7. Kırumpa



Res.8. Homus



Res.9. Talba tabık



Res.10. Tolugur



Res.11. Siksiir

Sonuç

Çok geniş bir coğrafyada yaşayan Yakutlar tarih boyunca nüfuslarının az olmasına rağmen sözlü kültürü bakımından zengin bir Türk boyudur. Dünya tasavvurlarını, kültürlerini, maddi ve manevi zenginliklerini epik şarkıları olan olonholarda işlemişlerdir. Olonhosut adıyla bilinen epik destancılar tarafından olonholar yaratılmış ve kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. İyi bir olonho erbabı bu sanata daha çocuk yaşlarda meyleder, usta olonhocuların icralarında bulunur, onları defaten takip ve taklit ederek kendisini geliştirir. Her olonho erbabı yaşadığı muhitte icralarını takip edebildiği ustaların tavırlarından etkilenir, bu sanatın icaplarını özümser ve yetenekleri çerçevesinde kendi icra tavrını geliştirir. Olonho icraları mutlak surette akşam vakti başlar, sabaha kadar devam eder, gündüz vakti olonho icrası yapmak uygun görülmez. Olonhocu olacak kişiye ruhlar tarafından mitsel bağış tevdi edilir, o kişi kendisine verilen bu sanatı layıkıyla yerine getirmeye gayret eder. Olonholarda karanlık dünyanın abaası güçleri orta dünya ve ayı aymag'ın ahfadı olan orta dünyanın sakinleri olan insanlara zarar vermeye, onların neslini bitirmeye çabalarlar, iyi tanrı-ruhların ahfadı içinden çıkan bahadırlar da kendi halkı, insanlık soyu yok olmasın diye abasılarla savaşır. Kadınlar da erkekler gibi bahadır olurlar, kötü güçlerle ve hatta iyi kahramanlarla savaşır ve onlara galip gelirler; ancak bu savaşlarda amaçlar farklıdır. Kahramanların giyim kuşamları ve silahları onların mensubu olduğu ayı veya abaası halkının özelliklerini yansıtır, yani ayı kahramanlar iyiliği, güzelliği, mertliği, estetiği, abasılar ise çirkinliği, pisliği, uyumsuzluğu ve sinsiliği temsil ederler. Olonho icrasında yaygın olarak *kırumpa* ve *homus* meldosi kullanılmaktadır.

Kaynakça:

- Antonov, N.K. (1974) “*Zametki ob Epose Yakutov*”. Moskova: Sovetskaya Turkologia, I. ss.25-27. (Aktaran Mehmet Tezcan, 1982, “Yakutların Olonho Destanları Hakkında Notlar”, Kardeş Edebiyatlar, ss.29-30).
- Borisov, Y.P. (2019). “Stilistiçeskie Osobennosti Teksta Olonho “Devuşka-Bogatır Djırına Djırılhatta” P.P.Yadrinkogo-Beceel, Vestnik Severo-Vostoçnogo Federalnogo Universiteta imeni M.K.Ammaova, Seria Eposovedenie, no.2, ss.82-95.
- Burçina, D.A. (1978). *Tunkinskie Traditsii v Tvorçestve K.M.Dorjeyeva (K.M.Dorjeyev'in Yaratıcılığında Trukinski Geleneği)*// Masterstvo sovremennih Buryatski Skazitele. Ulan-Ude.
- Burnaşev, N.P. (1993). “*Kus Debeley*” *Yakutski Geroičeski Epos*. Novosibirsk: Pamyatniki Folkloru Narodov Sibiri i Dalnego Vostoka..
- Burtsev, A.A., Suzduki, D. “*Yakutskie Olonho i Epiçeskie Pamyatniki Narodov Yevrazii*” *Culture and Language*, 79, s.172-188 / The Faculty of Foreign Language Sapporo University. <https://core.ac.uk/download/pdf/230310182.pdf> (erişim tarihi: 19.08.2022).
- Danilova, A.N. (2019). Motif Çudesnogo Rojdenia Glavnogo Geroya v Yakutskom Olonho, Vestnik Severo-Vostoçnogo Federalnogo Universiteta imeni M.K.Ammasova. No 4, ss.125-135.
- Direnkova, N.P. (1940/2019) *Türk Kabilelerinin Tasavvuruna Göre Şamanlık Bağışının Alınması*, Ankara: Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi, (Çeviren: Atilla Bağcı), sayı 2, cilt 57, ss.101-123.

- Dobrovolski, B.M. (1966). *Napevi Skazania o Kodakçone (Kondakçon Destanı İcrası)*// Moskova, Leningrad: İstoriçeski Folklor Evenkov: Skazaniya i predaniya / zapis tekstov, per. i komment. G.M.Vasilyeviç.
- Doktorova, N.İ. (2022). *Odejda Personajey v Yakutskom Epose*. Yakutsk. 21.08.2022 tarihinde https://tengrifund.ru/konerencii/2_aya adresinden alınmıştır.
- Duranlı M. (2020). "Saha Türklerinin "Üçüget Üdügüyebe ve Kusagan Hocugur" Olonhosunda kadın Karakterler", *Folklor Akademi Dergisi*, cilt 3, sayı 1, ss.59-80.
- Ergun, M. (2013). *Yakut Destan Gelenegi ve Er Sogotoh Destanı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Fedotov, F.J. (1992). Saha Yeri ve Saha Türkleri. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, cilt 16, sayı 27, ss.227-241 (yayına hazırlayan Sadettin Gömeç).
- Gorokov, N.S. (1884). *Yiirinn Uolan*. İzvestia Vostčno-Sibirskogo Otdela Russkogo Geografičeskogo Obşestva, ss. 43-60.
- Grigoryeva, L. (2013). "Kompzitsionnie Funktsii Monolgov Personajey i Opisinii v Olonho P.A.Oyunskogo". 20.11.2022 tarihinde www.idildergisi.com adresinden alınmıştır. *İDİL*, cilt 2, sayı 3, ss.70-81.
- Günay, U. (1993). *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Gelenegi ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İllarionov, V.V. (1978). *Rol Epičeskoy Sredi v Stanovlenii Olonhosuta (Epik Muhitin Rolü ve Olonhocu Olmak)* // Yakutsk: Epičeskoe Tvorčestvo Narodov Sibiri i Dalnego Vostoka: Materialı Vsesoyuz. konf. Folkloristikov.
- İllarionov, V.V. (1982). *İskusstvo Yakutskih Olonhosutov (Yakut Olonhocularının Sanatı)*. Yakutsk.
- Jirmunski, V.M., Zarifov, H.T. (1947). *Uzbekski Narodni Geroičeski Epos (Özbek Halk Destanı)*. Moskova.
- Kiçikov, A.Ş. (1968). *Velikiy Pevets "Cangara" (Büyük "Cangar" Şarkıcısı)*: (K 110-letiyu cangarçı Eelyan Ovla) // "Cangar": Eelyan Ovla i cangarovedenie: (Materialı nauç. Konf. Posvyaş. 110-letiyu so dnya rojdeniay Eelyan Ovla). Elista.
- Kirişcioğlu, M.F. (1998). "Er Sogotoh Efsanesindeki Motifler" İstanbul: *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi – Prof.Dr.Kemal Eraslan Özel Sayısı*, sayı 9-10, , 433-438.
- Kondratyev, S.A. (1970). *Muzıka Mongolskogo Eposa i Pesen (Moğol Destan ve Şarkıları Müziği)*. Moskova.
- Koryakina, A.F. (2019). Analogii i Sujetnih Motivah Yakutskogo Olonho i Hakaskih Alıptıh Nımah. *Filosofii i Çelovek*, No.3, ss.143-157.
- Kotviç, V.L. (1958). Cangariada i Cangarçı (Cangariad ve Cangarçı) // Moskova: *Filologiya i İstoriya Mongolskih Narodov: Pamyati Akademika Borisa Yakovleviça Vladimirtsova*.
- Ksenofontov, G.V. (2011) *Yakut Şamanlığı*, Konya: Kömen Yayınları, (Çeviren: Atilla Bağcı). "Kun Erili" Yakutski Epos. Yakutsk. 1995.
- Kunanbayeva, A.B. (1987). Kazahskoy Epos Segodnya: Skazitel i Skazanie (Günümüzde Kazak Destanı: Destancı ve Destan) // SE. No.4.
- Larionova, A.S. (2016). "Lokalmie Variantı Prilenskoy Traditsii Epičeskogo Penia Yakutov". *Vestnik Severo-Vostočnogo Federalnog Universiteta imeni M.K.Ammasova. Seriya Eposovedenie*, No.3, ss.65-74.
- Maynogaşeva, V.Ye. (1970). O Traditsionnom Bitovanii Hakasskogo Geroičeskogo Eposa – Alıptıh Nımah (Hakas Kahramanlık Destanı – Alıptıh Nımah- Geleneksel Yapısı) // *Uçen. Zap. Haks. Nii YaLi. Ser. Filol. Abakan.. Vıp 4*.
- Nekludov, S.Yu. (1984). *Geroičeski Epos Mongolskih Narodov: Ustnie i Literaturnie Traditsii (Moğol Halkları Kahramanlık Destanı: Sözlü ve Yazılı Gelenek)*. Moskova.
- Nikiforova, V.S. (1995). *Lokalmie Traditsii i Muzıke Olonho (Olonho Müziği ve Bölgesel Gelenek)*. Spb.:Avtoref. dis.. kand. İskusstvovedeniya.
- Nokhsorov U. G. (2009). *Dyyrai Bergen: olonkho*. Yakutsk: Bichik, 336 s. (Sakha booturdara: 21 t.; 6 t. (Sakha booturs: in 21 vol.; vol. 6). (In Yakut lang.)
- Ohlopkov, N.F. (2003). *Toyon Nurgun*. Yakutsk.

- Oyuniski, P.A. (1960). D'uruluyar N'urgun Bootur. Ayımnılar. Yakutski Epos "Kun Erili". Nurgun Boootur Stremitelny. İzbrannie Proizvedenie. Yakutsk, t.5
- Oyuniski, P.A. (1962). *Soçineniya*. Yakutsk, t.7.
- Oyuniski, P.A. (1975). *Nurgun Bootur Stremitelny*. Yakutsk.
- Ovla, E.B. (1978). *Legenda o "Cangare" v zapiski B.Bergmana (B.Berman'in Tezkeresinde "Cangar" Efsanesi) // Elista: Tipologičeskie i hudojestvennne osobennosti Cangara..*
- Pekarski, E.K. (1908). "Udaganki Uolumari i Aygır", *Obraztsı Narodnoy Literaturı Yakutov*, t.III, Spbr., ss.148-194.
- Popov, A.A. (1937). *Dolganski Folklor (Dolgan Folkloru) / Leningrad: Vstupit, st. tekstı i per. A.A.Popova..*
- Potapov, L.P. (2012). Etnografik Verilerde Kadim Türk Tanrıçası – Umay. Ankara: *Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Türk Kültürü Dergisi*, s.2, ss.165-178, (Çeviren: Atilla Bağcı).
- Puhov, İ.V. (1962). *Yakutskiy Geroičeskiy Epos Olonho: Osnovnie Obrazy (Yakut Kahramanlık Destanı Olonho: Temel Tipler)*. Moskova.
- Puhov, İ.V., Ergis, G.U. (1985). *Yakutskie Olonho // Stroptiviy Kulun Kullustuur: Yakutskoe Olonho. (Yakut Olonhoları // Kulun Kullustuur)* Moskova.
- Putilov, B.N. (1966). *Masterstvo Bilinnogo Pevtsa (Bilina Şarkıcılık Ustalığı): (iz tekstologičeskih nabludeniy nad biınami) // Leningrad: Printsipı tekstologičeskogo izuçeniya folklorsa.*
- Putilov, B.N. (1997). *Epiçeskoe Skazitelstvo: Tipologiya i Etničeskaya Spetsifika*. Moskova.
- Reichl, K. (1982). *Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure*. New York, London: Garland Publishing.
- Rešetnikova, A.P. (1993). *Muzıka Yakutskih Olonho (Yakut Olonho Müziği) // Novosibirsk: Yakutskiy Geroičeskiy Epos Kıs Debiliye.*
- Seroşevski, V.L. (1896). *Yakuti (Yakutlar): Opıt Etnografiçeskogo İssledovania*, SPb., t.1.
- Stoyanov, A.K. (1988). *İskusstvo Hakasskih Hayci (Hakas Hayci Sanatı // Altın-Arıt) // Altın-Arıt: Hakasskiy geroičeski epos. Mosk.*
- Stroptiviy, Kulun Kullustuur. Yakutskoe Olonho (Yakut Olonhosu)*. (1985). Moskova: Skazitel İ.G. Timofeyev-Teplouhov // Zapis V.N.Vasilyeva.
- Şarakşinova, N.O. (1959) *Buryatski Folklor (Buryat Folkloru)*. İrkutsk.
- Trepavlov, N.V. (2018). Yakut Destan Kahramanının Statüsü, *Gazi Türkiyat*, Bahar, 2018/22, ss.247-261 (Çeviren: A.O.Abdurrezzak).
- Uğurcan, F.Z. (2021). *Alkış ve Kargışlara İşlevsel Bir Bakış: Er Sogotoh Destanı Örneği*, İstanbul: *Türkiyat Mecmuası, Üniversitesi Yayınevi*, 31, 2, ss.851-872.
- Ulanov, A.İ. (1968). *Peohon Petrov: (Sto let so dnya rojdeniya) (Peohon Petrov: Yüzüncü Doğun Yılı) // Buryatski Folklor: Tr. BİON. Ser. Filol. Ulan-Ude, vıp. 8.*
- Ulanov, A.İ. (1965). *İspolneniye Uligerov (Uliger İcrası) // Folklor narodov Sibiri: Tr.Buryat, kompleksnogo Nİİ. Seriya filol. Ulan-Ude, vıp. 18.*
- Ulanov, A.İ. (1974). *Drevni Foklor Buryat (Buryatların Kadim Folkloru)*. Ulan-Ude.
- Yadrinski-Bedelee, P.P. (2011). *Devuşka-Bogatır Cırıbına Cırılhta / Yakutsk: Dmitri-Tuutuk P.N.'nin anlatımından derleme.*
- Yakutski Geroičeski Epos "Er Sogotoh"* (1996). Novosibirsk: Pamyatniki Folkloru Narodov Sibiri i Dalnego Vostoka.
- Yefimova, L.S., Ksenefontova, P.O. "Struktura Olonho Severnoy Regionalnoy Traditsii Yakutov", *Yazıkoznanie i Literaturovedinie*. 09.10.2022 tarihinde <https://cyberleninka.ru/article/n/struktura-olonho-severnoy-regionalnoy-traditsii-yakutov-vstuplenie> adresinden alınmıştır.
- Yemelyanov, N.V. (1980). *Sujeti Yakutskih Olonho*, Moskova: Nauka.
- Yefremov, P.Y. (1984). *Dolganskoe Olonho (Dolgan Olonhosu)*. Yakutsk.
- Yıldırım, D. (1998). *Türk Bitiği, Araştırma/İnceleme Yazıları*, Ankara, Akçağ Yayınları, I.Baskı.
- Yıldırım, E. (2020). Kurikanların Türk Tarihindeki Yeri ve Önemi, *Türkiyat Mecmuası - Journal of Turkology* 30, 1 (2020): 287-302 DOI: 10.26650/iuturkiyat.699234,

25.07.2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1137108> adresinden alınmıştır.

Yakutların çalgı aletleri. 10.08.2022 <https://100yakutia.ru/kultura-yakutii/art/muzykalnye-instrumenti/382-yakutskie-muzykalnye-instrumenty> adresinden alınmıştır.

Yakut Mitolojisi. 18.10.2022 tarihinde <https://100yakutia.ru> <https://100yakutia.ru/kultura-yakutii/traditions/388-yakutskaya-mifologiya> adresinden alınmıştır.



Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Güz 2022 / 2: 29-37.

Moğol Destancılık Geleneğinde Destan Söyleyicileri

Özlem ÇELEBİ*

Öz: Moğollar arasında destana “tuul”, “üliger” “ut” ya da “urt tuul” (uzun destan); destanların yaratılması, yaşatılması ve korunmasında birincil öneme sahip anlatıcılara ise “cangarçı”, “üligerci” ve “tuulçı” denilmektedir. Moğol destanları onları çalışkanlığı ve tutkusuyla öğrenen ya da atalarından miras alan, aynı zamanda mükemmel bir hafızaya, şiirsel, müzikal ve dramatik yeteneğe sahip olan bu anlatıcıların çabalarıyla nesilden nesile aktarılmıştır. Bu makalede Moğol destan anlatıcıları ele alınmış, böylelikle Türkiye’de fazla tanınmayan Moğol destan anlatıcılarına dair gerekli temel bilgileri sunmak ve gelecekte yapılacak çalışmalar için katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tuul, destan anlatıcısı, tuulçı, cangarçı, üligerci.

Epic Tellers in the Mongolian Epic Tradition

Abstract: Among the Mongols, epic is called as “tuul”, “üliger”, “ut” or “urt tuul” (long epic) and the narrators who have primary importance in the creation, survival and preservation of epics are called “cangarçı”, “üligerci” and “tuulçı”. Mongolian epics have been handed down from generation to generation through the efforts of these narrators, who learned them with their industriousness and passion, or inherited them from their ancestors, who also possessed an excellent memory, poetic, musical and dramatic talent. In this article, Mongolian epic narrators are discussed, so it is aimed to present the necessary basic information about Mongolian epic narrators, who aren’t well known in Turkey, and to contribute to future studies.

Key Words: Tuul, epic narrator, tuulçı, cangarçı, üligerci.

Giriş

20. yüzyılın başlarından itibaren yapı, motif, tema vb. açılardan dünya çapında birçok araştırmanın konusu haline gelen Moğol destancılık geleneği, Türk kültürü açısından da önem teşkil etmektedir. Zira Hun, Göktürk ve Uygurlardan sonra bozkır mirasını devralan ve Türklerin çoğunlukta olduğu bir coğrafyaya hükmeden

* Dr., Karabük Fevzi Çakmak Anadolu Lisesi, (Türkiye). E-posta: oz_do_gan@hotmail.com / ORCID ID: 0000-0002-7744-3403

Moğolların destancılık geleneği, tarihi ve coğrafi etkenlerle kader ortaklığı bulunan Türklerinkiyile müşterek birtakım özellikler taşımaktadır.

Moğol destancılık geleneği, Moğolların kadim zamanlardaki yaşam tarzlarının temel kavramlarını, sosyal ilişkilerini, dünya görüşlerini, davranış kalıplarını, tarihlerini edebî bir şekilde özetleyen, içeriğinde Şamanizm, Budizm, mitoloji ve sanatsal düşüncenin birçok katmanını ve aynı zamanda peri masalı (*üliger*), efsane (*domog*), dua- iyi dilek (*yerööl*), beddua-lanet (*haral*), övgü (*magtaal*), atasözü (*züür tsetsen üg*) gibi birçok sözlü edebiyat türünü barındıran *Cangar*, *Geseriin Tuuj*, *Han Haranguy*, *Bum-Erdene*, *Ergil-Turgul*, *Zul-Aldar Han*, *Shara Bodon*, *Luu Mergen Han*, *Dayni Kurul* vb. oluşan geniş bir koleksiyonla temsil edilmektedir.

Alman bilim adamı B. Bergman'ın Kalmuklar arasından derlediği destan parçalarının da içinde bulunduğu çalışmasının 1804'te yayımlanmasından bu yana iki yüz yılı aşkın bir süredir bağımsız bir bilim dalı olarak birçok bilim adamı tarafından incelenen Moğol destanları, 2009 yılında UNESCO'nun "Acil Koruma Gerektiren Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi"ne dâhil edilmiştir. Bu geleneğe ait ürünlerin sayısı hakkında kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte döngüleşmiş "Cangar" ve "Gezer"e ek olarak 550'den fazla Moğol destanı ve bunların küçük ve orta boyutta pek çok varyantının kaydedildiği bilinmektedir (Rinchindorj, 2012: 221).

Ataerkil yaşam tarzına bağlılık, dini ve edebi etkilerin modernleştirilmesinden daha az etkilene ve olağandışı bir kültürel ve dilsel ortamda öz farkındalığın en önemli ifade biçimlerinden biri haline gelme gibi etkenler dolayısıyla aynı tarihsel koşullarda her yerde aynı şekilde temsil edilmeyip bazı bölgelerde düşük görülme oranı hatta tamamen yok olma durumu varken diğerlerinde özel bir gelişmeyle mevcudiyetini sürdüren sözlü destanlar, Halhalar, Kuzeybatı Moğolistan Oyratları, Kalmuklar, Buryatlar, Bargutlar, Udzumcinler, Jarutlar, Horcinler, Çaharlar, Abagasyalılar, Ordianlar, Dagurlar, Mongorlar, Moğolca konuşan Sarı Uygurlar, Afganistan Babürleri, Sincan ve Kuzey Tibetteki Moğollar vb. hemen hemen Moğol halkının tüm şubeleri arasında gelişmiş bir edebi ifade biçimi olarak bilinmektedir ya da en azından geçmişte bilinmekteydi (Neklyudov, 1984: 7).

Moğol destanlarının çekirdeğini oluşturan halkların İrkutsk ve Trans-Baykal bölgesi Buryatları, Volga Kalmukları, Rusya'dan Cuncarya ve Tanrı Dağları bölgesine göç eden Kuzeybatı Moğolistan Oyratları olduğu kabul edilmektedir (Rinçen, 2012: 55; Vladimirtsov, 2003: 330). Destanlar açısından en zengin bölgeler ise sırasıyla Buryatya, Kalmukya ve son olarak da Moğolistan'ın kuzeybatı kesimleridir (Laszlo, 1968: 9).

Destan Söyleyicileri

Moğolcada destanın karşılığı olarak -bölgesel farklılıklara göre- "tuul", "üliger" "ut ya da urt tuul" (uzun destan) terimleri kullanılır. Bir destanı hikâye gibi anlatmak "tuul heleh", ezgili bir şekilde terennüm etmek ise "tuul haylah"¹ olarak adlandırılır. Tuul heleh, bir müzik aleti eşliğinde olsun veya olmasın basit bir seslendirme anlamına gelirken tuul haylah, destanı "argil hooloi" adı verilen gırtlak müziğiyle,

¹ Moğolcada bir fiil olan "haylah", aramak, araştırmak anlamına gelen "hay" kelimesinden türetilmiştir. Bu kelime Altay Türkleri Hakaslar ve Şorlar arasında da mevcuttur. "Gayçı/kayçı" kelimesi "özel bir tarzda şarkı, türkü, şiir söylemek" anlamına gelen "gay" kelimesinden yaratılmıştır (Çobanoğlu, 2018: 67).

kalın bir sesle süslemektir (Dulam & Nandinbilig, 2007: 233-236). Bu bağlamda destan söylemek daha güçlü, daha kalın bir sesle olması bakımından melodik bir sesle şarkı söylemekten farklıdır.

Sözlü kültürde ortaya çıkan destanların günümüze ulaşmasında yani onların yaratılması, yaşatılması ve korunmasında birincil öneme sahip kişi olan destan söyleyicilerine Moğollar arasında “tuulçı”, “cangarçı”, veya “üligerci” denilmiştir.² Moğol destanları, geleneksel olarak devlet işleri, düğün törenleri, Naadam gibi birçok sosyal ve kamusal etkinlik sırasında, müzikal kompozisyonu tiyatral unsurlarla birleştirebilen, performans becerilerinin mükemmelliğiyle ayırt edilen ve aynı zamanda kuvvetli bir hafızaya sahip olan destan anlatıcıları tarafından düzyazı bir formu hikâye gibi anlatmak, şiirsel bir formu enstrüman eşliğinde söylemek, şiirsel bir formu enstrüman eşliği olmadan şarkı söylercesine ifade etmek gibi çeşitli şekillerde icra edilir.

Moğol destan söyleyicileri hakkındaki ilk bilgiler Kalmuk bozkırlarını etnografik amaçlarla ziyaret eden bilim adamları tarafından verilmiştir. 19. yüzyılın başında B. Bergman, Cangar destanını icra eden destan söyleyicilerini cangarçı olarak adlandırmış ve Volga Kalmukları arasında elliye yakın, Sincan Torgutları arasında ise daha fazla cangarçı bulunduğunu not etmiştir (Seleeva, 2017: 31). Bergman’ın dışında N.I. Strakhov (1810: 33-34), N. Nefedev (1834: 220), P.I. Nebolsin (1852: 131-132) ve A.A. Bobrovnikov (1855: 100-102) da destan anlatıcılarına dair çeşitli bilgiler vermiş; onların varlığını doğrulamışlardır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise icracılara dair en kapsamlı bilgiler ünlü Mongolist B. Ya. Vladimirtsov’dan gelmiştir. Bilim adamı, Kalmukya’da, daha önce birbirleriyle rekabet eden cangarçiler olduğunu, insanların destanı dinlemek için uzaklardaki yetenekli cangarçilere gittiklerini hatta onları şölenlerine, düğünlerine ve kutlamalarına davet ettiklerini bildirmiştir (2003: 335).

Moğol bilim adamı C. Gejin’in çeşitli yaygın efsanelere dayanarak verdiği bilgilere göre en eski cangarçı 16. yüzyılın sonlarına veya 17. yüzyılın başlarına kadar izlenebilmektedir (2001: 408). Moğollar arasında yaşamış en ünlü destan anlatıcıları Jilker, M. Parchin, Luvsan Huurchi, S. Choisuren, Zodov, Arimpil, Luvsan Huurchi, B. Avirmed, A. Baldandorj, Eelyan Ovla, Mukeybyun Basangov, Dava Shavaliyev’dir. Volga’daki Oyratlar arasından çıkıp pek çok Cangar bölümünün yazıya geçirilmesini sağlayan E. Ovla, cangarçiler arasında bir ekol olmuş, Kalmukya’nın başkenti Elista’da heykeli dikilmiştir.

Moğollar arasından amatör ve profesyonel farklı toplumsal tabakalara mensup pek çok destancı çıkmıştır. Geçmişte yaşamış destan anlatıcılarının hayatları incelendiğinde onların sosyal kompozisyonlarının çeşitlilik gösterdiği görülür. Buna göre Halha destan anlatıcılarının daha sıklıkla çobanlık yapan amatör sanatçılar, Kalmuk grubunu temsil edenlerin ise çoğunlukla aristokrat kökenli yönetici sınıfının

² Türk kültüründe de destan anlatıcıları için farklı adlandırmalar bulunmaktadır. Yakutlar arasında destan anlatıcısı “Oyun” veya Kazak ve Türkmenlerde “Öleng” şeklinde kullanılan “Olonghohut”, Azerbaycan Türklerinde “Âşık”, Kırgızlarda “Jomokçu, Manasçı”, Kazaklarda “Akin”, “Cırşı” ve “Cırav”, Karakalpaklarda “Jırav, Baksı”, Uygurlarda “Dastançı, Goşagçı”, Tatarlarda “Çiçen”, “Sasan” veya “Seşen”, Başkurtlarda “Susan” veya “Sesen”, Özbeklerde, “Bahşı”, “Dastançı” ve “Şair”, Hakaslar ve Şorlar arasında “Hayçı” veya “Kayçı”, Tuvalarda ise “Toolçu” olarak adlandırılmıştır (Reichl, 1992: 62-66; Çobanoğlu, 2018: 66-68).

üyeleri oldukları görülmüştür (Poppe, 1937: 55-56). Viladimirtsov, Batı Moğolistan destanlarının farklı sınıflara mensup profesyonel destan anlatıcılarının yanı sıra amatörler hatta bazen kadınlar tarafından icra edildiğini belirtmiştir (Vladimirtsov, 2003: 341). Bunların arasında manastır ortamında yetişip Budist sutrayı ve Tibet dilini öğrenmiş keşiş destancılar da bulunmaktadır (Seleeva, 2017: 43).

Moğol destancılarının çoğunun destanı genelde babaları, akrabaları ya da tanıdığı ustalardan çocuk denilebilecek yaştaiken öğrendiği bilinmektedir. Destansı materyali on iki yaşına kadar öğrenen E. Ovla ve M. Basangov (Bitkeev & Ovalov, 1990: 404), yedi yaşında destan söylemeye başlayan Juunai (Gejin, 2001: 409), on iki yaşından itibaren ders almaya başlayıp on altı yaşında icracı olan Dava Shavaliyev (Seleeva, 2017: 37), on bir yaşındayken destan icra edebilen Rinçin bunlardan bazılarıdır.

Moğol destancılık geleneğinde bir destan anlatıcısının eğitimi, genel olarak ustacı-çırak usulüyle uzun bir süreçte gerçekleşir. Bir anlatıcı aday öncelikle destanın şemasını, planını tanır; ardından destanı giriş, ana bölüm ve ikincil bölümler olarak bileşenlerine ayırmayı öğrenir. Bu aşamaları geçerek ortak yerler, dekoratif kelimeler ve mecâzi ifadeler üzerinde çalışmaya başlayan anlatıcı aday, sık sık tekrarlanan bölümlere belirli nüanslar getirerek onları çeşitlendirir (Vladimirtsov, 2003: 347). Destanın icra tarzını öğrenen ve özümseyen aday, destanı öncelikle öğrenci akranlarının arasında, son aşamada ise yetkili uzmanların ve izleyicilerin önünde yapılan bir tür sınavda icra ederek destancı unvanını alır (Seleeva, 2017: 38). Bu unvan, ustasının destancıya bir topşur bağışlamasıyla onaylanmaktadır (Habunova & Kornusova, 2005: 355). Destan söyleyicilerin ustalıkları Türk boyları arasında da buna benzer bir ritüelle onaylanmıştır. Çıraklığı sona eren destan söyleyici, uzmanlardan oluşan bir seyirci kitlesine performans sergiler; başarılı olursa ustası ona bir takım elbise, bir hilat, bazen de bir dombra veya dutar hediye eder (Reichl, 1992: 71).

Moğollarda destan söyleyicinin icra sırasında kahramanların isimlerini ve destanın olay örgüsünü değiştirmesi, destanı kısaltması iyi karşılanmamış; bunun anlatıcıya uğursuzluk getireceğine, anlatıcının destandaki kahramanlar tarafından cezalandırılabileceğine inanılmıştır. Bu inanın bir benzerine Altay Türkleri arasında da rastlanmıştır. İcra sırasında sadece kayıcının gözüne görünen destan kahramanı ve iyelerin destanın tam ve güzel bir şekilde anlatılıp anlatılmadığını kontrol ettiği ve destanı eksik anlatan kayıcıyı cezalandırdıkları düşünülmüştür (Ergun, 1997:22).

Moğol destan geleneğinde destanın konusu sabittir, onu değiştirmek imkânsızdır. Yani destancı yeni bir destan yaratamaz, ancak ilhamının gücüne ve şiirsel araçları kullanma yeteneğine göre onu şekillendirebilir (Vladimirtsov, 2003: 348). Buna göre ana fikri, düğümü, destekleyici görüntüleri ve üslup figürlerini asla kaybetmeyen destancı -hafızasında belirli bir metin tutmasa da- bu unsurlar temelinde destanı her anlatışında yeniden yaratmış ve geleneksel destanı tazelemiş olmaktadır (Seleeva, 2017: 67).

Moğol destan söyleyicileri arasında icra tarzı ve metnin çoğaltılması gibi hususlar noktasında birtakım anlayış farklılıkları bulunmaktadır. Örneğin cangarçiler, destanı ustalarının ağzından öğrendikleri gibi hiç bir ilâvede bulunmadan aktarmaya çalışanlar, destanın temel konularını ve olaylarını ezberlemiş olan fakat destanın geçiş noktalarını kendileri oluşturanlar, destanın ana çizgilerini muhafaza eden bununla birlikte her söyleyişleri yaşadıkları dönemin gelişmelerine göre farklılık arz edenler

olmak üzere üç farklı gruba ayrılırlar (Buyar, 2016: 124). Ancak genel olarak diyebiliriz ki icra sırasında destansı eylemi ve karakterleri tanımlayan söyleyiciler her ne kadar ustalarının anlatı tarzını yaşatsalar da kullandıkları mecazlar, paralellikler, sıfatlar, karşılaştırmalar, abartılar, kişileştirmeler, metaforlar vb. hususlarda hem kendilerinden öncekilerden ve kendi çağdaşlarından hem de ardıllarından ayrılmışlardır (Bitkeev & Ovalov, 1990: 398).

Destancı, başarısını ona doğuştan bahşedilen yeteneğine borçludur. Ancak Moğollardaki bazı inanışlara göre destancı bu yeteneği rüya yoluyla ya da tabiat ruhlarının yardımıyla da elde edebilir. Destan söyleme eyleminin eski zamanlarda bir eğlencenin ötesine geçerek daha çok ritüel bir tören, mistik bir ayin olarak kabul edildiğine, bunun yanı sıra özellikle epik destan anlatıcılarının performansları sırasında uykudan uyanma, destan karakterlerinin görüntülerini görme ve transa geçip bilincini kaybetme gibi hisler yaşadıklarına dair anlatılar mevcuttur. Vladimirtsov'un bildirdiğine göre, Kuzeybatı Moğolistan Oyratları, icra sırasında trans hali yaşayan destan anlatıcılarının bu durumdan kaynaklanan gerilime dayanmalarında ve ilham kazanmalarında çeşitli doğaüstü güçlerin etkisinin olduğunu düşünmekteydi (2003: 354). Moğollar arasında eski zamanlarda destanı görülen ve elle tutulur bir gerçeklik olarak algılayan insanlar, onun kutsallığına inanır ve destan söyleyicilerini, ruhların bir temsilcisi, dünyevi toplum ile dış dünya arasında bir arabulucu olarak kabul ederlerdi (Habunova & Kornusova, 2005: 355). Bu anlayışın temelinde muhtemelen Şamanizm yatmaktadır. Çünkü Şamanik anlayışa göre yer-gök ruhlarıyla doğrudan irtibata geçemeyen sıradan insanlar bir aracıya ihtiyaç duymuşlardır. Şaman adı verilen bu araçlar aynı zamanda destanların ilk icracıları olmuştur. Neklyudov, Bergman tarafından yeniden anlatılan Kalmuk efsanesine dayanarak Cangar destanının öldükten sonra dünyaya geri dönen, hiçbir kökeni olmayan biri tarafından insanlara getirildiğini söyler. Aynı zamanda ilk cangarçı olan bu kişinin destanı yeraltı dünyasının sahibi Erlik Han'dan aldığını bildiren bilim adamı, tüm bunlara dayanarak hikâye anlatımının “Şamanik” türde başladığını vurgular (Neklyudov, 2019: 238-239). Türk halklarının tamamında bugün hâlâ destancıları sıra dışı veya olağanüstü güçlerle iletişime geçebilen kişiler olarak görme, onların söylediklerini buna göre dinleyerek inanma eğilimi devam etmektedir (Çobanoğlu, 2018: 69).

Destan söyleme yeteneği rüya yoluyla edindiği söylenen Güney Uranhay kahramanlık destanlarının meşhur anlatıcısı Jilker, öğrenme aşamasındayken destanları genellikle rüyasında görmüş, ruhların ve destan kahramanlarının yardımını almıştır (Vladimirtsov, 2003: 354) Altay destancılık geleneğine göre kayçı olabilmek için önce rüya görülmeli, destan kahramanı kayçı olacak gencin rüyasına girip ona destanı öğretmelidir (Ergun, 1997: 20). Rüyalarında gördükleri Tanrı'nın veya usta bir hayçının verdiği icazetle hayçılığı öğrenenlerin aynı zamanda kam olan Hakas hayçılarında ve Kazak akınlarında da olduğu bilinmektedir (Çobanoğlu, 2018: 71).

İcra

Moğol destancılık geleneğinde icraya dair birtakım ritüeller söz konusudur. Bunlardan biri, Altay'a övgüdür. Tabiat ruhlarının habercisi olarak görülen destan söyleyicilerinin performans öncesi Altay dağları ve dağ ruhları için övgü yaptıkları, adak sunup dua etikleri bilinmektedir. Bu övgüye “Altay Haylah” adı verilir. Özellikle kuraklık, sel gibi doğal afetlerde ve salgın hastalıklarda Altay Dağları'nın övgüsüyle destana başlamanın bu felaketleri hafiflettiği ya da yok ettiği, hastalıkları iyileştirdiği

düşünülmüştür. Ritüelleşmiş olan bu davranışın altında dinleyicinin dikkatini çekmek, destan söyleyicisine ilham vermek, onu beden ve zihnen destana hazırlamak, tabiatın efendisi olan iyeleri memnun etmek ve bu sayede kuraklık, sel gibi doğal afetlerden kurtulabilmek, geyik avı vb. amaçlarla çıkılan yolculukları başarılı bir şekilde sona erdirebilmek inancı yatmaktadır (Katu, 1998: 121). Ünlü Moğol bilim adamı Sampildendev, Oyratların destan dinlemenin insanları ve hayvanları hastalıktan kurtaracağına, kış mevsimini kısaltıp sıcaklıkları ve yem miktarını artıracığına inandıklarını bilgisini verir. Bu nedenle tabiat iyelerinin her zaman memnun edilmesi gerekmektedir. Altay’a övgünün ortaya çıkması ve destan söylerken ritüel bir bölüm hâline gelmesi de bununla ilgilidir (2004: 38).

Destanda Müzik

Moğol epik destan geleneğinin icrasında yer alan en önemli unsurlardan biri enstrümandır. Destan anlatıcısının ilhamını besleyen, destanın ritmini vurgulayan ve çoğu durumda anlatıcının destanı ezberlemesine yardım eden enstrüman, aynı zamanda icranın sanatsal yanının artmasını da sağlamaktadır. Moğol destanları bir enstrüman eşliğinde icra edildiğinde Türk kültüründe “dombra” olarak bilinen “topşur”, at başıyla süslenmiş iki telli, yaylı bir çalgı olan “morin huur”, morin huurun atası sayılan “ekil”, nefesli bir çalgı olan “tsuur” vb. icraya eşlik etmektedir. Anlatıma eşlik eden enstrümanın bölgelere göre farklılaştığına, bazı yerlerde ise hiç kullanılmadığına dair çeşitli veriler bulunmaktadır. Örneğin Ünlü Moğol bilimci Vladimirtsov, Kuzeybatı Moğolistan Oyratlarının kahramanlık destanlarının genelde topşur, daha az sıklıkla morin huur olmak üzere daima bir enstrüman eşliğinde icra edildiğini (2003: 341), N. Poppe, Halhalar arasında destanın ayrılmaz bir şekilde müzikle bağlı olduğunu (1937: 121), Pallas Kalmukların Cangar destanı ve peri masallarını topşur, ekil, tsuur kullanarak seslendirdiklerini (1881: 150-151), C. Gejin, bölgesel stilleri işaretleyen kendi melodi repertuarlarına sahip cangarçilerin en yaygın topşur olmak üzere çeşitli müzik aletleriyle performans sergilediklerini (2001: 417), D. Taya, cangarçilerin çoğunun melodisi anlatının dokusuna karışan müzik aletlerinde ustalaştığını (2005: 247) not etmiştir. Bunların aksine G. Kara, Moğol destanlarının icrasına her durumda bir enstrümanın eşlik etmediğini (1975: 212), Neklyudov, Buryat destanları için (Ehiritler arasında) enstrümantal eşliğin genellikle karakteristik olmadığını, Bargutlar arasında ise hiç gözlemlenmediğini (1984: 126-127) bildirmiştir.

Moğol destan söyleyicilerinin kullandığı enstrümanların benzerleri, Türk destan geleneklerinde de görülmektedir. Başkurtlarda bazen “dombra”, Tuvalar arasında “gusli”, Şor ve Özbeklerde “kopuz” (Neklyudov, 1984: 127) Azerbaycan ve Türkiye’de “saz” Türkmenlerde, Karakalpaklarda ve Uygurlarda “dutar”, Hakaslarda “çathan”, Kazaklarda “dombra” destan icrasında kullanılır (Çobanoğlu, 2018: 79).

Moğollarda destan söyleyicilerine özel bir saygı duyulur. Anlatıcı geldiğinde evin en saygın köşesi olan kuzeybatı tarafına oturtulur. Bu saygının bir benzeri kullanılan enstrümanlar için de her zaman var olmuştur. Söz gelimi destan söyleyicinin enstrümanı, özel bir beze sarılarak destanın icra edileceği eve önceden getirilir ve o da destancı gibi evin en saygın köşesinde kendine yer bulur. Bunun yanı sıra icra başlamadan önce anlatıcıyı davet eden ev sahibi veya ayilin yaşlılarından biri

tarafından topşur veya huurun başına bir *hadag*³ yerleştirilmesi, destan bittikten sonra ise beyaz bir *daalimba* (kuşak) bağlanan enstrümanın destan söyleyicinin evine geri götürülmesi gibi adetler mevcuttur (Sampildendev, 2004: 31).

İcra Yeri ve Zamanı

Moğollar arasında destanın sadece kış aylarında ve gün batımından gün doğumuna kadar olan süre içinde icra edilmesi, eğer bitmediyse sonraki akşamlarda tamamlanması âdeti vardır. Türk icra geleneğinde de buna benzer âdetler bulunmaktadır. Hakas Türklerinde hayçlar destanlarını veya “alıptıg nımaxları” akşamdan itibaren havanın aydınlanmaya başladığı zamana kadar söylemişlerdir (Çobanoğlu, 2018: 72).

Yaygın bir inanışa göre bir destanı bir yılda üç defadan fazla icra etmek, anlatılan bölümü yarım bırakmak, destanın tüm bölümlerini ezberlemek ya da diğer ritüelleri yerine getirmemek destan söyleyici ve dinleyicileri çeşitli talihsizliklerle karşı karşıya getirir. Neklyudov, Don Kalmuklarının Cangar’ın tüm bölümlerinin ezberlenmesi durumunda cangarçının her şeyi unutup fakir bir adam olacağına, döngünün tümünün bir oturumda icra edilmesinin ise anlatıcının ve orada bulunanların çocuksuz kalmasına, hastalanmasına, kazaya uğramasına hatta ölümüne sebep olacağına inandıklarını dile getirir (2019: 239).

Moğol icra geleneğinde hangi destanın ne zaman okunacağına dair de belirli âdetler vardır. Buna göre her destan her ortamda ve durumda herkes için söylenemez. İcra edilecek destana karar verirken söyleyici ve dinleyicilerin ortaklaşa karar verdikleri görülür. Söz gelimi talihsizlik yaşamamak, iyi şans sahibi olmak, beladan kaçınmak vb. sebeplerle “Han Haranguy”, “Bayan Tsagaan Övgön”; kötü ruhları kovmak için “Taliin Har Bodon”, “Hürel Arslan Magnay”; kederden kurtulmak için “Talin Har Bodon Gombo” gibi destanlar icra edilir (Sampildendev, 2004: 81). Destanları icra etmenin çeşitli sıkıntı ve belaları def edeceğine dair inanışlar Türkler arasında da mevcuttur. Örneğin Dolganlar, olonghonun icrasının birtakım hastalıkları iyileştireceğine, Kırgızlar ise Manas destanını dinleyen kadınların doğumunun kolaylaşacağına inanmaktadır (Çobanoğlu, 2018: 74).

İcra Geleneğinin Bugünkü Durumu

Günümüzde ise Moğolistan’da çoğunluğu Hovd ilinden olmak üzere 50 kadar destan söyleyici bulunduğu söylenmektedir (<http://khovdnews.mn/?id=206635>). Bu durum geleneğin yaşatılması adına her ne kadar umut verici olsa da Moğol destanlarını icra edenlerin sayısında geçmişe nazaran dikkate değer bir azalma olduğu bilinmekte, destanların ve icra geleneğinin kültür mirası olarak tescillenmesi için çeşitli çalışmalar yapılmaktadır. Sözgelimi 2011 yılında Moğolistan Hükûmeti tarafından destanları gelecek nesillere aktarmak, araştırmak ve tanıtmak için “Moğol Destanı” adlı ulusal bir program benimsenmiştir. Bu programı uygulamak, anlatıcıların repertuarını genişletmek ve hünelerlerini değerlendirmek amacıyla Kültür, Spor ve Turizm Bakanlığı, Dilbilim Enstitüsü, Kültürel Miras Merkezi ve Ulusal Müze gibi kurumların işbirliğiyle iki yılda bir tekrarlanmasına karar verilen “Moğol Destanları Repertuarı” adlı bir yarışma etkinliği düzenlenmiştir

³ *Hadag*: Resmî durumlarda saygı göstergesi olarak veya özel bir olayın anısına sunulan dar ve uzun ipek veya başka bir kumaş parçasına verilen isimdir (Lessing, 2017, s. 1069b).

(<https://www.sonin.mn/news/culture/8305>). Moğolistan Devlet Başkanı H. Battulga, Moğol halkının gururu kahramanlık destanlarına saygı duyulması ve onların yaygınlaştırılması amacıyla 29 Ocak 2019 tarihinde bir kararname yayınlamıştır (<https://www.mnb.mn/i/192959>). İlki 2015, üçüncüsü bu yıl düzenlenen “Çay Yolu” (Цайны зам) festivali çerçevesinde somut olmayan kültürel mirası genç kuşaklara tanıtmak, aktarmak ve onu taşıyanları yüceltmek amacıyla düzenlenen etkinliklere 10’dan fazla destan söyleyici katılmıştır (<http://khovdnews.mn/?id=206635>).

Sonuç

20. yüzyılın başlarından itibaren dünya çapında birçok araştırmamanın konusu haline gelen Moğol destancılık geleneği, Moğolların sözlü kültür ürünleri arasında en hacimli ve özel tür olması bakımından eşine zor rastlanır bir hazineyle temsil edilmektedir. Çoğu milletin destanı bulunmamaktadır. Destan geleneği olanların pek çoğunun da sözlü destan geleneği uzun zaman önce yok olmuştur. Moğol destan söyleyicileri tarafından “topşur”, “morin huur”, “tsuur” gibi enstrümanların ezgileri eşliğinde icra edilen destanlar ve destan anlatma geleneği, yazılı kültüre geçiş ve teknolojik olanakların artması sebebiyle destanlara duyulan ilginin azalmış olmasına ve icracıların sayısında ciddi bir düşüş yaşanmasına rağmen günümüze kadar hayatta kalmıştır. Bu gelenek icra ve icracılar noktasında Türk destancılık geleneğiyle birtakım müşterek özellikler taşımaktadır. Destanı ve icra tarzını genelde çocuk yaşтайken usta-çırak ilişkisiyle öğrenen icracının destanı uzmanların ve izleyicilerin önünde yapılan bir tür sınavda icra ederek destancı unvanını alması, bu unvanın ustası tarafından ona bağışlanan bir topşurla onaylanması, çoğu durumda icraya bir müzik aletinin eşlik etmesi bu ortaklıklardan bazılarıdır. Ayrıca destancının yeteneğini rüya yoluyla ya da tabiat ruhlarının yardımıyla elde ettiğine, destanların belirli yer ve zamanlarda belirli kurallar dâhilinde icra edilebileceğine, icranın çeşitli sıkıntı ve belaları defedeceğine dair inanışlar noktasında da önemli benzerlikler söz konusudur.

Kaynakça

- Bitkeev, N. Ts., Ovalov, E. B. (1990). *Dzhangar: kalmytskiy geroicheskiy epos / Sostavpeniye toma, podrotovka teistov, issledovaniye, nommevtarii i slovar'*. Moskava: Glavnaya Gedaktsiya Vostochnoy Literltury.
- Bobrovnikov, A. A. (1855). Dzhangar. Kalmytskaya narodnaya skazka [Cangar. Kalmuk halk masalı]. *Vestnik Russkogo geograficheskogo obschestva*, (12), 104–128.
- Çobanoğlu, Ö. (2018). *Türk Dünyası Destan Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dulam, S., Nandinbilig, G. (2007). *Mongol Aman Zokhiolyn Onol*. Ulanbatur: MUIS-Hogjliin San.
- Ergun, M. (1997). *Altay Türkleri'nin Kahramanlık Destanı: Alıp Manaş*. Konya: Günay Ofset.
- Gejin, C. (2001). The Oirat Epic Cycle of Jangar [Cangar'ın Oyrat epik döngüsü]. *Oral Tradition*, 15 (2), 402-435.
- Habunova, E. E., Kornusova, B. E. (2005). Folk Epic «Djanger» as a Source for Preservation and Development of Modern Spiritual and Material Culture of the Kalmyks, *Languages Promotion and Planning in Europe and Russia. Acts of the International Seminar. September 28-29, 2004. Elista, Republic of Kalmykia, Russian Federation* (ss. 343-356). Elista: APP «Dzhangar».
- Laszlo, L. (1968). *A mongol népköltészet*. Budapeşte.
- Nebolsin, P. (1852). *Ocherki byta kalmykov Khoshoutovskogo ulusa*. St. Petersburg: Tipografiya Krayya Karla.

- Nefedyev, N. (1834). *Podrobnyya svedeniya o volzhskikh kalmykakh, sobrannyya na meste*. St. Petersburg: Tipografiya Kravva Karla.
- Neklyudov, S. Yu. (1984). *Geroicheskiy epos mongol'skikh narodov (ustnyye i literaturnyye traditsii)*. Moskava: Nauka. Glavnaya Redaktsiya Vostochnoy Literatury.
- Neklyudov, S. Yu. (2019). *Fol'klornyy landshaft Mongolii Epos knizhnyy i ustnyy*. Moskava: Indrik.
- Pallas, P. S. (1801). *Sammlungen historischer Nachrichten über die Mongolischen Völkerschaften* (c. 2). St. Petersburg: Imperial Academy of Sciences.
- Poppe, N. N. (1937). *Khalkha Mongol'ski Geroiceskii epos*. Moskava/Leningrad: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR.
- Reichl, K. (1992). *Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure*. New York & London: Garland Publishing.
- Rinchindorj, Zh. (2012). Moğol-Türk Destanları: Tipolojik Oluşum ve Gelişimi, (M.A. Yolcu, Çev.), *NEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 221-239.
- Rinçen, B. (2012). *Mongolyn za- andgaar bui zaa*. [Elektronik Sürüm]. Ulaanbaatar: Tsagaan bambaruush.
- Sampildende, Kh. (2004). *Mongol Zan Üil, Aman Zokhiolyn Kharitsuulsan Sudalgaa*. [Elektronik Sürüm]. Ulaanbaatar: Tsagaan bambaruush.
- Seleeva, Ts. B. (2017). *Tematicheskaya struktura epasa «Dzhangar»: kalmytskaya versiya Eelyan Ovla i yeye sintszyan-oyratskiye sootvetstviya*, Doktora Tezi, Moskva Kalmytskiy Nauchnyy Tsentri Rossiyskoy Akademii Nauk, Moskava.
- Strakhov, N. I. (1810). *Nyneshneye sostoyaniye kalmytskogo naroda*. St. Petersburg: Tipografiya Shnora.
- Taya, D. (2005). Melodiya sin'tszyanskikh dzhangarchi i muzykal'noye soprovozhdeniye epasa. *Issledovatel' mongol'skikh yazykov: k yubileyu B. Kh. Todayevoy. Ser. «Kalmytskaya intelligentsiya»* (247-248). Elista: APP «Dzhangar».
- Vladimirtsov, B. Ya. (2003). *Raboty po literature mongol'skikh narodov*. Moskava: Vostochnoy Literatury.

Elektronik Kaynaklar

- <http://khovdnews.mn/?id=206635> (Erişim Tarihi:10.09.2022)
- <https://www.sonin.mn/news/culture/8305> (Erişim Tarihi:15.10.2022)
- <https://www.mnb.mn/i/192959> (Erişim Tarihi: 20.08. 2022)
- <http://khovdnews.mn/?id=206635> (Erişim Tarihi: 08.10.2022)



Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Güz 2022 / 2: 39-50.

Eski Türkçede Gramerleşmiş Bir Zarf Olarak *kayra*

Gözde SALUR*

Öz: Yaşayan dillerde sürekli bir değişim söz konusudur. Bu değişimlerin oluşmasının bir yolu da gramerleşmedir. Bağımsız bir sözcük biriminin bağımlı hâle gelmesi ya da gramatikal işlevi olan sözcük birimin gramatikal derecesinin daha da artması gramerleşmenin konusudur. **kad-* fiil kökünden türeyen Eski Uygur Türkçesinde *kağıra*, Kutadgu Bilig’de ise *kayra* biçimli “tekrar, yine” anlamlı zarf da gramerleşmenin bir örneğidir. Fiil gövdesinden zarf hâline geçen *kayra* bu biçimiyle Kutadgu Bilig’de tanıklanır. Kimi çağdaş Türk dillerinde yer ve zaman zarfı olarak kullanılmaya devam etmektedir. *Kayra* zarfına ait tanıklar diyakronik ve senkronik olarak incelenmiştir. Diyakronik olarak Eski Türkçenin, Orta Türkçenin, Çağatay ve Kıpçak Türkçesinin metin ve sözlüklerine; senkronik olarak da çağdaş Türk dillerinin gramerlerine, metinlerine ve sözlüklerine bakılmıştır. Fiil gövdesinden kalıcı zarf oluşmasına kadar olan gramerleşme süreci tanıklarıyla verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gramerleşme Teorisi, Vokal Gerundiumlar, Zarflar

***kayra* as a Grammarized Adverb in Old Turkic**

Abstract: There is a constant change in living languages. One way, in which these changes take shape, is grammaticalization. Becoming dependent of an independent lexical unit or increasing further grammatical level of a lexical unit which has a grammatical function is the subject of grammaticalization. The adverb in the form of *kağıra* in Old Uyghur Turkic and *kayra* in Kutadgu Bilig, which has the meaning “again, once again”, which derives from the verb root **kad-*, is also an example of grammaticalization. The *kayra*, which turns into an adverb from the verb stem, is witnessed in this form in Kutadgu Bilig. It continues to be used as adverbs of place and time in some contemporary Turkic languages. The witnesses of the adverb *kayra* have been examined diachronically and synchronically. Diachronically the texts and dictionaries of Old Turkic, Middle Turkic, Chagatai and Kipchak Turkic; the grammars, texts and dictionaries of contemporary Turkic languages have been examined also synchronically.

* Öğr. Gör., Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi (Türkiye).
gsalur@atu.edu.tr/ ORCID ID: 0000-0003-0009-9402.

Grammaticalization process from verb stem to formation of the permanent adverb is given with witnesses.

Key Words: The Theory of Grammaticalization, Vocal Gerundiums, Adverbs

1. Giriş

Bugün eldeki veriler ışığında Türk dilinin yazılı tarihi 8.yy'a kadar götürülebilmektedir.¹ Türk dili tarihine bakıldığında dilin zaman içerisinde bir değişim gösterdiği görülmektedir. Diyakronik bakış açısına göre değişimden; senkronik bakış açısına göre ise çeşitlilikten veya farklı değişim derecelerinden söz etmek mümkündür. Dilde görülen bu değişimler çeşitli yollarla gerçekleşir. Bu yollardan biri de gramerleşmedir. Gramerleşme; dildeki isim, fiil vb. gibi bağımsız sözlükbirimlerin (*lexical items*) zamanla gramatikal işlevlere hizmet etmek için fonksiyon değiştirmesi (*grammatical*)² ya da gramatikal öğelerin daha çok gramerleşmesi sürecidir. Bu basit ve bir anda oluşan bir süreç değildir.

Yapılan çalışmalarda araştırmacıların gramerleşme tanımları çoğunlukla aynıdır fakat gerçekleşme süreciyle ilgili farklı yorumlar da bulunmaktadır. Bu süreci daha iyi anlamak için "Gramerleşme Teorisi ve Tarihi"ne kısaca değinmekte yarar vardır.

Türkiye Türkoloji'sinde yeni yeni kendine yer bulan ve *gramerleşme*, *dilbilgiselleşme*, *gramatikalleşme*³ adlandırmalarıyla karşımıza çıkan terimin tarihi aslında oldukça eskiye dayanmaktadır. Gramerleşme terimini bilimsel literatürde bugünkü anlamıyla ilk defa kullanan kişi F. de Saussure'ün öğrencisi Fransız dilbilimci Antonie Meillet'tir. 1912 yılında yayımlanan *L'évolution des Formes Grammaticales* adlı eserde Meillet *grammaticalization*⁴ terimini kullanır.⁵ Terim olarak ilk kez kullanımı 20. yy'ın başı olsa da kavramın oluşumu daha eskiye dayanmaktadır. Gramerleşmenin gelişimine ilişkin çeşitli teoriler 19. yy boyunca tartışılmasına rağmen "*gramerleşme*" terimi 1912 (Meillet'e)'ye kadar

¹ Yeni bulunan Kutluğ Kağan yazıtı için bkz. Kıdırılı, D., Enhtör, A., Bazylkhan, N., Bögenbayev, N., Buyanhışig, T., Batbold, G. (2022). Kutluğ Kağan Anıt Külliyesi ve Yazılı Bitigtaşı. *Türk Kültürü Dergisi* 2022/2, s. 1-22.

² Elly van Gelderen *An Introduction to the Grammar of English* adlı eserinde sözcükleri *lexial categories* ve *grammatical categories* olarak ikiye ayırır. Leksikal kategoriye beşe ayırır: isimler, fiiller, sıfatlar, zarflar ve edatlar. Gramatikal kategoride ise belirleyiciler (*determiner*), yardımcı fiiller (*auxiliary*), bağlaçlar (*coordinator*) ve tümleyiciler (*complementizer*). Gramatikal kategorilerin cümlelerin anlamına çok fazla katkı sağlamayıp sözdizimini belirledikleri için gramatikal ya da işlevsel kategoriler olarak adlandırıldığını belirtir. Bu açıdan bakıldığında da gramerleşme sözlüksel bir kelimenin gramatikal hale gelmesi yani fonksiyonel olması sürecidir, diyebiliriz (2010: 12-25).

³ Dilbilgiselleşme: (Vardar 2002), (İmer, Kocaman, Özsoy 2011), (Demirci 2008), (Can 2018); Gramerleşme: (Gökçe 2013), Ağca (2013).

⁴ Yabancı literatürde bazı araştırmacılar farklı terimler kullanmışlardır. Örneğin Talmy Givón *syntacticization* ve *morphologization* şeklinde adlandırır (2018: 171). Hopper ise *grammaticization* terimi tercih eder (1991: 17-37).

⁵ Meillet bu makalesinde iki süreçten (*analogy* ve *grammaticalisation*) bahsetmekte ve gramerleşme için "*Ces deux procédés, l'innovation analogique et l'attribution du caractère grammatical à un mot jadis autonome, sont les seuls par lesquels se constituent des formes grammaticales nouvelles.*" açıklamasını yapmaktadır (1912: 131). Bu iki süreç, analogik yenilik ve daha önce özerk olan bir sözcüğe gramer karakterinin atfedilmesi, yeni dilbilgisi biçimlerin oluşmasındaki nedenlerden bazılarıdır.

kullanılmamıştır. ⁶ Bir süre çalışmalar duraklama⁷ noktasına gelmiş, 19. yy'ın sonlarına doğru gramerleşme teorisine olan ilgi Talmy Givón'un "Bugünün morfolojisi dünün sentaksıdır. (*Today's morphology is yesterday's syntax*. s. 413)" sözünün bulunduğu 1971 tarihli *Historical syntax and synchronic morphology: An archaeologist's field trip* adlı makalesiyle yeniden canlanmıştır.⁸ 20. yy'ın son çeyreğinden günümüze gramerleşme teorisi üzerine yapılan çalışmalar giderek artmaktadır.

Gramerleşme, bağımsız bir sözcüğün dilin ihtiyaç duyduğu türlü işlevler için özerkliğini kaybederek bağlı birim haline gelmesi ya da gramatikal işlevi olan bir sözcüğün gramer işlevinin daha da artması olarak tanımlanabilir.⁹ Bu evrimsel süreç, bir anda ve basit bir biçimde değil zaman içerisinde gerçekleşmektedir. Gramerleşme sürecinde bağlantılı olan pek çok değişken vardır ve hiçbir parametre tek başına yeterli değildir. Tüm değişkenler birbirleriyle bağlantılıdır. Bu nedenle araştırmacılar bu değişkenleri çeşitli yönlerden ele almış ve tanımlamışlardır.¹⁰ Gramerleşmenin

⁶ Gramerleşme Teorisinin tarihi ve gelişimi ile ilgili daha fazla bilgi için bkz.: *Thoughts on Grammaticalization: A Programmatic Sketch* (Lehmann 1982), *Grammaticalization and Reanalysis in African Languages* (Heine-Reh: 1984), *Historical and Comparative Linguistics* (Anttila 1989), *Approaches to grammaticalization* (Traugott-Heine 1991), *Grammaticalization* (Hopper-Traugott 1993), *Historical Linguistics* (Campbell 1998), *Language change: Progress or decay?* (Aitchison 2001), *Word Lexicon of Grammaticalization* (Heine-Kuteva 2004), *Language Contact and Grammatical Change* (Heine-Kuteva 2005), *The Genesis of Grammar* (Heine-Kuteva 2007), *The oxford handbook of grammaticalization* (Heine-Narrog 2011). Türkiye'de yapılan çalışmalar arasında *Dilbilgiselleşme Terimi Üzerine* (Demirci 2008), *Gramerleşme Teorisi ve Türkçe Fiil Birleşmeleri* (Gökçe 2013), *Kutadgu Bilig'deki Sanı Edatı Üzerine* (Türk-Özalan 2014), *Eski Türkçede Varlık ve Yokluk İşaretleyicilerinin (ba:r, yo:k) Gramerleşme Süreçleri* (Ağca 2015), *Kutadgu Bilig'de Kör- "Görmek" : Çok Anlamlılık, Metafor, Gramerleşme* (Gökçe 2015), *Dilbilgiselleşme ve Eski Uyğurcada Edatlar* (Can 2018), *Gramerleşme ve Sözcükselleşme Bağlamında Eski Türk Dilinde Zarflar* (Çetin 2016), *Genel Türkçede Ekleşen Yardımcı Fiiller (Gramerleşme Üzerine Tarihi Karşılaştırmalı Bir İnceleme)* (Öner 2016).

⁷ "Amerikalı ve Avrupalı yapısalcılar arasında dilbilgiselleşme konusu rağbette değildi. 1920'den 1960'a kadar olan zaman diliminde dilbilgiselleşmeyle ilgili neredeyse hiçbir çalışma görülmemektedir. Yapısalcıların aksine Hint-Avrupa dilbilimcileri dilbilgiselleşmeyle ilgili çalışmalarına ara vermemişlerdir. Bunlardan en önemlileri Jery Kurylowicz ve Emile Benveniste'dir. Kurylowicz, *The evolution of grammatical categories* adlı çalışmasında şu tespiti yapmıştır: Dilbilgiselleşme ya sözcüksel birimlerden ya daha az dilbilgisel yapılardan ya da yapım kategorisinden gelişen biçimbirimlerden oluşur." (Can 2018: 11).

⁸ Givón, *On Understanding Grammar* adlı çalışmasında ise gramerleşmenin soldan sağa doğru tek yönlü söylem (*discourse*)> sözdimi (*syntax*)> morfoloji (*morphology*)> biçimsel ses birim (*morphophonemics*)> sıfır (*zero*) şeklinde ilerlediğini belirtir (2018: 209).

⁹ "Dilin evrim süreci içinde bir sözlükbirimin biçimbirime dönüşmesi." (Vardar 2002: 72).

¹⁰ Heine ve Kuteva, gramerleşmeyi "sözlüksellikten gramatikal forma ya da gramatikal bir formun daha da gramatikal bir forma dönüşmesi" olarak tanımlandığını ve bu tanıma uygun olarak da gramerleşme teorisinin gramer biçimlerinin doğuşu ve gelişimi ile ilgili olduğunu belirtir. Teknik olarak gramerleşmenin birbiriyle ilişkili dört mekanizmayı içermektedir:

(a) Anlamsızlaşma *desemanticization* (ya da *semantic bleaching*) – Anlam içeriğinde kayıp olması.

(b) Kaplam *extension* (ya da *context generalization*) – Yeni bir bağlamda kullanılması.

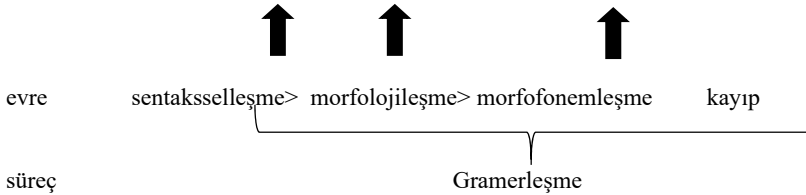
(c) Kategorisizleşme *decategorialization* – sözlüksel ya da daha az gramer yapılarının morfosentaktik özelliklerinde kayıp.

özellikleri ve süreçleriyle ilgili ortak görüşler ise şunlardır: **1.**Anlamsal karmaşıklık, işlevsel önemini ve ifade değerini kaybetme, **2.**Kategori değiştirme, **3.**Sözcüksel özellik kaybı, sözdizimsel özellik kazanımı, **4.**Sözdizimsel çeşitliliğin azalması, farklı görevlerde kullanılamama, **5.**Diğer küçük dil birimi öğeleriyle birleşme, **6.**Fonetik, morfo-sentaktik ve semantik olarak diğer birimlerle birleşme, **7.**Fonetik kayıplar, **8.**Morfo-fonolojik değişim: alofon> allomorf> başkalaşma (Heine-Reh 1984: 67).

Lehmann'a göre gramerleşme süreci (2002: 12):

seviye söylem sentaks morfoloji morfofonem

teknik yalınlayan > analitik > bitişken sondan eklemeli > bitişken çekimli > sıfır



Gramerleşme bu değişimlerin yaşandığı bir süreci ifade etmektedir. Bu sürecin nerede başlayıp nerede bittiği belli değildir ve düşünce birliği yoktur. Kimi araştırmacılar anlam kaybının ilk aşamada olduğunu düşünürken bazıları da son aşamada olduğunu ileri sürmektedir. Bu noktada önemli olan sözcüğün gramer derecesidir. Gramer derecesi ile özerklik ters orantıdır. Yani bir sözcük ne kadar özerkse o kadar az gramatikal dereceye sahip, ne kadar bağımlı ise o kadar gramatikal dereceye sahiptir. Bağımlılık arttıkça gramatikal derece artmaktadır (Lehmann 2002: 109).

2. Zarf Olarak *kayra*

Genel dil biliminde dilsel kategoriler sözlüksel (*lexical*) ve gramatikal (*grammatical*) olmak üzere ikiye ayrılır. Sözlüksel kategori açık sınıf (*open class*) olarak da adlandırılmaktadır.¹¹ “Mümkün olan tek açık sınıf sözlüksel kategoriye oluşturan isimler, fiiller ve sıfatlardır.” (Emons 1985: 159). Kimi çalışmalarda zarflar da bu grupta yer alır.¹² Gramatikal kategori ise görevli yani işlevi bulunan sözcüklerin bulunduğu fonksiyonel ya da kapalı sınıf (*closed class*) olarak adlandırılan

(d) Ses kaybı *erosion* (ya da *phonetic reduction*) – Fonetik kayıplar.

Bu mekanizmaların üçünde bir kayıp yaşanır ancak yeni bağlamlarda kullanımlarına özgü özellikleri de kazanırlar. Gramerleşmeyi yalnızca sözcüksel birimin gramatikal işleve sahip olmasıyla sınırlandırmamak gerekir; bu gramerleşmenin bir kısmını açıklar. Ek olarak gramerleşme tek yönlü (*unidirectional*) olmakla beraber tek yönlülüğün istinasları yok değildir (Heine-Kuteva 2004: 2-5).

11 “Bir dilin sözcük dizgesinde öge sayısı fazla olan, genellikle dildışı göndermesi olan ve kolaylıkla yeni ögeler kabul eden bir sözcük kümesi; adlar, eylemler, niteleyiciler ve belirteçler açık küme oluştururlar.” (İmer, Kocaman, Özsoy 2011: 8).

¹² Elly van Gelderen *An Introduction to the Grammar of English* adlı eserinde isimler, fiiller, sıfatlar, zarflar ve edatları sözlüksel kategori içerisinde değerlendirirken belirleyiciler (*determiner*), yardımcı fiiller (*auxiliary*), bağlaçlar (*coordinator*) ve tümleyicileri (*complementizer*) gramatikal kategoride değerlendirir (2010: 12;19).

kategoridir.¹³ Açık sınıf türetmeye elverişlidir bu nedenle üye sayısı fazladır, kapalı sınıf türetme yapamaz bu nedenle sınırlı sayıda üyesi vardır. “Konuşurların bilinçli olarak yeni sözcük girişlerinin türetilmesine yalnızca açık kategorilerde izin verilir.” (Emons 1985: 159).¹⁴

Türkiye Türkçesi ve Türk dili üzerine yapılan gramer çalışmalarında zarflar genellikle *ad* kategorisinde, ad soylu sözcük türü olarak yani *sözcüksel* kategoride incelenmişlerdir.¹⁵ Ergin’in “Tek başına sıfat olmadığı gibi tek başına zarf da yoktur. Tek başlarına isimden başka bir şey değildirler” (2011: 258) ve Korkmaz’ın “Türkçede aslında zarf olan sözcüklerin sayılacak kadar azdır ve bir ada, sıfata zarf niteliği kazandırmanın onların dildeki kullanım biçimleri ve yüklendikleri görevlerdir.” (Korkmaz, 2017: 427) ifadeleri konumuz açısından önemlidir. Hem Ergin’in hem de Korkmaz’ın tanımlarında ortak olan nokta “*tek başına zarf*” denilen sözcük türünün olmaması ve bu sözcüklerin yüklendiği “*işlev*” dolayısıyla zarf olmasıdır. Buradan yola çıkarak zarflar (ve dahi *sıfatlar*) işlevsel (*fonksiyonel/gramatikal*) kategoriye koyulabilir. Sıfatlar, zamirler ve zarflar ara kategoridedirler. Yani gramatikal dereceleri daha fazladır.¹⁶

İsim ve fiil kökenli sözlere kimi zaman çeşitli ekler getirilerek kalıcı zarflar elde edilir. Kaynağı fiil olan kimi zarflar, vokal gerundiyumlar ile oluşmaktadır. Vokal gerundiyumlar, yalnızca kalıcı zarfların yapısında değil, çeşitli gramerleşme örnekleri¹⁷ içerisinde örneğin fiil birleşmelerinin¹⁸ (fiil + vokal gerundiyum + yardımcı fiil) ve edatların¹⁹ yapısında da yer alırlar. Özetle vokal gerundiyumlar -ve genel olarak gerundiyumlar- sözcüklerin gramatikal derecelerini artırmada etkin bir rol oynamaktadır. Fiil kök veya gövdelerine gelen vokal gerundiyumlarla oluşan kalıcı zarflar için Erdal “When considering the functions of vowel converbs one should also disregard cases of lexicalisation, when petrified converbs like *yan-a* “returning”> “again, moreover”...” açıklamasını yapar (2004: 312). Raimo Anttila, “Aslında, isimlerden zarfların gelişimi de bir sözlükleşme durumudur. Bir zarf bir isimden ayrıldığında, ayrı olarak öğrenilmesi gerekir ve bu nedenle yeni bir sözcük ögesidir.

¹³ “Adıllar, tanımlıklar, bağlaçlar gibi çoğunlukla tümce-içi dilbilgisel ilişkileri belirten sözcükler kapalı küme oluştururlar.” (İmer, Kocaman, Özsoy 2011: 8).

¹⁴ Daha fazla bilgi için bkz. Cowper, E. (1992). *A Concise Introduction to Syntactic Theory: The Government Binding Approach*, The University of Chicago Press, Chicago.

¹⁵ Daha geniş bilgi için bkz. Çetin, O. (2016). *Gramerleşme ve Sözcükselleşme Bağlamında Eski Türk Dilinde Zarflar*. Basılmamış Doktora Tezi, Osman Gazi Üniversitesi, Eskişehir.

¹⁶ Nitekim Ergin de zarfların aslında çekimsiz unsurlar olduğunu, isim olduklarında çekime girebildikleri halde zarfken hâl ve yer bildiren çekim ekleri dışındaki çekim eklerini alamazlar. Hatta hâl ve yer bildiren instrumental, ekvatif ve yön eklerinin adeta bir zarf yapım eki gibi davrandığını, diğer çekim ekleri kadar sağlam ve şümlü olmadıklarını belirtir (2011: 258-259).

¹⁷ Ağca, F. (2007). Eski Türkçede {-A/-I/-U/-(y)U} Ünlü Zarf-Fiil Eklerinin Farklı Bir İşlevi Üzerine. *Türkbilg.* 2007/13. s. 3-17.

¹⁸ Gökçe, F. (2013). *Gramerleşme Teorisi ve Türkçe Fiil Birleşmeleri (Oğuz Türkçesine Dayalı Tarihsel-Karşılaştırmalı Bir İnceleme)*, Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü yay, Ankara; Öner, M. (2016). Genel Türkçede Ekleşen Yardımcı Fiiller. *XI. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı Bildirileri Kitabı*, 9-14.

¹⁹ Öner, M. (2017). Türkçede Edatlaşmış Zarf Fiiller. *XII. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı*, 424-430; Can, M. (2018). *Dilbilgiselleşme ve Eski Uyğurca Edatlar*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Dilbilimsel bir biçim, dilbilgisinin üretici kurallarının dışında kaldığında sözcükselleşir.” demektedir (1989: 151). Bu nedenle Erdal’ın dediği gibi vokal gerundiyumlar ile oluşan zarflar aynı zamanda sözlükselleşmiş olarak da kabul edilebilir.

Vokal gerundiyumların fiil kök veya gövdesine eklenerek oluşturduğu zarflardan biri de Eski Uygur Türkçesinde **kağıra**, Kutadgu Bilig’de **kayra** “tekrar” ve çağdaş dillerden Türkmen Türkçesinde **gayra**, Kırgızcada **kayra** biçimiyle tanıklanan sözcüktür. Bu sözcük gramerleşme süreçlerinden geçmiş ve gramatikal bir işleve sahip olarak kalıcı zarf olmuştur. Büyük kategoriden (isim, fiil)> ara kategoriye (zarf) geçerek gramatikal derecesini artırmış yani gramerleşmiştir.

Wilkens, sözcüğü **kağıra** biçimiyle “yine, tekrar tekrar” anlamıyla verir (2021: 318). Wilkens’in sözlüğünde **kağır-** kökü yoktur fakat edilgen biçimi **kadırl-** “geri çekilmek, arkaya dönmek” gövdesi vardır (2021: 319). BTT III’te “**qağıra mın[ämiş]/ qılınmış**” cümlesinde “tekrar” anlamında zaman zarf olarak tanıklanır (Zieme 1985: 85; 224). Mayrısimit’te **kağıra** biçimi olmasa da **kağır-** fiil kökü tanıklanır “**yarıp kağırıp çadır ögüzke kodarlar.**” (yarıp bükerek kül nehrine bırakırlar.) (Ş. Tekin 1960: 178; 269; 400). Wilkens’in sözlüğünde **kağır-** kökü olmasa da dönemin eserlerinde tanıklanmıştır. Hem **kağır-**; **kadırl-** fiil gövdesi hem de **kağıra** biçimiyle kalıcı zarf olarak Eski Uygur Türkçesinde bulunur.

Clauson’da **kağıra** veya **kayra** madde başı değildir fakat **kağır-** “to twist back, turn back (transitive verb)” açıklamasıyla verilir. Clauson sözcüğün muhtemelen ***kaç-** fiilinin ettirgen hâli olduğunu düşünmektedir ve tüm modern dillerde **kayır-** vb. biçimiyle bulunduğunu fakat güneybatı dil grubundaki **kayır-** biçiminin **kağğur-** fiilinin ikincil biçimi olduğunu belirterek bu fiili hariç tutmaktadır (EDPT 1972: 604b).

Bu zarf Kutadgu Bilig’de fonetik değişikliğe uğramış **kayra** biçimiyle tanıklanmaktadır. Clauson, Tef.²⁰’de **kağra/kayra** gerundiyumlu biçimlerin (dönmek, göndermek, gelmek) “geri, geriye” anlamlarıyla; Harezmi Türkçesinde **kayra** biçimiyle (hareket ifadesiyle) “geriye”, (zaman ifadesiyle) “yeniden, tekrar” anlamlarıyla zarf olarak kullanıldığını belirtir ve Kuman Türkçesindeki **kayra/kayrı/kayırı al-** biçimli tanıkları verir (EDPT 1972: 604b).²¹ ***kay-** fiilinin ise aslında kaydı olmadığını fakat çeşitli varyasyonların bu fiilin orijinalinin ***ka:d-** fiili olduğunu kesinleştirdiğini belirtir (EDPT 1972: 674b). Clauson’un bahsettiği varyasyonlar yukarıda tanıklanmış olan Uygurca biçimlerdir. Özellikle **kağıra** biçimindeki /d/’nin varlığı ve semantik bağlantı bunu kuvvetlendirir.

kayra zarfı KB’de yalnızca 1320. beyitte tanıklanır.

kalı tegse emgek ya kağgu sakınç

serinse kelir ötrü kayra sewinç (Arat 1999: 149)

“Eğer zahmet, kaygı veya endişeye düşen kimse sabrederse, kaybettiği huzuru **tekrar** elde eder.” (Arat 1974: 103).

²⁰A. K. Borovkov, *Leksika sredneaziatskogo Tefsira XIII-XV*. Moscow, 1963.

²¹ Kutadgu Bilig’de **kayra** biçimi geçmesine rağmen Clauson’da tanıklanmaz. Clauson **kad-ır-a kör-** yapısını örnek verir ki bu da ayrı bir gramerleşme örneğidir.

DLT’de *kayra* zarfının kaydı yoktur fakat *kadır-* “geri çevirmek; karşılık vermek” fiil gövdesi “*Süsin yana kadırdı; eştip ata anaynıñ sawlarını kadırma*” cümlelerinde tanıklanır (Ercilasun, Akkoyunlu 2020: 74; 222; 675).

Sözcük *kayra* biçimiyle ve “tekrar; geri” anlamlarıyla yer ve zaman zarfı olarak Nehcü’l Ferâdis’ta de tanıklanmaktadır:

ğayra yana Ğadīca ƙatınga keldim taƙı aydım: ... (2014: 7 [9/8]).

“*Tekrar* yine Hatice’nin katına geldim ve söyledim: ...”

Ol kâfirƙa heç neerse tēmedi, şabr ƙıldı, ğayra tōndi taƙı ēwke kirdi (2014: 8-9 [11/14]).

“O kafiye hiçbir şey demedi, sabretti, *geri* döndü ve eve girdi.”

Taƙı cümle ğayra Medīneke ƙayıttılar (2014: 94 [134/1])

“Ve hepsi *tekrar* Medine’ye geri gittiler.”

János Eckmann, Çağatayca El Kitabı’nda *kayra* zarfını *yana* zarfı ile “tekrar, yine” anlamlarıyla zaman zarflarının içerisinde gösterir (2013: 97). Tüm bu örnekler, *kayra* zarfının **ka:d-* fiilinin ettirgen biçimine -A vokal gerundiyumunun eklenmesi ile oluştuğunu göstermektedir. **ka:d-i-r-a* > *kadıra* (Uyg.) > *kayra* (Kar., Harz., Çağ.) gelişimi gözlemlenebilir. Kuman Türkçesinde döneminde -A gerundiyumunun yanı sıra -I vokal gerundiyumlu biçimler de tanıklanır. Grönbech sözcüğü, Kuman Lehçesi Sözlüğünde *kayra/ kayrı/ kayırı* “geri” anlamlarıyla verir. KB’de tanıklanan *kad-i-r-a kör-* yapısına benzer *kayra/ kayrı al-* “geri almak” yapısı tanıklanır (1992: 94). Kıpçak Türkçesi Sözlüğünde *kayıra* “tekrar” biçiminin Münyetü’-Guzât’ta, *kayırı* “geri” biçiminin CC’de olduğu ve “tekrar” anlamına gelen *kayra*’nın İrşâdü’l-Mülûk Ve’s-Selâtin’de, “geri” anlamındaki *kayra* ve *kayrı*’nın CC’de kullanıldığı yazar (Toparlı, Vural, Karaatlı 2014: 133-134). CC-I (İtalyan bölümü)’de *kayra/ kayrı/ kayırı* “geri, yeniden” anlamlarıyla tanıklanır. Görüldüğü gibi -I vokal gerundiyumu ile oluşmuş biçimler ilk kez Kuman-Kıpçak Türkçesinde karşımıza çıkmaktadır (CCI: 496). Burada açıkça görülmektedir ki Clauson’un da belirttiği gibi *kayra* diğer varyasyonları ile (*kayıra, kayrı, kayırı*) “geri” anlamı ile yer; “tekrar, yeniden” anlamı ile de zaman bildiren bir zarftır.²²

Çağdaş Türk dillerinden Kırgız Türkçesinde *kayra/kayıra* biçimleriyle hâlâ zaman ve yer zarfı olarak kullanılmaktadır. Yudahin sözlüğünde *kayır-* “çevirmek, bükmek” kökünden “*kayıra* yahut *kayra*: geri, geriye; *kayra köçüp kelgende* “geri göçüp geldiği zaman”; *kayra tartıp aldı* “geri çekip aldı”; *kayra kara-* “yeniden bakmak, tetkik eylemek”; *kayra kel-* “geri dönmek”; *kayra* (yahut *kayradan* yahut *kayra baştan*) *kur-* (yahut *tüz-*) “yeniden kurmak yahut düzmek”; *kayra kuruu* “yeniden kurma, yeniden inşa etme.” örnekleri ile tanıklanır (1998: 421).

Kırgızca-Türkçe Açıklamalı Sözlük’ten bazı örnek cümleler:

Capcalgız adetinçe kayra ketti/ köñülsüz küröñ atın kamçılanıp.

“Alıştığı gibi yapayalnız *geri* döndü/ mutsuz boz atını kamçılıyarak (Osmonov)

²² Sözcüğün geçirdiği *anlamsızlaşma (desemanticization)* sürecinden metaforlaşma için Azılı, K. (2021). *Mekândan Zamana Metaforik Transferler- Eski Türkçe Üzerine Teorik Bir İnceleme*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat. 256 s. ISBN: 978-625-7201-55-1 adlı eserinin “Zarf-fiil Morfemleriyle Gerçekleşen Transferler” adlı bölümüne bakılabilir.

Ayırmaç tokup malga artıp/ kayra köçtü el şaşıp.

“Eyerleyip hayvana yük artıp/ **tekrar** aceleyle halk göç etti (Üsönbayev).”

Al kayra kayırıp aligi sözün kozgobodu.

“O **yeniden** o söze başlamadı (Aytmatov).” (2002: 54;161;242).

Kayra, Türkmen Türkçesinde de **gayra** “geri” (2012: 264) ve **gayra** “geri, geriye” yer zarfı; **gayra süyş**- “gerilemek, geriye gitmek” birleşik fiil yapısı ve **gayra goyman** “hemen, acele” zaman zarfı kullanımları ile tanıklanmaktadır (Tekin, Ölmez 1995: 242).

kayra gramerleşme süreçlerinden **genişleme (extension)**’ye uğramıştır. Bu süreçte dilsel ifadeler, yeni bağlamlarda genişler ve yeni gramatikal değeri artar. ***kad**- fiil kökünün ettirgeni **kadır**-’tan oluşan **kağıra**; **kayra** genişlemeye uğrayarak gramatikal değerini artırmış kalıcı zarf olmuştur.²³

Bir diğer gramerleşme süreci olan **anlamsızlaşma (desemanticization)** da bu zarfta görülür. Genellikle **anlamsal ağartma (semantic bleaching)** olarak adlandırılan bu süreç, genişlemenin direkt olarak bir sonucudur. Gramerleşmeye başlayan sözcük anlamsal kayıplar yaşamaya başlar. Bu kayıpların sürecin başında mı yoksa sonunda mı olduğu tartışmalıdır.²⁴ **Kadır**- “geri döndürmek; çevirmek, bükmek” gibi anlamlara sahip olan fiil gövdesinden oluşan **kağıra** anlam kaybına uğrayarak “tekrar, yine” anlamını kazanmıştır.

kayra zarfı **kategorisizleşme (decategorialization)** sürecinden geçerek büyük kategori olan fiilden ara kategori olan zarfa geçmiştir. Açık sınıf veya sözlüksel öğeden, kapalı sınıf veya gramatikal öğeye geçiş olarak da adlandırılabilir. Yani sözcüğün özerklik derecesi azalmaya başlamıştır.²⁵

Fonetik olarak bakıldığında **kağıra**> **kayra** değişimi mevcuttur. Sözcük fonetik özelliğini kaybetmiştir. Bu da **aşınma (erosion)** sürecine işaret eder. Yalnız bu mutlaka olması gereken bir süreç değildir. Fonetik kayıp yaşamadığı halde gramerleşen sözcükler de mevcuttur. Heine ve Narrog’a göre aşınma (erosion), morfolojik ve fonetik indirgemeyi içerebilir, fakat genellikle sınırlıdır (2010: 408). Nitekim **kayra** zarfındaki fonetik değişikliğin gramerleşmeden dolayı oluştuğunu kesin olarak söylemek güçtür.

kayra zarfı, gramerleşen yeni biçimler ile dilde hâlihazırda var olan gramatikal biçimlerin eş zamanlı olarak devam etmesi **katmanlaşma (layering)** olarak adlandırılan gramerleşme sürecini de geçirmiştir. Bu süreç, gramerleşmede meydana gelebilecek örtüşmedir. “Geniş bir işlevsel alan içinde, sürekli olarak yeni katmanlar ortaya çıkmaktadır; bu süreçte eski katmanlar mutlaka atılmak zorunda değildir, ancak

²³ Bu değişken sosyo-linguistik, metin-pragmatik ve semantik olmak üzere üç bileşenden oluşmaktadır.

²⁴ Heine ve Reh başlangıç aşamasında; Traugott ve Hopper ise sonunda gerçekleştiğini öne sürer (1984: 67; 2003: 94-98).

²⁵ a) Çekimlenebilme yeteneğinin kaybı, b) Yapım eki alma yeteneğinin kaybı, c) Niteleyicileri alma yeteneğinin kaybı, d) Özerk bir biçim olarak bağımsızlığın kaybı, diğer bazı bileşenlere bağımlılığın artması, e) Sözdizimsel özgürlüğün kaybı, örneğin, gramerleştirilmemiş kaynak ögenin özelliği olan şekillerde cümle içinde hareket etme yeteneği, f) Anaförük olarak anılma yeteneğinin kaybı, g) Aynı gramer paradigmasına ait üyelerin kaybı (Heine ve Narrog 2010, s. 407).

yeni katmanlarla bir arada var olmaya ve etkileşimde bulunmaya devam edebilir.” (Hopper 1991: 22). Örneğin *yine* ~ *yana*, *yanala*, *yañılayu*, *yantru* vb. zarflar da “tekrar, yine” anlamında kullanılmaktadır. Fakat bu duruma en güzel örnek *kayra* zarfı gibi **kad-* fiil kökünün ettirgen biçimi olan *kad-ı-t-* fiil gövdesinden vokal gerundiyum ile oluşan *kayta* yer ve zaman zarfıdır.

kayra zarfının gramerleşmesinde *tek yönlülük (unidirectionality)* süreci de görülmektedir. Genel olarak araştırmacılar tek yönlülük noktasında birleşir. Gramerleşme, soldan sağa doğru tek yönlü biçimde ilerlemektedir. Fiil gövdesinden (*kağır-*) zarfa (*kağıra*; *kayra*) doğru bir soldan sağa doğru ilerleme söz konusudur. Zarf olarak gramerleşme sürecini tamamlamış gözükmemektedir. Tek yönlülük en iyi *cline* “ölçüm” ile açıklanır.²⁶

Sonuç

Vokal gerundiyumlar Türk dili tarihinde zarfların, fiil birleşimlerinin ve edatların oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır. Hem zaman hem de yer zarfı olarak kullanılan *kayra* da *kağır-* “geri dönmek” fiil gövdesine *-A* vokal gerundiyum ekinin gelmesiyle oluşmuştur.

1. **kad* > *kad-ı-r-* > *kağır -a* > *kağıra* > *kayıra/kayra*. **kad-* (>*kay-*) “eğilmek veya kendine doğru eğilmek” bundan dolayı “saygıyla eğilmek veya geri dönmek” anlamına gelen fiilden türemiştir.
2. *kad-* fiilinin *-(I)r* ettirgen biçimi *kağır-* “geri döndürmek; çevirmek” anlamıyla tanıklanmaktadır. *kad-ı-r-a* biçimi doğal olarak “geri döndürerek; çevirerek” olmalı idi fakat Wilkens ve BTT III’te tanıklandığı üzere Uygur Türkçesi döneminde daha “yine, tekrar” anlamlarıyla zaman zarfı olarak kullanılmaya başlamıştır.
3. Sözcük gramerleşme süreçlerinden ilk olarak *genişlemeye (extension)* bunun doğal sonucu olarak da anlam kaybına uğramıştır. Büyük kategoriden (fiil) > ara kategoriye (zarf) geçiş görülmektedir. Bu da kategori kaybıdır yani kategorisizleşmenin bir sonucudur. *kağıra* > *kayra* biçimi ise aşınmaya (*erosion*) örnek gösterilebilir. Fonetik değişiklikler ve kayıplar bulunmaktadır. Fakat bu değişikliğin kesin olarak gramerleşmeden kaynaklandığını söylemek güçtür. Çünkü */d/* genel itibarıyla */y/*’leşme eğilimindedir.
4. Gramerleşme süreçlerinden *katmanlaşma (layering)* ayrıca görülür. Örneğin, NF’de aynı kavram alanına giren *yana* “yine” zarfının yanı sıra *kayra* da kullanılır. Aynı eserde *yana* zarfı 302 kere kullanılmışken *kayra* yalnızca 3 örnekte tanıklanmaktadır. Katmanlaşmaya bir diğer örnek ise aynı kökten gelen fakat *-t* ettirgeni ile yapılan *kağıt*-²⁷ fiilinden gramerleşen *kayta* zarfıdır. *Kayra* ile aynı gramerleşme aşamalarından geçmiştir. Kıpçak Türkçesinde ve Kırgız Türkçesinde tıpkı *kayra* gibi hem yer hem zaman zarfı

²⁶ *Cline*: Gramerleşme süreçlerinin tamamına atıfta bulunur. Gramerleşen sözcüğün izlediği yol, çizgi de denilebilir. Bu sözcüklerin gramatikal derecelerinin artması, buradan klitiklere ve klitiklerden de eklere dönüşmesidir “sözlükselbirim> gramatikal birim> klitik> ek” (Hopper-Traugott 2003: 6-7). Bu yol *cline* olarak adlandırılır. bkz. **kad-* > *kad-ı-r-* > *kağıra* > *kayra*.

²⁷ *kayıt-* “(muhtemelen → *kağıt-*’ın geç bir şekli)” (Wilkens 2021: 350).

- iken Türkmen Türkçesinde **gayra** yer zarfı **gayta** zaman zarfı olarak tanıklanmıştır. **kayra**, Kazak Türkçesinde görülmezken **kayta** zaman zarfı olarak kullanılmaktadır.
5. *kadır-* fiil gövdesinden gelişen *kayra* zarfının oluşumu temelde bir gramerleşme olayıdır, fakat Erdal'ın kabul ettiği gibi sözlükselleşmeye de girer. Gramerleşen *kayra* veya *kayta* zarfları fiilden türemiş ve artık zarf göreviyle kullanılan, anlam değişmesine uğramış yeni bir sözcük olarak sözlükte madde başı olmuştur.
 6. Gramerleşme tek yönlüdür (*unidirectionality*), nitekim vokal gerundiyumlar ile oluşmuş zarflar, daha fazla gramatikal dereceye sahip olarak edat olabilmektedir. *Aşnu* edatı buna örnek olabilir. Fakat ilerleme devam etmek zorunda değildir. Bu yapılar -tıpkı **kayra** örneğinde olduğu gibi- edatlaşma sürecine girmeden gramerleşmeyi tamamlayabilirler.
 7. İncelenen eserler ve kaynaklarda hem *kadır-*; *kadı-* fiilinin hem de bunlardan oluşan zarfların birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu da yine *katmanlaşma* (*layering*)'ya örnektir.
 8. Kutadgu Bilig, Kıpçak Türkçesi, Kırgız ve Türkmen Türkçesinde bulunan *kayra* + *yardımcı fiil* yapıları da ayrı bir gramerleşme örneğidir. KB'de “*sözün kağır-a kördüm küçüm yetmedi*” örneğinde *kadır-a kör-* fiil birleşiminde “karşı koymak” anlamı dikkat çekidir.

Kaynakça

- Ağca, F. (2007). Eski Türkçede {-A/-I/-U/-(y)U} Ünlü Zarf-Fiil Eklerinin Farklı Bir İşlevi Üzerine. *Türkbilig*. 2007/13. s. 3-17.
- Ağca, F. (2015). Eski Türkçede Varlık ve Yokluk İşaretleyicilerinin (ba:r, yo:k) Gramerleşme Süreçleri. *Dil Araştırmaları*, 16(16), 83-101.
- Aitchison, J. (2001). *Language change: Progress or decay?* (3. ed.). Cambridge England; New York: Cambridge University Press.
- Anttila, R. (2009). *Historical and Comparative Linguistics*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Arat, R. R. (1974). *Kutadgu Bilig II Çeviri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Arat, R. R. (1979). *Kutadgu Bilig III İndeks*. İstanbul: TKAE Yayınları.
- Azılı, K. (2021). *Mekândan Zamana Metaforik Transferler- Eski Türkçe Üzerine Teorik Bir İnceleme*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat. 256 s. ISBN: 978-625-7201-55-1.
- BTT III → Zieme, P. (1985). *Berliner Turfan-Texte XIII*. Berlin: Akademie-Verlag.
- Campbell, L. (1998). *Historical Linguistics An Introduction*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Can, M. (2018). *Dilbilgiselleşme ve Eski Uyğurca Edatlar*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- CCI → Argunşah, M., Güner, G. (2015). *Codex Cumanicus*. İstanbul: Kesit.
- Claudson, G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. At the Clarendon Press, Oxford.
- Cowper, E. (1992). *A Concise Introduction to Syntactic Theory: The Government Binding Approach*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Çetin, O. (2016). *Gramerleşme ve Sözcükselleşme Bağlamında Eski Türk Dilinde Zarfılar*. Basılmamış Doktora Tezi, Osman Gazi Üniversitesi, Eskişehir.
- Demirci, K. (2008). Dilbilgiselleşme Üzerine Bir İnceleme. *Bilig* 45, s. 131- 146.
- Deny, J. (2012). *Türk Dil Bilgisi*, (Çev. A. Ulvi Elöve). İstanbul: Kabalcı. (Özgün Çalışma 1921).

- DLT** → Ercilasun, A. Bican, Akkoyunlu, Z. (2020). *Dîvânü Lugâtî't-Türk, Giriş-Metin-Çeviri-Notlar-Dizin*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Eckmann, J. (2013). *Çağatayca El Kitabı* (Çev. Günay Karaağaç). İstanbul: Kesit.
- Emons, J. E. (1985). *A Unified Theory of Syntactic Categories*. Foris Publications Holland.
- Erdal, M. (2004). *A Grammar Of Old Turkic*, Leiden – Boston – Köln – Brill.
- Ergin, M. (2011). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak.
- Gelderen, E. V. (2010). *An introduction to the grammar of english* (Rev, [2 ed.]). Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Givón, T. (2018). *On Understanding Grammar* (Rev. ed.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Gökçe, F. (2013). *Gramerleşme Teorisi ve Türkçe Fiil Birleşmeleri (Oğuz Türkçesine Dayalı Tarihsel-Karşılaştırmalı Bir İnceleme)*, Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü yay, Ankara.
- Gökçe, F. (2015). Kutadgu Bili'de Kör- "Görmek": Çok Anlamlılık, Metafor, Gramerleşme. *Türkbilig*. 2015/29, s. 59-76.
- Heine, B., Kuteva, T. (2004). *Word Lexicon of Grammaticalization*. The Edinburgh Building, Cambridge: Cambridge University Press.
- Heine, B., Kuteva, T. (2005). *Language Contact and Grammatical Change* (Cambridge Approaches to Language Contact, 3), Cambridge: Cambridge University Press.
- Heine, B., Kuteva, T. (2007). *Genesis of grammar: A reconstruction*. Oxford, GBR: Oxford University Press, UK.
- Heine, B., Narrog, H. (2010). *The oxford handbook of linguistic analysis*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Heine, B., Narrog, H. (2011). *The oxford handbook of grammaticalization*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Heine, B., Reh, M. (1984). *Grammaticalisation and Reanalysis in African Languages*, Hamburg: Buske.
- Hopper, P. J. (1991). On some principles of grammaticization. E. C. Traugott, B. Heine (Ed.), *Approaches to grammaticalization: C. 1* (s. 17-35). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company
- Hopper, P. J., Traugott E. C. (2003). *Grammaticalization* (Sec. Edit.), Cambridge: Cambridge University Press.
- İmer, K., Kocaman, A., Özsoy, S. (2011). *Dilbilim Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Kara, M. (2012). Türkmen Türkçesi. *Türk Lehçeleri Grameri* (Ed. A. Bican Ercilasun). Ankara: Akçağ.
- KB** → Arat, R. R. (1999). *Kutadgu Bilig I Metin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Z. (1992). *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Korkmaz, Z. (2017). *Türkiye Türkçesi Grameri, Şekil Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Lehman, C. (2002). *Thoughts on Grammaticalization*, (Second revised online edition).
- Meillet, A. (1912). "L'évolution des Formes Grammaticales", *Rivista di Scienza* 12: (26), Milan.
- NF**→ Eckmann, J. (2014). *Nehcü'l-Ferâdis* (Yay. Haz. Semih Tezcan- Hamza Zülfikar; Dizin-Sözlük Aysu Ata). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Öner, M. (1999). -matı / -meti Gerundiyumu Hakkında. 3. *Uluslararası Türk Dil Kurultayı 1996*. Ankara: Türk Dil Kurumu, s. 833-840.
- Öner, M. (2016). Genel Türkçede Ekleşen Yardımcı Fiiller. *XI. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı Bildirileri Kitabı*, 9-14.
- Öner, M. (2017). Türkçede Edatlaşmış Zarf-fiiller. *XII. Uluslar arası Büyük Türk Kurultayı*. Romanya. s. 424- 430.
- Salur, G. (2021). *Osmanlı Türkçesindeki Çekimsiz Fiil Şekilleri Üzerine Bir İnceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi, İzmir.
- Sapir, E. (1921). *Language. An introduction to the study of speech*. New York: Harcourt, Brace & World.

- Tekin, Ş. (1976). *Maytrısimit*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Tekin, T. (1995). *Türkmençe-Türkçe Sözlük* (Yay. Mehmet Ölmez). Ankara: Şafak Matbaacılık.
- Toparlı, R., Vural, H., Karaatlı, R. (2014). *Kıpçak Türkçesi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Traugott E. C., Heine, B. (1991). *Approaches to grammaticalization*: C. 1. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company
- Türk, V., Özalan, U. (2014). Kutadgu Bilig'deki Sanı Edatı Üzerine. *Bilig*. 2014/71, s. 233-246.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Multilingual Yayınları, İstanbul.
- Wilkens, J. (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen*. Universitätsverlag Göttingen.
- Yudahin, K. K. (1998). *Kırgız Sözlüğü* (Çev. Abdullah Taymas). Ankara: Türk Dil Kurumu.



Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Güz 2022 / 2: 51-76.

İrk Bitig’de Hayvan İsimlerinin Sembolik Değerleri

Gamze ÇELİKELOĞLU*

Öz: Eski Türkçe Dönemi’nin içerisinde Uyğur Türkçesinin eseri olarak bilinen İrk Bitig, bir fal kitabıdır. Uyğur Dönemi eseri olmasına rağmen Runik harfler ile yazılmış tek kitap olma özelliği göstermektedir. Her biri birer fal olarak nitelendirilen ve altmış beş ırktan oluşan İrk Bitig, hem Runik harfli bir metin olması açısından hem de iyilik ve kötülük bağlamında insanlara yol göstermesi açısından Türk ve dünya kültür mirası ve edebiyatı için oldukça önemlidir. İyilik ve kötülüğün sembolize edildiği kitapta, bu durum hayvan adları aracılığı ile yapılmıştır. Bu yüzden eserde, birçok hayvan ismi geçmektedir. Tarihsel Türk dili metinlerinde sıkça kullanılan hayvanlar ve bu hayvanların sembolize ettiği anlamlar mevcuttur. Bu sembolik anlamlar sayesinde duygular, istekler, öğretiler insanlara verilmeye çalışılmıştır. Semboller aracılığı ile insanlara yol gösterme bağlamında iyiliğin ve kötülüğün anlatıldığı İrk Bitig’de hayvanlar oldukça önemlidir. Bu çalışmamızda, İrk Bitig’de geçen hayvan adlarının Tarihsel Türk dili metinlerinden beri süregelen sembolik anlamları, diğer mitolojilerde ve öğretilerdeki anlamları ile karşılaştırılması ve İrk Bitig’deki sembollerin bağlama göre nasıl bir anlam kazandığı üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: İrk Bitig, Runik metin, Hayvan adları, Sembolik anlam

Symbolic Values of Animal Names in İrk Bitig

Abstract: Known as the work of Uyghur Turkic in the Old Turkic Period, İrk Bitig is a fortune-telling book. Although it is a work of the Uyghur Period, it is the only book written in Runic letters. İrk Bitig, each of which is described as a fortune telling and consisting of sixty-five races, is very important for Turkish and world cultural heritage and literature, both in terms of being a runic-lettered text and guiding people in the context of good and evil. In the book, which symbolizes goodness and evil, this is done through animal names. Therefore, many animal names are mentioned in the work. There are animal names that are frequently used in the texts of historical Turkic language and there are meanings which these animals symbolize. Thanks to these symbolic meanings, emotions, wishes and teachings have been tried to be given to people. In İrk Bitig, where goodness and evil are told in the context of guiding people through symbols, animals are very important. In this study, the symbolic meanings of the animal names in İrk Bitig that have been going on since the Historical Turkish language texts, their comparison with

* Yüksek Lisans öğrencisi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi (Türkiye). E-posta: gcgamzecan@gmail.com / ORCID ID: 0000-0003-4372-0705.

their meanings in other mythologies and teachings, and how the symbols in Irk Bitig gain meaning according to the context will be emphasized.

Keywords: *Irk Bitig, Runic text, Animal names, Symbolic meaning*

GİRİŞ

9. yüzyılda Maniheizm Uygurlara ait ve Runik harflerle yazılmış tek kitap olan Irk Bitig, bir fal kitabıdır. Kolofon bölümünde *Taygüntan* manastırında genç bir mürit tarafından ağabeyi *Sangun İtaçuk* için “*Pars yılının ikinci ayının on beşinci gününde*” yazıldığı bildirilen eser, Doğu Türkistan’daki “*Bin Buda Mağaralarında*” bulunmuştur (Tekin, 2017: 13). Uygur Dönemi eseri olmasına rağmen Runik alfabe ile yazılarak zamanımıza kadar eksiksiz olarak gelen yegâne eserdir. Eserin yazıldığı yer, telif tarihi gibi konular hakkında henüz bir fikir birliği oluşturulamamış olsa da kolofon bölümündeki “kaplan yılının ikinci ayındaki on beşinci gün” ifadesinden yola çıkılarak bazı denemeler yapılmıştır. L. Bazin 4 Mart 942, J. Hamilton ise 17 Mart 930 tarihlerini ileri sürmüşlerdir (Steblava, 2011: 196). Daha sonradan V. Thomsen, A.v. Gabain gibi eserin üzerinde çalışan bilim insanları da sadece kolofon bölümünün dikkate alınamayacağını bilerek araştırmalarını ilerletmişlerdir. Bu araştırmacılar, Runik yazının etkileri ile fonolojik, morfolojik, sentaktik özelliklerini ön planda tutarak, Maniheizm ve Budizm gibi dinlerin de yayılma alanını ve zamanını hesaplayıp eserin ne zaman telif edildiğini daha uzun bir zamana yaymayı uygun görmüşlerdir. Irk Bitig’in tek yazma nüshası, Londra British Museum’da el yazmaları bölümüne 8212 numaraları ile kayıt altındadır. Eski Runik Türk alfabesi ile yazılmış olan IB hakkında yapılmış olan ilk çalışma bu alfabeyi de çözen kişi sıfatı alan “*Journal of Royal Asiatic Society, 1912, ss.190- 214*” te yazı çevirimi, İngilizce çevirisi ve açıklayıcı notlar ile anlatan V. Thomsen’dir (Tekin, 2017: 13- 14). Daha sonradan Thomsen’in çalışmalarını topladığı “*Samlede Afhandlinger III. Kopenhagen, 1922, s. 226- 254*” adlı yapıtta tekrardan yayımlanmış olup bir şey değiştirilmeyerek sadece ekleme yapılmıştır (Erdal, 1977). Eser, Türkçe olarak H. N. Orkun tarafından “*Eski Türk Yazıtları*” kitabının ikinci cildinde; Rusça olarak da S. Ye. Malov tarafından “*Pamyatniki drevnyurkskoy pis’ mennosti*” adlı kitapta yayımlanmıştır (Tekin, 2017: 14; Erdal, 1977). Irk Bitig’in çözümlenememiş sorunlarına dair yapılan iki önemli çalışma da Sir Gerard Clauson “*Notes on the Irk Bitig, Uajb., XXXIII/ 3- 4 (1961), 218- 225*”; Marcel Erdal “*Irk Bitig Üzerine Yeni Notlar, TDAY, Belleten 1977, 87- 119*” adlı makaleler olmakla birlikte Tekin tarafından halen daha çözümlenememiş sorunlar olduğu belirtilmiştir (Tekin, 2017: 13).¹

Irk Bitig, her biri ayrı bir fal olarak nitelendirilen 65 faldan oluşmaktadır. Eserde boş sayfalarında sonradan eklendiği düşünülen Çince yazılar ve kırmızı mürekkep ile yazılmış bir kolofon olmakla beraber Türkçe sayfalar beşinci sayfada başlayıp elli yedinci sayfada bitmektedir (Ercilasun, 2011: 232; Kaya, 2008: 359- 368; Tekin, 2017: 13). Her falın başında siyah daireler vardır ki bunlar sayıları 1- 4 arasında değişen üç dizi halindeki rakamlarla oluşturulmuş sayılardır. Falına bakmak isteyen insan, muhtemelen dört yüzünden her biri bir sayıya delalet eden aşık kemiğini üç defa atmak suretiyle kaç numaralı falın kendisine isabet ettiğini tespit eder”

¹ IB hakkında yapılan çalışmaların detaylı bilgisi için bkz. “Talat Tekin, *Eski Uygurca Fal Kitabı*, Ankara, 2017.”

(Ercilasun, 2011: 232). ² *Irk* “*kâhinlik, fal, yürektekini dışarı çıkarma*”, *bitig ise* “*yazma, yazı*” anlamlarına gelmektedir (DLT IV, 2006: 96, 218). Kehanette bulunmak, fal bakmak için bazı nesnelere ihtiyaç duyulmuştur. Bunlar kimi zaman bir sayı kimi zaman da hayvan figürleri ya da onlara ait nesnelerdir. Irklarda geçen hayvan isimleri, falın gidişatını yorumlamak için çok önemli bir sembol iken aynı zamanda falı açmak için de bir aracı konumundadır ve buna göre de isim alırlar. “Hayvanların kürek kemiğine bakıp geleceği keşfedenlere ‘yağırncı’, koyun tezekleri ile fal açanlar ‘kumalakçı’, muhtelif şeylerden manalar çıkaranlara da ‘ırımçı’ denir (İnan, 2006: 151- 152).” Altay ve Yakutlar “kürek kemiğini”, Dolganlar ve Karagaslar “geyik kemiğini”, Türk göçebeleri ise “aşık kemiğini” yaygın olarak fallarında kullanmışlardır (İnan, 2006: 155- 156). Irk Bitig ‘de görülen fal sistemi ise Özbek ve Kırgız- Kazaklarda yaygın olarak kullanılan ve üçlü sistemi bünyesinde bulunduran “Kumalak” falına benzemektedir (İnan, 2006: 157).

Irk Bitig’de her falın “öylece biliniz” uyarısı ve sonrasında “iyidir ya da kötüdür” ifadesiyle bir sonuç kısmı bulunmaktadır. Buradan hareketle Irk Bitig, aslında iyi ve kötü tezatlığının içinde bir toplum inşası yaratma görevini üstlenmektedir. Falların bu kadar net ifadelerle bitmesi, ortada herhangi bir muallak durumun olmadığını, verilmek istenenin net ve kesin cümlelerle anlatıldığını ortaya koymaktadır. Steblava’nın “şiişel minyatür” (Steblava, 2011: 199) olarak nitelendirdiği bu 65 ırk, içerisinde gündelik yaşamdan kültürel mirasa, tartışmalı olan din kitabı olduğu konusundan topluma yön verme görevinin yönlendirdiği ahlaki tablosuna kadar birçok yönden içeriği barındıran bediî yönü kuvvetli bir eserdir.

Eski Türkçede *Tengri* “gök” anlamına gelmektedir. Türkler göğe hep rengi ile ifade edip *Kök Tengri* demişlerdir. Bu yüzden *Kök Tengri* “Gök Tanrı”, yer ise “Yağız yer” idi. *Tengri* sözcüğü Çin’den Baltık’a kadar bütün Türk akrabalıklarında görülmektedir fakat Türkçede kazandığı mana sadece Türklere özgüdür ki Türklerde *Tengri*’nin kazandığı mana Çince *Tien* sözüyle karşılmaktadır (Ögel, 1978: 60). *Tengri* kelimesi içerdiği derin ve her şeyi içine alan manasıyla Gök Tanrı inancını, Türklük geleneklerini var edebilmiştir. Bu noktada Şamanizm inancıyla birlikte Gök Tanrı inancı Orta Asya halkları ve Türklük kültüründe iç içe geçmiş ve köklü bir yapıyla günümüze kadar gelmiştir. Şamanizm Türklerin en eski inanç sistemlerinden biridir. Kadim Türk kültürünün oluşmasında *Şamanizm*’in önemli bir yeri vardır. Irk Bitig de yönlendirmeleri, Uygur Türklerinin yaşadığı bir bağlamda bulunması, Maniheizm ve Budizm gibi dinlerle tanışılan bir çevrede varlığını devam ettirmesi neticesinde Şamanizm inancının tesirlerini eserde yansıtmaktadır. Stebleva, ırkların yorumlanmasında Maniheizm, Budizm ve Şamanizm tesirlerinden bahsederken ayrıca eserin içinde bulunduğu bağlamı da değerlendirmiş ve gerçekçi bir temelde verilen hayvan tasvirlerinin, Orta Asya ve Sibirya halkları arasında yaygın olan Şamanist inançlarının mitolojik bir tasavvuru olduğunu dile getirmiştir (Stebleva, 2011: 200). Klyastorniy, ırkları daha büyük bir destan parçası olarak düşünürken Potapov ise “*Altay Şamanizmi*” adlı kitabında Şamanizmi, Eski Türklerde Irk Bitig ile ortaya konulan tek kanıt kitap olarak göstermiştir (Potapov, 2012: 8; Sebzecioğlu, 2016: 123). Potapov, Malov’un Şamanizmi İslam dinine bağlaması, dindeki karakter

² IB’deki fal sisteminin detaylı bilgisi için bkz: “Ceval Kaya, *Irk Bitig’de Falcılık*, Kültür Tarihimizde Gizli Diller ve Şifreler, (Ed.Emine Gürsoy-Naskali Erdal Şahin), İstanbul, 2008, s. 359- 368.

ve törelerin Şamanizm vasıtası ile yaşadığı düşüncesini doğru bulmakla beraber bunun en iyi örneğini Kırgızların dualarında gördüklerini dile getirmiştir (Potapov, 2012: 42). Irk Bitig'in var olduğu ortam, yazıldığı alfabe ve bunun getirdiği dil özelliklerine bakıldığı zaman çok katmanlı bir yapıda ilerlediği görülmektedir. Bir göç sonucu ile Doğu Türkistan'da bulunmuş da olsa veyahut Maniheist Uygurlar arasında Runik harfleri bilen bir kişi tarafından telif edilmiş de olsa Irk Bitig, Maniheist, Budist ve Şamanizm öğretilerini iç içe sindirerek kendi kültürüne uyarlamıştır. Irk Bitig'in tezatlıklar üzerine kurulu olan yazın dünyası kendisinden sonraki birçok önemli esere de kaynaklık etmiştir. Bu düşünsel temel ve sembolik kavram, Kutadgu Bilig'de, Atabetül Hakayık'ta veya İslami dönem eserlerde de varlığını sürdürmüştür. Irk Bitig'in varlığı, içerdiği anlamlar aslında çok daha büyük bir alanı etkilemektedir. Bu noktadan bakıldığı zaman Maniheizm, Budizm ya da Şamanist öğeler içererek yoluna devam etmiş olsa da zemininde çok daha derin bir töre ve geleneği bulundurmaktadır. Kadim Türk törelerini, geleneklerini günlük yaşamdaki, tarım ve hayvancılığa, topluma yön verme kaygısından inanışlara kadar her şeyde görmek mümkündür.

Göçebe bir millet olan Türklerin hayatlarında hayvan oldukça önemliydi. Hayvanların tanrılara, peygamberlere, hanlara, hakanlara olan yakınlığı zaman içerisinde sembolik anlamlar ile anlatılmak istenen evrilmiştir. Bütün geleneklerde, kültürlerde ve inançlarda hayvan sembolizmini ve hayvanların getirdiği güç, verdikleri duygu, aktardıkları bağı görmek mümkündür. Hayvanların sembolik dünyası birçok kültürde birbirine benzemektedir (Tokyürek, 2013: 222). Örneğin Köktürk ve Uygur yazıtlarının kaplumbağa üzerine yerleştirilmesi, Çin kültüründe de uzun ömrü ve değişmezliği ifade eden bu hayvan ile ilişkilendirilebilir (Eberhard, 2000: 161-162). Bazen araştırmalarda kaplumbağanın Çin'e Hindistan'dan geldiği de geçmektedir (Roux, 2002: 106). Bunun gibi birçok örneğe bakılarak kültürlerde ve dinlerde hayvan adlarının ve sembolik manalarının çok değişikliğe uğramadığı ve kendini var ettiği görülmektedir.

Irk Bitig, içerisinde birçok hayvan adı barındıran bir öğreti kitabıdır. Öğreti kitabı olmasının temelini de hayvanların sembolik manaları yaratmaktadır. Ayrıca hayvanlar ve hayvancılıkla ilgili de sıfatlar, fiiller ve kavramlar bulunmaktadır. Verilen sembolik anlamlar bu sıfatlar, fiiller ve kavramlar aracılığı ile daha anlamlı hale gelmektedir. Irk Bitig'de geçen bu hayvan adları, fallarda bir kahraman olarak birinci kişili ağızdan konuşturulmuştur. Ercilasun'un eserde masalsı unsurları barındırdığı noktasındaki savı da bunu kanıtlamaktadır (Ercilasun, 2005: 237). Bir öğreti kitabı olmasının yanı sıra "fabl" özelliği de göstermesini Jean Paul Roux, "hayvanın gerçek bir kehanet gücünün" olmasına bağlamıştır (Aydoğanlar, 2012: 29). İnsanlar ile hayvanlar arasındaki eşgüdümünden dolayı destanlarda veya diğer kültürü yansıtan kitaplarda hayvanlar, insan hayatını simgelemişlerdir (Roux, 2005: 52, 76). Bunun neticesini de Irk Bitig'de hayvanın başına iyi bir şey geldiğinde fal iyi olarak yorumlanırken; kötü bir şey geldiğinde kötü bir fal olarak yorumlanmaktadır. İyi ve kötü tezatlık temelinde bir yol öğretmeyi amaçlayan Irk Bitig, hayvanlar aracılığı ile insanları yönlendirmiştir. Aşağıda bu hayvan adlarının Türk kadim töresinde,

geleneğinde ve devam eden kültürel kuşaklardaki yansımaları, altında içerdiği derin sembolik anlatımlar verilmeye çalışılmıştır.³

İrk Bitig'de adı geçen hayvan adlarının birden fazla ırkta kullanıldığı görülmektedir. Bu hayvan adları, tek başına kullanıldıklarında tarihsel Türk dili metinlerinde geçen temel anlamlarıyla sembolize edilmiştir. Aynı hayvan adı, başka hayvanlarla kullanıldıklarında ise çarpışma, karışıklık, kavga, gibi durumlarda bağlama göre sembolik anlam kazanmıştır. Bu sebeple makalemizde, hayvan adlarının tarihsel Türk dili metinlerinde geçen temel anlamları üzerine çalışma yapılmış ve sembolize ettiği anlamlar ele alınmıştır.

1. *adğır* “aygır” : (Clauson, 1972: 47)

Eski Türk yazıtlarından 3 farklı yazıtta 4 kere tanıklanmıştır (Aydın, 2016: 13). Tek toynaklı hayvan adlarında gruplandırılan damızlık erkek attır (Efe, 2018: 332). 5. ırkta ise “*adğır*” hayvan adı olarak değil *adğırılık* “aygırlık, aygır olmak” şeklinde bir kavram olarak da verilmiştir. İyiliğin koşulunun mutlu ve güçlü olmaktan geçtiği düşünülürse “aygır” adı iyilik repertuarını oluşturan bir hayvan adı olarak geçmektedir (Seçkin, 2015: 1439- 1440). Sürüsü ile mutlu yaşayan bir aygır, hem gücü elinde bulundurarak hem de mutlu olarak yaşamda insanlara aslında iyilik yaparak bu noktaya gelebileceğini anlatmaktadır.

Ügringe kutlug adğır men. Yagak ıgaç yaylağım kuşlug ıgaç kışlağım. Anta turupan mengileyür men tir. Ança bilingler: Edgü ol. “Sürüsü ile mutlu bir aygırım. Cevizlikler yazlığım, kuşlu ağaçlar kışlağım. Buralarda yaşayıp mutlu oluyorum, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.”

2. *adığ* “ayı” : (Clauson, 1972: 45-46)

Eski Türk yazıtlarında *adığ* şeklinde kullanımına rastlanmamış olup “*kara adığ*” veya “*yegren adığ*” şekliyle kullanılmıştır (Aydın, 2016: 28). Etçil hayvan adlarında gruplandırılmıştır (Efe, 2018: 337). Ayı, Orta Asya ve Sibirya halklarında ata hayvan olarak geçmektedir ve ata/ana hayvan kültüne bağlı olarak da kadınların ayılar tarafından kaçırılmasına ilişkin birçok anlatı bulunmaktadır (Roux 2005: 292-297). Başkurtlar ayıdan türediklerine inanır, Yakutlar *ayı kafatası* üzerine ant içerler ve Çin kaynaklarında adalet sembolü olarak yer alırken Şaman inancında, şaman elbiselerinde ayı materyallerinin olması gökyüzüne çıkıp Tanrı ile iletişimi sağlayan yardımcı ruhlardan iri olduğunun da kanıtıdır (Çoruhlu, 2002: 67, 140). İslamiyet öncesinde ayının avlanarak yenilmesiyle birlikte özelliklerinin insana geçtiğini düşünülürken İslamiyet sonrasında ve bazı Türk destanlarında kötü, aptallığın simgesi olarak nitelendirilmiştir (Ögel, 1995: 533; Yener, 2019: 141). 6. ırkta domuz ile karşılaşan bir ayıdan söz edilmektedir. Bu noktada her iki hayvanın da zarar görmesi – ayının karnı yarılması, domuzun dişlerinin kırılması” falın kötü olarak yorumlanmasına neden olur. Doğada güçlü olarak bilinen iki hayvan eşit şartlarda çarpışması sonucu ikisi de zarar görmüştür (Seçkin, 2015: 1444). Ayının; Şaman inancında, Sibirya halkları arasında ve bazı Türk milletleri arasında bu kadar kutsal sayılırken İrk Bitig'de falın kötü olarak yorumlanması, insana kötüyü anlatma

³ Çalışmanın bu bölümünde verilen hayvan adlarının geçtiği ırklar ve çevirileri “Talat Tekin, *Eski Uyğurca Fal Kitabı*, Ankara, 2017.” kitabından alınmıştır.

yolunda bazı Altay- Türk destanlarından gelen tesirin büyüklüğünü ortaya koymaktadır.

Adıgı tonğuzlı  rt  ze sokuşmış ermiş. Adıgıng karnı yarılmış, tonğuzunğ azıgı sınmış tir. Ança biling: Yablak ol. “(Bir) ayı ile (bir) domuz (bir) dağ geçidinde çarpışmışlar imiş. Ayının karnı yarılmış, domuzun azı işleri kırılmış, der.  ylece bilin: (Bu fal) kötüdür.”

3. amga “yaban keçisi” : (Clauson, 1972: 158)

Runik harfli metinlerden K l Tegin ve Bilge Kağan yazıtlarında sadece bir kez tanıklanmıştır (Aydın, 2016: 14). Çift toynaklı hayvanlara d hil edebileceğimiz *amga*, K l Tegin’de “*amga*”; Bilge Kağan’da “*amgi*” şekliyle yer almaktadır (Aydın, 2016:14). Dağ keçisi, yaban keçisi bir hükümdarlık sembolüdür ki II. Köktürk Kağanlığı yazıtlarında damgalarına rastlanmaktadır (Yener, 2019: 148- 149; Tokyürek, 2013: 248). Dağ keçisi için *sıgun* kelimesi kullanılmaktadır ki Taoculukta *kutlu dağ* efsanesine göre göre *sıgun otu* yiyerek ölümsüzlüğe kavuşulduğuna inanıldığı için kutsal da sayılmışlardır (Boratav, 2012: 150- 151). Bir başka ilişkilendirildiği nokta ise Anadolu’da da hala benzer hesaplamalarının olduğu düşünülen dağ keçisinin adının *erker ayı* olarak geçip  lker takımıydı zı ile dağ keçisinin gebelik zamanının birbiriyle örtüştüğü noktadır (Roux, 2011: 148). Irk Bitig’de iyiliğin sembolü olarak gördüğümüz dağ keçisi, Eski Uyurca metinlerde ise g nahk r canlıların cehennem hayat şeklinde doğdukları zaman aldığı vücut şeklini ifade ederek kötü olarak yorumlanabilecek konuma gelmiştir (Tokyürek, 2013: 248). İyiliğe ulaşmanın koşullarında mutlu ve güçlü olmanın yanı sıra bir de hayatında amacına ulaşmak da insanı iyiliğe ulaştıran bir yoldur (Seçkin, 2015: 1440- 1441). Bu noktada 49. falda geçen dağ keçisi, karşısına çıkan kaplandan bir kayaya tırmanarak kaçması, onun amacına ulaştığının bir göstergesidir. Bu noktada amacına ulaşan dağ keçisi, sembolik olarak bizlere, amaladığın yolda ilerlersen hayatta başarılı olursun düşüncesini de vermektedir. “Bu  y k  ile aktarılmak istenen mesaj şöyledir: Ey insan kendini tanı! Yeteneklerini bil! Kendini bilersen neyi ne kadar yapabileceğini de bilirsin. Neyi ne kadar yapabileceğini bilersen nasıl mutlu olacağını, hangi işle uğraşarak geçimini sağlayacağını, hangi konuda başarılı olabileceğini de bilirsin. Kendini tanırsan, seni mutsuzluğa ve başarisızlığa iletecek yollara girmezsin (Sebzecioğlu, 2016: 139).” Yaban keçisi üzerinden bir kişinin istediği gücü kendinde bulabileceği ve bu yolda özünü bularak mutlu olabileceği vurgulanmıştır.

Bars kiyik engley  mengley  barmış. Ortu yirde amgaka sokuşmış. Esri amga yalım kayaya  n p barmış, ölümte ozmış.  l mte ozupan  gire sebinü yorıyur tir. Ança biling: Edgü ol. “Bir kaplan avlanmaya gitmiş. Orta yerde bir yaban keçisine rastlamış. Benekli yaban keçisi gidip yalçın bir kayaya çıkmış, ölümden kurtulmuş. Ölümden kurtulup sevinç ve neşe içinde yürüyüp gidiyor, der.  ylece bilin: (Bu fal) iyidir.”

4. at “at” : (Clauson, 1972: 33)

Tek toynaklı bir binek hayvanı olarak sınıflandırabileceğimiz at, şüphesiz ki Türkler için olduğa öneme sahiptir. Atın, Türklerdeki  nemi hakkında Giovanni de Plano Carpini’nin “ yle çok sayıda at ve kısırakları vardı ki geri kalan dünyanın hepsinde o kadar olduğunu sanmam” cümlesi bize bir bilgi vermektedir (Sinor, 2003: 20). Runik yazılı metinlerde ve Türkçenin gelişim evrelerinde gördüğümüz birçok eserde at, sıklıkla geçmektedir. Ayrıca Çin kaynaklarında da atın farklı şekillerde

adlandırıldığı görülmüş ve “Türklerin hayatı atlarına bağlıdır.” cümlesiyle ailelerinden sonra gelen en önemli varlık olduğunu da kanıtlamıştır (Aydın, 2016: 16; Özkartal, 2012: 67- 69). Bu yüzdendir ki Irk Bitig’de de at için *ak* “ak, kır”, *tığ* “doru”, *toruk* “zayıf” gibi sıfatlar kullanılmıştır. Bunun yanında *tuyuğ* “nal, toynak”, *yılkı* “at sürüsü”, *yıl* “yele” gibi kavramlar; *eş*- “atı hızlı sürmek”, *kulunla*- “at doğurmak”, *tigret*- “atı son hızla koşturmak” gibi fiiller de görülür (Aydoğanlar, 2012: 28). Alyılmaz tarafından yazıtlarda daha çok “savaş vasıtası” olarak görülmekle beraber kahramanın başarısı, yiğitliği yani tüm destani özellikleri; destanlarda, gazavatnamelerde, Dede Korkut Hikâyelerinde olduğu gibi atla aracılığı ile anlatılmış bunun sonucu olarak da atlar genellikle kullanıcısının adları, renkleri, cinsleri ile anıldığı dile getirilmiştir.⁴ At, Türk mitolojisinde, destanlarda, yazıtlarda; koruyucu, yardımcı, yol gösterici, insani özelliklerle donatılmış hatta göklerde uçabilecek kadar birçok olağanüstü özelliklerle donatılmış bir hayvandır (Koçak, 2020). Şamanist törenlerde kurban edilecek ya da Şaman’ın gökyüzüne çıkacağı hayvan olan at, ölümün sembolü olarak Şaman’ın öteki dünyaya geçeceği kanatlı bir araç olarak sembolize edilmiştir ve Şamanın davulu olarak da geçmektedir (Çoruhlu, 2002: 141- 142). Atlara verilen önem Budizm’de Buda’nın sembolü ki hızı sebebiyle de tuzaklardan kurtulmayı anlatırken; İslamiyet’te Hz. Muhammed’in, Hz. Ali’nin beyaz at olarak simgelenmiştir ve çok kez Gök Tanrı’nın simgesidir (Çoruhlu, 2002: 141- 142; Tokyürek, 2013: 253- 255). Irk Bitig’de mutlu olmanın şartlarından biri de “Doğa şartları ve Tanrı’nın inayetidir.” (Seçkin, 2015: 1441- 1443). 2, 17 ve 35. fallarda zor durumda olan atlar, Tanrının yardımı ile daha iyi bir duruma gelmişlerdir. Bu noktada bu fallarda geçen atlar, sembolize ettiği kişileri ya da yanında bulunduğu kişileri zor durumdan kurtararak iyi bir duruma getirmiştir.

Āla atlıg yol teŋgri men. Yarın kiçe eşür men. Utru eki yalıg kişi oğlın sokuşmış; kişi korkmış. “Korkma!” timiş. “Kut birgey men!” timiş. Ança biling: Edgü ol. “Alaca atlı yol tanrısıyım. Sabah akşam (atımla) rahvan gidiyorum. (Bu yol tanrısı) güler yüzlü iki insanoğluna rastlamış. İnsanoğulları korkmuş. (Yol tanrısı) Korkmayın, demiş, (size) kut vereceğim demiş. Öylece bilin: (Bu fal) iyidir.”

2. ırkta geçen Yol Tanrısı Şamanist inançta geçmektedir (Stebleva, 2011: 205). Tanrıya yardımcı olarak da yanında at bulunmaktadır. Şamanist inançta mutlak bir yeri olan atın, burada Tanrının (kurtarıcının) yardımcısı olarak görmekteyiz. Başka bir yönden Tanrının at şeklinde zuhur ettiği de yorumlanabilir. Her iki şekilde de iyi olma, doğru olma yolunda atın iyi bir noktayı sembolize etmesidir.

Özlük at öng yirde arıp öngüp turu kalmış. Tengri küçinge tag üze yol sub körüpen, yiş üze yaş ot körüpen, yoriyu barıpan, sub içipen, yâş yipen ölümde ozmış tir. Ança bilingler: Edgü ol. “(Bir) binek atı çölde yorgunluktan (ve susuzluktan) bitkin halde kalakalmış. (Sonra) Tanrının inayeti ile dağ üstünde yol (ve) su görerek, dağ çayırında (da) taze ot görerek yürüyüp gitmiş; su içip taze (ot) yiyerek ölümden kurtulmuş, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.”

17. ırkta atın kötü durumdayken Tanrının inayeti ile iyi bir duruma evrilmesi, O’nun yolundan gidenin iyilikle ödüllendirileceği olmasıdır.

⁴ Cengiz Alyılmaz’a ait olan bu cümle Türk Veteriner Hekimleri Birliği Vakfı İstanbul Şubesi’nde 28. 3 1996 tarihinde yaptığı “Köktürk Yazıtları ve Köktürk Yazıtlarında Atlar” konulu sunumundan alınmıştır.

Er süke barmış. Yolta atı armış. Er kugu kuşka sokuşmış. Kugu kuş kanatına urup anınla kalıy barıpan öginge kangına tegürmüş. Ögi kangı ögirer sebinür tir. Ança bilingler: Edgü ol. “. (Bir) adam orduya gitmiş. Yolda atı yorulmuş. Adam (bir) kuğu kuşuna rastlamış. Kuğu kuşu (onu) kanatlarına vurup onunla uçmuş ve anasına babasına erişirmiş. Anası babası neşe ve sevinç içinde, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.”

35. ırkta da yine at bir yardımcı figür konumunda ve Tanrı'nın iyiliği ile sahibinin iyi bir duruma gelmesini sağlamıştır.

Alp er oğlu süke barmış. Sü yirinte erklig sabçı törütmiş tir. Ebingerü kelser özi atanmış, ögrünçülüğü, atı yitiglig kelir tir. Ança bilingler: Anyıg edgü ol. “ Yiğit bir adamın oğlu savaşa gitmiş. Savaş alanında (kendine) güçlü bir sözcü türetmiş, der. Evine doğru gelirken kendisi ünlü ve mutlu, atı (da) yetkin olarak geliyor, der. Öylece biliniz: (Bu fal) çok iyi(dır).”

55. ırkta ise amacına ulaşan bir kişinin mutlu olduğunu ve bunun sonucu olarak da yine yardımcı rolündeki atının da mutlu olduğu, iyi bir duruma geldiği anlatılmıştır.

İrk Bitig’de atın geçtiği ve kötü olarak yorumlanan iki fal mevcuttur ve bunlarda 16. ve 50. ırklardır. Bu ırklara bakıldığı zaman atın sembolize ettiği bir kötü durum yoktur. Atın kötü bir duruma getirilmesinden dolayı herhangi bir işlevini yerine getirememesi durumu vardır. Bu noktada at yine bir yardımcı rolünde fakat kendisinden daha büyük bir güç tarafından zor duruma düşürüldüğü için yardımcısına ya da kendisine bir faydası olmamaktadır bunun sonucu olarak fallar da kötü olarak yorumlanmaktadır. Seçkin bu durumu kötülüğün bir koşulu olarak “hareketsiz kalmak” ve “kötülükte ısrarcılık” olarak yorumlamıştır (Seçkin, 2015: 1447).

İrk Bitig’de at, sadece at olarak değil bazı fallarda *bi* “kısırak”, *kulun* “tay”, *tıg* “doru, doru at” ve *yunt* “at” olarak da geçmektedir.

*Teglük kulun irkek yunt(t)a emig tileyür. Kün ortu yütürüp, tün ortu kanta, negüde bulgay ol, tir. Ança bilingler: Yabız ol. “*Kör (bir) tay (emmek için) erkek atta meme arıyor. Güpegündüz kaybedip gece yarısı nerede, nasıl bulacak, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.”

Yukarıdaki 24. falda bir tayın gözlerini açmadan erkek bir attan meme araması olmayacak bir iş için boşa emek verdiğinin göstergesidir. Bu noktada Seçkin tarafından (2015: 1447), bu fal tayın şanssızlığı olarak görülüp kötü olarak yorumlanmıştır. Atın heybetinin, gücünün ve Türkler için sembolize ettiği anlamların yanında tay üzerinden “boş hedefler peşinde tükenmenin doğru olmayacağı” anlatılmaya çalışılmıştır (Sebzecioğlu, 2016: 132). İrk Bitig’in bize vermek istediği, irademiz üzerinden doğru ve yanlış göstermek olarak yorumlanırsa o zaman tayın bu ırkta bir şanssızlık ile kötü duruma geldiği değil –çünkü bu durumdaki sembol olan kişinin iradesi ortadan kalkmaktadır- aksine yapmaması gereken ereklere uğruna çaba harcamasıyla kendine kötü duruma soktuğudur.

5. bars “pars, kaplan, leopar” : (Clauson, 1972: 368)

Runik yazılı metinlerde “hayvan adı, yıl adı ve kişi adı” olarak geçen *bars* etçil bir yırtıcı hayvan olarak tanımlanmaktadır (Aydın, 2016: 18; Efe, 2018: 338). İrk Bitig’de hem hayvan adı hem de yıl adı şeklinde geçtiği görülmektedir. Türklerin oluşturduğu On İki Hayvanlı Türk takviminde *bars* yılı geçer. Türk takvimine göre bars yılında çeşitli zorluklar çekilir. Örneğin hükümdarlar arasında kavgalar çıkması, denizcilerin

gemilerinin batması bunlardan birkaçıdır (Kabadayı, 2007: 189). Bars, özelliklerinden dolayı her ne kadar canlılar için bir tehlike arz etse de özellikle Eski Uyгурca metinlerde, Tanrıların mitolojik özelliklerini ifade etmek için kullanılan bir hayvandır (Tokyürek, 2013: 243- 244). Tanrılarda görülen bu olağanüstü özelliklerin aynısı Türklerde, bars için güç ve yiğitliğin sembolü olarak kendisini göstermektedir ki çıkan Altay kurganlarda bu hayvanın hayvan- ata olarak saygı gördüğünü de işaret etmektedir (Çoruhlu, 2002: 137- 139). Renk sembolizmi bakımından dört yön, dört hayvanla temsil edilmiştir ve bunları şöyle sıralamak mümkündür: doğu (mavi- yeşil) ejderha, batı (ak- benekli) pars, güney (kızıl) saksagan, kuzey (kara) yılanıdır (Gabain, 1968: 107). Renk sembolizmine göre bu şekilde düzenlenen *bars*, ayrıca astrolojide “ak ya da benekli pars” olarak dört büyük yıldız grubundan da birinin simgesidir (Özkartal, 2012: 67). İrk Bitig’de 10, 31, 49. İrklarda kaplan hayvan adı olarak geçmekle beraber 67. İrkta geçen kolofon bölümünde yıl adı olarak geçmektedir. Hayvan adı olarak geçen falların hepsi de iyi olarak yorumlanan fallardır.

Bars kiyik engleyü menğleyü barmış. Ortu yirde amgaka soğuşmış. Esri amga yalım kayaka ünüp barmış, ölümte ozmış. Ölümte ozupan ögire sebinü yoriyur tir. Ança biling: Edgü ol. “Bir kaplan avlanmaya gitmiş. Orta yerde bir yaban keçisine rastlamış. Benekli yaban keçisi gidip yalçın bir kayaya çıkmış, ölümden kurtulmuş. Ölümden kurtulup sevinç ve neşe içinde yürüyüp gidiyor, der. Öylece bilin: (Bu fal) iyidir.”

Yukarıda geçen 49. falda *bars*, yaban keçisinin önüne çıkan bir güç olarak sembol edilmiştir. Tanrılarda olağanüstü özellik ya da Türklerde güç olarak tasvir edebileceğimiz bu sembol 49. falda kendini göstermiştir. Tokyürek’in ifade ettiği (2013: 243- 244), bazı durumlarda canlılara zarar veren yırtıcı bir hayvan olma özelliğini bu falda görmekteyiz.

Esnege bars men. Kamuş ära başım. Antag alp men, erdemlig men. Ança bilingler: “Esneyip duran kaplanım. Kamışlar arasında başım. Onca cesur (ve) onca erdemliyim. Öylece biliniz: (Bu fal iyidir.)”

10. falda yine bars, karşımıza gücün bir sembolü olarak çıkmaktadır. Seçkin; bu sembolik durumu, iyilik ve iyi olma durumu ile güçlü olmayı doğrudan bir neden-sonuç ilişkisine bağlamıştır (Seçkin, 2015: 1438- 1439).

Bars kiyik engke menğke barmış. Engin menğin bulmuş. Bulupan uyasınğaru ögire sebinü kelir tir. Ança bilingler: Edgü ol. “(Bir) kaplan avlanmaya gitmiş. Avını bulmuş. (Avını) bulup yuvasına neşe ve sevinç içinde geliyor, der. Öylece bilin: (Bu fal) iyidir.”

31. falda da amacına ulaşan, yine güçlü bir bars görmekteyiz. Ayrıca bu fal bize şunu öğütlemektedir ki eğer bir şeyi yapmak istiyorsan onun için uğraşmalısın, çaba göstermelisin. Çaba gösterdiğin zaman bunun sonucunu mutlu olarak ya da etkilerini biçerek alabilirsin. Bir nevi güçlü olmak, çalışmak ve sonucunda iyi bir yere gelmekle bağdaştırılmış ve bu da güçlü simgeleyen *bars* hayvanı ile yapılmıştır.

6. boymul toğan “bir tür doğan” : (Clauson, 1972: 470)

Yenisay ve Kırgızistan bölgesi yazıtlarında üç kez tanıklanmış, boyu beyazlı ve mavili olan yırtıcı bir kuş (Aydın, 2016: 39; Efe, 2018: 343). Eski Uyğurcada kişi adı olarak kullanılmıştır (Tokyürek, 2013: 228- 229). Doğan, Türklerde bir ev hayvanı olarak da kullanılmakla beraber hanların, hakanların da bir sembolüdür (Ögel, 1995:

127). Oğuz boylarının bir sembolü olmasının yanında Türk masallarında, devlerin sağ ve solunda av köpekleri ile birlikte yer aldığı görülmektedir ki Anadolu'daki ve Orta Asya Türklerindeki “don değiştirme” ile doğanlar önemli bir yer tutmaktadır (Ögel, 1995: 127-129). Ayrıca doğanların, Türklerde yiğitlerin ruhlarının öldükten sonra büründüğü şekil olup “uçup gitti” ifadesi ile göğe uçmalarını da temsil etmektedir (Ögel, 1995: 129).

İrk Bitig’de doğan, ak boyunlu şahin olarak 4, 43, 44, 64. ırklarda geçmektedir. Bu ırklardan 4. ve 64. fallarda şahin, doğan kuşu ya bir sandal ağacı ya da bir kayalık üzerine oturup vakit geçirmektedir ve bundan dolayı mutlu olmaktadır. Fakat 43. Ve 44. ırklarda doğanın ya da şahinin avlanmaya gittiğini ve bu yüzden kötü bir duruma geldiği ifade edilmektedir. Bu noktada bu iki tezat ırklardan şu yorumu çıkarılabilir ki olduğun konumda iken sen mutlusun ve mutluluğun da göklerde uçabilecek kadar sana güç sağlıyor. Fakat elinde olanla yetinmeyip daha fazlasını istediğinde –ki burada şahin avlanmaya gidiyor- sonuç kötüleşiyor. Doğan, gücün bir sembolü olarak mutlu bir yaşamı vad ediyor fakat bunun sonucu, eldeki olanla yetinmekten geçiyor.

7. *böri* “kurt” : (Clauson, 1972: 356)

Eski Türk yazıtlarında kişi adı veya hayvan adı olarak geçen etçil bir hayvandır (Aydın, 2016: 21; Efe, 2018: 338). Oğuz Kağan Destanı’nda yol göstericiliği ile büyük önem taşıyan kurt, *kök böri* “mavi ya da gri kurt ya da kutsal göksel kurt” olarak geçmektedir (Tokyürek, 2013: 244). Başka bir kültür olan Mısır’da Kurt Tanrı Upwaut’un simgesi, kraliyet bayraklarında geçmektedir ve kraldan önce ulaşan yol açıcı olarak nitelendirilmektedir (Campbell, 1998: 74). Hint kültüründe; karanlığı, ölümü sembolize ederken; Çin kültüründe doymazlığı sembolize ederek kötü manalarda kullanılmışlardır (Tokyürek, 2013: 244). Eski Uygurcada canlıların korktuğu tehlike yaratan bir canlı olarak geçmekle beraber bazı metinlerde düşman bazı metinlerde hastalıkların tedavisinde kullanılan bir hayvan olarak kullanıldığı bildirilmektedir (Tokyürek, 2013: 244). Köktürklerde *ortak ata* –destanlardaki kurt motifinden türemesi- figürü olarak kabul edilen kurt, Hunlar da dâhil olmak üzere Köktürkler ve daha birçok Türk boyunun sancağı olmuştur (Ögel, 1984: 55; Yener, 2019: 144- 145). Tanrı tarafından Türkleri korumak için gönderildiği kabul edilen kurt, *kurtarıcı*, *yol gösterici* olarak çok kutsal sayılan bir hayvandır ki askeri manada ise atılganlık ve düşmanı alt etme becerisi ile ön plana çıkmış ve bunun sonucunda “Turan taktiği” veya “Kurt Oyunu” denilen teknik ortaya çıkmıştır (Çınar, 2016: 1- 11). Kurda, *gök* sıfatının verilmesi onun saygınlığı ile ilgilidir ki güneş gibi bir ışıktan doğması *güneş kültünün* izlerini taşır. Şamanizm’de, İslamiyet’te veya Eski Türklerde biçim değiştirme, koruyucu bir ata ya da bir mücadele şeklinde kurt motifini anlatılarda görmek mümkündür. Bozkır yaşamı ve yerleşik yaşamı Türkler tarafından kurda verilen anlamı birbirinden ayırmıştır. Bozkır kültüründe, mezar taşlarında *tanrı-kurt* şeklinde bir *hayvan ata* simgesinin olması; yerleşik yaşama geçen Türkler arasında ise fiziksel özelliklerine dayanarak bir doğaüstü güçler atfedilen bir hayvan olması, Türklerin yaşam şekilleri ile kurda yükledikleri sembolik anlamın farklılaştığını ve seçtikleri yaşam şekillerine göre bir noktada örtüştüğünü göstermektedir (Çoruhlu, 2002: 106- 107).

Bay er konıyı ürküpen barmış. Börike sookuşmış. Böri ağzı emsimiş. Esen tüükel bolmış tir. Ança bilingler: Edgü ol. “Zengin (bir) adamın koyunu ürküp kaçmış.

(Yolda bir) kurdun rastlamış. (O sırada) kurdun ağzı zehirlenmiş. (Koyun böylece) sağ salim kalmış, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.”

27. falda geçen kurt, kendisinin yapmayacağı bir durumla karşı karşıya kalmıştır. Her zaman önderliği, avcılığı ile ön plana çıkan kurt, bu ırkta bir koyun (avı) ile karşı karşıya gelir ve hazır olarak avına konmuş olur. Fakat kurdun böyle bir görevi yoktur. Hazır olarak hiçbir şeye konmaz. Emek vererek birçok şeyi kendi başına güç ile elde etmelidir. Avcı olma özelliğini kaybederse avlanma güdüsü körelir ve açlıktan öler ki kurdun kimseye minneti yoktur (Sebzecioğlu, 2016: 133). Tüm inançlarda, kültürlerde çeşitli vasıfları ile olağanüstü güçler atfedilen kurdun, asilliğini devam ettirebilmesi için her zaman avcılık özelliklerini devam ettirmesi gerekir. Sembolik olarak bu kadar güçlü bir temaya sahip olan kurdun, bu özelliğini devam ettirmesi gerektiği ve hazır olan hiçbir şeye konmaması gerektiği anlatılarak insanlara öğütlenmiştir.

8. çekik “toygar kuşu” : (Clauson, 1972: 415)

Serçeye çok benzeyen alacalı bir kuş türüdür (Efe, 2018: 334). Eski Uygurca metinlerde yaygın olarak kullanılmamaktadır (Tokyürek, 2013: 226). Irk Bitig’de 23. falda *Oğlan kekük tezeğin buldı. Çekik, eting kutlug bolzun tir. Ança bilingler: Edgü ol.* “(Bir) oğlan kartal tezeğini buldu. Tarla kuşu! Etin kutlu olsun! der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.” örneği ile gördüğümüz çekik, kartal gibi yırtıcı bir hayvana karşı hala daha yaşamını devam ettirdiği için mutlu olduğu ve bunu da etinin kutlu olması ile bağdaştırdığı görülmektedir.

9. elik “erkek ceylan” : (Clauson, 1972: 142)

Runik yazılı metinlerde *elik*, erkek ceylan, karaca⁵ olarak değil geyik olarak anılmakta ki Uygur metinlerinde geçmemekle beraber Irk Bitig’in 63. falında ve Kutadgu Bilig’in 79. beytinde geçmektedir.(Aydın, 2016: 23). Aydın, Uygur metinlerinde geçmemesini; sözcüğün, Güney Sibirya Türk dili halklarının diyalektik sözcüklerinden olması ile bağdaştırmıştır (Aydın, 2016: 23).

Kanlık süsi abka ünmiş. Sagır içre elik kıyık kirmiş. Eligin tutmuş. Kara kamag süsi ögürer tir. Ança bilingler: Edgü ol. “Hanın ordusu ava çıkmış. Avlak içine bir erkek karaca girmiş. (Onu) elleri ile tutmuşlar. (Hanın) bütün sıradan askerleri seviniyor, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.” 63. ırkta gördüğümüz *elik*, bir av hayvanı olarak görülmektedir. Falın iyi olarak yorumlanmasının sebebi ise karacayı avlayan hanın ordusundaki kişilerin, karınlarını doyurarak amacına ulaşmış mutlu olmalarıdır (Seçkin, 2015: 1441). Bu noktada *elik*, bir av hayvanı olarak sembolize edilmiş ve görevini yerine getirmiştir.

10. inek “inek” : (Clauson, 1972: 184)

Irk Bitig’de “ürüng esri ingek” alacalı inek olarak geçen inek bazı inançlarda kutsal sayılmaktadır. Hint geleneğinde; gücü, verimliliği, anneliği, temizliği, incitmemeyi sembolize eden inek, Eski Uygur metinlerinde de yağından ve sütünden oldukça faydalanılan bir hayvan olarak görülmektedir (Tokyürek, 2013: 260- 261). İnek sütünün, Buda öğretisinde, varlıkları canlı tutan bir ilaç niteliğinde içecek olduğu görüşü hâkimdir (Tokyürek, 2013: 260- 261). Yakut Türklerinin bazı boylarının

⁵ Sir Gerard Clauson (1972) “An Etymological Dictionary of pre-thirteenth- century Turkish, Oxford.” adlı eserinin 142a maddesinde *elik* sözcüğünü “erkek ceylan, karaca” olarak almıştır.

atarlarının, *alaca inek* olduğu düşüncesi hâkimdir ki Göktürklerin varlıklarını sürdürdükleri dönemde Yakutlara yakın yaşayan bazı Kırgız Türkleri de "inekten türediklerine" inanmış (Ögel, 1995: 536- 538).⁶ Bazı inançlarda ata olarak anılan inek, Irk Bitig' de ayrıca yavrusuna göre isim alarak buzağı "buzağı" şeklinde de geçmiştir. Ayrıca buzağıla- "inek doğurmak" olarak bir fiilin de kullanıldığı görülmektedir. Irk Bitig' de 41. falda geçen inek, buzağı, buzağıla- ve esri "renkli, benekli, alacalı" renk adı olarak birbiriyle ilişkili kavramlar ve isimler kullanıldığı görülmektedir.

Ürüng esri ingek buzagulaçı bolmış. Ölgey men, timiş. Ürüng esri irkek buzagu kelürmiş. İdukluk yarağay. Ülügde ozmış tir. Ança bilin: Edgü ol. "Ak benekli bir inek doğurmak üzere imiş. Öleceğim, (galiba)! demiş; (fakat ölmemiş,) ak benekli bir erkek buzağı dünyaya getirmiş. (Bunu) Tanrı'ya kurban etmek uygun olur, (çünkü inek böylece) kötü talihinden kurtulmuş, der. Öylece bilin: (Bu fal) iyidir."

İnek; doğurganlığı, anneliği, verimliliği ile ön plana çıkıp ata olarak kabul edilen bazı inançlarda gösterdiği önemi bu ırkta da göstermektedir. İneğin sembolize ettiği doğurganlığı ve bunun sonrasında doğurduğu erkek buzağıyı, Tanrı'ya kurban etmesi bir bakıma doğumunu tamamlayıp aile ile tekrar mutlu mesut yaşayacak olmasına bağlanmıştır. Yapmış olduğu fedakârlık –bu kendi ölümü bile olsa- ona mutlu bir yaşamı armağan etmiştir. Dolayısıyla insanlara, inek üzerinden, yapacak olacakları özveriler sonucu, mutluluk olarak döneceği, iyilik olarak döneceği anlamı sembolize edilmiştir.

11. *kara kuş* “kartal” : (Clauson, 1972: 648)

Divan-ı Lügati't Türk'te karşılığı yer almamakla beraber *kara kuş*, “bürgüt/bürküt” kartala eş değer olarak kabul edilmiştir (Boratav, 2016: 83). “Kutadgu Bilig'in 3949. beytinde ise Kara Kuş ismiyle bahsedilen kartalın büyüklüğü ve rengi ile vurgulandığı görülmektedir (Kumru, 2017: 406).” Yunan mitolojisinde Phoenix, İran'da Simurg, Mısır'da Bennu, Sümerlerde Anzu, Çin'de Fenghuang, Hint'te Garuda ve Türk mitolojisinde ise Alp Kara Kuş (kartal) ve Tuğrul adları ile anılmıştır (Uyanık, 2021: 218). Mitolojide ve inançlarda farklı şekillerde adlandırılmış olsa da kartal, hepsinde yol gösterici olması, hayvan- ata olması, zekâsı, gücü ile ortak anılmaktadır. Kartal, Hint mitolojisinde “*Garuda*”, yılanlarla mücadele içinde olan bir gökyüzü hâkimi; Mısır mitolojisinde dünyanın oluşumunda rol oynayan bir *Bennu*; İran mitolojisinde efsanevi sırlara vakıf olan *Simurg*; Sümer mitolojisinde aslan başlı ve bazen de şeytani özellikleri olan bir *Anzu*; Çin mitolojisinde ise ölümsüzlüğü ve tekrardan doğumu simgeleyen Zümrüdü Anka ile benzerlikler gösteren *Fenghuang*; Yunan mitolojisinde ise uzun ömürlülüğü ile karşımıza çıkan Phoenix olmuştur (Uyanık, 2021: 219). Türk kültüründe ise göçebe bir toplum olmasından dolayı kartal çok önemli bir yeri vardır. Özellikle totem olarak görülen ve kutsal sayılan ongunlarda kartal Türk boylarının simgesi olmuştur (Esin, 2004: 230- 231). Gök Tanrı'nın sembolü olarak kabul edilen kartalın, onun görünüşlerinden birini temsil ettiğine inanılmaktadır (Kafesoğlu, 1980: 20- 21;

⁶ Ögel, Yakut kadın şamanlarının *Pekarskiy'in “Yakut Sözlüğü”* eserinde öküz olduklarını yazdığını dile getirmiştir. Ögel bu durumu Yakut kadın şamanlarının bir inek donuna girme olarak yorumlamıştır. Daha detaylı bir bilgi için bkz. Bahaeddin Ögel, 1995 “Türk Mitolojisi II”, TTK Ankara.

Çoruhlu, 1995: 74- 78). Ögel kartalın önemini, onun Tanrı katına ulaşip Tanrı ile iletişim kurup, Tanrıdan haber getirip götürmesinden yani onun, Tanrının bir elçisi ya da habercisi olduğuna inanılmasıyla açıklamaktadır ki Eski Türk boylarının genellikle kendilerine kutsal sembol olarak doğan ya da kartal gibi yırtıcı kuşları seçtiklerini söylemişlerdir (Ögel, 1993: 47, 593). Tanrı’nın bir habercisi olarak görülen kartal uzak yerleri görebilen akıllı bir kuştur (Uyanık, 2021: 219- 221). Şamanizm kültüründe ilk şamanın bir kadın ile bir kadının birleşmesinden doğduğuna inanılmaktadır ve bu yüzden hayvan- ata olarak kabul edilmektedir (Uyanık, 2021: 219- 221). Bir kartaldan doğduğuna inanılan şamanların oldukça güçlü oldukları ve yer altına ve gökyüzüne yaptıkları yolculuklarda kartalın şamanlara yardımcı olduğu ve büyük şamanların genellikle kartal gibi güçlü kuşların şekline girdiği düşünülmektedir (Ögel, 1993: 29- 48). Türklerde yer ile göğü birbirine bağlayan dünya ağacının tepesinde oturan “çift başlı kartal” sembolünün görevinin gökleri korumak olduğuna inanılmaktadır (Ögel, 1995: 289).

İrk Bitig’de *kartal* “kara kuş” olarak 3, 43 ve 51. fallarda geçmektedir. Bu falların hepsinde yırtıcı bir kartal olarak nitelenirken sadece 3. falda altın kanatlı yırtıcı bir kartal olarak geçmektedir.

Altun kanatlıg talım kara kuş men. Antag küçlüg men. Tanım tüsi takı tükemezken talıyda yatıpan tapladukumin tutar men, sebdükümin yiyür men. Antag küçlüg men. Ança bilingler: Edgü ol. “. Altın kanatlı yırtıcı (bir) kartalım. Vücudumun tüyleri henüz tam büyümemiş olmakla birlikte, deniz (kıyısın)da yatarak dilediğimi tutuyor, sevdiğimi yiyorum. Onca güçlüyüm. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.”

3. ırkta altın kanatlı olarak geçen kartal, kendi ağzı ile konuşmaktadır. Güçlü olarak sembolize edilen kartal bu ırkta da güç ile mutlu olmayı bağdaştırarak falın iyi olarak yorumlanmasını sağlamıştır.

*Togan ügüz kuş kuşlayı barmış. Utru talım kara kuş kopupan barmış tir. Ança bilingler: Yablak ol. “*Bir şahin, su kuşu avlamaya gitmiş. (Ama) yırtıcı bir kartal yerinden uçup karşısına çıkmış, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.”

Yırtıcı olma özelliği vurgulanan 43. ırkta yine gücü temsil edilmiştir. Fakat buradaki güç bu sefer başka bir canlıya zarar gelmesi ile sonuçlandığından dolayı fal kötü olarak yorumlanmıştır. Bu noktada diğer Hin mitolojisindeki Garuda’nın yılanlarla; Sümer mitolojisindeki Anzu’nun boğalarla mücadelesi ile bir noktada birleşerek yırtıcı olma özelliği hayvanlarla yaptığı mücadeleye bağlanmıştır (Uyanık, 2021: 219- 221).

*Talım kara kuş men. Yaşıl kaya yaylağım, kızıl kaya kısılagımol. Tagda turupan mengileyür men. Ança bilingler: {Edgü ol.} “*Yırtıcı kartalım. Yeşil kayalar yazlığım, kızıl kayalar kışlığım. Dağlarda kaldığım için mutluyum. Öylece biliniz:”

İntak sanatı ile oluşturulmuş 51. ırkta kartal yine yırtıcı olmaz özelliği ile ön plana çıkmış fakat bu sefer fal yorumsuz bırakılmıştır. Bu noktada kartalın göklerle olan ilgisi düşünülmelidir. Özellikle Türklerdeki dünya ağacı simgesi ile olan bağlantısı ve Tanrı’ya yakınlığının gök ile birleşmesi kartalın gücünü ve bunun sonucuna bağlı olarak mutlu olmasını sembolize etmiştir.

12. *kıyık* “yaban hayvanı, geyik” : (Clauson, 1972: 755)

Eski Türk yazıtlarından Tonyukuk ve Yenisey yazıtlarında geçen geyik, tanıklandığı yazıtlarda bir geyik türü mü olduğu yoksa yaban hayvanı mı olduğu

tartışılmıştır (Aydın, 2016: 28- 29). 31 ve 49. ırklarda *bars kiyik*, 63. ırkta *elik kiyik* “erkek ceylan”, 60. ırkta *sıgun kiyik* “erkek geyik”, 62. ırkta *yargun kiyik* “bir geyik türü”, 15 ve 45. ırklarda ise *kiyik oğlu* “geyik yavrusu” şeklinde geçmektedir. Bu örneklerden yola çıkarak aslında geyik için, yabancı olan her şey, eti yenen hayvanlardan ceylan, dağ keçisi gibi hayvanlar ele alınabilir (Tokyürek, 2013: 249). Türk mitolojisinde ve Türkler arasında çok önemli görülen geyik, bir ata hayvan olarak karşımıza çıkmamakta daha çok dişi geyik olarak geçtiği görülmektedir (Ögel, 1993: 569). Şamanizm’de bolluk ve bereketin sembolü olarak yol gösterici bir binek hayvan olarak kabul edilir (Yener, 2019: 146- 148). Geyik bazen yerin simgesi olmuş bazen de göğün simgesi haline gelmiştir. Irk Bitig’de geyik, Gök Tanrı ile ilişki içinde olmuş ve ona Kut vererek *kara yer geyik* olarak da simgeleştirilmiştir (Roux, 2011: 72, 139). Geyik; Türklerin ayınlerinde at, koç, koyun gibi diğer hayvanlarla birlikte bir kurban hayvanı olarak da kabul edilir ki her alp kendi vurduğu hayvanı bayrağına resmeder fakat geyiği sadece hükümdarlar resmeder bu da onun bir hükümdarlık sembolü olduğunu göstergesidir (Yener, 2019: 146- 148). Ögel’in de dediği gibi Anadolu’nun çeşitli yerlerinde dişi geyik olarak tasvir edilen geyik, doğaüstü güçlere sahip olarak İslamiyet öncesi ve sonrasında geyiğe dönüşme motifleri olarak da kendini göstermiştir (Boratav, 2012: 74). Dişi olarak geyik; doğurganlık, bolluk bereket, narinlik; ak geyik, aydınlık ve saflığı; kahverengi geyik ölümü; al geyik yeri; bazı anlatılarda hassas ve ürkek olmasından dolayı avlanması avlayan kişiye kötülük getirdiği; bazı anlatılarda yol gösterici ve Tanrı’nın elçisi olduğu gibi durumları sembolize eden kutsal bir hayvandır (Yener, 2019: 146- 148). Bazı Türk ve Moğol boylarının sıgun/sıgın adı verilen öküz başlı, at kuyruklu bir geyikten türediğine inanılır ve soyun bir kolu gökyüzünün simgesi olan *Bozkurt*’tan diğeri ise yeryüzünün simgesi olan *Sıgun*’dan geldiği düşünülür (Yener, 2019: 146- 148). Sıgın geyik, ölümsüzlüğün simgesi olarak bir beylik simgesidir ki Kültiğin heykelinde bir damga olarak kullanılmıştır (Esin, 1979: 143- 146).

Üze tuman turdı, asra toz turdı. Kuş og(l)ı uça âztı, kiyik oğlu yügürü âztı, kişi oğlu yoriyu âztı. Yana Tengri kutınta üçünç yılda kop esen tükel körüşmiş. Kop ögırer sebinür tir. Ança bilingler: Edgü ol. “ Yukarıdan sis bastırdı, aşağıdan toz kalktı. Kuş yavrusu uçup yolunu kaybetti, geyik yavrusu koşup yolunu kaybetti, insanoğlu (da) yürüyüp yolunu kaybetti. (Bunlar) yine Tanrı lütfu ile üçüncü yılda sağ salım (buluşup) görüşmüşler. Hepsi (de) mutlu olur, sevinirler, der. Öylece biliniz: (Bu fal iyidir.) “

15. ırkta bir geyik yavrusu geçmektedir. Bu falda doğanın şartları sonucu zor durumda kalan bir insan, bir kuş ve bir geyik yavrusunun daha sonradan Tanrı’nın yardımı ile bu zor durumlarından kurtulup mutlu oldukları dile getirilmiştir. Üstün özellikleri olan geyiğin yavrusunun bu zor durumdan Tanrı’nın yardımı ile kurtulması, zor durumda kalana Tanrı tarafından bir yardım elinin uzatılacağı şekilde yorumlanabilir.

Kiyik oğlu men. Otsuz subsuz kalıtı uyn? Neçük yoriyın? tir. Ança bilingler: Yabız ol. “Geyik yavrusuyum. Otsuz ve susuz nasıl yapabilirim? Nasıl hayatta kalırım? der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.”

45. ırkta yine bir geyik yavrusunun hayatını devam ettiremeyecek bir durumda olduğu anlatılmaktadır. Geyik gibi güçlü bir hayvanın bu şekilde çaresiz duruma gelmesi de falın kötü olarak yorumlanmasına neden olmuştur.

Tokuz arlı sığın kıyık men. Bed[ük] tiz üze ünüpen möngreyür men. Üze Tengri eşidti, asra kişi bilti. Antag küçlüg men tir. Ança bilingler: Edgü ol. “Dokuz çatallı boynuzu olan erkek geyiğim. Yüksek dizlerimin üstüne çıkarak böğürürüm. (Beni) yukarıda tanrı işitmiştir, aşağıda insanoğlu bilmiştir. Onca güçlüyüm, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.”

60. ırkta dokuz çatallı bir geyikten bahsedilmektedir. Yukarıda geyik ile bahsettiğimiz özellikleri bulabildiğimiz bir faldır. Geyiğin hem yer hem de gök hayvanı olarak tanımlayabileceğimiz özelliklerinden yola çıkarak yukarıda Tanrı'nın işitmesi ile bir Tanrı elçisi oluşu, aşağıda ise insanoğluna sesleniyor oluşu geyiğin tüm gücünü ortaya koymaktadır. İyi olmak, güçlü olmak ile ilintilidir. Geyiğin sesinin Tanrı'ya kadar ulaşması onun kutsallığından gelmektedir. Falda geçen sığın geyik, yeryüzünün ve ölümsüzlüğün simgesi olarak sesini hem Tanrı'ya hem de insanoğluna ulaştırması sembolik olarak kutsallığını ortaya koymaktadır.

13. *koñ* “koyun” : (Clauson, 1972: 631)

On İki Hayvanlı Türk takviminde geçmesi ve her dönemde bilinmesinden dolayı önemli bir hayvandır (Aydın, 2016: 30). Gök Tanrı'ya kurban edilmelerinden dolayı gök unsuru olarak kabul edilirler fakat koyu renkte olanları genellikle matem törenlerinde kurban edilmiştir (Yener, 2019: 148- 149). Koyun, iki zıt kutbun mücadelesinin anlatıldığı hikâyelerde genellikle yenilen taraftır. Yazıtlarda koyun, korkaklık ve zayıflık sembolü olarak görülür (Roux, 2011: 107).

Bay er konyı ürküpen barmış. Börike sookuşmış. Böri ağız emsimiş. Esen tüükel bolmış tir. Ança bilingler: Edgü ol. “Zengin (bir) adamın koyunu ürküp kaçmış. (Yolda bir) kurda rastlamış. (O sırada) kurdun ağız zehirlenmiş. (Koyun böylece) sağ salim kalmış, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.” 27. ırkta gördüğümüz koyun, Roux'un da dediği gibi ürküp kaçması ile bir korkaklık sergilemektedir. Seçkin bu faldaki asıl öznenin koyun olduğunu dile getirmiştir (Seçkin, 2015: 1442- 1443). Çünkü zengin bir insanın koyunun kaybolması ona bir şey ifade etmeyecektir. Fakat burada korkak olarak çaresiz bir durumda gösterilen koyun Tanrı'nın yardımı ile güçlü olan bir kurttan kurtulmuştur. Korkaklığı ile sembolize edilen koyun bir yardımcı sayesinde kötü durumundan kurtulmuştur.

Oyma er oğlanın kişisin tutug urupan oş iç oygalı barmış. Oğlın kişisin utuzmaduk, yana tokuz on boş kony utmış. Oğlı yutuzı kop ögirer tir. Ança bilingler: Edgü ol. “(Bir) sakatatçı çocuklarını (ve) karısını rehin olarak koyup (bir yarışta, kesilen koyunların) iç organ ve bağırsaklarını oymaya gitmiş. (Yarıştı) çocuklarını (ve) karısını kaybetmemiş, üstelik doksan koyun kazanmış. Çocukları kadını hep seviniyorlar, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.”

29. ırkta yine bir kurban olarak gördüğümüz koyun, bu sefer falın öznesi konumunda değildir. Bir sakatatçının çabaları sonucunda kazandığı durumdan bahsedilmiştir. Bu falda koyun, kurban edilişi ile sembolize edilmiştir.

14. *kuğu* “kuğu” : (Clauson, 1972: 609)

Kuğu; metinlerde, anlatılarda kibar olması, asaletli olması, beyaz olmasıyla saflığı sembolize etme gibi anlamlar taşımaktadır. Genellikle de bu özelliklerinden dolayı teşhis sanatıyla kadına benzetilmiştir. Eski Uygurcada, genellikle benzetme ile kuğunun özelliklerinin insana aktarılması yoluyla kullanıldığı görülmektedir (Tokyürek, 2013: 233). Budizm'de ise Buddha'nın seksen fiziksel işaretinden biri

olmakla beraber Buddha'nın yürüyüşünün kuğunun yürüyüşüne benzetildiği görülmektedir (Tokyürek, 2013: 233). Kuzey- Türk destanlarında ise kuğu “Kuğu Hatun” olarak geçmekte ve kötü bir rol üstlenmektedir hatta bu sembolik karakterler Oğuz Kağan Destanı'nda proto- tipleri olarak kabul edilmekte olup yeraltında ve göklerde geçmektedir (Ögel, 1995: 552). Yeniseyliler, kuğu ilk anneleri olarak kabul etmişler, Kutadgu Bilig'de ise beyazlık sembolü olarak görülmüştür (Ögel, 1995: 552). Kazın rolü çoğunlukla kuğu tarafından üstlenilmektedir ve bunun örneğini Türklerin Alp Er Tunga destanındaki Afrasiyab'ın kızının adının *Kaz* olduğu ve kendine bir kale inşa ettirdiği Kaşgarlı Mahmut tarafından dile getirilmesinden anlaşılmaktadır ki bu da Kuğu Gölü'ne yapılan bir benzetme ve animsattır (Roux, 2011: 84).

Dünya mitolojisinde, anlatılarında ve hikâyelerinde kuğu, kuğu- kız şeklinde sembolize edilmektedir. Özellikle evlenmemiş ve bekâr kızların, Lotus gölünde bir kuğu şekline girerek erkekten gizlenme isteği olduğu belirtilir (Ögel, 1993: 493). Birçok milletin mitolojisinde kuğu kılığına girmiş olan erkekler ve kadınlar isimlerini saklarlardı. Bunun için de benliklerini bir kuğu arakasında gizleme bazı araştırmacılar tarafından bir totem olarak kabul edilmektedir. Kuğunun ikili (*duo*) anlamı bulunmaktadır. Bunlardan birincisi kuğunun gerçekten güzelliği ile ön plana çıkması ikincisi ise dıştan iyi görünen kuğunun içinde kötülükler beslediği gerçeğidir. Fakat Türk mitolojisinde ve anlatılarında kuğu, genellikle beyazlığı, saflığı ve kalp temizliğini sembolize etmektedir.

Er süke barmış. Yolta atı armış. Er kugu kuşka sokuşmış. Kugu kuş kanatına urup anınla kalıyu barıpan öginge kangına tegürmüş. Ögi kangı ögirer sebinür tir. Ança bilingler: Edgü ol. “. (Bir) adam orduya gitmiş. Yolda atı yorulmuş. Adam (bir) kuğu kuşuna rastlamış. Kuğu kuşu (onu) kanatlarına vurup onunla uçmuş ve anasına babasına erişti. Anası babası neşe ve sevinç içinde, der. Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.”

35. ırkta savaşta olan bir adamın, atı yorulunca zor durumda kaldığı görülür. Bu noktada Tanrı tarafından yani bir yardımcı eli ile bir kuğu gönderilir ve bunun sonucunda adam, annesine ve babasına ulaşır. Kuğunun bu noktada gizli bir anlamı olmalı ki saflığının, beyazlığının ve narinliğinin yanında masalsı bir anlatım ile kurtarıcı rolü üstlenerek falın iyi olarak yorumlanmasını sağlar. Saflığın, beyazlığın ardında zor durumda kalmış birinin kurtarılması bir noktada beyazlık ve iyilik ile birleşerek kuğuda sembolize edilmiştir.

15. *kumursga* “karınca” : (Clauson, 1972: 628)

İrk Bitig'de 37. falda karşımıza çıkan karınca, güçlü- zayıf tezatlığını anlatmaktadır.

Bir karı öküzüg bilin biçe kumursga yimiş. Kamşayı umatın turur tir. Ança bilingler: Yablak ol. “Yaşlı bir öküzü, bir karınca, belini biçerek yemiş. Öküz yerinden kımıldayamadan duruyor, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.” Güçlü durumdaki öküzün, zayıf konumundaki bir karınca tarafından yenilerek hareket edemez duruma gelmesi falın kötü olarak yorumlanmasına neden olmuştur. Bu noktada karınca, küçük görülerek, zayıf görülerek göz ardı edilmiş olabilir. Bu yüzden insanlara, küçük görülerek aşağılanan durumların, şeylerin ya da kimselerin günü geldiği zaman zayıflıklarının onları güçlü duruma getireceği karınca üzerinden anlatılarak sembolize edilmiştir.

16. kuş “kuş” : (Clauson, 1972: 670)

İrk Bitig'de ve diğer anlatılarda kuş, türünün tamamını karşılayan bir hayvan olarak kullanılmaktadır. İrk Bitig'de kara kuş, kuğu kuşu, toğan kuş, turna kuşu, kuş yavrusu şeklinde geçmektedir. ⁷ Kuş, Eski Uygurcada, Budizm'de ve anlatılarda benzetme yolu ile kullanılmıştır. Budizm'de kuş, altı duyu organı için kullanılmıştır ki bu altı duyu organı günaha sevk eden unsurlar olarak kabul edilmiştir (Tokyürek, 2013: 233- 234). Bunun sebebinin ise bu altı duyu organının kuşlar gibi hareketli olduğundan dolayı günaha meyillendirdiği yönündedir. Ayrıca kuşdili konuşma ve kuşdilini öğrenmek oldukça önemlidir (Ögel, 1995: 547; Tokyürek, 2013: 233- 234). Kuşlar hayvan hayat şeklinde doğdukları için acı çekerler ve bu yüzden Buddha tarafından kurtarılmayı beklerler (Tokyürek, 2013: 233- 234). Altay ve Kuzey Türk destanlarında kuş, Tanrı'nın elçisi olarak geçmektedir (Ögel, 1995: 548). Bir türün tamamını karşılayan kuş öğretiler, anlatılarda, mitolojilerde hep var olmuştur. Kimi kuş narinliği, kimi kuş küçüklüğü, kimi kuş gücü ile her zaman kendini var etmiş ve anlatılagelmiştir. İrk Bitig'de geçen kuşlar da madde başı olarak anlatılmış ve ırklarda hangi anlamda bir durumu sembolize edildiği ayrı ayrı işlenmiştir.

17. kuzgun “kuzgun, kara karga” : (Clauson, 1972: 682)

İrk Bitig'de kuzgun, karga veya kuzgun olarak anılmakla birlikte hayvan hayat şeklinde doğmuş ve cahil olarak gösterilmiş bir hayvandır (Tokyürek, 2013: 235). Eski Uygurcada ve Buddha felsefesinde benzetme unsuru olarak kullanılmış ve altı duyu organına benzetilerek günah unsuru olarak kabul edilmiştir (Tokyürek, 2013: 235). *Bkz. kuş*. Kuzey- Türk masallarında karga, hainlik ve kıskançlık sembolü olarak gösterilirken bu sebeplerden ötürü Anadolu'da da pek sevilen bir hayvan değildir (Ögel, 1995: 557). Çin kültüründe kuzgun ise karşımıza güneş ile olan ilgisi ile çıkmaktadır. Bu kültürte; kuzgunun, insanın yaşamını tehdit edecek kadar ısı üreten on güneş kuzgunundan bahsedilir ki bunlardan dokuzu gökten düşürülmüştür fakat bir tanesi varlığını sürdürmektedir (Eberhard, 2000: 193). Karga cahil olarak gösterilirken kuzgun ise cehennemde günahkâr canlıları cezalandıran varlık olarak sayılmaktadır (Tokyürek, 2013: 235).

Kuzgunuğ ıgaçka bāmīş. “Katıgtı bā, edgüti bā!” tir. Ança bilingler: “(Bir) kuzgunu ağaca bağlamışlar. Sıkı bağla, iyi bağla, der. Öylece biliniz: “İrk Bitig'in 14. ırkında geçen kuzgunun, ağaca sıkı bağlanması gerektiği vurgulanıyor. Bundan dolayı kuzgunun bu ırkta, kötü bir rol üstlenen bir konumu sembolize ettiği görülüyor. Falın ayrıca yorumsuz bırakılması da bir soru işareti yaratsa da kuzgun hayvan sembolizminin verdiği anlam, falın kötü olarak da yorumlanabileceğini ortaya koymaktadır. Ayrıca Seçkin tarafından da kuzgunun, ağaca sıkı bağlandığından dolayı hareketsiz kalacağı vurgulanmış ve hareketsiz kalan canlının da işlevini yerine getiremeyeceği sonucuna ulaşarak fal kötü yorumlanmıştır (Seçkin, 2015: 1448).

Kul sabı begiñgerü ötüñür, kuzgun sabı teñgrigerü yalbarur. Üze Teñgri eşidti, asra kişi bilti tir. Ança biling: Edgü ol. “Kölenin sözü beyinden ricadır, kuzgunun sözü Tanrı'ya yakarıştır. (Bunları) yukarıda Tanrı işitti, aşağıda insan bildi, der. Öylece bilin: (Bu fal) iyidir.”

Kuzgunun geçtiği bir diğer 54. ırkta ise fal iyi olarak yorumlanmıştır. Eberhard, kuzgunu dindar bir kuş olarak nitelendirmiştir ((Eberhard, 2000: 194). Bu açıdan

⁷ Detaylı bilgi için bkz. “11. kara kuş “kartal”.

bakıldığı zaman 54. ırkta insanların isteklerinin, dualarının hep güçlü olan birinden yani Tanrı'dan yerine getirilmesi istendiği vurgulanmaktadır. Bir kölenin ondan daha güçlü olan birinden, beyinden yardım istemesi, dindar bir kuş olarak yorumlayabileceğimiz kuzgunun Tanrı'ya yani güçlü olan bir varlığa yakarışları, istekleri söz konusudur. Kuzgunun bu ırkta, birincil bir kahraman değil, yaradılışının ve getirdiği anlamları sembolize eden bir karakter olarak görmektedir.

18. öküz “öküz” : (Clauson, 1972: 120)

Öküz ismine, Runik harfli metinlerden sadece Yenisey yazıtlarında ve Irk Bitig'de rastlanmaktadır ve daha sonrasında Uygur metinleri ve Karahanlı metinlerinden itibaren sıkça kullanıldığı görülmektedir. (Abik, 2009: 26; Aydın, 2016: 35). Eski Türklerde öküz, alplık ongunu olmakla birlikte bazı Türk boylarının da öküzden türediğine inanılmaktadır (Yener, 2019: 148). Yak öküzü kuyruğu, tuğlarda egemenlik simgesi olarak görülürken ayrıca öküz, kurban edilme ritüellerinden dolayı da bir yer unsuru olarak kabul edilmiştir (Yener, 2019: 148).

Irk Bitig'de öküz, 25. ve 37. fallarda geçmektedir. Her iki fal da kötü yorumlanmakla birlikte öküzün güçlü bir hayvan olmasına rağmen her iki durumda da çaresiz kaldığı görülmektedir. 25. ırkta *“İki öküzü bir sabana koşmuşlar. (Öküzler) kımıldayamadan duruyor, der. Öylece bilin: (Bu fal) kötüdür.”* şeklinde geçerken 37. ırkta *“Yaşlı bir öküzü, bir karınca, belini biçerek yemiş. Öküz yerinden kımıldayamadan duruyor, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.”* olarak geçmektedir. Dolayısıyla her iki falda da aslında bir egemenlik simgesi ve gücü değil yerde kurban edilme ayınlarına bağlı olarak öküzün, çaresiz durumda olduğu ve bir nevi gözden çıkarıldığı durumu sembolize edilmiştir.

19. tabışgan “tavşan” : (Clauson, 1972: 447)

Eski Türk yazıtlarında hayvan adı ve yıl adı olarak tanıklanmıştır (Aydın, 2016: 38). Tavşanın ay ile olan bağlantısı çeşitli kültürlerde kendini gösterirken, bir şamanın tavşan avlaması gökyüzüne yapacağı yolculuğu anlatmaktadır (Tokyürek, 2013: 264-265). Tavşan, Budizm'de dini bir terim olarak karşımıza çıkarken fedakâr ve özverili bir hayvan olarak kabul edilmiştir (Tokyürek, 2013: 264- 265). Kaynaklarda tavşan boynuzu olarak geçen ifade, Tanrılar ülkesine ulaşmak için bir merdiven olarak sembolik anlamda kullanılan bir ifadedir. Ayrıca tavşanın tüyü, kendisini koruyan bir deri tabakası olduğundan tavşan için ayrıca önemlidir ki Eski Uygurca tıp metinlerinde tüyünden de yararlanıldığı görülmektedir. On İki Hayvanlı Türk takviminde tavşan yılında, hükümdarlar adaletli, ülke barış içinde ve çok yağmur yağmasından dolayı ülke bereketli olur (Kabadayı 2007: 195-196).

Togan kuş tengriden kodi tabışgan tipen kapmış. Togan kuş tırngaki suçulunmış yana titinmiş. Togan kuşung tırngaki ügüşüpen kalıyu barmış, tabışgan terisi üngüşüpen yügürü barmış. Antag tir. Ança bilingler: Yabız ol. “Bir şahin (İşte) bir tavşan! diyerek göklerden aşağı inmiş ve (tavşanı) kapmak istemiş. (Bu arada) şahinin pençeleri yolunmuş ve sıyrılmış. Şahin pençeleri yolunmuş olarak uçup gitmiş, tavşan derisi soyulmuş olarak koşup gitmiş. (Fal) böyle diyor. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.”

Irk Bitig'de 44. falda geçen tavşanı, güç bir durumla karşı karşıya kaldığını görmektedir. Özellikle tüylerinin tavşan için bir sembol haline gelmesi durumu ortadayken falda tüylerinin zarar görmesi sonucu güçsüz bir duruma düştüğünün

göstergesidir. Şahin ile girdiği savaşta yara alarak güçsüz duruma gelen tavşanın, sembolik olarak onu koruyan tabakanın zarar görmesi ile falın kötü olarak yorumlandığı görülmektedir.

20. tebe “deve” : (Clauson, 1972: 447)

Türk mitolojisinde, Eski Türklerde hatta daha sonraki Selçuklu, Osmanlı gibi dönemlerde deve, her zaman önemli bir hayvan olarak görülmüştür. Irk Bitig’de deve; *buğra* “erkek deve”, *iñen* “dişi deve”, *titir* “dişi deve” gibi sözcüklerle görülmektedir. Türk mitolojisinde alplık sembolü olarak görülmekle beraber özellikle *buğra* “erkek deve”ler töz olarak kabul edilmekteydi (Çoruhlu, 2002:146). “Bazı Şamanist inançlarda savaş Tanrısı, Kızagan Tengre’nin Altaylı kamlar tarafından kırmızı yularlı erkek deve sırtında bir Tanrı olarak tasvir edildiği görülür (Özkartal, 2012: 70)”. Devenin zaman zaman bir hükümdarlık sembolü olarak görülmesi onun bazı metinlerde kanatlı olarak tasvir edilmesindendir (Çoruhlu, 1999:165–166). *Buğra*, “*damızlık deve*” olarak da geçmekle beraber Irk Bitig’de hayvan adı olarak kullanılmasına rağmen, Eski Runik yazı ile yazılan metinlerde kişi adı olarak kullanılmıştır (Roux, 2002: 187; Aydın, 2016: 22- 23). *buğra* “erkek deve” ve *iñen* “dişi deve” 5. ırkta geçerken; *titir* “dişi deve” ise 20. ırkta görülmektedir. Deve; eski anlatılarda, destanlarda farklı şekillerde fakat her zaman güçlü ve önemli bir hayvan olarak çıkmıştır. Orta Asya tarihinde deve yetiştiriciliğinin çok önemli olması, Eski Türklerdeki ozanların kopuzlarının deve derisinden yapılmış olması ve develerin kurban edilmesi gibi birçok olay devenin önemini ortaya koymak açısından önemlidir (Ögel, 1995: 538- 541).

Beg er yuntıngaru barmış: Āk bisi kulunlamış. Altun tuyuglug adgırlık yaragay. Tebesiñgerü barmış: Ürüñ ingeni botulamış. Altun budl(a)lug buğralık yaragay. Ebiñgerü barmış: Üçünç kunçuyı urılanmış. Beglik yaragay, tir. Mengilig beg ermiş. [Ança bilingler:] Anıyg edgü ol. “. Bey atlarına doğru gitmiş. (Bakmış ki) at kısırağı yavrulamış. (Bu taya) altın toynaklı bir aygır olmak yaraşır (diye düşünmüş). (Bey bu kez) develerine doğru gitmiş. (Bakmış ki) beyaz dişi devesi yavrulamış. (Buna) altın burunsalıklı buğra olmak yaraşır (diye düşünmüş). (Bey bu kez de) evine doğru gitmiş. (Bakmış ki) üçüncü prensesi (bir) oğlan doğurmuş. (Buna da) beylik yaraşır (diye düşünmüş), der. (Anlaşılan) mutlu (bir) bey imiş. Öylece biliniz: (Bu fal) çok iyidir.” 5. ırkta hem erkek deve hem de beyaz dişi deve geçmektedir. Bu ırkta, her kişinin ya da hayvanın sembolik olarak bir görevi vardır ve bu görevleri yerine getirmek için uğraşmaktadırlar. Beyaz dişi devenin de doğuracağı yavrunun bir buğra olacağı anlatılmaktadır. Sonuç olarak deve üzerinden herkesin belli bir görevi olduğu ve bu görevi için uğraştı bunun sonucunda da iyiye ve güzel olan her şeye ulaşıldığı sembolize edilmiştir.

Titir buğra men. Ürüñ köpükümin saçar men. Üze teñgrike tegir, asra yirke kirür tir. Udıgımag odguru, yatıglıg turguru yoriyur men. Ança bilingler: Edgü ol. “Dişi deve(li) (bir) erkek deveyim. Ak köpüklerimi (ağzımdan öyle) saçarım (ki) yukarıda göklere erişir, aşağıda yer(in dibin)e girer. Uyuyanları uyandırıp yatanları kaldırıyorum. Onca güçlüyüm Öylece biliniz: (Bu fal) iyidir.” 20. ırkta ise devenin güçlü olduğu bir konum aktarılmıştır. Söylenmek istenenler ak köpük ile metafor haline getirilmiş, yerde ve gökte sözünün işitildiğini ve bunun sonucunda uyuyanları uyandırarak yani bir uyarıcı güç halinde güçlü olduğu sembolize edilmiştir.

Tebe titigke tüşmiş. Basınu yimiş. Özin tilkü yimiş tir. Ança bilingler: Yab[l]ak ol. “Bir deve bir bataklığa düşmüş. Bata bata (yine) yemeye devam etmiş, (fakat) kendisini (de) bir tilki yemiş, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.” 46. ırkta ise devenin içine düştüğü durumda ısrarcı olması anlatılmıştır. Açgözlülüğün, içinde düştüğü kötü durumdan kurtulmak yerine bu durumda ısrarcı olmanın yarattığı olumsuz durum deve üzerinden sembolize edilmiştir.

21. *tilkü “tilki”* : (Clauson, 1972: 498)

Vahşi bir hayvan olarak görülen tilki, Irk Bitig’de 46. falda geçmektedir. Tilki, Çin mitolojisinde kurnazlığı, uzun ömrü ve iyi şansını temsil ederken Türklerde kurnaz bir hayvan olarak nitelendirilmekle beraber, Eski Uygurca metinlerde atasözü olarak kullanılmış ve Buddha kültürünün ahlaki öğüt verme noktasının da karakteristik özelliklerinden biri olmuştur (Stebleva, 2011: 202; Tokyürek, 2013: 246; Yener, 2019: 149- 150). Altay ve Yakut Türklerinde *töz* olarak kullanılmış ve *hayvan ata* olarak kabul edilmiş tilkinin, Şamanlar arasında da postunun kullanıldığı görülmektedir (Yener, 2019: 149- 150). Ayrıca anlatılarda, hikâyelerde kötü ruhların kendilerini avlamak isteyen avcıları, tuzağa düşürmek için *kara tilki* donuna girdikleri de görülmektedir (Yener, 2019: 149- 150). Kaşgarlı Mahmut’un Divan adlı eserinde kinayeli bir şekilde kız çocuklarının tilkiye benzetildiği görülür ki bu İslamiyet’ten sonra tilkinin kurnazlık, korkaklık gibi özelliklerle bağdaştırıldığına da bir göstergesidir (Çoruhlu, 2002: 157).

Tebe titigke tüşmiş. Basınu yimiş. Özin tilkü yimiş tir. Ança bilingler: Yab[l]ak ol. “Bir deve bir bataklığa düşmüş. Bata bata (yine) yemeye devam etmiş, (fakat) kendisini (de) bir tilki yemiş, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.” 46. ırkta tilki, ana karakter olarak değil ana karakteri avlayan bir hayvan olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurnazlığı ile bilinen tilkinin, bataklıkta olan devenin açgözlülüğü ve hırsının kurbanı olması sonucu deveyi yemesi ile son bulan ırkta, tilkiye atfedilen özelliklerle mi bu sonucu ulaşıldığı biraz muallaktır. Bu ırkta verilmek istenen, devenin yaşadığı hırs ve bunun kötü sonucudur. Burada tilki kurnazlığı ile değil tilkiye yüklenen kurnazlık sembolik ifadesi ile kötü olarak anılan bir hayvanın verilmek istenen mesajda kullanılmasıdır.

22. *togan kuş “doğan, şahin”* : (Clauson, 1972: 470)

Eski Runik yazılı metinlerde Yenisey ve Kırgızistan bölgesi yazıtlarında üç kez tanıklanmıştır (Aydın, 2016: 39). Togan kuş özellikle Altay Türkleri, Macarlar ve Kırgızlar arasında önemli bir yer tutan hayvandır. Macar Kralı Almos’un annesi bir doğandan hamile kalmaktadır veya Atilla’nın kalkanı üzerinde bir doğan resmi vardır ve bir Kırgız ailesi doğandan türemektedir (Ögel, 1993: 590- 592). Birçok efsane, destan ve anlatıda karşımıza çıkan togan kuş, Oğuz boyları arasında da önemlidir ki ongunları doğan türlerinden meydana gelmekteydi (Ögel, 1993: 592). Irk Bitig’de sandal ağacı üzerinde oturan bir togan kuş, avlanmaya giden togan kuş, yine avlanmaya giden fakat zor bir durumda kalan togan kuş ve kayalıklara oturmuş ak boyunlu bir gri togan kuş olmak üzere dört ırkta geçen şahin kuşu görmekteyiz. Irk Bitig’de ayrıca *kekük* “bir tür doğan veya kartal” olarak geçen bir hayvan daha bulunmaktadır ve bu 23. falda karşımıza çıkar. Tokyürek tarafından bu kuş, çekik kuşu olarak da ele alınmıştır (2013: 228- 229). Bkz. 8. *çekik* “toygarkuşu”

Togan ügüz kuşı kuşlayı barmış. Utru talım kara kuş kopupan barmış tir. Ança bilingler: Yablak ol. “Bir şahin, su kuşu avlamaya gitmiş. (Ama) yırtıcı bir kartal

yerinden uçup karşısına çıkmış, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.” 43. ırkta geçen ve ana karakter olarak karşımıza çıkan şahin kuşunun ava giderken avlanma şeklinde bir durumla karşı karşıya kaldığı gözlenmektedir. Amacına ulaşmak için yola çıkan şahinin, amaca ulaşamaması durumu kötü olarak yorumlanmış ve sembolize edilmiştir.

Togan kuş tēnğriden kodı tabışgan tipen kapmış. Togan kuş tırnğakı suçulunmış yana tūtinmiş. Togan kuşunğ tırnğakı üğüşüpen kalıyu barmış, tabışgan terisi üñğüşüpen yügürü barmış. Antag tir. Ança bilingler: Yabız ol. “Bir şahin (İşte) bir tavşan! diyerek göklerden aşağı inmiş ve (tavşanı) kapmak istemiş. (Bu arada) şahinin pençeleri yolunmuş ve sıyrılmış. Şahin pençeleri yolunmuş olarak uçup gitmiş, tavşan derisi soyulmuş olarak koşup gitmiş. (Fal) böyle diyor. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.” 44. ırkta ise, pençeleri ile hayatta kalan ve avlanan şahinin onu güçsüz duruma düşürecek şekilde zarar görmesi ele alınıyor. Şahin içine düştüğü durum, ona zarar gelmesi ise sembolize edilmiş ve fal kötü olarak yorumlanmıştır.

4. ve 64. fallarda ise kayalık ya da sandal ağacı üzerine oturmuş olan şahinin mutlu olduğundan bahsedilmektedir. Seçkin, Şamanların diğer insanlardan üstün olabilmelerini, Tanrı ile kurabildikleri iletişim gücüne bağlamaktadır ki bu da Tanrı'ya hizmet eden hayvanlar aracılığı ile olmaktadır (Seçkin, 2015: 1439). Bu noktada Şamanlara göre güçlü olmak Tanrı ile olan bağlantıya bağlıydı ve hayvanlarla kurdukları bu iletişim bunun bir sonucudur. Burada şahin kuşunun mutlu olması aslında bir Şamanın şahin ile kurduğu bağ ve Tanrı ile iletişime geçmesi ve bunun sonucunda mutlu olmasına bağlanabilir. Bu durum da şahin kuşu ile sembolize edilmiştir.

23. toñuz “domuz” : (Clauson, 1972: 527)

Türklerde domuz, İslamiyet öncesinde ve sonrasında iyi bir yer tutmamaktadır. Domuz yemeyen Türklerde kötü ruhları ve kötü şeyleri sembolize eden bir hayvan olarak geçmekle beraber dokunulmasına bile kesin bir yasakla belirlenmiştir (Ögel, 1995: 541; Boratav, 2012: 73). Şaman dualarında bir canavar olarak geçen *Erlik'in* yaban domuzuna benzeyen azı dişleri olduğu söylenmektedir (Çoruhlu, 2002: 53). Hayvan cini olarak anılan *Korşak'in*, eşek, köpek, domuz, keçi gibi hayvan kılıklarına girerek insanları kaçırdığı ve yuttuğuna inanılmaktadır (Yener, 2019: 150). Eski Türklerde, On İki Hayvanlı Türk takviminde *domuz yılı* bulunur. Bu yılda kar ile birlikte soğğun ve huzursuzlukların baş gösterdiği ve buna bağlı olarak halkın zor durumda kalarak göç etmek zorunda kaldığı görülür (Roux, 2011: 148). Eski Uygurcada domuz, hayvan hayat şeklinde doğan, bu hayatında acı çeken ve etinden faydalanılan bir hayvan olarak görülmektedir ayrıca eski Uygur tıp metinlerinde de adı geçmektedir (Tokyürek, 2013: 247). Türklerde olumsuz olarak görmemize rağmen Kırgızların dişi domuzdan türediklerin anlatan ve Buryatların domuzu ata hayvan olarak kabul ettikleri efsaneler de vardır (Roux, 2005: 291). Fakat bu efsanelerin çeviri metin olduğu ve bunun göz ardı edilmemesi gerektiği Tokyürek tarafından belirtilmiştir (Tokyürek, 2013: 247). Ayrıca sadece Tunguzlarda bazen tek başına bazen de atla beraber domuzun kurban edildiği görülmekteydi (Roux, 2002: 193).

Adıglı toñuzlı art üze sokuşmış ermiş. Adıgıñ karnı yarılmış, toñguzunğ azığı sınmış tir. Ança biling: Yablak ol. “(Bir) ayı ile (bir) domuz (bir) dağ geçidinde çarpışmışlar imiş. Ayının karnı yarılmış, domuzun azı işleri kırılmış, der. Öylece bilin: (Bu fal) kötüdür.” 6. ırkta geçen domuz, güçlü bir rakip ile karşılaşmaktadır. Fakat

her ikisi de girdikleri bu çekişmede zarar görmüşlerdir. Domuzun bir ana karakter olarak azı dişlerinin zarar görmesi onu güçsüz duruma düşürmüştür. Erlik'in azı dişlerinin şaman dualarında yaban domuzuna benzemesi bir noktada Irk Bitig'in Şamanizm ile bağlantısını da ortaya koymaktadır. Türkler başlangıçtan beri domuz eti yemedikleri için kötü bir ruh, yırtıcı bir hayvan olarak kabul görmektedir. Dolayısıyla bu ırkta da kötü bir hayvan olarak sembolize edilmiş ve fal kötü olarak yorumlanmıştır.

24. *turña kuş* “turna” : (Clauson, 1972: 551)

Eski Türk yazıtlarından Abakan yazıtında bir kez tanıklanmıştır (Aydın, 2016: 41). Irk Bitig'in 61. ırkında geçen örneğini, en eski örnek olarak kabul eden de olmuştur (Clauson, 1972: 551b). Eski Uygurcada yaygın bir kullanışı olmamakla birlikte, Çin mitolojisinde uzun ömrü simgelemektedir (Eberhard, 2000: 307- 308; Tokyürek, 2013: 239- 240). Turna, Başkurtların taptığı ve çok sevdiği bir kuş olmakla birlikte, Türklerde, genç evli kadını simgelemektedir (Roux, 2002: 197). Anadolu'da haberci olarak bilinmekle beraber Tanrı'nın elçisi olarak da kabul görürler (Ögel, 1995: 553). Bu derecede iyi anlamları olan turna kuşunun, bazı anlatılarda hilekâr ve yalancı kişilerin göğüslerinin “*turna gibi göğüslü*” ifadesi ile teşbih sanatıyla kullanıldığı da görülmektedir (Ögel, 1995: 553). Nasıl ki Kırgızların domuzdan türediklerine dair bazı efsaneler varsa ve bunların çeviri metin olduğu göz ardı edilmemeliyse aynı durum turna kuşunun kötü bir hayvan olarak sembolize edildiği anlatılarda da geçerli olmalıdır.

Turña kuş tüşnekinge konmış. Tuymatın tuzakka ilinmiş. Uça umatın olurur tir. Ança bilingler: Yab[l]ak ol. “Turna kuşu tüneğine konmuş. Farkına varmadan tuzağa takılmış, uçamadan oturuyor, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.” 61. ırkta turna kuşunun, tuzağa takıldığı ve bu durumdan dolayı güçsüz duruma geldiği ifade edilmektedir. Eğer, turna kuşunu bir haberci olarak yorumlarsak burada sembolize ettiği anlamı yerine getirememekte ve bu yüzden fal kötü yorumlanmaktadır.

25. *üpgük* “ibibik, hüthüt kuşu” : (Clauson, 1972: 9)

Irk Bitig'de 21. ırkta geçen üpgük, Eski Uygurca metinlerde genellikle doğa tasvirlerinde kullanılmış ve tıp metinlerinde geçmektedir (Tokyürek, 2013: 238). *Karı üpgük yıl yarumazkan etdi. Ödmeng, körmeng, ürküt[m]eng tir. Ança biling: [edgü ol.]* “Yaşlı hüthüt (kuşu) (yeni) yıl (sabahı daha ortalık) ağarmamışken öttü. Heyecanlanmayın, bakmayın, ürkütmeyin, der. Öylece bilin:” Yorumsuz olarak bırakılmış olan 21. ırkta hüthüt kuşunun daha sabah olmadan öttüğü görülmektedir. Bir kuşun kendine has özellikleri ve bunları yerine getirebilmesi iyi olarak yorumlanabileceğinden hüthüt kuşunun, burada yeni yıl ile güzel şeylerin olabileceğini sembolize ettiği düşünülebilir. Hüthüt kuşu, ana karakter olarak ele alınmakla beraber onu heyecanlandırmamak ve ötüşünü devam ettirmesi için de başka bir kişiye(lere) seslenilmektedir. Bu yüzden kuşun ötmesinin devam etmesi istendiğinden ve kuş da bunu gerçekleştirdiğinden dolayı falı iyi olarak yorumlayabiliriz.

26. *yılan* “yılan” : (Clauson, 1972: 930)

Eski Türk yazıtlarında yılan, dört kez geçmiş olup hayvan olarak değil On İki Hayvanlı Türk takvimindeki yılan yılı olarak tanıklanmıştır (Aydın, 2016: 41). Yılan, Eski Türk inanışlarında Erlik ile anıldığı için genellikle ölümün ve karanlığın

sembolize ettiği bir hayvandır. Türklerde olumsuz anlamları ile karşımıza çıksa da diğer kültürlerin etkisi ile bazen olumlu anlamlar da kazanmıştır. Türk kozmolojisinde kuzey yönünü temsil eden yılan, ayrıca yedişer yıldızdan oluşan bir yıldız kümesini temsil eder ve On İki Hayvanlı Türk takvimindeki yılan yılında kıtlık olur, insanlar arasında çekişmeler yaşanır ve doğan çocukların bazıları iyi huylu bazıları ise kötü huylu olur. Yılan, aşağı ve kötü canlılar arasında sayılır ve günahkâr olan canlıların bu hayvanlar arsında doğduğuna inanılır. Eski Uygurcada yılan zehrinin ihtirası ifade ettiği görülür. Vücudun dört elementi olarak kabul edilen su, ateş, hava, rüzgâr; dört yılan imgesi olan cehalet, şehvet, öfke ve kibir ile sembolize edilir. Asya ve Mezopotamya kültürlerinde koruyu özelliği ile sağlık sembolü olarak kullanılan yılan, Anadolu’da bu bahsedilen kültürlerin etkisiyle kötülük sembolü olmaktan çıkmıştır. Ejderha ile akraba olduğu söylenen yılanın bazı noktalarda daha üstün olduğu düşünülür ki Bulgarların yılanı öldürmemesi ya da Başkurtların on iki tanrısından biri olarak kabul edilmesini bu düşüncenin bir sonucu olarak gösterebiliriz. (Çoruhlu, 2002: 511- 513; Tokyürek: 268- 270, 2013; Yener, 2019: 150).

Altun başlıg yılan men. Altun kurugsakımın kılıcın kesipen özüm[in] yul [in]intin, başımın yul ebintin tir. Ança bilingler: Yablak ol. “Altın başlı yılanım. Altın kursağımı kılıç ile keserek nefsimi kopar ininden, başımı kopar evinden, der. Öylece biliniz: (Bu fal) kötüdür.” 8. ırkta geçen yılan, altın başlı olarak tasvir edilmiştir. Fakat ne kadar altın başlı da olsa almış olduğu bir darbe sonucu yaşayamayacak bir duruma gelmektedir. Kötü anlamlar ile sembolize edilen yılanın, bu falda da yaşadığı olumsuzluk ile güçsüz duruma geldiği ve falın da buna paralel olarak kötü yorumlandığı görülmektedir.

SONUÇ

Hayvan adları, tarihsel Türk dili metinlerinde gerçek anlamlarıyla kullanılmıştır. Irk Bitig’de geçen tüm hayvan adları da gerçek anlamına bağlı olarak sembolik anlam kazanmıştır. Eserde var olan çeşitli işaretlerin sembolik değer taşıması ve insanın kendi durumunu izah etmek için zihninde çeşitli kavramları sembolize ederek kullanmasından dolayı hayvan adları, taşıdıkları anlamlar açısından büyük önem taşımaktadır. Özellikle hayvan adlarının sembolik değerleri üzerinden insanların gelecek ile ilgili beklentileri, umutları, içinde bulundukları ve bulunacakları durumlar iyi ve kötü bağlamında değerlendirilmiştir.

Aşağıdaki tabloda hayvan adları, sembolize ettiği anlamlar ve geçtiği ırklar değerlendirilmiştir.

HAYVAN ADI	SEMBOLİZE ETTİĞİ ANLAM	ADININ GEÇTİĞİ IRK
<i>adğır</i> “aygır”	Koruyucu, yardımcı, yol gösterici.	IB, 56
<i>adıg</i> “ay”	Kötülük, aptallık.	IB, 6
<i>amğa</i> “yaban keçisi”	Hükümdarlık sembolü, iyilik.	IB, 49
<i>at</i> “at”	Koruyucu, yardımcı, yol gösterici, Gök Tanrı simgesi.	IB, 11; IB, 16; IB, 17; IB, 19; IB, 24; IB, 35; IB, 39; IB, 50; IB, 55
<i>bars</i> “pars, kaplan, leopar”	Güç, yiğitlik.	IB, 10; IB, 31; IB, 49; IB, 67
<i>boymul toğan</i> “bir tür doğan”	Han sembolü, güç, don değiştirme.	IB, 4

böri “kurt”	Yol gösterici, ortak ata, kurtarıcı.	IB, 27
çekik “toygar kuşu”	Etinin kutlu olması.	IB, 23
elik “erkek ceylan”	Av hayvanı.	IB, 63
iinek “inek”	Güç, verimlilik, annelik, temizlik.	IB, 41; IB, 41 (buzağı)
kara kuş “kartal”	Kutsal, Türk boylarının simgesi, Gök Tanrı sembolü, Tanrı ile iletişim kurma, göğü koruma.	IB, 3; IB, 43; IB, 51
kiyik “yaban hayvanı, geyik”	Ata hayvan, Gök Tanrı ile iletişim, yer veya göğün sembolü, hükümdarlık sembolü.	IB, 15; IB, 31; IB, 45; IB, 49; IB, 60; IB, 62; IB, 63
koñ “koyun”	Korkaklık, zayıflık.	IB, 27; IB, 29
kuğu “kuğu”	Beyazlık, saflık, kalp temizliği.	IB, 35
kumursğa “karınca”	Güçlü, zayıf tezatlığı.	IB, 37
kuş “kuş”	Tanrı elçisi, küçüklük, narinlik, güç.	IB, 3; IB, 4; IB, 15; IB, 35; IB, 43; IB, 44; IB, 51; IB, 56; IB, 61; IB, 64
kuzğun “kuzgun, kara karga”	Cahillik, hainlik, kıskançlık.	IB, 14; IB, 54
öküz “öküz”	Alplık ongunu, egemenlik simgesi, kurban edilme.	IB, 25; IB, 37
tabışğan “tavşan”	Fedakârlık, özveri, Tanrılar ülkesine ulaşmak için bir merdiven.	IB, 44
tebe “deve”	Alplık, hükümdarlık sembolü, güç.	IB, 5; IB, 20; IB, 46; IB, 60
tilkü “tilki”	Kurnazlık.	IB, 46
toğan kuş “doğan, şahin”	Ata hayvan.	IB, 4; IB, 23; IB, 43; IB, 44; IB, 64
toñuz “domuz”	Kötü Ruh, uğursuzluk.	IB, 6
turna kuş “turna”	Tanrı elçisi, haberci.	IB, 61
üpgük “ibibik, hüthüt kuşu”	İyilik, güzellik.	IB, 21
yılan “yılan”	Karanlık, ölüm.	IB, 8

Kaynakça

- Abik, D. A. (2009). Kutadgu Bilig’de Hayvan Adları. *Türklük Bilgisi Araştırmaları*, □, 33/1.
- Aydın, E. (2016). Eski Türk Yazıtlarında Bitkiler ve Hayvanlar. *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi*, 1, 1- 51.
- Aydoğanlar, E. (2012). Irk Bitig’de Hayvan Adları ve Hayvanlarla İlişkili Kavramlar. *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi*, 2 (1), 27- 30.
- Boratav, P. N. (2012). *Türk Mitolojisi Oğuzların, Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi*. (Çev. Özbay, R). Ankara: Bilge Su.
- Boratav, P. N. (2016). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Ankara: Bilge Su.
- Campbell, J. (1998). *Doğu Mitolojisi, Tanrının Maskeleri*. (Çev. Emiroğlu, K). Ankara: İmge Kitabevi.

- Çınar, A.K. (2016). Bozkır Kültür ve Çevresinde Kurt ve Adlandırması. *□appadocia Journal of History and Social Sciences* 6, 1-11.
- Clauson, G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-□entury Turkish*. Oxford: Clarendon Press.
- Çoruhlu, Y. (1995). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*. İstanbul: Seyran Kitap.
- Çoruhlu, Y. (1999). *Türk Mitolojisinin AB□'si*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. İstanbul Kabalcı Yayınevi.
- Eberhard, W. (2000). *Çin Simgeleri Sözlüğü*. (Çev. Kazancıgil, A ve Bereket, A). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Efe, K. (2018). Eski Türkçe Döneminde Hayvan Türlerinin Adlandırılması. *International Journal of Languages Education and Teaching*, 6, s. 329- 352.
- Ercilasun, A. B. (2005). *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ercilasun, A. B. (2011). *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Erdal, M. (1977). Irk Bitig Üzerine Yeni Notlar. *TDAY Belleten*, ss. 87- 119.
- Esin, E. (1979). *Türk Kosmolojisi (İlk Devir Üzerine Araştırmalar)*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Esin, E. (2004). *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Gabain, A. V. (1968). Renklerin Sembolik Anlamları. (Düz. Tezcan, S). *AÜDT□F Türkoloji Dergisi*, 3(1), 107- 113.
- Hamilton, J. (1975). Le colophon de L'Irq-bitig. *Turcica, 1, Paris-Strasbourg*, s. 12-13.
- İnan, A. (2006). *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: TTK Yayınları.
- Kabadayı, O. (2007). *Eski Türkçede Gökbilimi (Astronomi) Terimleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Kafesoğlu, İ. (1980). *Eski Türk Dini*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaşgarlı, M. (2006). *Divanü Lügat- it Türk*. (Çev. Atalay, B). Ankara: TDK Yayınları.
- Kaya, C. (2008). Irk Bitig'de Falcılık, *Kültür Tarihimizde Gizli Diller ve Şifreler* içinde (359- 368) Gürsoy, E ve Şahin, N. E.
- Kekevi, İ. (2018). Irk Bitig'deki Anlam ve Bildirişim Üzerine. *X. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildiri Kitabı*.
- Koçak, R. (2020). Mitolojik Tasavvurlar Bağlamında Türkmen- Sahra Türkmenleri Masallarında Hayvan Sembolizmi. *Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 21/8.
- Kumru, C. (2017). Eski Türk Kültüründe Kartal Simgesi. *I. Uluslararası Türklerin Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu*. (Ed. Gül, O.K. ve Çakmakçı, C.C). Antalya.
- Ögel, B. (1978). *Türk Kültür Tarihine Giriş I*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Ögel, B. (1984). *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi, Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre, (2b)*. Ankara: Türk Tarik Kurumu.
- Ögel, B. (1993). *Türk Mitolojisi I*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özkartal, M. (2012). Türk Destanlarında Hayvan Sembolizmine Genel Bir Bakış (Dede Korkut Kitabından Örnekler). *Milli Folklor*, 94/ 24.
- Potapov, L.P. (2012). *Altay Şamanizmi*. (Çev. Ergun, M.) Konya: Kömen Yayınları.
- Roux, J. P. (2002). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. (Çev. Kazancıgil, A). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*. (Çev. Kazancıgil, A. ve Arslan, L). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Roux, J.P. (2011). *Eski Türk Mitolojisi*. (Çev. Sağlam, M.Y). Ankara: Bilge Su.
- Sebzecioğlu, T. (2016). Irk Bitig'de Sembollerle Kodlanmış Türk Töresi ve Bilgelik Yolu. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 8/3. s. 121- 144.

- Seçkin, K. (2015). Irk Bitig: Toplumsal İyi Toplumsal Kötünün İnşasında İdeolojik Bir Fal Kitabı. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 4/4*, s. 1433-1450.
- Sinor, D. (2003). *İç Asya Kavramı, Erken İç Asya Tarihi* içinde (11- 32). (Çev. Serer, R). İstanbul: İletişim,
- Stebleva, Ğ. V. (2011). Eski Türkçe Fal Kitabı Irk Bitig’de Sembollerin Kavramsal Temeli. (Çev. Usta, H. İ.). *Türkoloji Dergisi*, *İlt 14* (1), s. 195-212.
- Tekin, Talat. (2017). *Irk Bitig: Eski Uygurca Fal Kitabı*. Ankara: TDK Yayınları.
- Tokyürek, H. (2013). Eski Uygurcada Hayvan Adları ve Bunların Kullanım Alanları. *TÜBAR-XXXIII-/ 33*, 221- 281.
- Uyanık, A. S. (2021). Irk Bitig’de Karakuş, Kartal, Garuda Üzerine. *International Journal of Old Uyghur Studies*, *3/2*, 217-238
- Yener, M. L. (2019). Kutadgu Bilig’deki Hayvan Adları ve Türklerde Hayvan Sembolizmi. *Yeni Türkiye Dergisi/ 105*, 139- 179.



Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Güz 2022 / 2: 77-97.

Sınır Edebiyatı Kavramı ve Türk Edebiyatındaki İlk Örnekleri Hakkında

Melih YENER*

Öz: Sınır edebiyatı bir ülkenin saklı kalmış beşerî ve coğrafi varlıklarının yazarlar tarafından keşfedilip eserleştirilmesiyle doğan edebiyattır. Bu edebiyat türünde daha önce çeşitli eserlere konu olmuş bir bölge ve insan topluluğunun okuyuculara başka bir pencereden takdim ve tasvir edilmesi değil; edebi bir form içinde ilk defa tanıtılması söz konusudur. Bu kavramdaki “sınır” tabirinden bir ülkeyle ilgili bilgi dağarcığının edebiyat vasıtasıyla genişletilmesi anlaşılmaktadır. Kavramdaki sınır ülkeyle ilgili bilinenlerin sınırıdır. Sınır edebiyatında eserler, bir coğrafya veya bir toplulukla ilgili bilinenlerin sınırını bilinmeyenlerin aleyhine genişletir. Sınır edebiyatı köken itibarıyla XIX. ve XX. yüzyıl Amerikan edebiyatıyla ilgili bir kavramdır. Amerikalı yazarların ülkenin kentli kalabalıklarınca gidilip görülmemiş yerli halkları ve bakir toprakları hakkında yazdığı romanlar sınır edebiyatına örnektir. Türk edebiyatında ise İstanbullu entelektüellerce taşra tabir edilen Anadolu köylerini bir muhit ve merzu olarak seçen Nabizade Nazım’ın Karabibik ve Ebubekir Hazım’ın Küçük Paşa romanları sınır edebiyatının ilk örnekleri olarak görülebilir. Bu makale sınır edebiyatının tarihî gelişimi ve mahiyeti hakkında bilgi vermeye ve Türk edebiyatında sınır edebiyatının ilk örneklerini incelemeye çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sınır, Edebiyat, Roman, Refik Halit Karay, Memleket Hikâyeleri

On Frontier Literature and Its First Examples in Turkish Literature

Abstract: Frontier literature is the literature that is born by the discovery and writing of the hidden human and geographical assets of a country by the authors. This type of literature it is not the presentation and description of a region and community from another window but being introduced for the first time in literary form. The term "frontier" in this concept is understood to expand the knowledge about a country through literature. The frontier in the concept is the limit of what is known about the country. In frontier literature, works expand the boundaries of what is known about a geography or a community against what is unknown. Frontier literature is a concept originating from 19th and 20th century American literature. Novels written by American authors about the indigenous peoples and country's far lands, which are not visited by the urban crowds, are examples of frontier literature. In Turkish literature, Nabizade Nazım's Karabibik and Ebubekir Hazım's Küçük Paşa

* Dr., Bursa Teknik Üniversitesi, (Türkiye). E-posta: melih.yener@btu.edu.tr/ ORCID ID: 0000-0003-1234-3097.

novels, which chose the Anatolian villages, which were called provincial by the intellectuals of Istanbul, as a neighborhood and subject, can be seen as the first examples of frontier literature. This article tries to give information about the historical development and nature of frontier literature and to examine the first examples of frontier literature in Turkish literature.

Key Words: Frontier, Literature, Novel, Refik Halit Karay, Memleket Hikâyeleri

1.Sınır Edebiyatı Nedir?

Sınır edebiyatı (eng. Frontier Literature) bir ülkenin meçhul kalmış coğrafyasının, kültürel özelliklerinin, ülkedeki yaşam biçimlerinin muhtelif edebiyat türlerindeki eserlere konu olarak keşfedilmesinden doğan edebiyattır. Sınır edebiyatı kavramından edebi eserler yoluyla bir ülkenin uzak sınır boyları ve taşrası hakkındaki bilgisizliğin azalması anlaşılır. Bu kavramdaki sınır tabiri ülkeleri birbirinden ayıran fiziksel sınırlarla ilgili değildir. Edebi eserler açısından o ülkeyle ilgili bilinenlerle bilinmeyenler arasındaki sınırlarla ilgilidir. Sınırcı edebiyat, yazarın ilk defa gördüğü bir coğrafyayı veya topluluğu hikâye eder, bu hikâye edişle bir ülkenin coğrafyası, bitki ve hayvan örtüsü, folkloru, farklı kültürleri ve yaşayış biçimleri hakkında o ülkenin başka bölgelerde yaşayan ahalisinin ve entelektüellerinin bilgisizliğini azaltmış olur. İçeriği itibarıyla bir memlekete dair bilgi dağarcığını zenginleştiren her türden edebi eser sınır edebiyatının kapsamına girer. Türkiye eksenli örnekler vermek gerekirse Tanzimat döneminde konusu Anadolu olan ilk roman ve hikâyeler, 1950’li yıllarda bir tür edebi furya halini alan köy romanları, ülke içinde az bilinen yerlerle ilgili gezi yazıları - seyahatnameler, daha önce yazıya geçmemiş saz şiiri, ninni, mani, atasözleri ve deyimlerin derlendiği kitaplar, kısacası bir memleketin coğrafyasına, kültürüne, sosyal hayatına, insanına dair yeni bilgiler içeren ve edebi bir form içinde olan bütün eserler sınır edebiyatına örnektir.

Sınır edebiyatı kavramı Amerikan menşeli bir kavramdır. Amerika Birleşik Devletleri’nin kuruluşundan itibaren Batı’ya doğru sürekli genişlemesi Amerikan edebiyatında bu genişlemeye koşut bir tarz ve içerik ortaya çıkmasına yol açmıştır. Amerikalı tarihçi Frederick Jackson Turner, 1893 yılında Amerikan Tarih Derneği’nde verdiği bir konferansta sınır kavramına Amerikan tarihinin hususi seyri çerçevesinde bir açıklama getirmiş ve “Amerikan tarihinin asıl merkezi Atlantik kıyısı değildir. Büyük Batı’dır. Amerikan gelişmesi daimi bir durağanlık içindeki boş arazilere Amerikalıların yerleşmesinden doğar” demiştir. Turner’ a göre sınır, medeniyetle ilkelliğin karşılaştığı noktadır. Amerikan edebiyatını İngiliz edebiyatından farklı kılan hususiyet de Amerikalıların sürekli genişleyen sınırlarda idrak ettikleri hayattır, geliştirdikleri şahsiyettir. Amerikalı yazarların 19.Yüzyılın ikinci yarısından itibaren yazdığı eserlerle “sınır” kavramı Amerika’ yı diğer milletlerden ve kültürlerden farklı kılan bir mahiyet kazanmıştır. Bu dönem Amerikan edebiyatı, kâşiflerin, denizcilerin, gezginlerin, altın arayıcılarının ve kovboyların maceralarını anlatan bir edebiyattır.

Sınır edebiyatı kavramından Türkçede söz eden ilk kişi İngiliz edebiyatı profesörü Orhan Burian’dır. Orhan Burian kendisinin neşrettiği Ufuklar dergisinin 2.sayısında kaleme aldığı “Amerikan Edebiyatından Bir Pay” başlıkla makalesinde sınırcı edebiyatın mahiyeti ve Amerikan edebiyatındaki seyri ve Türk edebiyatının bu sahadaki örnekleri hakkında bilgi vermiştir. Burian’ın bu makalesinde verdiği bilgilere göre Amerikan edebiyatının sadece Amerika’ya has bir kolu vardır. O da

sınır edebiyatıdır. Ancak buradaki sınır sözüyle kastedilen memleketleri birbirinden ayıran sınırlar değildir. Bir milletin kendi ülkesi hakkında zihninde beliren meçhullerdir. Bir ülkenin coğrafyası, bitki ve hayvan örtüsü, folkloru, farklı kültürleri ve yaşayış biçimleri hakkında o ülkenin millet-i hâkimesinin bilgisizliğidir. Bu bilgisizliği ortadan kaldırmaya çalışmak Avrupa kökenli Amerikalılara yurtlarını keşfettirmiştir. Avrupa kökenli Amerikalılar Atlas kıyısından başlayarak üç asır içinde Pasifik kıyısına kadar yeni memleketlerini her yönüyle tanımışlardır. Amerikan edebiyatı bir bakıma Amerikalıların yurtlarını görüp tanıma macerasını aksettirir. Amerikan edebiyatının ilk yazarı olan kaptan John Smith'in 1608 yılında basılan ilk eserinden Mark Twain, Jack London ve Willa Cather gibi yazarların eserlerine kadar birçok eser sınırcı edebiyattır. Türk edebiyatında ise II. Meşrutiyet senelerinde ortaya çıkan memleket edebiyatı bu kavram çerçevesinde düşünülüp değerlendirilmeye müsaittir (Burian, 1952, 34 – 35/ Yener, 2022, 1384).

2.Amerikan Edebiyatında Sınır Edebiyatı

Sınır edebiyatı kavramı Amerikan menşeli bir kavramdır. Amerika'nın uzak sınır bölgelerinin ve taşrasının XIX. Yüzyılın başlarından itibaren Amerikan yazarlarının eserlerindeki hususi ve yoğun temsilini tanımlamak için kullanılır. Amerika Birleşik Devletleri 1776 yılında 13 eyaletten teşekkül eden bir devlet olarak kurulmuştur. Kuruluşundan itibaren Batı'ya doğru devamlı bir genişleme göstermiş ve Alaska'nın 3 Ocak 1959 tarihinde 49. Eyalet olarak ABD'ye katılmasına dek Kuzey Amerika karasında Batı'ya doğru genişlemesini sürdürmüştür¹. Kökleri ABD'nin kuruluş dönemlerine dek götürülebilecek Amerikan edebiyatı çok zengin bir edebiyattır. Bu edebiyat, güçlü bir şiir ve nesir geleneğine sahiptir. Amerikan sınırının bir buçuk asır boyunca Batı'ya doğru genişlemesinin bu edebiyatın seyri ve muhtevası üzerinde büyük etkisi olmuştur. Bu etki bilhassa nesir sahasındaki eserlerde gözlemlenebilir. 19. Yüzyıl ve 20. Yüzyılın ilk yarısı Amerikan romancıları ve öykü yazarları Atlas okyanusu kıyısından Pasifik kıyısına doğru düzenli surette genişleyen bir ülkenin edebiyat açısından bakir olan topraklarını ve o topraklarda süregiden hayatı anlatan pek çok eser kaleme almışlar, Amerikan coğrafyasını Amerikan edebiyatının başlıca motiflerinden biri yapmışlardır. Amerikalı yazarların kendi yurtlarını tanıma macerası Amerikan edebiyatının en mühim kaynaklarından biri durumuna gelmiştir. Amerikan nesir edebiyatında bu yolda eser veren birçok kalem vardır. Bunlardan ilk akla gelenler Amerikan edebiyatının ilk yazarı olan kaptan John Smith, Jack London, Mark Twain, Willa Cather, John Steinbeck gibi isimlerdir. Bu yazarlar sınır boylarında karşılaştıkları topluluklara ait folklorik ve kültürel değerleri ve çeşitli türlerdeki anlatıları kendi roman ve hikâyelerine taşırlar. Bu suretle sınır edebiyatı, halk edebiyatından istifade eden ve onun bilinirliğini genişleten bir mahiyet kazanır. Kısa Amerikan Edebiyatı Tarihi adlı eserinde Carl Van Doren Mark Twain'in şahsında Amerikan sınır edebiyatıyla ilgili şu tespitlerde bulunur:

Mark Twain kendinden evvel gelen Amerikan yazarlarının hiçbirinin yapamadığı şeyi yaptı. Edebiyata folkloru, halk sanatını soktu. Mark Twain'in dili gayet mükemmel ve her şeyi yerli yerinde olmakla beraber yerli hava

¹ 50. Eyalet olan Hawaii'nin ABD'ye katılış tarihi 21 Ağustos 1959'dur ancak Hawaii Amerika karasında bulunan bir toprak parçası değildir. Büyük Okyanus'taki bir takımadadır.

hâkimdi. Onun seçtiği sanat şekli, hudut boylarında yaşayanların bitip tükenmek bilmeyen masallarla, dinleyenler arasındaki safları kandırarak, bilgi geçinenleri içineleyecek neşeli mübalâğalar ve alaylarla dolu hikâyelerdir. O zamana kadar bir sanat olarak kabul edilmemiş olmakla beraber, halkın çok yakından tanıdığı, hoşlandığı, iyisini kötüsünü büyük bir kolaylıkla ayırdığı şeylerdi bunlar. Melville için Pasifik ne ise, onun için de Mississippi aynı şeyi ifade eder; bu, Amerikalıların çoğuna Pasifikten daha yakın geliyordu. Amerikalının Sivil Harpten sonra istilâ emellerini daha geniş arazilere, daha yüksek dağlara, daha uçsuz bucaksız okyanuslara yayması gerektiği zaman, Mark Twain bu mesut hareket sırasında oralarda hazır bulunmak istermiş gibi kıyılarındaki çocukluğunu geçirdiği Mississippi'yi bırakarak uzağa, Batı'ya gitti. Burada bir cephe muhabiri ve sohbetçi olarak halk mizahının ruhuna nüfuz edip ona tam mânasiyle hâkim oldu. Şaheseri olan Huckleberry Finn'de kendi çocukluk yıllarının Mississippi'sine döner; hayatını bağladığı, muhayyilesinde' akan nehrin hatıralarını yaşatır (Van Doren, 1961).

Avrupa kökenli Amerikalıların 17. Yüzyıldan 20. Yüzyıla dek Kuzey Amerika'da yayılması bu yayılış süresince teşekkül edip gelişen Amerikan edebiyatının başlıca konularından biri olmuştur. Turner' a göre Amerika kıtası buraya gelen Avrupalıları yeni bir millete dönüştürmüştür. Erken Amerikan tarihinde sınır, genişlemenin bir sonraki aşamaya geçeceği nokta olarak algılanmaktadır. Atlantik kıyısından Pasifik'e doğru devamlı genişleyen sınır Amerikan milletine Avrupalı milletlerden ayrı bir şahsiyet kazandırmıştır. Bu eşitlikçi, demokrat, fırsatçı, bireyci, özgüven sahibi, bir yönüyle de şiddet eğilimi olan bir millettir. Amerikan edebiyatı bu yeni ülkede teşekkül eden işte bu yeni milletin edebiyatıdır. Batı'ya doğru genişleyen sınır Amerikan edebiyatının mevzu bakımından daimi surette zenginleşen bir kaynaktan beslenmesini sağlamıştır. Bu genişleyiş takip eden edebi üretimden de bir çeşit Amerikan miti doğmuştur. Sınır, Amerikan edebiyatında sürekli tekrarlanan bir temadır. Amerikan milletin yeni dünyalar keşfetme arzusunu, tehlikelerle baş etme ve imkânsız başarıya potansiyelini gösterdiği bir sahnedir. Sınırlardaki keşifler ve mücadelelerden Amerikan mitolojisi ve kahramanı doğar. Bu kahramanın kişiliği sınırın barındırdığı tehlikeler içinde biçimlenir. Sınır teması, Amerikan çalışkanlığını, cesaretini ve idealizmini henüz keşfedilmemiş toprakların barındırdığı zorluklarla bir arada takdim eder. Amerikan romanı sınırı sadece keşfedilmemiş bir ülke olarak değil aynı zamanda Amerikan kahramanının bu yeni vaat edilen toprakla etkileşimi olarak görür. Bu roman çeşidinde Batı'ya doğru ilerleyen insanlar kendilerine yeni fırsatlar ve yeni topraklar arar, doğdukları topraklardan daha iyi bir hayat inşa etmek için Batı'ya giderler. Orada birtakım zorluklarla karşılaşır, karşılarına yerliler çıkar ancak bu zorluklar onları yıldırmaz, tersine güçlendirir (Hubbell, 1925). Sınır edebiyatı Amerikan edebiyatının ilk dönemlerinden günümüze kadar bu edebiyat içindeki konumunu muhafaza etmiş ve çok geniş bir külliyyat oluşturmıştır. Bu külliyyatın tamamının bu çalışma içinde zikredilmesi mümkün değildir. Sadece belli başlı yazar ve eserlerin zikredilmesi imkânı vardır.

Bu edebiyatın ilk öncüleri James Fenimore Cooper ve Washington Irving'tir. Irving' in 1809'da yayımlanan Knickerbocker's History of New York adlı mizahi romanı içeriğini bütünüyle Amerikan mahalli hayatından alan bir eserdir. Yine Irving'in Rip Van Winkle adlı romanı New York'un Hudson Vadisi'nde geçmekte

ve Amerikan toprağını bir efsaneler ve aşk diyarı olarak takdim etmektedir. Cooper ise mahalli hayatı ifade etmedeki kabiliyetiyle tanınmış bir yazardır. Onun *The Pioneers* adlı romanı Amerika'nın sınır boylarındaki günlük hayatı anlatan bir eserdir.

Bret Harte'in California madenleri üzerine kaleme aldığı "*The Luck of Roaring Camp*" inden Henry'nin "*The Caballero's Way*"ine kadar sınır üzerine pek çok mükemmel kısa hikâye vardır. Şiirde Joaquin Miller bazı şiirleri, William Cullen Bryant'ın "*The Prairies*" şiiri, Walt Whitman'ın "*Pioneers O Pioneers*" şiiri, Edwin Ford Piper'ın "*Barb Wire and Wayfarers*", Lew Sarett, Constance Lindsay Skinner, Mary Austin, and Amy Lowell zikredilmesi gereken şairlerdendir.

Amerikan sınırı Amerikan edebiyatına kısa hikâye dışında doğa kitapları şeklinde sınıflandırılabilen bir edebiyat çeşidi de kazandırmıştır. Bu çeşit Amerikalı yazarların bir hayli ustalaştıkları bir çeşittir. Henry David Thoreau, William S. Burroughs, John Muir bu türün kalburüstü yazarlarıdır.

Bunların dışında Amerikan Batı sınırını, yerli hayatını ve taşrasını anlatan romanlardan bazıları şunlardır:

Mark Twain'in *Roughing It*; Willa Cather'ın *My Antonia*; John D. Unruh'un *The Plains Across*; Annie Proulx'un *Close Range*; Cormac McCarthy'nin *The Crossing*, *Little*; Laura Ingalls'un *House on the Prairie*; Thomas Berger'in *Wild*, *Little Big Man*, James Fenimore Cooper'ın *The Last of the Mohicans*, Ken Kesey'in *One Flew Over the Cuckoo's Nest*... Ayrıca Mollie Dorsey Sanford'un *Mollie: the Journal of Mollie Dorsey Sanford 1857-66* adlı seyahatnamesi...(Hannan, 2009)

3. Türk Edebiyatında Genel Çerçevesiyle Sınır Edebiyatı

Türk edebiyatında Amerikan sınır edebiyatına benzer bir sınır edebiyatı var mıdır? Varsa bunun tarihi seyri nedir ve ne tür eserler bu edebiyat içinde kabul edilebilir? Bu soruların yanıtını vermek için Türk edebiyatının muhit olarak İstanbul dışına çıkışının arka planı üzerinde düşünmek gerekir. Çünkü Türk edebiyatında bir sınır edebiyatı varsa bu Anadolu'ya, taşraya yönelmiş eserler içinde aranmalıdır. Bu yöneliş Tanzimat hareketinin Türk düşüncesine ve edebiyatına getirdiği esaslı zihniyet değişikliğiyle mümkün olabilmiştir. Tanzimat'a kadar kaba ifadesiyle seçkinlerin seçkinlere seslendiği bir vadi olan Türk edebiyatının Tanzimat'la beraber halkı ve hakikatleri keşfetmesiyle mümkün olabilmiştir.

Türk tarihinde Tanzimat hareketi, Müslümanlığa geçişten sonraki en büyük ikinci hadisedir. Müslüman olduktan sonra siyasal ve kültürel manada Müslüman Doğu kozmopolitinin bir parçası haline gelen Türkler, Tanzimat hareketiyle beraber ait oldukları kozmopoliti büyük derecede değiştirmişler ve kapsamı gitgide genişleyen bir surette Batı kozmopolitine intisap etmişlerdir. Cephelerde yaşanan büyük askeri yenilgiler, devletin işleyişindeki büyük bozulma ve dönemin düvel –i muazzamasının baskıları Osmanlı ırcasını Tanzimat'a bir bakıma mecbur etmiştir. İmparatorluğu yönetenler Tanzimat'ı devletin iki yüz yıldır önlenemeyen gerileyişine ve çözülüşüne bir çare olarak uygulamaya koymuşlardır. Tanzimat hareketi, bürokrat sınıfıyla başlamıştır. İlk değiştirdiği şey de resmî hayat olmuştur. Bu hareketle Avrupa'dakilere benzer birtakım müesseseler kurulmuş, mevcut müesseseler işleyişlerini Avrupalı usullere ve mevzuata göre değiştirmiştir. Ancak

Tanzimat resmi hayatla ve bürokrat sınıfıyla sınırlı kalmamış, bir süre sonra kültür ve düşünce hayatını da tesiri altına almıştır. Tanzimat'la beraber Türkiye'de "kültür ve düşünce üretme biçimleri" batılılaşmıştır. Asırlarca Doğu'ya mahsus yarı mistik yarı hayali kavramlar içinde dönüp dolaşan Türk okuryazarı Tanzimat'la beraber hayatı ve hakikatleri keşfetmiştir. Dikkatini gökyüzünden ve metafizikten yeryüzüne ve maddeye yöneltmiştir. İçinde yaşadığı dünya ve gerçeklik hakkında şiirsiz, tasavvufsuz, ölçüye kantara gelir fikirler üretmeyi öğrenmiştir. Tanzimat aydını divan şairleri gibi hayatı kat kat mecazlar, gizlemeler içinde yorumlamakla yetinen bir aydın çeşidi değildir. Hoşnutsuz olduğu haller karşısında kendisine tevekkül ve sabır telkin eden bir aydın değildir. Hayatı değiştirmek isteyen, öncekileri tekrar etmekten ibaret bir düşünce ve kalem işçiliğini reddeden bir aydındır. Aydın sınıfında Şark'a mahsus ezeli mistisizmden kaynaklanan koyu teslimiyetçilik Tanzimat'la bitmiştir. Ezberlenmiş fikirlerin yerini değişen dünyaya ve zamanın ruhuna göre biçimlenen fikirler almıştır. Tanzimat, Türk okuryazarına düşündüklerini cesaretle (en azından eskisi kadar korkmadan) söyleyebileceği bir ortam yaratmıştır. Ona gazete ve mecmua gibi vasıtalar vermiştir. Bu vasıtalar yazarların günlük hadiselerle temas kurmasını kolaylaştırmıştır. Mitoloji ve fantezi içinde düşünen yazarlar ortadan büsbütün kaybolmamıştır ama Türk düşünce tarihinde ilk defa ilhamını doğrudan hakikatlerden ve hadiselerden alan bir aydın sınıfı yetişmiştir. Türk edebiyatı roman, tenkit, deneme, makale gibi malzemesi fikir ve mukayese olan mensur çeşitlerle tanışmıştır. Bu çeşitlerle halk ve bu halkın yaşadığı muhitler safha safha edebiyatın birinci konusu haline gelmiştir. Çünkü bu mensur çeşitlerin ithal edildiği Fransız edebiyatında birbirinden farklı yaklaşımlarla da olsa halk ve yaşanan hayat eserlerin birinci konusudur.

İstanbul ezelden beri kozmopolit bir şehirdir. Türk kültürü Anadolu'da olduğu gibi fetihten sonra İstanbul'da da hâkim kültür haline gelmiştir. Ancak İstanbul hiçbir zaman Anadolu şehirlerinin pek çoğu gibi homojen bir nüfus yapısında, yaşayış ve düşünüş içinde olmamıştır. Divan şairleriyle Tanzimat döneminin ilk nesil edipleri arasında Anadolu'ya ilgisizlik bakımından pek fark yoktur. Divan şiirinin Şark edebiyatına mahsus fanteziler dünyası içinde herhangi bir Anadolu tasavvurunun ve temsilinin bulunması mümkün değildir. Bu edebiyat beş duyuyla algılanabilir şeylere kapılarını ya büsbütün kapalı tutar ya da bunları yoğun hayallerle ve abartmalarla mitolojik bir seviyeye yükselterek gerçekte oldukları şekille alakası kopmuş hale getirir. İnsanın ve coğrafyanın gözle görüldükleri şekilde edebiyata konu olması Tanzimat'la beraber Avrupa'dan ithal edilen düşünme ve yazma usulleriyle mümkün olabilmıştır. Şiirin muhtevasının düştün gerçeğe doğru evrimleşmesiyle, roman, hikâye, piyes, tenkit, makale ve fıkra gibi mensur çeşitlerin Türk edebiyatına girmesiyle ve yazarların kalem faaliyetiyle hayata müdahil olmak şuuruna ve arzusuna erişmesiyle mümkün olabilmıştır. Batı tarzı Türk edebiyatı insana, hayata ve yaşadığı çevreye yönelmiş Türk edebiyatıdır. Sınır edebiyatının kapsamına giren Anadolu hikâye ve romanlarının ortaya çıkışı da bu yönelişin doğal bir sonucudur. Ancak Türk edebiyatının Anadolu'yu fark etmesi için Tanzimat edebiyatının başlangıcı kabul edilen Şair Evlenmesi piyesinin üzerinden otuz yıl geçmesi gerekmiştir. II. Meşrutiyet'le başlayan memleketçilik fikrine ve hakikatte bir Anadolu savaşı olan Kurtuluş Savaşı'na dek de bu fark ediş çok dar sınırlarda kalmıştır. Birkaç istisnai eser bir kenara bırakılacak olursa milli edebiyat cereyanına dek Anadolu, İstanbul münevverinin ilgi göstermediği, merak etmediği hatta

unutmak istediği bir yer konumunda kalmıştır. Tanzimat'ın yarattığı aydın tipi mutasarrıflık, valilik gibi makamlara getirilmedikçe yahut hükümet tarafından sürgün edilmedikçe Anadolu'ya uğramaz. Bu aydın tipinin gitmek denince aklına gelen şehirler Avrupa şehirleridir. Önce Paris'tir, sonra da Londra, Zürih, Brüksel gibi şehirlerdir. Bu şehirler Tanzimat aydını için ütopya şehirler değildir belki ama hayal ve rüya şehirlerdir. Çünkü Osmanlı ülkesinde bulamadıkları hürriyeti, kültürel zenginliği, hayatı ve ışıltıyı o şehirlerde bulabileceklerine inanmaktadırlar. Anadolu coğrafyası o devirde bu aydın tipinin merakını cezbedecek bir coğrafya olmaktan çok uzaktır. Orada fakir çiftçiler vardır, uçsuz bucaksız bir bozkır vardır, asırlardır değişmeyen bir hayat ve daima en azla yetinme vardır. Birkaç vilayet müstesna bu coğrafya insana uyusukluktan, nihayeti belirsiz bekleyişlerden ve feragatten başka bir şey vaat etmez. Orada insanlar yaşamazlar, tahammül ederler. Kavuşmazlar, sabrederler. Kafaca ve yaşayışça terakki etmek nedir bilmezler. Hayatlarını kayalara mahsus bir donmuşluk ve tek renklilik içinde geçirirler. Oysa septik düşünce, bilim ve endüstri hamleleri Tanzimat aydınının daima özlediği Avrupa'ya kendini sürekli tazeleyen bir bünye kazandırmıştır. Orada fikirler kaynaşır. İdeolojiler cenkleşir. Sanat ve edebiyat en ileri verimini orada ortaya koyar. Fikir hürriyeti orada da sınırsız değildir. Ancak Osmanlı ülkesine nazaran daha geniş bir hürriyete sahip olduğu muhakkaktır. Maddede ve manada çeşit boldur. Susmamak için çok elverişli bir ortam vardır. Bu sebepler İstanbul'un okuryazar takımında Avrupa'ya karşı büyük bir zaaf ve heves doğurmuştur. Tanzimat aydını Avrupa'ya ya giden adamdır ya da gitmeyi hayal eden adamdır. Bunların bir kısmı Avrupa'ya devlet görevlisi olarak gider. Bir kısmı imkân bularak üniversite tahsiline gider. Bir kısmı politik sebeplerle firar ederek gider. Bir kısmı ise hiç gidemez. Gitmeyi hayal ettiğiyle kalır. Gidemeyenler kendilerini doğdukları ve yaşadıkları memlekette esir gibi hisseder. Servet-i Fünun sanatçıları gibi çevrelerine yabancılaşır. Bu insanların zihin ve gönül âleminde İstanbul'la Paris arasındaki mesafe İstanbul'la Anadolu arasındaki mesafeden çok daha kısadır. Batı etkisinde teşekkül eden Türk edebiyatının ilk yarım yüzyılı çok istisnai birkaç eser hariç memleketin İstanbul dışındaki kısımlarına bu sebeplerle kapalı bir edebiyattır. Tanzimat edebiyatında ve Servet -i Fünun ve Fecr -i Ati gibi toplulukların temsilcilerinin eserlerinde genel itibarıyla İstanbul dışına çıkma gereği duyulmayan meselelerle meşgul olunur. Bu dönem yazarları edebi üretimlerinde Anadolu'ya karşı bir görmezden geliş veya unutulmuş vaziyeti içindedir. Ahmet Mithat Efendi ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında İstanbul'un yoksul muhitlerinden, kenarda kıyıda kalan semtlerinden çok canlı manzaralar vardır. Birer halk romancısı olan bu yazarlar Türk romanını çok çeşitli halk tabakalarına ve muhitlere açmışlardır. Romanlarında kabaca halkı halka anlatmak yöntemini uygulamışlardır. Oysa Servet-i Fünun romanının İstanbul'u daha dar bir İstanbul'dur. Beyoğlu'ndan ve Boğaziçi'nden ibarettir. Servet-i Fünun yazarları Batılılaşmamış halk kesimlerini romanlarında görmek ve göstermek istemez. Anadolu'nun ve Anadolu halkının yazılan eserlere konu olması Batı tarzı Türk edebiyatının ilk elli altmış senesinde çok istisnai eserlerle sınırlı kalmıştır. Bu istisnalar Nabizade Nazım'ın 1892'de çıkan Karabibik romanı, Halit Ziya'nın Anadolu'da geçen bazı hikâyeleri, Ebubekir Hazım'ın 1910'da çıkan Küçük Paşa romanı ve Refik Halit'in 1919'da neşredilen Memleket Hikâyeleri' dir. Bu eserlerin yazılışındaki başlıca maksat İstanbul'un okuryazar zümresine

Anadolu'daki hayatı göstermektir. Bu eserler İstanbullu okuryazarların ya hiç tanımadığı ya da pek az tanıdığı Anadolu hakkında bilgi ihtiva etmektedir.

Karabibik Türk edebiyatında zemini Anadolu olan ilk eserdir. Bu eser ilk kez 1892'de yazarı Nabizade Nazım'ın ölümünden bir sene sonra neşredilmiştir. Uzun hikâye/nuvella türündeki bu eseri Nabizade Nazım subay olarak gittiği Antalya'nın Beymelek köyündeki gözlemlerine dayanarak yazmıştır. Eserin Anadolu'yu konu alan ilk eser olması dışında edebi bir hususiyeti yoktur. Nabizade Nazım Karabibik'te Antalya köylerindeki hayatı, insanları ve bu insanların konuştuğu Türkçeyi göstermek istemiş ancak bunu anlatı türlerinin ilkeleri, dengesi ve tabiatı içinde yapamamıştır. O dönem Türk edebiyatında romanın çok yeni, henüz tam anlaşılmamış bir tür olması gerçekliğine Karabibik bu yönüyle çok açık bir örnek teşkil eder.

Karabibik'ten sonra Anadolu, Türk yazarlarınca eski unutulmuş haline terk edilmiş ve uzun müddet öyle kalmıştır. II. Meşrutiyet senelerinde alevlenen milli edebiyat düşüncesine dek Anadolu, Halit Ziya'nın birkaç hikâyesi ve Ebubekir Hazım'ın Küçük Paşa romanı dışında edebiyata konu olmamıştır. II. Meşrutiyet'in yarattığı toplumsal ve düşünsel iklimle beraber "millilik, milli kaynaklar, milliyetçilik, kültürel milliyetçilik" gibi kavram ve düşünceler Türk yazarlarında geniş ölçüde rağbet bulmaya başlamıştır. Milli edebiyat, dilde sade Türkçeye; muhtevada milli kaynaklara yönelik olarak özetlenebilecek bir edebi çığırdır. Bu edebiyatın temsilcileri kafaca ve sanatça tek renkte ve tek meşrepte değildir. Ancak edebiyatın meselelerini ve muhtevasını olabildiğince yerli kaynaklardan almak konusunda fikir ve davranış birliği içindedirler. Bu fikir ve davranış birliği Anadolu'nun ve milli hayatın eserlerde kapsamlı surette temsil edildiği bir edebi yönelim doğurmuştur. Refik Halit, Reşat Nuri, Yakup Kadri, Halide Edip gibi Türk nesir edebiyatının kalburüstü isimleri edebiyatta Anadolu'ya yönelişin bu dönemdeki en önemli temsilcileridir. Bu isimlerin hepsi İstanbullu yazarlardır ama birtakım vesilelerle Anadolu'da bulunmuşlardır. Refik Halit dönemin siyasal iktidarı İttihat ve Terakki tarafından 1913'te Anadolu'ya sürgün edilmiş, 1918'e kadar Çorum, Bilecik, Ankara ve Sinop'ta ikamet etmek zorunda kalmıştır. Reşat Nuri askeri tabip olan babasının görevi nedeniyle çocukluğunda Çanakkale ve İzmir'de bulunmuş, Darülfünun edebiyat şubesinden mezun olduktan sonra Bursa'da öğretmenlik yapmıştır. Reşat Nuri Çalığışu, Akşam Güneşi, Acımak, Miskinler Tekkesi, Son Sığınak, Kavak Yelleri gibi romanlarında Anadolu'daki deneyimlerinden yararlanmıştır. Yakup Kadri ve Halide Edip'in Anadolu'ya gidişi ise Milli Mücadele'ye katılmaları sebebiyledir. Bu yazarlar eserlerinde romantizmden ve fanteziden olabildiğince uzak bir tarzda Anadolu'yu anlatmışlardır. Halide Edip'in Ateşten Gömlek; Yakup Kadri'nin Yaban romanları Kurtuluş Savaşı yıllarındaki Anadolu'yu birbirine benzemez tarzda hikâye eden romanlardır. Halide Edip 1922'de tefrika edilen ve Kurtuluş Savaşı'yla ilgili ilk roman olan Ateşten Gömlek'te Kurtuluş Savaşı'nın Sakarya muharebeleriyle Büyük Taarruz arası dönemini cephede vuku bulan bir aşk hikâyesi üzerinden anlatır. Bu romanda Anadolu'nun köylerine, kasabalarına ve sosyal hayatına dair ayrıntılı sahneler mevcut değildir. Yakup Kadri'nin 1932'de neşredilen Yaban romanı Kurtuluş Savaşı yıllarının Anadolu'sunu cephe gerisinden hikâye eder. Bu roman Eskişehir'in bir köyünü aydın sınıfı – halk benzemezliği ekseninde resmetmeyi

tercih eden ve bu tercih çerçevesinde birtakım içtimai ve insani hükümler ortaya koyan bir romandır². Bu yönüyle sınırcı edebiyatın Türk edebiyatındaki başlıca örnekleri arasındadır.

Cumhuriyetin ilk çeyrek yüzyılında hassasiyetle takip edilen kültür politikalarında Anadolu Türk halkının kültür hazinesinin ortaya çıkarılıp kayıt altına alınmasının çok önemli bir yeri vardır. Cumhuriyeti kuran kadrolar, imparatorluk asırları boyunca milli kimliğini unutan, unutmaya bile bu kimliğe yabancılaşan Türk milletine bu kimliği ve bu adı hatırlatma ülküsünde olmuş kadrolardır. Cumhuriyetin ilk hedeflerinden biri Türk milletine unuttuğu Türk adını hatırlatmak suretiyle bir ulus inşa etmek hedefidir. Bunun içinse bu milletin kültürel ve folklorik değerlerinin ortaya çıkarılması ve kayıt altına alınması gerekir. Bu amaçla ilki 1932 yılında açılan Halkevleri faaliyete geçirilmiştir. 1951 yılında kapatılıncaya dek Halkevleri'nin pek çok vilayet ve kasabada çıkardığı Halkevi dergileri o yörenin halk kültürü mazisini bütün zenginliğiyle ortaya çıkarmayı amaçlayan yayınlar yapmışlardır.

1950'lerde Türk romanında bir çeşit edebi furya halini alan köy romanlarının yazarlarının önemli bir kısmı köy enstitülerinden yetişmiş yazarlardır. Fakir Baykurt, Mahmut Makal, Talip Apaydın, Samim Kocagöz gibi yazarların romanları belirli motifleri devamlı tekrar edip taşırayı bir sınıf çatışması ekseninde dışında görmekte zorlansalar da ele aldıkları köyler ve yaşayışlar bakımından yenidirler ve sınırcı edebiyata örnek olarak gösterilebilirler.

4.Sınır Edebiyatı Kavramı Açısından “Memleket Hikâyeleri”

Refik Halit'in ilk kez 1919 yılında neşredilen “Memleket Hikâyeleri” Türk edebiyatında Anadolu'yu geniş bir coğrafi ve insani bakışla ele alan ilk eserdir. Bu eserden önce zemini Anadolu olan Karabibik ve Küçük Paşa romanları ve Halit Ziya'nın birkaç hikâyesi yayımlanmıştır ama bu romanlarda ve hikâyelerde coğrafi ve insani çerçeve dardır. Refik Halit'in Memleket Hikâyeleri'nde Anadolu, bu romanlara ve hikâyelere nazaran daha geniş bir çerçevede ele alınır. Bu hikâyeler Ankara, Çorum, Bilecik, Sinop gibi şehirlere bağlı kasabalarda geçer. Bu şehirler Refik Halit'in 1913-1918 yılları arasında sürgün olarak bulunduğu şehirlerdir. Memleket Hikâyeleri kitabında topladığı hikâyelerin çoğunu Refik Halit, sürgün olarak Anadolu'da bulunduğu dönemde yazmıştır³. Ancak bu kitapta İstanbul'da geçen hikâyeler de vardır. Bunlar “Bir Taarruz” “Kuvvete Karşı”, “Ayşe'nin Talihi” ve kısmen “Garez” hikâyeleridir. Anadolu dışındaki bu hikâyeler aynı zamanda yazarın sürgün seneleri dışında yazdığı hikâyelerdir.

Memleket Hikâyeleri Maupassant tarzı bir realizmle yazılmıştır. Bu hikâyelerde okuyucu Anadolu'yu dış çerçeveden görür ve olaylar üzerinden sosyal bir teze, fikre ulaşma imkânı elde eder. Memleket Hikâyeleri'nde Küçük Paşa romanındaki gibi

² Yazarın Batı cephesi komutanlığı tarafından Anadolu'daki Yunan mezaliminin araştırılması için oluşturulan Tetkik –i Mezalim Heyeti bünyesindeki görevi süresince yaptığı gözlemlere dayanarak yazdığı ve 1942 CHP roman mükâfatında ikincilik ödülü alan bu roman Anadolu köylüsüyle ilgili tespit ve teşhislerinin umumiyetle çok olumsuz olması nedeniyle dönemin edebiyat çevrelerinde bir hayli sert eleştirilere maruz kalmıştır.

³ Refik Halit yazılarından ötürü İttihat ve Terakki hükümeti tarafından 1913'te Anadolu'ya sürülmüştür. Sürgün senelerini sırasıyla Sinop, Çorum, Bilecik ve Ankara'da geçiren Refik Halit, İttihat Terakki'nin ileri gelenlerinden olan Ziya Gökalp'ın da araya girmesiyle 1918'de affedilmiş ve İstanbul'a dönmüştür.

bütünüyle kötücül bir Anadolu yoktur. Memleket Hikâyeleri' ndeki Anadolu yoksul, cahil ve merhametsiz insanların fazla fazla bulunduğu bir belvedir ama burada hayat büsbütün bir kahr hali içinde de geçmez. Refik Halit'in Anadolu'sunda hayattan lezzet alan insanlar da vardır. Umutsuz hatta tükenmiş insanlar kadar neşeli insanlar da vardır. Refik Halit'in iyimser ve epiküryen mizacı Memleket Hikâyeleri' nin Anadolu ve köy temalı başka roman ve hikâyelere göre daha az karamsar olmasını sağlamıştır. Bu kitaptaki kimi hikâyelerde karanlık hatta demonik hadiseler vuku bulabilmekteyse de üslup karanlık değildir. Yazar Anadolu'daki insanlar ve hadiseler karşısında bir yargıç, vaazcı veya nasihatçi konumunda değildir. Hikâyelerinde didaktik bir söyleme düşmekten titizlikle kaçınır. Herhangi bir sınıfı veya meslek grubunu kayırmaz. Yanlış ve kötü insanların karşısına doğru ve iyi insanları çıkarmaz. Okuyucuda Anadolu'yla ilgili uyandırmak istediği bir inancı varsa bu Anadolu' insani ve içtimai bakımdan ciddi bir ıslahata ihtiyaç duyduğu inancıdır.

Okuma yazma oranı bir hayli düşük seviyelerde olsa da devrin Anadolu'sunda Memleket Hikâyeleri' ni okuyabilecek insanların var olduğuna kuşku yoktur. Ancak bu hikâyelerin asıl ulaşmak istediği kitle İstanbul'un kitap ve gazete okurlarıdır. Okuryazar zümresidir. Bu hikâyeler İstanbullu okumuşlara belki hiç gitmedikleri, gitmemek için ellerinden geleni yapacakları Anadolu'yu anlatmaktadır. Özendikleri, öykündükleri hiç görmedikleri halde özledikleri Avrupa'ya hiç benzemeyen, Avrupa'nın geçirdiği düşünce evrimlerinin hiçbirinden geçmemiş Anadolu'yu anlatmaktadır. Bu hikâyeler bir bakıma bir İstanbullu Anadolu'yu nasıl görür sorusunun cevabıdır ve Anadolu'nun insani ve içtimai manzarasının İstanbul'a takdimidir. Memleket Hikâyeleri' ni sınır edebiyatının bir örneği yapan nokta da budur. Yazar buradaki hikâyelerinde birkaç istisna hariç Anadolu'nun tabiatına ait ayrıntılı tasvirlerle girişmez. Anadolu insanının yazgısını coğrafyaya bağlamaz. Sosyal şartlara bağlar. Bu nedenle Memleket Hikâyeleri barındırdığı sosyal tespitler içinde mütalaa edilmelidir.

Memleket Hikâyeleri içindeki her hikâye kendine göre bir sosyal tahlil ve görüş barındırmaktadır. Ancak Yatık Emine, Şeftali Bahçeleri, Cer Hocası, Yatır ve Boz Eşek gibi hikâyeler sosyal tahlil bakımından kitaptaki diğer hikâyelere nazaran daha kuvvetlidir. Küs Ömer, Sarı Bal, Vehbi Efendi'nin Şüphesi gibi hikâyeler, karikatürize bir üslup içinde takdim edilmiştir ve bu hikâyelerin bir sosyal tezi varsa bile bu tez bu karikatürize üslup içinde silikleşmiştir. Peki, bu eserde İstanbul'a takdim edilen Anadolu nasıl bir yerdir? Dönemin İstanbullu okuru bu eserden Anadolu'ya dair ne öğrenmektedir?

Memleket Hikâyeleri' nde yazar İstanbul'la Anadolu arasındaki sosyal benzemezliklere açıkça değinmez. Bir sebeple İstanbul'dan Anadolu'ya gitmek zorunda kalmış insanların kendi içlerinde bu iki beldeyi devamlı mukayese etmelerine ve İstanbul'a hasret duymalarına değinir. Bu itibarla İstanbul'la Anadolu'nun açıkça mukayese edildiği kısımlar sosyolojik değil psikolojik ve santimental bir hüviyet arz etmektedir. Yazar Anadolu'da geçirdiği senelerde oradaki hayatı reddetmemiş, o hayatın bir parçası olmaya gayret etmiştir. Ancak çok arzu etse de dönemmediği İstanbul'a duyduğu özlem muhtelif şekil ve şiddetlerde içindeki varlığını sürdürmüştür. Cer Hocası, Şaka ve Garez hikâyelerinde Anadolu'da İstanbul'un sosyal imkânlarını ve doğal güzelliklerini arayan ancak

bulamayan insanların bedbinliği anlatılmaktadır. İki belde arasındaki sosyal bir mukayeseye ise dönemin İstanbul'unun içinde bulunduğu şartların tarihi bilgiler ışığında mütalaa edilmesiyle ulaşılabilir.

Devrin İstanbul'u nüfusça kalabalıktır. Siyasal olarak çok hareketli, istikrarsız hatta tehlikelidir. Tanzimat'la başlayan batılılaşmanın etkisiyle sosyal hayatı çok zenginleşmiş ve canlılık kazanmıştır. Şehrin bazı semtlerinin yaşayışça Avrupa şehirlerinden bazı zümrelerinin de düşünüşçe Avrupalılardan bir farkı kalmamıştır. Oysa Anadolu hâlâ eski Anadolu'dur. Buranın bütünüyle kendine mahsus bir hayat ve maneviyat yapısı vardır. Bu yapı Tanzimat'ın İstanbul'a getirip kabul ettirdiği kabuk ve öz değişmelerine kendini henüz açmamıştır. Dönemin İstanbul'undan, özellikle Bab – Ali'sinden, Pera' sından, Galata'sından Anadolu'ya giden bir kimse başka bir ülkeye veya zamana gitmiş gibi olur. Anadolu'daki insanların ve hadiselerin sadece bu topraklarda bulunabilecek geleneklerden ve törelerden geldiğini fark eder. Onun yazgısının dönemin İstanbul'undan çok ayrı bir istikamette seyrettiğini fark eder.

Refik Halit Memleket Hikâyeleri'nde Anadolu köylerinin ve kasabalarının bin senede oluşan sosyolojisini göz önüne sermektedir. Ancak bu göz önüne serişisi Anadolu halkının gelenek, görenek ve folklorik özellikleri üzerinden değil yer yer karikatüristik bir hüviyet kazanan olumsuz tutum ve davranışları üzerinden yapmaktadır. Ortaya bir edebî eser koyduğu kadar bir fikir eseri koymaktadır. Ancak fikir unsurunu hikâye metinleri içine bir makale veya söylev formunda yerleştirmemektedir. Memleket Hikâyeleri'ndeki realizm bir aynanın Anadolu kasabalarında gezdirilişi gibi tarafsız ve yorumsuz bir realizm değildir. Ancak bu hiçbir zaman politik edebiyat/ angaje edebiyat seviyesine de varmamıştır.

Memleket Hikâyeleri'ndeki Anadolu'nun büyük meseleleri, büyük davaları yoktur. Kasabasının köyünün ötesiyle ilgilenmeyen fiziksel varlığının ait olduğu muhite ruhsal varlığını da ait kılmış bir ahalidir burada yaşayan. Meşrutiyetin getirdiği siyasi fırtınaların ve payitahttaki kanlı hükümet darbelerinin gümbürtüsü İstanbul sınırlarından ibarettir. Siyaset İstanbul'da vardır. Anadolu'da yoktur. Anadolu'nun İstanbul siyasetiyle alakası tehlikeli muhaliflerin sürgün yeri olmasından ibarettir. Devrin siyasi kavgaları Rumeli-İstanbul hattının dışına çıkmaz. Rumeli'nde İstanbul'da ihtilaller çıkabilir, siyasi cinayetler işlenebilir. Bu hadiselerin hiçbirisi dönemin Anadolu'suna sirayet etmez. Anadolu, küçük ve iddiasız hayatların beşiğidir. Mesela Yatkı Emine⁴ hikâyesinde kötü yola düşmüş kadın Emine'nin kasabaya gelmesi bir orada yaşayan halk için büyük bir hadise olur. Kasabanın yerlisi olan kadınlar, nadir bir kuşu görmeye gider gibi Emine'yi görmeye giderler. Anadolu, hadise ve heyecan açlığından mustarip bir kıtadır. Geleceği de mazi gibi yaşanıp bitmiştir sanki. Oraya giden bu küçük hayata ya alışır ya da azap çeker. Memleket Hikâyeleri'nde insanlar o devir Türkiye'sinin siyasi, ekonomik ve sosyolojik gerçekliği içinde kişisel maceralarını idrak ederler. Anadolu'nun onlara dayattıklarının dışına çıkamazlar. Bu insanlar memleket realitesiyle eksiksiz bir irtibat halindedirler. Ülkenin yazgısının kendi yazgıları üzerinde doğrudan etkisi vardır. Vardır çünkü bu hikâyeler için seçilen kişiler

⁴ Bu öykü 1974 yılında aynı adla sinemaya da uyarlanmıştır. Filmin yönetmeni Ömer Kavur'dur.

umumiyetle alt ekonomik sınıftan insanlardır. Maddî sefalet onların kendi yazgıları üzerindeki hâkimiyetini zayıflatmıştır.

Refik Halit Memleket Hikâyeleri'nde insanlara iktisadî pencereden bakmayı tercih etmemiştir. Daha ziyade sosyolojik zaviyeden bakmayı tercih etmiştir. Anadolu'da kafa ve kalp bakımından ıslah edilmesi ve yükseltilmesi icap eden bir halk görmüştür ama bu halka karşı eleştirel tutumunu bir insafsızlık ve toptan mahkûm edicilik boyutuna vordırmamıştır. Mizahçı kişiliğinin de yönlendirmesiyle kimi yergilerinde Koca Öküz, Boz Eşek ve Sarı Bal hikâyelerinde olduğu gibi hadiseleri karikatürize etmek yöntemini kullanmıştır. Memleket Hikâyeleri'nde Rus edebiyatında sık sık işlenen toprak sahipliği meselesi, sınıf meselesi yoktur. Bu hikâyelerde Anadolu'ya bir sınıf çatışması penceresinden; ezilenler – ezenler sabit fikri içinden bakılmaz. Çünkü o dönemde Türk edebiyatına henüz bu tür fikirler gelmiş değildir.

Dönemin Türkiye'sinde bir zenginlik varsa bu zenginliğin büyük kısmı İstanbul, İzmir ve belki Bursa gibi birkaç şehirde toplanmıştır. Memlekette Batı'dakine benzer bir fabrikalaşma ve ticari canlılık henüz yoktur. Sömürgecilik ve sanayi devrimine koşut bir şekilde gelişen üretim ekonomisi dönemin Türkiye'sinde çok cılız durumdadır. Anadolu'nun birçok kasabasında ve köyünde geçim yüz yıllık hatta beş yüz yıllık yöntemlere göre yapılan tarıma dayanmaktadır. Savaşlarla ve iç çekişmelerle boğuşan ve durdurulamaz bir izmihlalin pençesinde olan Osmanlı Devleti'nin ülkede herhangi bir ekonomik ve insani kalkınma yaratabilecek mecali de becerisi de yoktur. Bu durum imtiyazlı bir memur ve subay sınıfı dışında Anadolu halkının büyük bir çoğunluğunun yoksul olması sonucunu doğurmuştur. Yoksulluk insanları Yatık Emine, Yatır, Boz Eşek hikâyelerinde olduğu gibi taassuba, batıl inançlara, kandırılmaya ve vicdansızlığa yatkın hale getirmiştir. Dönemin Anadolu'su medenî dünyanın hemen hiçbir nimetinden istifade edememektedir. Terakki memleket siyasetçilerinin söylemlerinde ve aydınlarının yazılarında bir fikir ve daimi bir ideal olarak yarım asırdan uzun bir süredir mevcuttur. Ancak bu fikir yurdun büyük kısmında henüz icraata dökülmemiştir. Anadolu'daki realite Osmanlı okuryazar sınıfının Frenk yazarlarından öğrendiği nazariyelere çok uzaktır. Anadolu insanının kafaca geri kalmışlığı nazar –ı dikkate alındığında İstanbullu aydınlarla bu halk arasında dramatik bir ikilik bulunduğu rahatlıkla fark edilecektir.

Kişinin en yakından tecrübe ettiği ve en derin tafsilatıyla tanıdığı nesne kendisidir. En somut çizgilerle muhatap olup maruz kaldığı çevre de yaşadığı, günlerini geçirdiği çevredir. Kişinin kendisiyle ve çevresiyle teması rüyalar vasıtasıyla bazen uykuda bile devam eder ve ancak ölüm haliyle dönüşsüz bir nihayet bulur. Yaşayan insan kendi kendisinin ve çevresini teşekkül ettiren şartların yönlendirmesinde olan insan demektir. Bu yönlendirme asgari düzeyde olabilir belki ama sıfır düzeyinde olamaz. Şairler veya yazarlar da her insan gibi kendilerinin ve çevrelerinin maddeten ve manen etkisi altındadırlar. Bu etki daimidir. Bir yazarın eserini kendi hayatından, hislerinden ve fikirlerinden yüzde yüz ari tutması mümkün değildir. Çağdaş edebiyatın tarihi bir bakıma yazarın bir birey olarak kendi hikâyesini topluma ayna yapma arzusunun tarihidir. Kendini söyleyerek toplumu söyleme teşebbüsünün tarihidir. Bireyci edebiyat bir devrin insanının psikolojik ve duygusal portresini verme gayretindeki edebiyattır. Toplum edebiyatı ise o devrin

insanına duygu ve psikoloji penceresinden ziyade kitleleri ilgilendiren meseleler penceresinden bakan edebiyattır. Edebi eserlerin başlıca iki kaynağı vardır. Bunlardan biri hayallerdir, diğeri hakikatlerdir. Yazarlar edebi tarzlarına göre bu kaynaklardan bazen birine başvurur bazen de ikisinden bir terkip yaparak hayal hakikat iç içe bir eser meydana getirir. Bu terkip bazen o kadar karmaşık bir mahiyette olabilir ki eser içinde neyin hayal neyin hakikat olduğunu yazarından başkası bilemez. Hakikat beş duyuyla algılanabilir şeylerle sınırlı değildir. Bilimsel olarak ölçülebilir ve kanıtlanmış olması, bir mevcut olarak bulunması şart değildir. Bir sav, bir iddia, bir tez, bir doktrin, bir felsefi veya tasavvufi görüş de yazarın hakikat gayretinden doğmaktaysa edebi açıdan hakikattir. Edebiyatta realizm algılanan veya düşünülen gerçekliklerden birinin yazar tarafından edebi bir kılık ve söylem içine sokularak takdiminden ibarettir. Bu tip eserlerde yazarlar, muhitlere, insanlara ve vakalara çoğu zaman matematiksele yakın bir katılıkla yaklaşır. Hayatın mekaniğiyle azami bir uyum sergiler. Memleket Hikâyeleri için de durum böyledir. Refik Halit bu kitaptaki hikâyeleri, Anadolu’da kendi çevresindeki insanlara ve hayatlara bakarak yazmıştır. Bir bakıma Anadolu’da geçirdiği zamanın edebi bir form içinde kayıt altına almıştır. Ancak eserinde mutedil bir üslupla da olsa Anadolu’daki olumsuz, gülünç ve yoz tipleri işlemeyi tercih etmiştir. Anadolu insanı onun hikâyelerinde erdemsizliğin birçok çeşidini tabiatında barındıran bir surette gösterilmiştir. Olumlu/erdemli/model davranışlar sergileyen kişiler bu hikâyelerde ya Cer Hocası hikâyesindeki gibi İstanbulludur ya da Kuvvete Karşı hikâyesinde olduğu gibi vaka İstanbul’da geçmektedir. Anadolu’da var olduğuna kuşku olmayan doğru, mümtaz ve mutena insanlara bu hikâyelerde yer verilmemiştir.

Memleket Hikâyeleri İstanbul’la Anadolu arasındaki iktisadi, kültürel, insani büyük benzerliği gösterir. Aynı devlete ait iki beldenin bambaşka yazgılardan geçmekte olduğunu gösterir. Ancak İstanbullu aydınla taşralılar sadece Şeftali Bahçeleri hikâyesinde karşı karşıya getirilmiştir. Aşağıdaki pasaj devrin aydınlarının gerçeklerden kopuk idealizmini vurgulamaktadır. Pasaj idari bir görevle İstanbul’dan Anadolu’ya gönderilen eğitimli bir adam olan Ağâh Bey’in devrin pek çok okumuş adamının bir özeti olan siyasi sergüzeştini ve memlekete dair düşüncelerini açıklamaktadır:

Agâh Bey dünya ahvalinden habersiz, nazariyatla büyümüş, dik başlı, kuru zevkli bir adamdı. Mülkiyeden çıktıktan sonra Avrupa’ya kaçmış, fakat nüfuzlulardan birinin tavassutuyla İstanbul’a dönmüştü. Tam dört ay zaptiye nezaretinin tevkifhanesinde sebepsiz alıkonulduktan sonra nihayet buraya tahrirat müdürlüğüyle atılmıştı. Anadolu içinden hanlarda kalıp köylerde yatarak memuriyetine gelirken yüreğini, keder, gam kaplamış, memlekete ciddi hizmet etmek kararını almıştı. Başının içinde kasabaya indiği gün islahat, teşkilat, imarat gibi ağır düşünceler doluydu. Bu küçük belde kocaman işler göreceğini, herkese parmak ısırtacak eserler çıkaracağını zannediyordu. Durmayacak, dinlenmeyecek, çalışacaktı. Cüret lazım diyordu. Mutasarrıftan tutarak amir ve memurların hepsini yola getireceğine emindi. Memleketi kaplayan tembelliği, durgunluğu havsalası almıyordu. “Bu uyuşukluk, bu kayıtsızlık ne?” diye kendi kendine soruyor, cevabını bulamıyordu. Hayır, kendisi büsbütün başka türlü bir memur, Avrupa’daki gibi bir hükümet adamı olacaktı...(Karay, 2009, 40).

Memleket Hikâyeleri’nde Anadolu’dan çok teferruatlı ve derinlikli bir manzara gösterildiğini söylemek güçtür. Hikâye edilen insan çeşitleri, birbirine az çok

benzeyen, hadiselerle ve kişilere gösterecekleri reaksiyon kestirilebilir olan tiplerdir. Belki de yazarın mecburen bulunduğu Anadolu'da İstanbul'a duyduğu özlemi anlatmak için seçilmişlerdir. Bunlar yazarın Anadolu'da uzaktan yakından görüp gözlemlediği insanlardır. Kadınlar cinsel kimlikleriyle ve cinsel cazibe ve faaliyetlerinin yol açtığı hadiselerle bu hikâyelerde yer alır. Bu tarihsel olarak anlaşılması güç değildir. Çünkü o devrin Anadolu'sunda kadın sosyal bir varlık olarak henüz yoktur. İstanbul ve birkaç büyük şehir dışında sosyal mevcudiyet kazanmak için Türk kadınının cumhuriyeti beklemesi gerekecektir. Kadın Türkiye'de cumhuriyetin ortaya koyduğu kültür ve eğitim politikaları sayesinde topluma karışabilmiş cinsi bir varlıktan içtimai bir varlığa yükselebilmiştir. Cumhuriyete dek özellikle Anadolu'da evlenme, kız kaçırma, namus, ırz gibi kavramların dışında kadın mevcut değildir. Memleket Hikâyeleri' ndeki kadınların da bütün macerası cinsel kimlikleri etrafında şekillenmektedir. "Yatık Emine" hikâyesindeki Emine kötü yola düşmüş bir kadındır. Ayşe'nin Talihi hikâyesindeki Ayşe kendi evinde iki defa yabancıların cinsel saldırısına uğrar. Sarı Bal hikâyesindeki Sarı Bal kasabalı erkekleri baştan çıkaran bir yosmadır. Küs Ömer hikâyesindeki Zehra ise Ömer'in annesinin kadınlar hamamında görüp beğendiği ve oğluna aldığı bir kızdır. Tanzimat'la beraber açılan çeşitli okullarla ve sınırlı da olsa değişmeye başlayan genel hayat tarzıyla Müslüman kadınlar İstanbul'da bir sosyal hüviyet kazanmaya; "hatun" veya "cariye" dışında şeyler olmaya başlarlar. Ancak meşrutiyet senelerinde küçük Anadolu kasabalarında kadınlar için henüz değişen bir şey yoktur.

Memleket Hikâyeleri' nde anlatılan insanların büyük ekseriyeti vicdan mefhumundan habersiz gibidir. Tutum ve davranışlarına asırlardan beri süregelen maddi sefaletin, eğitimsizliğin ve dünyanın kalanından kopukluk halinin sebebiyet verdiği bir kabalık ve insafsızlık hâkimdir. Bu insanlar, kendi kasabaları dışında bir dünya tanımayan insanlardır. Tanımak ihtiyacında da değildirler. Tabiatlarını bin senedir dışına adım atmadıkları kasabalarının dar sınırları tayin etmiştir. Felsefi veya vicdani herhangi bir arayış içinde değildirler. Bin sene önce orada yaşamış atalarından yüzü ve belki elbiseleri dışında bir farkları yoktur. İstanbul değişmiştir. Tanzimat, Batı'nın kurumları ve hukuk düzeniyle beraber düşünüş ve yaşayış tarzını da İstanbul'a getirmiştir. Eskiden beri çok kültürlü, çok uluslu bir şehir olan İstanbul Tanzimat'ın getirdiği kabuk ve öz değişimine çabuk adapte olmuştur. Dünyayı sonsuza kadar değiştiren sanayi devrimi, bilimsel düşünce, septik kafa İstanbul'a kısmen de olsa gelmiştir. Ancak Anadolu'nun birçok yerine adımını bile atmamıştır. Buranın halkı düşünmek değil tekrar etmek itiyadındadır. Zamana dinamik ve değişken bir nesne gibi değil donmuş bir nesne gibi bakmaktadır. İstanbullu okuryazar sınıfının, Jön Türklüğün, herhangi bir meşrepten idealizmin Anadolu'da bir karşılığı yoktur. Anadolu halkı Yatır hikâyesinde olduğu gibi bir yatırım ormanı koruduğuna; Boz Eşek hikâyesinde olduğu gibi Hicaz'a gidecek bir boz eşeğin muhterem ve kutsal olduğuna inanan bir halktır. Anadolu coğrafyası kimi halleriyle insana huzur ve dinlence verebilmektedir. Ancak insanı sadece karamsarlık ve bezginlik vermektedir. Memur sınıfından kimseler halkı bir yük veya Şeftali Bahçeleri hikâyesinde olduğu gibi malı mülkü sömürülecek bir kalabalık olarak görmektedir. Anadolu'da sıhhatli ve adil bir devlet – millet ilişkisi henüz tesis edilmiş değildir. Devlet – millet ilişkisi çağın getirdiği şartlara göre düzenlenmemiş, memur şahısların insafına ve inisiyatifine terk edilmiştir. Bu memurlar Yatık Emine

hikâyesindeki Emine'ye devlet aklıyla ve ciddiyetiyle değil nefret, kınama, ayıplama gibi duygularla veya şehvetle yaklaşmaktadır. Emine'nin bir kol kanat gereninin olmaması onu toplumun yer yer bilinçdışında birikmiş kolektif nefretini ferahlıkla kusabileceği bir nesneye dönüştürmüştür. Fuhuş veya zina gibi eylemler bu toplumun gözünde diğer bütün suçları ve kabahatleri bastırarak, akla gelmez yapacak bir suçtur. Oysa devlet her bir fertte farklı seyredebilecek duygulara ve ahlak kurallarına göre değil yasalara göre hareket eden bir erktir. Gücünü kanunlardan aldığı için ve her bir icraatını kanun dairesinde ortaya koyduğu için bu erke devlet denmektedir. Yatık Emine hikâyesi Meşrutiyet Türkiye'sinde bu tip vakalara nüfuz edecek kanunların veya bu kanunları tarafsız bir şekilde uygulayacak devlet görevlilerinin bulunmadığını göstermektedir. Bu hikâyesinde asker ve sivil devlet görevlileri Emine'yi içine düştüğü zor durumdan kurtarılması gereken bir yurttaş olarak değil irtikâp ettiği kötü işten dolayı cemiyetin haklı olarak damgaladığı bir baş belası olarak görmektedirler. Emine kasabadaki merhametsiz kalabalıkların gözünde nasıl bir fahişeden ibaretse dönemin hükümet görevlilerinin gözünde de bir fahişeden ibarettir ve insani bir değeri yoktur. O dönemde devletin bir yurttaş algısı yoktur. Ahali de kendi gözünde köylüdür, tebaadır, reayadır ancak yurttaş değildir. Bir yurttaşlık şuuru ve konumuna erişmiş değildir. Ona bu şuuru ve konumu cumhuriyet verecektir. Cumhuriyet Türkiye'sinde devlet – yurttaş ilişkisi keyfi veya şahsi esaslara dayanmayacak anayasa ve kanunlar çerçevesinde mahiyetini bulacaktır.

Memleket Hikâyeleri içinde işçi hakları davasını, işverenlerin işçilere bakışındaki nobranlığı ve acımasızlığı ele alan Hakk –ı Sükût adında bir hikâye vardır. Bu hikâye Türk edebiyatında işçilerin problemlerini sınıf düzleminde ele alan ilk hikâyedir. Refik Halit'in de bu tarzdaki tek hikâyesidir. Dönemin fabrikalarında işçilerin bir insan olarak kıymeti yoktur. Çünkü ülkedeki endüstri henüz emekleme aşamasındadır. İşçi haklarıyla ilgili bir suç ve sorumluluk geliştirecek kadar tecrübe sahibi değildir. Bu tecrübesizlik devrin hükümetlerinin de işçi hakları konusunda duyarsız olmasına yol açmıştır. İçte ve dışta büyük meselelerle cebelleşen siyasi idarenin işçi emniyeti konusuna ayırabileceği zaman ve duygu da esasen yoktur. Altı yüz küsur yaşındaki bir imparatorluk etrafa büyük moloz yığınları saçarak çökmektedir. Saçılan moloz yığınları arasında hayatları o moloz yığınları kadar değersiz görülen insanlar vardır. Fabrika işçileri de bu değersiz görülen insanlar arasındadır.

Hakk- ı Sükût hikâyesinde Bursa'daki bir ipek fabrikasında çalışan genç kızlar, fabrikada maruz kaldıkları kimyasallardan dolayı birer ikişer ölmektedir. Ancak ne fabrika yönetimi bu ölümleri önleyici bir tedbir almaktadır ne de dönemin siyasi erki fabrikaya bir yaptırım uygulamaktadır. Fabrikanın işlemeye devam etmesini fabrikanın sahibi orada çalışan genç kızların hayatından daha önemli görmektedir. Bu hikâyede kötü çalışma koşulları nedeniyle ölen Fotika fabrikanın işçi kâtibi Hasip Efendi'nin sevdiği kadındır. Hasip Efendi bu fabrikada birçok işçi kızın ipek üretim sürecinde öldüğüne tanıklık etmiştir. İşçi ölümlerine öteden beri çok üzülen ve vicdan azabı duyan Hasip Efendi Fotika' nın ölümünden sonra fabrikanın sahibi Saatçizade Hidayet Bey'le görüşür. Fotika'nın fabrikadaki kötü çalışma koşulları yüzünden öldüğünü, işten ayrılmak istediğini söyleyecek olur. Ancak Hidayet Bey bunları duymamış gibi yapar. Hasip Efendi'nin sözlerini geçiştirerek oradan ayrılır.

Bir süre sonra da Hasip Efendi'nin maaşına zam yapar. Bu zam Hasip Efendi'nin Fotika'nın ve diğer işçilerin ölümüyle ilgili daha fazla konuşmaması için yapılmıştır. Bir sus payıdır. Fotika'nın ölümünden hemen sonra fabrika her zamanki hayatına geri döner. Hasip Efendi aldığı zammın etkisiyle ölen işçiler konusunda konuşmanın, bir teşebbüste, bir eylemde bulunmanın manasız ve faydasız olduğu hükmüne varır. İşten ayrılma fikrinden vazgeçer. İşçi kâtibi olarak fabrikada eskisi çalışmayı sürdürür.

İnsanın aç kalma korkusu veya birkaç lira fazla kazanmak arzusu ahlak ve vicdan ilkelerini unutmasına yol açabilir. Hasip Efendi çalıştığı fabrikadaki işçi ölümelerini tek başına durduramayacağını bilir. Bu ölümler kanıksanmıştır. Sürekli savaşımlardan, doktor ve hastane yokluğundan, bitmeyen yoksulluktan mustarip bir ülkede insan hayatının değeriyle ilgili kıymet hükmü de unutulmuştur. Bu hikâye dönemin Türkiye'siyle Avrupa'nın işçi hakları ve çalışma şartları bakımından mukayese edildiği bir hikâyedir. Avrupa fabrikalarında çalışan işçilerin iş güvenliği devlet teminatı altındadır. Fabrika sahipleri çalıştırdıkları işçinin can güvenliğini sağlamak, iş sağlıklarını kollamakla mükelleftir. Sağlıksız koşullarda işçi çalıştırmak ileri Avrupa ülkelerinde suçtur. Orada devlet, yurttaşlarından vergi toplayan gerek duyduğunda onları askere alan bir devlettir ama devletlik vasfı bunlarla sona ermez. Yurttaş nasıl devlete karşı sorumluydu devlet de yurttaş karşı sorumludur. Bu iki unsurun ilişkisi karşılıklı sorumluluklara ve görevlere dayanır. Bu da yasalarla güvence altına alınmıştır. Zamanın Türkiye'si sanayileşmenin fabrika varlığının çok cılız bulunduğu bir ülkedir. Türkiye'de İngiltere, Fransa, Almanya gibi ülkelere yüz sene sonra bir sanayi fikri oluşmaya başlamıştır. Sanayileşmenin gecikmesi işçi haklarıyla ilgili evrensel ilkelerin ve kuralların da tesisini geciktirmiştir. Dönemin şartlarında işçi hukukuyla ilgili pratik bir bilinç de imkân da yoktur. Sosyal devlet kavramı dönemin Türkiye'sine henüz çok uzaktadır. Yatık Emine hikâyesinde Emine açlıktan ölür, Hakk -ı Sükût hikâyesinde Fotika ve onun gibi fabrikada çalışan birçok genç kız fabrikadaki kötü çalışma koşullarından ölür. Bir Taarruz hikâyesinde Cihan Harbi'nin bitişiyle evine dönen bir ihtiyat zabiti iş bulamaz. Açlıktan ölmek için büyük bir utanç duyarak hırsızlık yapmaya başlar. İmparatorluğun son senelerinde hükümetlerin yoksul yurttaşları koruyacak şuur da imkân da yoktur. Kötü bir hali iyiye döndürecek, en azından hafifletecek kudreti yoktur. Ülkede ardı arkası gelmeyen savaşlar, Osmanlı Türkiye'sinin sanayi devrimine ayak uyduramamış ve devrin medenî vasıtalarından büyük oranda yoksun bir ülke oluşu bu ülkenin ahalisini yoksul ve çaresiz düşürmüştür.

Cer Hocası, II. Meşrutiyet döneminin siyasi, ekonomik ve insani manzarasını görevine meşrutiyet hükümetince son verilmiş bir memurun şahsında anlatan bir hikâyedir. Bu hikâye, konusu ve sergilediği şahıslarla her siyasi rejimin kendi mağdurlarını yarattığını göstermesi ve değişen hayat şartlarının bir insanı değişmeye zorlamasını belirttişindeki kudret bakımından hususi bir dikkati hak etmektedir.

10 Temmuz 1908'de II. Meşrutiyet ilan edilir. 27 Nisan 1909'da da padişah II. Abdülhamit tahttan indirilerek Selanik'e gönderilir. Padişah tahttan indirildikten sonra meşrutiyet idaresi II. Abdülhamit'in devlet içindeki kadrolarını tasfiye kararı alarak muhtelif unvan ve vazifelerdeki önemli sayıda devlet memurunun işine son verir. Cer Hocası adlı hikâye bu tensikatta memurluktan atılan ve işsiz kalan bir adam olan Asım'ın hikâyesidir. Bir insanın değişen hayat şartları karşısındaki

sınanışını sergileme ve o devir Türkiye'sinin siyasi ve sosyolojik gerçekliğini yansıtmaya kudreti bakımından da Memleket Hikâyeleri içindeki en güzel hikâyedir. Asım memurluktan atıldıktan sonra İstanbul'daki birtakım ahabplarının yönlendirmesiyle cer hocası olarak Anadolu'ya gider. Köy köy dolaşarak vaaz verir, namaz kıldırır, ahaliyi dinin kurallarını uygulamaya çağırır. Bu işin karşılığında köylülerden para ve erzak alır. Köylüler ona yatacak yer verir. Asım esasen bir kalem adamıdır, memurdur. Ancak cer hocası olarak gittiği köylerde çok sevilir. Bu köylerden birinde köyün yaşlı imamı mesleğini ona kaptıracağı korkusuna kapılır. Hasta yatağında yatarken bir akşam Asım'ı yanına çağırır ve yaşlı bir adam olduğunu, çocukları olduğunu söyleyerek o köyde hocaya ihtiyaç olmadığını Asım'dan köyü terk etmesini ister. Asım genç bir adamdır ve yaşlı imama göre başka köylerde de cer hocası yapabilir. Oysa kendisi yaşlı bir adamdır ve mesleğinden olursa çoluk çocuk sokakta kalacaklardır. Refik Halit bu hikâyesindeki başkişinin psikolojisine diğer hikâyelerinde pek rastlanmayan bir dikkat ve ilgi göstermiştir. Cer Hocası, memleket insanının o dönemdeki büyük sefaletini gösteren bir hikâyedir. Ülkede iktidar ve iktidar biçimi değişmiştir ama asıl derdin, yani yoksulluğun, çözülebileceğine dair herhangi bir işaret yoktur. Bir ülkedeki siyasi buhranlardan en büyük zararı ekonomik bakımdan alt tabakadakiler görür. Yüksek tabakadakilerin iktidar kavgaları yoksul insanların ekmek kavgasını daha çetin bir hale getirir. II. Abdülhamit tahtta bulunduğu otuz üç yıl boyunca despotça bir yönetim sergilemiştir. Onun saltanatı boyunca memleket dâhilinde icra ettiği siyasete iktidarını korumak kaygısı yön vermiştir. Memur sınıfından gazetecilere ve yazarlara kadar birçok insan siyasi suçlamalarla ağır cezalara çarptırılmıştır. II. Meşrutiyet bu rejimi sona erdirmiştir ama o da çok geçmeden kendi mağdurlarını yaratmıştır. Cer Hocası'ndaki Asım'ın tek suçu II. Abdülhamit zamanında göreve başlamış bir memur olmasıdır. Yeni rejim onu bu suçundan ötürü işten çıkarırken sadece kendini, kendi siyasi programını düşünmektedir. Asım'ın ve Asım gibi memuriyetinden atılan insanların içine düşeceği zorlukları umursamamaktadır. II. Meşrutiyet idaresinde mağdur edenler ve edilenler değişmiştir ama siyasal iktidarın muarız kabul ettiği kimseleri keyfi bir şekilde cezalandırması durumu değişmemiştir.

Refik Halit bir Anadolu köylüsü değildir. Tanzimat İstanbul'unda doğmuş Avrupai tarzda yetişmiş bir aydındır. Yazdığı memleket hikâyelerinde de bu aydın bakışı ve düşüncesi vardır. Ancak yargılayıcı, bir medeniyet sınavına tabi tutucu veya tepeden bakıcı bir tavır yoktur. Onun Anadolu hikâyeleri Küçük Paşa romanı gibi açık bir kalkınma programı ihtiva etmez. Anadolu'nun eğitim, altyapı, bayındırlık sahalarındaki geriliğini iktidar sahiplerine duyurmak ister bir tarzda ortaya koymaz. Memleket Hikâyeleri'nde sivriltilen Anadolu halkının imar ve eğitim sahalarındaki kalkınmamışlığından ziyade şahsiyetindeki kusurlardır. Anadolu halkı Yatık Emine hikâyesinde merhametsiz, insafsız hatta sadisttir. Yatır ve Boz Eşek hikâyelerinde boş inançlarla uyuşmuştur. Akıllı ve izanı hurafelerle tamamen erozyona uğramıştır. Şeftali Bahçeleri ve Koca Öküz hikâyelerinde tembeldir. Dünyada yiyip içmek ve “dinlenmek” dışında bir isteği yoktur. Çalışmamak, yorulmamak için elinden geleni yapar. İstanbullu aydınları elli senedir meşgul eden medeniyet, hürriyet, vatan, meşrutiyet, inkılap gibi kavramların Anadolu'da esamisi bile okunmaz. Anadolu halkı geleneklerin ve coğrafyanın ona dayattığı meşrepten bir milim sapmış değildir. Meşrutiyet memleket sathında bir

ilerleme ve kalkınma hamlesi olmak iddiasında ve hedefindeyse işe Anadolu'dan başlamalıdır. Anadolu'nun bağnazlardan, âlemcilerden, merhamet nedir bilmeyenlerden, batıl inançlılardan, devlet, vatan ve millet şuurunu bilmezlerden teşekkül eden ahalisini ıslah etmeli, iyiye, doğruya ve güzele sevk etmelidir. Bu insanlar kendi çevreleri dışında da bir dünya olduğuna ikna edilmelidir. Dünyanın yaşayışta ve düşünüşte kaydettiği ilerlemelere Anadolu insanı imkânlar elverdiğince ortak edilmelidir. Bir memlekette ilerleme bir veya birkaç şehirle sınırlı olmamalıdır. Ona önce bir ulusun sonra da bütün bir insanlık ailesinin parçası olduğu bilinci aşılanmalı, batıl inançlara bağlılığı tamamen ortadan kaldırılamasa da minimize edilmeli ve tembellik illetinden olabildiğince kurtarılmalıdır.

Kalkınmanın bir bayındırlık ve vasıtalaşma boyutu vardır bir de insan kalitesinin artırılması boyutu vardır. Bunlardan ikincisi ilkinin göre çok daha karmaşık ve güç bir iştir. Çünkü ilki gibi parayla pozitif bilimlerin bir araya getirilerek icraata aktarılması meselesinden ibaret değildir. Bin yılda teşekkül edip taş gibi katılaşmış bir fikir ve ahlak sisteminin zamanın ruhuna uygun hale getirilmesi meselesidir. Memleket Hikayeleri'ni yazdıkları dönemde okuyan aydın bir İstanbullu Anadolu'dan nefret etmeyecektir belki ama orada her türlü idealizmi kadük bırakacak bir vurdumduymazlığın ve taassubun kök salmış olduğunu da acı duyarak görecektir. Acı duyacaktır. Çünkü vatan orasıdır. Millet de oradaki halktır.

Sonuç

Sınır edebiyatı gezgin yazarların, sürgün yazarların, maceracı yazarların yarattığı bir edebiyattır. Ülkenin entelektüel başkentinin pek tanımadığı taşra kasabalarında uzak sınır boylarında doğup büyümüş yazarların yarattığı, modern edebiyatın insan, mevzu ve muhit bakımından içeriğini zenginleştiren bir edebiyattır. Romantizm çıkırından itibaren şehirde yoksul ve düz insana yönelerek alanını genişleten edebiyat sınırcı edebiyatla da taşraya ve taşrahılara doğru alanını genişletmiştir.

Sınır edebiyatı kavramının Türk edebiyatındaki mahiyeti ve seyri Amerikan edebiyatındaki gibi değildir. ABD'nin kuruluşundan itibaren Batı'ya doğru sürekli genişleyen sınırları Amerikan milletini diğer milletlerden; Amerikan edebiyatını da diğer edebiyatlardan ayıran yaşantıların ve insan tiplerinin kaynağı olmuştur. Sınır, Amerikan milletinin ve edebiyatının teşekkülünde çok somut ve simgesel bir değere sahiptir. Oysa Türk edebiyatında sınır edebiyatı içinde değerlendirilebilecek eserler bir milletin ortaya çıkışını, genişleyen sınırların bir milletin karakterini biçimlendirdiğini ihtiva etmez. Anadolu'daki taşra hayatının psikososyolojik veya sosyoekonomik izahını ve tasvirini ihtiva eder. Türk imparatorluğunun sınırlarının 17. Yüzyıl sonlarına kadar Batı'ya ve Doğu'ya genişlemesinden hususi bir edebiyat çeşidi doğmamıştır. Çünkü bu genişleyişin devam ettiği asırlarda Türk edebiyatında roman ve Batı tarzı hikâye mevcut değildir. İmparatorluğunun sınırlarının genişlediği asırların edebiyatı divan şiiri ve divan nesridir. Rumeli'deki, Macaristan'daki, Akdeniz adalarındaki Türklerin hayatından kesitler sunan bir Osmanlı romanı mevcut değildir. Bu çeşit romanlar o sınırlar kaybedildikten sonra cumhuriyet döneminde yazılmaya başlamıştır. Cumhuriyet döneminde yazılan tarihi romanlarsa sınır edebiyatı kapsamında değerlendirilemez. Çünkü bu romanların yazarları ve yazılışlarıyla muhtevası arasında bir zaman ve coğrafya birliği yoktur.

Sınırcı edebiyat, edebiyata bir coğrafi kâşif titri kazandırır. Bu tür eserler Amerikan edebiyatında Washington DC, Boston, New York gibi ilk Amerikan

şehirlerine uzak olan Batı taşrasının hikâyesini anlatır. Fiziksel olarak o dönemin merkez şehirlerine uzak olan bölgelerini anlatır. Ancak Türk edebiyatında bu tür içinde değerlendirilebilecek ilk eserlerde şehirlerin birbirine fiziksel uzaklığından önce düşünce, yaşayış ve yaratılış uzaklığı dikkati çekmektedir. Karabibik, Küçük Paşa ve Memleket Hikâyeleri 'nde Anadolu kültürel, sosyal ve coğrafi özellikleriyle okuyuculara takdim edilmektedir. Ancak bu eserlerin asıl şahsiyeti Anadolu'yla Tanzimat İstanbul'u arasındaki büyük farklılaşmayı göstermiş olmalarında yatar. Tanzimat ve meşrutiyet Anadolu'ya yeni birtakım kurumlar getirmiş, mülki teşkilatlanmada birtakım yenilikler yapmış olabilir. Ancak yenileşmenin ve ilerlemenin asıl mühimi olan kafalardaki ve yaşayıştaki yenileşmeye dair Anadolu'da henüz bir işaret yoktur. Sınırcı edebiyatın Türk edebiyatındaki ilk örneklerinde görülen realite budur.

Türk edebiyatında zemini Anadolu olan ve sınırcı edebiyatın birer örneği olan ilk hikâye ve romanların ortaya koyduğu en önemli yeni bilgi Tanzimat İstanbul'uyla Anadolu arasındaki büyük benzemezliktir. Coğrafi olarak iki beldenin birbirine benzememesi tabiidir ama bu eserlerin ortaya koyduğu asıl benzemezlik toplumsal ve insani benzemezliktir. 1890 yılının veya 1910 yılının İstanbul'u kültürcü, kafaca ve yaşayışça bir asır önceki İstanbul'dan çok farklıdır. Tanzimat'ın İstanbul'da yarattığı iklim bin yıllık Şark kafasından ayrı septik, seküler ve dinamik bir aydınlar sınıfı yetiştirmiştir. Avrupalı mütefekkir, filozof ve edipleri imkânlar elverdiğince okuyan ve onları model alır bir düşünce ve edebiyat üretme tarzı geliştirmeye çalışan bir yazarlar ve gazeteciler nesli yetişmiştir. Aydın sınıfında düşüncenin içeriği değilse bile üretiliş ve yayılma biçimi Batılılaşmıştır. Durağanlığın yerini hareket ve değişme almıştır. Ancak bunların etkin bir şekilde faal olabildiği alan İstanbul'la sınırlıdır. İstanbul'da Batılılaşma sadece düşüncede değildir. Beyoğlu, Boğaz, Şişli gibi semtlerde günlük hayat da gitgide yerleşik hale gelen bir surette serbestleşmiş, dünyevileşmiştir. Avrupai bir renklilik, canlılık ve tarz kazanmıştır. Oysa Anadolu'da kafaca ve yaşayışça değişen pek bir şey yoktur. O hâlâ bütün içe kapalılığıyla bir köy ve kasaba toplumdur. Memleket Hikâyeleri'ndeki Yatır, Boz Eşek, Yatık Emine, Şeftali Bahçeleri gibi hikâyeler İstanbul'la Anadolu arasındaki bu farklılaşmayı gösteren hikâyelerdir. İstanbullu aydınların ülke insanına ve istikbaline dair hayallerinin önüne duvar olacak hakikatleri gösteren hikâyelerdir.

Makalemizde sınır edebiyatı kavramı çerçevesinde ayrıntılı bir şekilde incelemeye çalıştığımız Memleket Hikâyeleri aydın sınıfıyla halk arasındaki ikiliği ve hayatta tahakkuk edenin kafadaki ideallere uzaklığını Anadolu düzleminde ele alan bir eserdir. Yazar buradaki hikâyelerinde didaktik bir üsluba düşmeden devrin Anadolu'sunda hüküm süren içtimai hastalıkları anlatmıştır. Bu anlatışla da okuyucularının zihninde bir iyi, doğru ve güzel memleket tasavvuru oluşturmak istemiştir. İdeal olmayı anlatarak ideal olanı düşündürmek istemiştir.

Memleket Hikâyeleri'nde yokluğu en çok hissedilen şey sosyal devlettir. Bu hikâyelerdeki Anadolu'ya bir başıboşluk ve kaderine terk edilmişlik manzarası hâkimdir. Ortada Kemal Tahir'in Devlet Ana romanını hatırlatır bir kargaşa yoktur ama ahalinin bir sığınak olarak görebileceği bir siyasi erk de yoktur. İstanbul'da doğup Tanzimat ikliminde yetişen kültürlü Türklerin evrensel meyleden heves ve kaygılarından burada eser yoktur. Anadolu'da idealizmin herhangi bir çeşidi henüz

filizlenmiş değildir. Nasıl ve ne zaman filizleneceği de meçhuldür. Memlekette işini liyakatle yapan hemen hiç kimse yoktur. Disiplin yoktur. Gevşeklik vardır. Halkın iyi, doğru ve güzel kavramlarının sözlükteki anlamından haberi vardır belki ama içeriğinden haberi yoktur.

Bir toplumda maddi sefalet arttıkça iyilik, doğruluk ve güzellik azalır. Toplumun mümkün olan en yüksek refaha kavuşması bu nedenle sadece bir karın tokluğu ve sırt peklığı davası değildir. Bunlardan daha mühim olarak bir ahlak ve vicdan davasıdır. Anadolu, kasabasının köyünün dışını görmemiş insanlar diyarıdır. Ülkenin ve dünyanın kalan kısmı bu insanların havsalasında en fazla birer isim olarak vardır. Bu insanlarda zaman bütün manevralarını bir kasabanın veya köyün dar hudutları içinde yapar. Bu insanlar, görmedikleri şehirlerin ve ülkelerin kaydettiği insani, vicdani ve medeni gelişmelerden de nasiplenmemişlerdir. Osmanlı Devleti' nin çökmesinin siyasi müsebbipleri İstanbul'daki ricale sosyal müsebbipleri de Anadolu'daki halktır ve çeşitli mesleklerden insan zümreleridir. Memleket Hikâyeleri' nin alt metni içinde devrin Anadolu'suna dair söylenenler bunlardır.

Kaynakça

- Bulduker, G.(2020). Edebiyat sosyolojisi açısından “Memleket Hikâyeleri”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 24, 29 – 50. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkoloji/issue/55799/699336>
- Burian, O.(1952). Amerikan edebiyatından bir pay, *Ufuklar*, 2, 34-35.
- Çakmakçı, S.(2021). Refik Halit Karay'ın Memleket Hikâyeleri' nde sosyal eleştiri unsurları, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 45, 336 – 346. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1740641>
- Enginün, İ.(2006). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Gökâl Alpaslan, G.G.(2007). Coğrafyanın ve arkeolojinin ışığında Nabizade Nazım'ın Karabibik romanı, *Türkbilig*, 13, 18-50, Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkbilig/issue/54325/737369>
- Hadi, G. M. The myth of the American frontier in John Steinbeck's the Grapes of Wrath, Erişim adresi: <https://iasj.net/iasj/download/1ab739105f2df634>
- Hannan, C. (2009). Chris Hannan's Top 10 tales of the American frontier, Erişim adresi: <https://www.theguardian.com/books/2009/jul/08/chris-hannan-top-10-frontier>
- Hubbell, J.B. The frontier in American literature, Erişim adresi: https://www.jstor.org/stable/43461358?seq=3#metadata_info_tab_contents,
- Karay, R. H.(2019). *Memleket Hikâyeleri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Lawrence, D.H.(1996). *Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler*, (Çev. Nebile Direkçigil). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Leibman, L.(2006). Frontier literature, Reed Üniversitesi Bahar 2006 Dönemi Dersi, Erişim adresi: <http://people.reed.edu>
- Nabizade Nazım.(2010). *Karabibik*, İstanbul: Kitap Zamanı Yayınları.
- Özbalcı, M.(1988). Hayatının ve sanatının ana çizgileriyle Refik Halit, *On Dokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C.3,75-92. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/omuefd/issue/20282/214980>
- Şengül, A.(2018/2020). Refik Halit Karay, Erişim adresi: <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/karay-refik-halit>,
- Tepeyran, E. H.(2020). *Küçük Paşa*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

SINIR EDEBİYATI KAVRAMI VE TÜRK EDEBİYATINDAKİ İLK ÖRNEKLERİ HAKKINDA

- Van Doren, C.(1961). *Kısa Amerikan edebiyat tarihi*, Çev. Orhan Azizoğlu, İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Yener, M.(2022). Seçkin bir aydın olarak Orhan Burian' ın fikir ve edebiyat portresi, *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 43, Erişim adresi: 1365 - 1421. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosbilder/issue/71355/1071427>



Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Güz 2022 / 2: 99-111.

Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları Adlı Romanında Modernist Unsurlar

Nesrin KAYMAKCI*

Öz: Modern Türk Edebiyatının bir medeniyet değişimi sonucu şekillenmeye başladığı ve roman adı verilen bir türün edebiyatımıza Batı'dan girdiği düşünülecek olursa, Türk Edebiyatında "modern" ve "modernizm" adı verilen kavramların Batı eksenli düşünülmesi ve yorumlanması kaçınılmaz olacaktır. Zira modernizmi temel alan eserlerde üzerinde durulmak istenen esas nokta farklı bir medeniyet, kültür ve zihniyet ile karşılaşmanın geleneksel kültüre alışkın olan bireyler üzerindeki etkisi ve bu etkinin yaratmış olduğu birtakım sorunlardır. Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanı da Osmanlı'nın son dönemlerinde yaşamakta olan bireyleri, onların aile ve toplum hayatlarını, Batı kültürü ile karşılaşmaları sonucu yaşamış oldukları kırılma noktalarını ele almaktadır.

Bu çalışmada Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanında yer alan kişiler, aileler ve onların Batı kültürü karşısında karşılaşmış oldukları birtakım kırılmalar, gelenekten kopuş, toplumsallıktan bireyselliğe geçiş, hayat algısındaki değişim, bu değişimin sebep olduğu varoluşsal sancılar, yabancılaşma ve ölüm karşısındaki tavır ele alınmakla birlikte modernizmin romanda sadece içerik olarak kalmayarak modern anlatım yöntemleri ile de ne şekilde yer edindiğine değinilecektir.

Anahtar Kelimeler: Orhan Pamuk, Cevdet Bey ve Oğulları, modernizm, gelenek.

Modernist Elements in Orhan Pamuk's Novel Cevdet Bey and His Sons

Abstract: Considering that Modern Turkish Literature started to take shape as a result of a civilization change and a genre called as novel entered our literature from the West, it is inevitable to think and interpret West-centeredly the concepts "modern" and "modernism" in Turkish literature. Because the main point that is wanted to be emphasized in works based on modernism is the effect of encountering a different civilization, culture and mentality on individuals who are accustomed to traditional culture and some problems created by this effect. Orhan Pamuk's novel Cevdet Bey and His Sons deals with the individuals living in the last period of the Ottoman Empire, their family and social lives, and the breaking points they experienced as a result of their encounter with Western culture. In this study on Orhan Pamuk's novel, the people, families and some fractures they encountered in the face of Western culture, break with tradition, transition from community to individuality, change in the

* Doktora öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı (Türkiye). E-Posta: nesrin_kaymakci@hotmail.com / ORCID ID: 0000-0002-8746-737X.

perception of life, existential pains caused by this change, attitude towards alienation and death and how modernism has taken place in the novel will be discussed not only as content, but also with modern narration methods.

Key Words: Orhan Pamuk, Cevdet Bey and His Sons, modernism, tradition.

Giriş

Latince kökenli bir kelime olan modernizm, “modernus” kelimesinden gelmekte olup yeni olanı ifade etmektedir. Modern kavramının hep çağdaşlaşma kavramıyla değerlendirilmiş olup akla “yeni”, “yeni olan”, “eskiden uzaklaşmış” anlamlarını getirdiğini ve kavramın “yakın zamanın” eş anlamlısı olarak kullanıldığını belirten Yalçın Armağan’a göre, modernizmin temel aldığı dayanak “rasyonalizm”dir. “Modernizm, bünyesinde üretimin, yönetimin, devletin ve hukukun akılcılaştırılması ilkelerini taşımaktadır” (Batu, 2017, s.933). Akılcılığı temel alan modernizm, Weber’e göre Doğu toplumlarının sorunudur zira aydınlanma düşüncesini temel alan modernizmin amacı ilerleme olmuştur. Bu nedenden ötürü Doğu toplumları için modernizm bir nevi Batılı olmak demektir.

“Modernizmin eksiksiz bir tanımına ulaşmak, fenomenin karmaşık niteliğinden dolayı neredeyse imkânsızdır” (Armağan, 2017, s.18). Fakat genel geçer anlamıyla modernizmi şu şekilde tanımlamak mümkündür: “Modernizm, günlük hayatın tek düzeleşmesi, dini inançlara ve değerlere olan bağlılığın zayıflaması, yaşayış biçimlerinin farklılaşması ve bireyselleşmesi, kentleşmenin üst düzeye çıkması, hayatın her alanında bilim ve teknolojinin yerleşmesi, kapitalizmin etkisinin ekonomik hayat üzerinde sürekli devam etmesi süreci olarak ifade edilebilmektedir. Bu da modernizmin hayatın her anında ve her alanında var olduğunu göstermektedir. Kendini geçmişin yerine oturtan modernizm, yeni bir dünya yaratarak günümüz toplumlarını karakterize eden, geleneklere, adetlere, inançlara, beklenti ve alışkanlıklara bağlı olmayan bir toplum meydana getiren sosyal bir düzenlemedir. Bu kapsamda modernizm, sosyal alanda değişimi ifade ederek farklılıkların, geleneksel yapılar yerine ikame edilmesidir” (Batu, 2017, s.933.) Sevim Kantarcıoğlu’na göre ise, “Modernizm, felsefede hümanizm, ekonomide liberalizm ve edebiyatta yeni romantizmi içine alan çok kapsamlı bir kavramdır. Modernizm, hem çağdaş bir düşüncedir hem de Rönesanstan günümüze kadar Batılı aydının ulaşmak istediği idealdir”(Kantarcıoğlu, 2007,s.1).

Gelenek ise modernizm ile birlikte adını sıkça duyduğumuz bir kavramdır. Özellikle Türk toplumunda gelenek daima korunması gereken ve uygulanması gereken bir kavram olarak korunmaya çalışmış, bu sebeple sosyal bilimlerde üzerinde pek çok araştırma yapılmış ve önemi tartışılmıştır. Gelenek, bir topluluğun kendinden önceki kuşaklardan devraldığı ve çeşitli aktarım yöntemleri kullanarak daha sonraki kuşaklara ulaştırdığı her türlü maddi, manevi kurum ve uygulamalar biçimi olmakla beraber bir önceki duruma ait olanın bir sonraki durum için de yenilenmesidir. Sosyolojik bir yaklaşım ile gelenek kavramına bakılacak olunduğunda “kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi, düşünce ve kültür birikimini ifade etmekte” olduğu görülecektir (Batu, 2017, s.994). Nitekim, “gelenek kimine göre örf, adet ve görenekleri; kimine göre dinsel argümanları ve bunlara ait ritüelleri; kimine göre ise daha farklı anlamlara karşılık gelmektedir” (Batu, 2017, s.994).

Modernizm kavramının kökeni gereği Doğu toplumlarının Batılılaşma ile birlikte ele alınan bir kavram olduğuna daha önce değinilmişti. Batı medeniyeti ile tanışan ve

onların bilimsel anlamda kendilerinden ileride olduklarını düşünen Doğu toplumları, kendilerinden önce Rönesans, Reform ve Aydınlanma Çağı'nı yaşamış olan bu medeniyeti örnek alarak aynı seviyeye ulaşmak istemişlerdir. Fakat bu hususta gözden kaçırılan husus şudur ki Batı toplumunun inanç ve kültür gereği hayat algısı ve yaşayış tarzları başkadır. Üstelik bu yaşayış tarzı İslam inancı çevresinde gelişmiş olan Doğu medeniyetinin hayat algısından farklıdır. Bu süreçte Batının hangi yönünün alması gerektiği ve hangi hayat algısını seçmesi gerektiği içerisinde kalan birey için birtakım bocalama, varoluşsal ve düşünsel sancılar, içerisinden gelmiş olduğu geleneği sorgulama, toplumsallıktan bireyselliğe yönelme, bunun neticesi olarak içerisinde bulunmuş olduğu topluma yabancılaşma yaşamıştır. Karşılaşmış olduğu farklı medeniyetin hayat algısından etkilenen birey, bu süreçte pozitivizm, materyalizm, akılcılık gibi düşüncelere yönelmiş, bunun neticesinde ölüm algısı da değişmiştir.

Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* adlı romanında da modernizm ile tanışan Osmanlı toplumunun yaşamış olduğu dönüşüm ele alınmıştır. Eser hakkında kısaca bilgi verecek olursak, *Cevdet Bey ve Oğulları*, Orhan Pamuk'un ilk romanı olup, 1982 yılında yayınlanmıştır. Romanda Nişantaşlı bir ailenin yirminci yüzyılın başından itibaren üç kuşak boyunca serüvenleri anlatılmaktadır. Romana ismini veren Cevdet Bey, Sultan Abdülhamit döneminde yaşayan İstanbul'un ilk Müslümanlarından biridir. Cevdet Bey'in amacı işlerini büyütmek olarak görüne de esas amacı "modern bir aile kurmaktır" (Pamuk, 2016).

"İçinde yetiştığım (içinden çıktığım) İstanbullu yarı burjuva yarı Osmanlı büyük aile çevresine tavrım bu romanı yazdığım yıllarda işte böyleydi: O aileye ait olduğum için duyduğum bir mutluluk, hatta bir sevinç duygusuyla aynı anda yaşadığım bir kızgınlık, hatta sonu alaycılığa varan bir öfke arasında gidip geliyordum." (Pamuk, 2016, s.644).

İfadelerinden de anlaşılacağı üzere, yazar içerisinde yaşadığı toplumu ve bu toplumun durumunu okuyucuya yansıtmayı amaç edinmiş, romanının toplumun "resmi" olmasını amaçladığını da belirtmiştir.

Cevdet Bey ve Oğulları adlı romanda modernizme geçiş unsurlarını çeşitli başlıklar altında incelemenin romanda ele alınan konular ile dikkat çekilmek istenen hususların neler olduğunu daha net görmekte faydalı olacaktır. Bu başlıklar iki bölümde sıralanacak olup ilk bölümde içerik bakımından modernizme geçiş unsurları ele alınacak olup ikinci bölümde ise romanda yer alan modern anlatım teknikleri üzerinde durulacaktır.

1. İçerik Bakımından Modernizme Geçiş Unsurları

Cevdet Bey ve Oğulları bir ailenin üç kuşağı üzerine kurulmuş, aile içi gelişmelere dayanan Ankara/siyaset ekseninde bazı sosyal/siyasal ilişkilere temas eden bir romandır ve "Sultan Abdülhamit'e düzenlenen suikastten dört gün sonra başlayarak 1970'li yılların başına kadar geçen süre içinde, bir ailenin tarihi çevresinde gelişen olayları ele almaktadır" (Yalçın, 2017, s.545). Bahsi geçen hususları daha net görebilmek adına romanda yer alan sosyal ve siyasal değişimler, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş, toplumsallıktan bireyselliğe dönüşüm, gelenekten kopuş (aile yapısı, eşya algısı, yaşam tarzı, giyim tarzı, kadın-erkek ilişkileri), Doğu-Batı algısı, modern bireyin akılcı, pozitivist tavrı ve ölüm algısı gibi hususlar başlıklandırılarak incelenecektir.

1.1. Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne Geçiş

Cevdet Bey ve Oğulları'nda üzerinde durulması gereken hususlardan birisi romanın başlangıcında üzerinde yaşanan toprakların monarşik sistemle yönetilmesidir. Fakat Avrupa'ya giden aydınların oradaki siyasi özgürlük ortamını görmesi, Jön Türklerin birtakım faaliyetleri, giderek çökmekte olan devlet sistemi ve yaşanan savaş sonucunda bahsi geçen toprakların Cumhuriyetle yönetilmesine karar verilmiştir.

Romanda, Osmanlı Devleti'nin içerisinde bulunduğu dönem ve Abdülhamit yönetimi hakkındaki görüşler toplum tarafından farklı şekilde karşılanmaktadır. Toplumun kimi kesimi padişaha mutlak bir saygı ve bağlılık içerisinde. Bu durumun örneği olarak Cevdet Bey'in henüz gençken yanlarından ayrılmış olduğu ve geleneksel bakış açısına sahip olması nedeniyle neredeyse hiç uğramadığı, Haseki'de yaşayan teyzesi ile arasında geçen diyalogda görmekteyiz: "Teyze "O hâlâ padişahımıza karşı mı geliyor?" diye sordu. Cevdet Bey: "Şimdi çok hasta!" diyerek kaşlarını çatı" (Pamuk, 2016, s.40). Fakat bir diğer yandan Osmanlı'nın içerisinde bulunduğu durum gitgide karışmakta ve padişah karşıtı eylemler artmaktadır. Söz konusu durumu Cevdet Bey'in gitmiş olduğu paşa konağındaki sohbetten de anlamaktayız: "Aferin! Ben de anlıyorum!" dedi Şükrü Paşa. Güldü: "Bizim zamanımız geçiyor. Koca Abdülhamit'e bomba atıldı. Çoluk çocuk ihtilâlcı. Kimse durumdan memnun değil. Abdülhamit'e bomba atılacağı kimin aklına gelirdi? O da tepetaklak olacak, devrilip gidecek"(Pamuk, 2016, s.57).

İfadelerinde görüldüğü üzere, toplumun bir kısmı Cevdet Bey'in teyzesi gibi hâlâ Sultan Hamid'e e onun nezdinde Osmanlı Devleti'ne karşı olumlu düşünceler beslemekte iken diğer kısmı Şükrü Paşa gibi ihtilâlcı bir tutum benimsemekte ve olumsuz düşünceler beslemektedir. Bu durumun neticesi, romanın ikinci bölümünde kendini göstermiştir. İhtilâlcı kısmın beklediği olmuş, Osmanlı Devleti'nin yerine Türkiye Cumhuriyeti kurulmuştur:

"Avrupa, bizim için, bundan sonra yalnızca bir şey olacaktır. Şey diyorum: Bir... bir hedef! Daha doğrusu bir örnek." Sait Bey vagon-restoranla birlikte sallanıyor, hızlı hızlı konuşuyordu: "Artık gururu bir yana bırakmalıyız. Şunu hep söylerim: Kılıçlarımızın şakırtısını, tüfeklerin ve makinelerin gürültüsünü bastırılı yıllar oluyor... Artık devlet eski devlet değil; ne de dünya eski dünya! Yirminci yüzyılın yarısına geliyoruz... Bindokuzyüzotuzaltı şubatı... Bindokuzyüzelli'ye ne kaldı? İçelim, içelim ve gururu bir yana bırakıp Cumhuriyet'i ve Avrupa'yı içimize sindirelim... Ama siz hiç içmiyorsunuz!" Ömer birşeyler söylemeye çalıştı. "Bindokuzyüzotuzaltı şubatı!" diye düşünüyordu... "İstanbul'a dönüyorum..."(Pamuk, 2016, s.95)

Şeklinde ifadelerde görüldüğü üzere, romanda ihtilâlcı olarak adlandırılan kesim için yeni hedef Avrupa'dır, geri kalmışlığın simgesi olan "kılıçların şakırtısı"nın yerini "makinelerin gürültüsü" almalıdır. Artık dünya değişmiştir ve yeni yüz yılda örnek alınacak şey Avrupa'dır. Bir diğer değişim ise yönetim sisteminde görülür. Yönetim sisteminde oluşan değişim, bundan sonraki süreçte kendisini hayat tarzı, kültür ve zihniyette de gösterecek, geleneğin yerini modern yaşam tarzı alacaktır. Sait Bey'in de ifade ettiği gibi Avrupa Türk toplumu için ulaşılmak istenen bir "hedef"tir. Osmanlı'da yer alan "cihana hakimiyet" duygusu, "üstünlük" "gururu bir kenara bırakarak" yerini Avrupa'ya özenmeye bırakmıştır.

1.2. Toplumsallıktan Bireyselliğe Dönüşüm

Romanda toplumsallıktan bireyselliğe dönüşüm farklı şekillerde ele alınmıştır. Söz konusu durumu en belirgin şekilde, Cevdet Bey'in kardeşi Refik'te görmekteyiz. "Üç katlı evde kümes gibi bir odaya tıklımız... Zaten bu zamanda, böyle bütün aile bir evde oturmak hata. Herkes dikkatle birbirini izliyor, bir şey yapmaya kalksan hemen kokusu çıkar" (Pamuk, 2016, s.231). İfadelerini sarf eden Refik, konakta Cevdet Bey ve diğer kardeşleri ile birlikte geniş aile şeklinde yaşarken bunalım içerisine girer ve okuduğu Batılı yazarların kitaplarının da etkisiyle eşini yanına alarak bir apartman dairesine taşınır. Refik'in bu hareketi, bir nevi geleneği bozmaktır, denilebilir.

1.3. Gelenekten Kopuş

Gelenekten kopuş, bu romanın başat unsurlarından biri olarak nitelendirilebilir. Zira üç kuşak arasındaki dönüşümün gözler önüne serildiği romanda, bir zamanlar bahsi geçen üç kuşak hep birlikte konakta oturmakta, bayram sabahları Cevdet Bey'in elini öperek güne başlamaktadır. Fakat daha sonra Cevdet Bey'in aile ve çevresi gitgide Türk örf ve adetlerinden uzaklaşmaya başlamıştır. Bu durumu birden fazla hususta rahatlıkla gözlemleyebilmekteyiz. Bunlardan biri ev dekorasyonunda yer alan değişimlerdir. Örneğin, art nouveau yatak odası alınması, evlerinde piyano bulundurmaları, evde köpek beslemek, yeni koltuk takımları alınması, çeşitli tablolar asılması ve konakta oturulmakta iken apartmana taşınma örnek verilebilir.

"Geniş odaya girdi, ama burada eşyadan başka bir şey göremedi. Sağına soluna baktı: İskemleler, divanlar, koltuklar, avizeler gördü. Oda serinceydi. Eşya arasında yürüdü. Duvara asılı bir tabloya baktı ve başkalarında böyle şeylere bakarken bir heyecan uyandığını düşündü. Ayakları kedi ayağına benzeyen yaldızlı koltukları seyretti. Bir köşede üzeri sedef kakmalı bir küçük sandık duruyordu." (Pamuk, 2016, s.52)

İfadelerinde değişen ev dekorasyonunu görmekteyiz. Zira önceleri divanlar olan odada şimdi hem divan hem koltuklar yer almaktadır. Duvarda yer alan tabloya bakarken ise "başkalarında böyle şeylere bakarken bir heyecan duyulması" ve koltukların ayaklarının "kedi ayakları"na benzemesi ironik bir tutum olarak değerlendirilebilir.

Bir diğer değişen unsur, moda algısıdır. Örneğin Nişantaşı'nda giderek çoğalmakta olan Fransız modacılar, vitrinlerde yer alan Batılı tarzda kıyafetler, ağızda tutulan pipolar bunlara örnek verilebilir. "Şık bir kadın cumartesi alışverişinden dönüyordu. Mini etekli bir genç kız bir 'butik'in vitrinine bakıyordu." (Pamuk, 2016, s.571) İfadesinde yeni neslin temsilcilerinden genç kızın giydiği "mini etek"i vurgulanması bahsettiğimiz durumu destekler niteliktedir.

Bir diğer unsur ise değişen kadın erkek ilişkileridir. Söz konusu romanda, önceleri kadın ve erkek çok fazla bir arada bulunmazken, zamanla birlikte kokteyllere katılmışlar, rahatlıkla sohbet eder ve flörtleşir olmuşlardır. Örneğin romanda eski neslin temsilcisi Cevdet Bey, Nigân Hanım'ı yalnızca iki defa uzaktan gördükten sonra evlenmişken, yeni neslin temsilcilerinden Ömer, Nazlı ile baş başa yemek yemiş ve birlikte alkol almıştır. Son kuşak temsilcisi olan Ahmet ise kız arkadaşı İlknur ile rahatlıkla iletişim kurabiliyor, kimi zaman evde baş başa sohbet ediyor, birlikte yaşama hayali kuruyorlardır. Bahsi geçen değişen hayat algısını bu gibi durumlarda rahatlıkla görebilmekteyiz. "Kendi kendilerine görüşmüşler, anlaşımlar. İkisinin de

aklı başında. Bana kalırsa bizlere söz bile düşmez. Doğrusu da bu galiba. Bize söz düşmemeli, öyle değil mi? Madem ki onlar akli başında ve... ve iyi okumuş iki insan, bize kararlarını doğru bulmak düşer." (Pamuk, 2016, s.182) Şeklinde ifadelerle kadın-erkek ilişkilerine dair değişen bakış açısı vurgulanmıştır. Nitekim, romanda önceleri yadırganan durumlar zamanla anlayışla karşılanması gereken durumlar olarak ele alınmıştır. Fakat yazar bazı noktalara eleştirel bir gözle yaklaşmaktadır. Örneğin, Melek'in Nişantaşı'nda uğradığı taciz ve bunu anlatış şekli zamanla kadın-erkek ilişkisinin uğradığı yozlaşmayı gözler önüne sermektedir: "Her şey çok kötü oldu!" dedi. 'Memleketin hali de felâket! Geçen gün anneme giderken, Nişantaşı'nın ortasında laf attılar bana! İnsaf artık! Nişantaşı'nın ortasında!" (Pamuk, 2016, s.588) Görüldüğü üzere, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda gelenekten kopuş farklı açılardan ele alınmış olup üç kuşak arasındaki farklılıklar karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

1.4. Doğu- Batı Algısı

Romanda yer alan unsurlardan en önemlilerinden birisi Doğu-Batı algısı ve bunun üzerine yapılan tartışmalardır, diyebiliriz. Zira, Osmanlı Devleti'nin eleştirildiği, Jön Türkler tarafından sistem karşıtı fikirlerin yer verildiği romanda Doğulu bir yaşam tarzından Batılı yaşam tarzına geçiş, Cumhuriyet'in ilanı ve inkılapların yürürlüğe girmesi yoluyla yer edinmiş, daha Abdülhamit döneminde iken Batı ile tanışan genç fikir adamları ilerlemenin Batı gibi olmakla gerçekleşeceğini savunmuştur. Söz konusu romanda alaturkalık/alafrangalık kavramlarını Cevdet Bey'in her ne kadar konağını Batılı tarzda döşetse de alt katta yer alan alaturka tuvaleti kullanmaktan vazgeçememesi şeklinde görmekteyiz. Cevdet Bey kurmak istediği aile hakkındaki düşüncesini şu şekilde dile getirmiştir: "Alafranga bir aile kurayım dedim, ama sonunda hepsi alaturka oldu!" diye düşündü. Bir zamanlar rahmetli ağbisinin yaptığı bir şakayı hatırlayarak güldü: 'Sonunda hepsi alafranga olmak isteyen alaturka oldular ki, bu da alaturkanın kendine özgü bir türüdür!'" (Pamuk, 2016, s.115) İfadelerinde görüldüğü üzere, Alafranga bir aile kurmak isteyen Cevdet Bey, bu isteğinin gerçek olmamasından yakınmaktadır. Bu durum, ağabeyinin cümlesi ile eleştirel bir biçimde ele alınmıştır. Doğu'nun Batı'ya bakış açısı bu şekilde yansıtılırken, Batı'nın Doğu hakkındaki fikirleri Erzincan'da bir tren yolu yapımında görevli olan Alman Herr Rudolph'un dilinden yansıtılmaktadır:

"Çünkü Türkler başka insanlar, ben başka!" dedi Alman mühendis. (...) Ben şu doğudan hoşlanıyorum. (...) Refik'e önceden okuttuğu Hölderlin'i gene heyecanla ezbere okudu. Sonra cümleleri teker teker hatırlayarak Türkçeye çevirdi: 'Tıpkı muhteşem bir Despot gibi doğu, gücü ve göz kamaştıran ışıyla insanları yere çalar, insan orada daha yürümeyi öğrenmeden diz çökmek, konuşmayı öğrenmeden dua etmek zorunda kalır!' (...) Herr Rudolph heyecanla Refik'i işaret etti: 'Siz de uyuşmıyorsunuz tabii, siz de! Hiçbirimiz şu içinde yaşadığımız toprağa göre değiliz. Şeytan girmiş bir kere içinize, ruhunuza aklın ışığı düşmüş, artık yabancısınız, ne yaparsanız yapın yabancısınız. Yaşadığınız dünya ile ruhunuz arasında uyumsuzluk var, bunu biliyorum, çok iyi görüyorum. Ya dünyayı değiştireceksiniz ya da dışarda kalacaksınız! (...) "Aklın ışığı Doğu'nun ruhuyla uyuşmuyor... Çevrenizdekiler gibi olamıyorsunuz. Bana Rousseau'dan söz ediyorsunuz... Ama içinde yaşadığınız dünya bambaşka..." (Pamuk, 2016, s.293-294).

Şeklinde ifadelerinden anlaşılacağı üzere, Batı'nın gözünde Türkler, hoşlanılmayan bir toplum olarak kalmış olup Herr Rudolph bu durumu "despot" kelimesiyle ifade etmiştir. Rudolph'a göre, her ne kadar Batılı kaynakları okursa

okusunlar Türkler tam Batılı olmadıkları gibi yaşadıkları topraklara da yabancılaşmaktadırlar. Zira ona göre, “aklın ışığı ile Doğu uyuşmamak”tır. Doğu, romanda -kimi zaman kendilerine itiraf edemeseler bile- geri kalmış, medeniyetten yoksun olarak algılanırken Batı, gerçek hayatın var olduğu ve ulaşılmak istenen bir hayal niteliğindedir. Söz konusu durum hakkında Cevdet Bey’in ağabeyi Nusret şunları söylemektedir: “‘Ee, o kadar utanma!’ dedi birden Nusret. ‘Onunla konuşmamış olman senin suçun değil. Bu kötü geleneklerin, buradaki pis, sefil, kötü hayatın bir sonucu. Anladın mı ne demek istediğimi? Buradaki dünya nedir, anladın mı?’” (Pamuk, 2016, s.28). İfadelerinde görüldüğü üzere, Nusret ait olduğu toplumun geleneklerini ve hayatını “pis, sefil, kötü” olarak nitelendirmektedir. Oysa Avrupa, ulaşılmaması gereken bir “hedef”tir. Avrupa algısının toplumda ne şekilde yerleşmiş olduğunu Sait Bey’in şu sözlerinden anlamaktayız: “Avrupa, bizim için, bundan sonra yalnızca bir şey olacaktır. Şey diyorum: Bir...bir hedef! Daha doğrusu bir örnek.” (Pamuk, 2016, s.95) Görüldüğü üzere *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda yer alan karakterlerin zihninde Doğu, geri kalmış ve utanılacak bir toplum olarak yer edinmişken, Batı ise ulaşılmaması gereken bir hedef ve amaç olarak yer edinmiştir.

1.5. Modern Bireyin Akılcı, Pozitivist Tavrı ve Ölüm Algısı

Modern toplumlar, yaşanan hızlı değişikliklerle geleneklerden kurtularak aklın ve bilimin önderliğinde evrensel ahlak ve hukukun geliştirildiği, özgürlüğün var olduğu yeni bir yaşam alanı oluşturmuştur. “Modernleşme ile birlikte insanın dünyayı ve çevreyi algılayışı değişmiş, her şeyi Tanrı üzerinden açıklayan kaderci anlayışın yerini akıl, bilim, pozitivism almıştır.” (Aslan Yaşar, 2011, s.10)

Cevdet Bey ve Oğulları’nda ise Batılı düşünürler ve onların eserleri ile tanışan bireyler, Doğu’nun mistik, kaderci hayat algısından uzaklaşarak zamanla akılcılık ve pozitivismin etkisine kendilerini kaptırmışlardır. Bu durumu ilk olarak Cevdet Bey’in ağabeyi Nusret, ikinci kuşak temsilcileri olarak Cevdet Bey’in oğlu Refik, arkadaşları Ömer ve Muhiddin ve son olarak üçüncü kuşak temsilcisi Ahmet’te görmekteyiz.

Nusret, Batı’da okumuş olan bir tıbbiyelidir. Avrupa’daki aydınlanmacı felsefeye şahit olmuş ve kendisini bu felsefeye kaptırmıştır. Öyle ki aydın ve ıslıklı biri olsun diyerek oğlunun adını dahi Ziya koymuştur: “Cevdet? Oğlum yalanlara inanmasın. Oğlum aklın ışığına, kendine inansın... Aklın aydınlığı... Ben ona boş yere Ziya demedim!” (Pamuk, 2016, s.77) ifadelerinde bu durumu açıklamıştır.

Refik ise durumundan memnunken arkadaşları Ömer ve Muhiddin’in düşünceleri ile birtakım zihin karmaşaları yaşar, içerisinde bulunduğu durumdan mutsuz hale gelir. Ömer’in yanına Erzincan’a gider, bu gidiş bir nevi kaşıdır. Zira orada okumalar yapar, özellikle Hölderlin’den etkilenir, Herr Rudolph ile sohbet eder, tartışmalar yapar. İstanbul’a döndüğünde ise fikirleri değişmiştir ve döner dönmez konaktan ayrılır. “Refik (...) ‘Hayatıma bir anlam vereceğim!’ dedi. (...) ‘Hırs yok bende!.. Tutku yok!..’” (Pamuk, 2016, s.229-231) İfadelerinde görüldüğü üzere hayatına bir anlam verme arayışı içerisine girer.

Muhiddin ise önceleri Baudlaire okumakta, onun tarzında şiirler yazmakta iken, “ülküçü” bir subayla tanışıp Ötüken Dergisi’ne girdikten sonra Türkçü şiirler yazmaya başlamıştır. Romanın “Türkçüler Arasında” adlı bölümünde bu konu detaylı şekilde incelenmiştir.

Son kuşak temsilcisi Ahmet ise Paris’te resim eğitimi almıştır, tüm gününü atölye olarak kullandığı evinde geçirmektedir, Nişantaşı’nda görmüş olduğu birbirine benzer insanları ve hayat tarzlarını eleştirmektedir.

Romanda hayat algısının değişim şeklini “ölüm” kavramı üzerinde çarpıcı şekilde görmekteyiz. Zira Cevdet Bey’in ölümü ile birlikte, tutmuş oldukları yası hal ve hareketten ziyade siyahlar giyinerek ve gazeteye ilan vererek geçiştiren ailesi, önceleri bayram namazına babaları ile giderken, cenaze namazı için abdest dahi almamışlardır.

Aile içerisinde geleneğin son temsilcisi olan Nigân Hanım öldüğünde ise torunu Ahmet hiçbir şey hissetmeyerek üst kata evine çıkıp yarım kalan resmini tamamlamıştır. Bu konuda şu değerlendirme yerinde olacaktır: Geleneksel dönem ile modern dönem arasında ölüm pratikleri üzerinde yaşanan en belirgin dönüşüm “ölümün kurumsal organizasyonları” süreçlerinde ortaya çıkmıştır ve bu durum gösterge olarak da hastane pratiklerinde yansımaları bulmuştur. (Sağır, 2013, s.213)

2. MODERN ANLATIM YÖNTEMLERİ

Cevdet Bey ve Oğulları’nda modernizm yalnızca içerik olarak kalmayarak biçim olarak da kullanılan bir ögedir. Bu hususta Yakup Gelir ve Mehmet Tütak’ın şu görüşleri kayda değerdir:

Modernist romanın başat öğelerinden biri de biçimdir. Estetiğin ön plana alındığı bu romanlarda biçime oldukça önem verilir. Bu anlayış doğrultusunda geleneksel romanda olduğu gibi olayların iç içe örülmesiyle kurulan bir olay örgüsü ve geleneksel serim-düğüm-çözüm düzeninin yerine modernist romanlarda mektup, günlük gibi türler ile leitmotif, bilinç akışı, monolog, geriye dönüşlerin ustaca harmanlandığı teknikler kullanılır. (Gelir, Tütak, 2017,s .1097)

Romanda anlatım teknikleri önemlidir zira “Bu tür eserlerde estetik dokuyu meydana getiren, romanı roman yapan yanı anlatım tekniklerinde aramak gerekir.” (Tekin, 2004, s.187) Edebi eserlerde biçimin içeriği desteklediği gerçeği de bir diğer önemli husustur.

Cevdet Bey ve Oğulları ise yer yer geleneksel roman anlayışını sergilemekte iken kullanmış olduğu anlatım yöntemleri bakımından iç monolog, bilinç akışı, iç çatışma, leitmotif, mektup, günlük gibi modernist roman unsurlarını barındırmaktadır.

2.1. İç Monolog

Modern anlatım tekniklerinden biri olan iç monolog *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda sıkça yer verilen bir tekniktir. “İç monolog (İnterior monologue) okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Yöntemin uygulandığı bölümlerde yazar -daha doğrusu-anlatıcının varlığı ortadan kalkar; muhtemel yazım ve açıklamalar, okuyucuya bırakılır.” (Tekin, 2004, s.264) *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda iç monolog genellikle karşılaşmış oldukları siyasal ve kültürel değişimler neticesinde bir tür sorgulama ve ayrıştırma çabaları ile birlikte gelişir. İç monoloğun yaygın olarak kullanıldığı yerlerden birisi Cevdet Bey’in yer aldığı kısımlardır: “Yarın gelirim !” dedi Cevdet Bey. Sonra birden, ‘O kadar çok işim de var!’ diye düşündü. ‘Öbür gün mü deseydim keşke?’”(Pamuk, 2016, s.88) ifadeleri iç monoloğa örnek verilebilecekken bunun gibi bir başka örnek ise “‘O ölüyor, ben yaşıyorum!’ diye düşündü.” (Pamuk, 2016, s.88) ifadesinde görülebilir. “Küçükken köpeklerden korkardım. Küçükken bahçelere çıkardık. Ağbimle oynardık.

Hidrellez'de... İkidir Hidrellez'i düşünüyorum.” (Pamuk, 2016, s.91) yahut “Cevdet Bey, ‘Herkes uyumuş bile!’ diye düşündü. ‘Kimsenin misafire aldırış ettiği de yok! Yaşlandık biz!’” (Pamuk, 2016, s.114) İfadelerinde görüldüğü üzere, Cevdet Bey’in iç monologları genellikle eski-yeni karşılaştırması şeklinde görülmektedir.

Ailenin diğer fertleri için iç monolog türleri Avrupa hayranlığı şeklinde karşımıza çıkmaktadır: “Nigân Hanım: ‘Kibar adam!’ diye düşündü. ‘Ne de olsa bir Avrupalı!’” (Pamuk, 2016, s.148)

Bir sonraki kuşak için iç monolog genellikle bireylerin karşılaşmış oldukları yeni medeniyet karşısında bocalamaları ve özlerini arama çabaları şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu durumu Baudlaire hayranı genç şair Muhiddin’de görmekteyiz:

“Muhittin çekirdekleri masanın üzerine koydu. ‘Onlar böyle rahat, sakın ve huzurlular, çünkü öleceklerini bilmiyorlar!’ diye düşündü.(...) ‘Ben, peki, nasıl böyle oldum?’ Şiirlerinde ölüm ve ölüm korkusu çok yer tutuyordu. ‘Ben öleceğimi Baudelaire’den öğrendim. Öteki Fransızlardan öğrendim, öğrendikten sonra da böyle oldum işte!’” (Pamuk, 2016, s.167)

Avrupa’da bulunup, Batı’nın pozitivist zihniyetiyle karşılaşan Ömer de iç sorgulamalar yapmaktadır: “‘Ben neye inanıyorum? Benim için hayatta değerli olan nedir?’” (Pamuk, 2016, s.391) ifadeleri buna örnek verilebilir.

Görüldüğü üzere, romanda iç monolog genellikle sorgulamalar şeklinde yapılırken eski neslin temsilcisi Cevdet Bey, iç monologlarında yeni neslin içerisinde bulunduğu durumu eleştirmektedir. Bir sonraki kuşak ise iç monologları bir arayış vasıtası olarak kullanmaktadırlar.

2.2. Bilinç Akışı

Modern roman anlatım tekniklerinden olan bilinç akışında “kahramanın kafasından geçenler düzensiz bir şekilde, çağrışımlarla, zıplamalarla farklı yönlere gider.” (Karabulut, 2012, s.1377) Bu teknikte, “roman karakterinin anlattıklarının çoğunda geçmişle şimdiki zaman, gerçekle hayal, kendi iç hesaplaşmaları ön plandadır” ve “döneliminde sapmalar, duygu ve düşüncelerdeki karmaşıklık dikkati çeker.” (Karabulut, 2012, s.1377)

Bilinç akışını Cevdet Bey’in gitmiş olduğu eczanede raflara bakınca aklından geçenleri söylerken görmekteyiz:

“Şişman adam bu şişelerin etiketlerini zamanı ve parası olan insanların rahatlığıyla okuyor, seçiyordu: Evian, Vittel, Vichy Apollinaris. Cevdet Bey birden, ta Fransa’dan gelen bu suları, sonra içkileri, bir masanın üzerinde duran Tobler çikolatalarını, bugün sis yüzünden dükkânına geciken Eskinazi’nin de yediğini düşündü. ‘Sonra, o konaklarda yaşayan paşalar da bunlardan atıştırıyor! Ben ne yapıyorum? Ben çalışıyorum, evleneceğim. Ağbim hasta, ama öleceği yok, turp gibi. Ermeni kadın. Benim ticaretten sevmeye vaktim kalmadı. Beklemek ne sıkıcı! O camın üzerinde ne yazıyor? Tersinden de okuyabilirim: Müstahzarat-ı Tıbbiye-i Ecnebiye... Öteki de Tıbbiye-i Osmaniye.’ Tombul ve güleç adam şişeleri seçti, ayırdı, uşağını yollayarak aldırtacağını söyledi. ‘Evine gidip onları içecek. Hep birlikte yiyecekler, içecekler, güllüşecekler... Ben de evlendikten sonra... Ethem Pertev Kuvvet Şurubu, Krem Pertev... Hâlâ bitmedi mi bu doktorun işi? Kapı açılınca hemen içeri gireyim de... Atkinson Kolonyaları... Katran Hakkı Ekrem öksürük şurubu. Hünyadi Yanoş Müshilleri... Bir kere küçükken ishal olmuşum da, ölüyorum

sanmıştım. Kimse de öleceğimi düşünmemişti. Ya ölseydim! Hayır! İşte kapı açıldı!” (Pamuk, 2016, s.32)

Söz konusu durumda hem devletin siyasi yapısı hem Batı’dan gelmiş olan çikolata ve krem markalarını hem de aile kurmakla ilgili Cevdet Bey’in fikirleri sergilenmiştir. Yani biçim içeriğe eşdeğer düzeydedir. Bir sonraki kuşak temsilcilerinden Refik’in bilinç akışı da modern hayata geçişin izlerini taşır:

“Refik arkada pencereye iyice sokulmuş, başını cama bükmüş, oturuyordu. Pencerelerden akıp giden görüntülere, Mühendis Mektebi yıllarında her gün geçtiği tramvay yolunun çevresindeki hiç değişmeyen yapılara, duvarlara, ağaçlara, duraklara bakıyordu. "Maça gittim. Şimdi eve dönüyoruz. Pazar öğleden sonra. Martin ondokuzu 1939. Yarın her zamanki gibi yazıhaneye gideceğim. Tramayların arkasına asılan çocuklar... Annem evde grip... Hava soğuk... Evde bir çay içerim, aşağıda biraz otururum, sonra yukarı çıkarım. Konuşuruz... Perihan ile?.. Ne?.. Şimdi niye konuşmuyoruz?.. Osman'ın bir metresi var, Nermin bilmiyor... Biliyor mu? Nermin'in bir adamla ilişkisi var... Bunu Osman'a söylemedim!.. Hepimiz öleceğiz... Şu adam orada ne bekliyor?.. Mezarlıklar, mezar taşları, Hristiyanlar... Herr Rudolph... Ona ne yazayım? Hölderlin. Saat kaç? Beşbuçuk. Annem merak etmiştir. Melek ne yapıyor? Hepsi düzelecek... Bütün hayalim bir düzene girecek. Yapılması gereken şeyi bulacağım... Üyelik ödeneği? Nasıl yaşamalı bunu bulacağım... Sonra, ama sonra... Evet, şu büyük tasarımı, hayatımı düzene sokacak şu büyük programı bitirdikten sonra bütün hayatım düzene girecek. Şimdi ne yapıyorum? Bekliyorum, pencereden dışarı bakıyorum. Arabanın içinde hiç konuşmuyorum. Ama biz Perihan ile odamızda konuşuyoruz. Ankara'dan döneli bir ay oldu... Perihan bana kızmıyor... Kitaplar... Yaşıyorum..." (Pamuk, 2016, s.140)

Örneklerde görüldüğü üzere, *Cevdet Bey ve Oğulları* adlı romanda modernist unsurlardan bilinç akışı tekniğine bolca yer verilmiştir. Söz konusu teknik, verilen örneklerden daha sık biçimde romanda yer almış, çalışmamızda kısaca üzerinde durulmuştur.

2.3. İç Çatışma

İç çatışma bir kişinin kendisiyle olan tinsel çatışması şeklinde tanımlanabilir. *Cevdet Bey ve Oğulları*’nda bu durumu Doğu-Batı veya gelenek-modernite çatışması şeklinde görmekteyiz. Bireylerin değişen hayat tarzları karşısındaki tutum ve düşünceleri iç çatışma ile yansıtılmıştır. Muhiddin’in arkadaşının eşi olan Perihan’a bakarken aklından geçenler iç çatışmaya örnek verilebilir:

“Muhittin ilginç bir şey görmedi, döndü, Perihan'ın yüzünü yandan gördü. Birden, ‘Güzel kadın!’ diye düşündü. Perihan'ın küçük burnunu, yumuşak tenini görüyordu. Sekiz on saniye ona öyle baktı. Gene, ‘Güzel kadın!’ diye düşündü ve korktu. ‘Ne yapıyorum? Şaşıyorum galiba biraz! Kendimi ona bakarken görmek istemezdim. Güzel bir kadın insanı öldürür!’” (Pamuk, 2016, s.140)

İfadelerinden anlaşılacağı üzere, Muhittin Perihan’a bakarken onu ne kadar beğendiğini düşünmüş, fakat iç çatışma yaşayarak bunun bir “günah” olduğunu düşünerek düşüncelerinin aksini dile getirmiştir. Bir diğer iç çatışma örneğiyle milletvekili olan Muhtar Bey’in düşüncesinde karşılaşmaktayız: “Muhtar Bey'in canı sıkıldı: "Hayalperestlerden hoşlanmıyorum!" diye mırıldandı. "Belki ben de şu görev umuduyla yanıp tutuşurken hayalperestlik ediyorum... Ben boş umutlar besleyen zavallı bir hayalperestim!” (Pamuk, 2016, s.422) Verilen örneklerden anlaşılacağı

üzere iç çatışma, *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda sıkça yer verilen bir teknik olup Doğu-Batı ve geleneksel-modern çatışması şeklinde yer edinmektedir.

2.4. Leitmotif

Bu kavram için “anaörge” terimini kullanan Nurullah Çetin, leitmotifi şu şekilde tanımlamaktadır: “Anaörge (leitmotive, kılavuz motif, ana motif, gong ifade) romanın belli yerlerinde ana düşüncüyü ya da yan iletileri yansıtmak üzere tekrar edilen simgesel değerdeki kelime, ifade, cümle, mısra gibi dil unsurlarıdır.” (Çetin, 2009, s.123)

Cevdet Bey ve Oğulları'nda yer alan leitmotifler genellikle Batılı tarzda yaşamı temsil etmektedirler. Bunlardan birisi Avrupa'ya gidip geldikten sonra genç bir Fatih olmayı hayal eden, romanda hırsları ve para tutkusuyla karşımıza çıkan Ömer'dir:

“Ömer kıpkırmızı olmuştu. ‘Gösterişe merakı, heyecan, kadınları etkileme isteği...’ diye düşünüyordu. ‘Hiçbir zaman olgunlaşamayacağım. Oysa yirmialtı yaşındayım!’ Birden Atiye Hanım atıldı: ‘Ah, galiba anladım sizi!’ dedi. ‘Çağdaş bir Rastignac’sınız siz. Biliyor musunuz onu? Balzac’ın Goriot Baba romanında vardır hani... Öyle biri. Bir fatih... Evet, Türkçesi böyle olmalı, değil mi?’(...) Atiye Hanım buluşunun heyecanıyla: ‘Evet, evet bir fatih, bir Rastignac!’ diye mırıldandı. Ömer birden: ‘Türkçesini kullanmak istiyorum!’ dedi. ‘Fatihliği seçtim!’” (Pamuk, 2016, s.101)

Görüldüğü üzere romanda Ömer’in bahsettiği leitmotifler, Batılı roman yahut roman kahramanı olmakla birlikte Ömer tercihinin Doğu’nun kahramanı olduğunu düşündüğü “fatih”ten yana kullanmıştır. Bir diğer leitmotif ise Cevdet Bey’in konağında yer alan “art nouveau” yatak odasıdır:

“Perihan komodine dirseklerini dayamış, arada bir aynaya bakıyordu. Refik uysal bir kedi gibi hissediyordu. Zaman hatırlanmış, kısa süren o coşku unutulmuş gibiydi. ‘Vatandaş olduğumu hatırladım!’ diye düşündü. ‘Babasının kurduğu işte çalışan, yazıhanede oturmaktan pek hoşlanmayan, oradan herkesten erken çıkıp evine kaçan bir vatandaş. Şimdi karısıyla birlikte art nouveau yatak odası takımının içinde oturuyor!’” (Pamuk, 2016, s.155)

“Art nouveau” yatak odası, Batı’dan alınmış bir kültürün simgesi olarak romanda yer almaktadır. Değişen mobilya zevkinin temsilcisi niteliğindedir.

Cevdet Bey’in yeğeni Ziya’nın romanda Cevdet Bey tarafından sık sık “hayalet” olarak nitelendirilmesini de bir başka leitmotif örneği olarak verebiliriz: “‘Hayalet!’ Ziya’yı görüşünün üzerinden bir ay geçmişti, ama Cevdet Bey hâlâ düşünüyordu: ‘Ağzı içki kokan, göğsünde madalya taşıyan, amcasından para sızdırmaya çalışan bir hayalet!’” (Pamuk, 2016, s.185)

Romanda yer alan leitmotiflerden belki de en önemlileri Batılı tarzda yaşamı simgeleyen pipo, şapka, şık sıfatı ile nitelendirilen insanlar, parfüm, kravat vb. aksesuarlardır. Fakat bunların yanında sebebinin belirtilmediği bir leitmotif daha vardır: Nigâr Hanım’ın karşılaştığı durumlar karşısında sık sık gözlerini kırıpıştırmasıdır. Romanda yer alan ve kuşkusuz romanın mihenk taşıını oluşturan leitmotif Cevdet Bey’in aile kurarken salonun baş köşesine astığı saattir. Ailenin ve çevresinin her anına tanıklık eden bu saat konaktan apartmana taşınırken titizlikle monte edilmiş ve geleneğin son temsilcisi Nigâr Hanım’ın vefatıyla durmuştur.

2.5. Mektup

Romanda yer alan mektuplar genellikle yaşamış oldukları buhranlar neticesinde İstanbul'dan Doğu'ya kaçan bireyleri anlatırken bir nevi "kaçış temi"ni simgeler niteliktedir. Ömer'in hırsları uğruna Erzincan'a çalışmaya gitmesi, Refik'in konaktaki hayattan sıkılıp Ömer'in yanına gitmesi ve son olarak Muhiddin'in yaşamış olduğu buhranlar neticesinde uzaklaşması bu duruma örnek verilebilir. "Sevgili Nazlı, Geçen mektubumun cevabını almadan hemen bunu yazıyorum.(...) Biraz da şarap içtim şimdi, keyifliyim. (...) Düşündüm, taşındım, seninle evlenmeye karar verdim. Nasıl? Bence iyi olur bu! Bana, benim büyük tasarımlarımla çelişmez gibi geliyor.(...)" (Pamuk, 2016, s.161) Mektupta dikkat edilmesi gereken unsurlar Batılı yaşayış tarzına örnek verilebilecek "şarap" simgesinin kullanılmış olmasıdır. Bir diğer unsur ise Muhiddin'in "özgür", "bireysel" bir hayat tarzından "evlilik" ve "çoğul" hayat tarzına geçmeye karar vermesidir. Muhittin modern bir hayat tarzından, geleneksel bir hayat tarzına geçmeye karar vermiştir, denilebilir.

2.6. Günlük/Hatıra Defteri

Romanda günlük, Refik'in "İtiraflarım"ı, Hölderlin'in eserlerini, Voltaire'yi okuması ve edindiği fikirleri aktarmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Refik'in yazmış olduğu hatıra defteri sayesinde bir bireyin gelenekten kopup moderniteye olan yolculuğunu; bunun neticesi olarak da aile ortamından uzaklaşmak için konaktan apartmana taşınması ve bireysel hayat tarzını benimsemesini görmekteyiz. Romanın başlarında erken yaşta ailesinin onayıyla evlenip pek fazla sorgulamadan hayatını sürdüren Refik, zamanla arkadaşları Muhiddin ve Ömer'in etkilemesiyle okumalar yaparak farklı bir hayat tarzı benimsemiş ve sembolik bir karakter haline gelmiştir.

"Hastalık geçmedi. Hep aynı ateş. Yatakta yatmaktan sırtım ağrıyor. Bütün gün yaptığım iş gazeteleri okumak, Oblomov gibi miskin miskin yatmak. Voltaire'yi, Rousseau'yu, hep aynı şeyleri, gazeteleri okumak. (...) Bu hasta ve zayıf gövdemden, uyuşuk, kararsız, çürüyen ruhumdan utanıyorum..." (Pamuk, 2016, s.253)

Görüldüğü üzere Refik, aradığı düşünce tarzını bulduktan sonra "Artık yazacak bir şey kalmadı." Diyerek hatıra defterini kapatmıştır.

Sonuç

Cevdet Bey ve Oğulları, Orhan Pamuk'un ilk eseri olup yazarın kendi hayatı ve çevresinden yola çıkarak İstanbul merkezli bir devletin ve bireylerinin yaşadığı değişimleri merkeze alan ve bunları tüm gerçekliği ile çarpıcı şekilde gözler önüne seren romanıdır. Söz konusu romanda yer alan bireyler yeni bir medeniyetle karşılaşmanın verdiği şaşkınlıkla "Biz Neyiz?" sorusunu merkeze alarak varlıklarını ve yaşam tarzlarını bir görüş içerisinde sürdürmeye çalışmışlardır. Konakta toplumsal olarak yaşamakta olan aile, zamanın değişmesi ile apartmana geçmişler ve birer "birey" hüviyeti kazanmışlardır. Avrupa onlar için bir hedef haline gelmiştir. Edebî eserlerde biçimin içeriği yansıtmaları bir gerçek olarak kabul edilebilir. Söz konusu romanı incelerken iki aşamalı incelememin amacı da bu durumu yansıtmak olmuştur. Bahsi geçen roman, yalnızca içerik bakımından modernist unsurları taşıyan bir eser olarak kalmayarak biçim bakımından kullanmış olduğu yöntemlerle de bu özelliğini sürdürmüştür.

Kaynakça

- Armağan, Y. (2017). *Türk Şiirinde İmkânsız Özerklik*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan Yaşar, G. (2011). Ortaçağ'dan Günümüze Modernite: Doğu ve Doğası, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7, 10-26.
- Batu, M. (2017). Tüketim Kültürü Odağında Modernizm ve Postmodernizmin Karşılaştırılması, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 2, 991-1023.
- Çetin, N. (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Kitap.
- Ecevit, Y. (2016), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (2007). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Karabulut, M. (2012). Yusuf Atılgan'ın 'Aylak Adam' Romanında Anlatım Teknikleri, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7, 1375-1387.
- Pamuk, O. (2016). *Cevdet Bey ve Oğulları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sağır, A. (2013), Modern Dünya ve Ölüm: Batı'nın Ölüm karşısındaki Tavrı, *Tarih Kültür ve Sanat Aştırmaları Dergisi*, 2, 213-221.
- Tekin, M. (2004), *Roman Sanatı*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Gelir, Y. ve Tütak, M. (2017). Modernist Bir Yazar Olarak Yusuf Atılgan. *ulakbilge*, 5 (13), 1091-1108.
- Yalçın, A. (2017). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı (1946-2017)*, Ankara: Akçağ Yayınları.



Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Güz 2022 / 2: 113-128.

Ziya Şakir Soku'nun Cumhuriyet Öncesi Edebî Faaliyetleri

Serkan TUNA*

Öz: Aksiyon ve mücadele adamı olarak dünyaya gelen Ziya Şakir, Osmanlı İmparatorluğu'nun en zor dönemlerinde başladığı hayat çizgisine pek çok şey sığdırmıştır. II. Abdülhamit'in kontrollü ve baskın siyasetinde çocukluk ve ilk gençlik dönemlerini geçiren yazar, dönemin canlı tarihine yakından şahitlik etmiştir. II. Meşrutiyet, Balkan Harbi, I. Dünya Savaşı ve nihayetinde Millî Mücadele'ye katılarak hem sahada aktif bir rol üstlenmiş hem de basın yoluyla kalem kudretini geliştirip kullanmıştır. Cumhuriyetin ilanı ile de velud bir muharrir olarak yaşantısını bu alana vakfetmiş, tarihî, dinî, edebî pek çok eser neşretmiştir.

Daha çok tarihî yönüyle ve eserleriyle bilinen Ziya Şakir, çoğu eserini cumhuriyetin ilanından sonra kaleme almıştır. Ancak cumhuriyet öncesinde de dahil olduğu edebiyat mahfilleri, süreli yayınlarda da unutulmaya yüz tutmuş kimi edebî çalışmaları mevcuttur ve bu çalışmalar, sonrasında ortaya koyacağı çalışmalarına zemin oluşturmıştır. Bu çalışmada, Ziya Şakir'in muhtelif mecmualarda dağınık hâlde bulunun edebî türdeki yazılarını tanıtmak, bunları liste hâlinde bir araya getirmek, varsa öne çıkan yönlerine işaret ederek Türk tarihine ve edebiyatına büyük katkılarda bulunan yazarı, Türk okuyucusuna tekrar hatırlatmak hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ziya Şakir, Süreli Yayın, Edebiyat, Tarih

Literature Activities Of Ziya Şakir Soku Before The Republic

Abstract: Ziya Şakir, who was born as a man of action and struggle, fit many things into his life line that he started in the most difficult times of the Ottoman Empire. The author, who spent his childhood and early youth in the controlled and dominant politics of II. Abdülhamid, closely witnessed the vivid history of the period. By participating in the Second Constitutional Monarchy, the Balkan War, the First World War and finally the Turkish War of Independence, he took an active role in the field as well as he developed and used his pen power through the press. With the proclamation of the Republic, he devoted his life as a prolific writer to this field and published many historical, religious and literary works.

Ziya Şakir, who is mostly known for his historical aspect and his works, wrote most of his works after the proclamation of the republic. However, there are literary gatherings in which he was included before the republic, and some literary works that have sunk into oblivion in periodicals, and these studies laid

* Doktora Öğrencisi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, (Türkiye). E-posta: sserkantuna1@gmail.com/ ORCID ID: 0000-0001-5625-7882.

the groundwork for his later works. In this study, it is aimed to introduce Ziya Şakir's literary writings scattered in various magazines, to bring them together in a list, to remind the Turkish reader of the author, who made great contributions to Turkish history and literature by pointing out the prominent aspects, if any.

Keywords: Ziya Şakir, Periodical, Literature, History

Giriş

Osmanlı İmparatorluğu'nun en zor dönemlerinde doğup yetişen Ziya Şakir, yakın tarihi bizzat tecrübe etmiştir. II. Abdülhamit döneminde dünyaya gelir gelmez istibdatın soğuk yüzüyle karşılaşmış olsa da muhalif tarafta yer alarak Meşrutiyet'in ilanını için mücadelenin içerisinde yer almış, daha sonra üyesi bulunduğu İttihat Terakki'den giderek uzaklaşarak meydana gelen Balkan Harbi'ne kardeşiyle beraber gönüllü olarak dahil olmuştur. Akabinde I. Dünya Savaşı ve Milli Mücadele'de ülkesinden yana tavır koyarak görevler üstlenmiş, cumhuriyetin ilanına kadar bürokrasiden siyasete gerek sahada gerekse basında mücadele etmiştir.

Ziya Şakir, bu hareketli yaşantısına rağmen özellikle ilk gençlik devresinde dönemin önemli edebiyat süreli yayınlarında çeşitli türlerde yazılar kaleme alarak muharrirliğe ve gazeteciliğe olan tutkusunu göstermeye başlamış, *İrtika*'da çıkan bir şiiriyle de bu sahaya adım atmıştır. *İrtika*'dan sonra *Musavver Terakki*, *Çocuklara Mahsus Gazete*, *Hanımlara Mahsus Gazete*, *Musavver Fen ve Edep*, *Genç Türk*, *Yeni Edirne*, *Ertuğrul*, *Hak* gibi mecmua ve gazetelere yazılar yazmış, idari işlerinde bulunmuştur. Bu bağlamda hem muharrirliği hem gazeteciliği iç içe yaşamış, matbuat âlemini yakından tanımıştır.

Ziya Şakir, sahada ve basında kazandığı tecrübeleri cumhuriyetin ilanından sonra kaleme aldığı eserlerine yansıtmış, özellikle tarihî eserleriyle ün kazanmıştır. Daha çok bu dönemde yazdığı eserleriyle tanınan yazarın cumhuriyet öncesindeki edebî faaliyetleri geri planda kalmıştır. Bunun en önemli sebebi imparatorluğun en çalkantılı yıllarında sansür ve savaşlarla yüzleşmesi ve ortaya kayda değer bir çalışma koyamamasıdır. Cumhuriyet öncesi çalışmaları belki bir elin parmağını geçmese de ve yine gençlik yıllarından dolayı zayıf olsa da mecmualarda kalan ve hiç dikkate alınmayan edebî yönünü öne çıkarmak, sonraki eserlerinin temelini anlamak bu çalışma vesilesiyle lüzumlu görülmüştür.

Ziya Şakir'in hayatı hakkındaki bilgiler çoğunlukla iki kaynak üzerinde toplanmıştır. Hasan Eryüksel'in Ziya Şakir ile gerçekleştirdiği röportajı ve eseri olan *Ziya Şakir'in Hayatı ve Eserleri* bunun ilkidir. Diğeri ise torunu Ayda Üstündağ'ın verdiği bilgilerden oluşan *Sözlü Tarihin Büyük Üstadı Ziya Şakir* eseridir. Bunlar dışında Ziya Şakir üzerine Güngör Göçer tarafından yapılan *Osmanlı'dan Cumhuriyete Popüler Bir Tarihçi: Ziya Şakir* isimli kapsamlı bir doktora çalışması mevcuttur. Çalışmada, yazarın hayatı hakkındaki bilgiler genellikle bu eserlerden yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Yazarın hayatı ve edebî yönü olmak üzere iki başlık altında tasarlanan çalışmanın sonunda Ziya Şakir'in sınırlı sayıdaki şiirlerinden örneklerle ve ulaşılabilen yazılarının bir listesine de yer verilmiştir.

1. Ziya Şakir'in Hayatı

Ziya Şakir, 1883 (1300) senesinde İstanbul'da Ayasofya civarında dünyaya gelmiştir. Babası I. Dünya Savaşı'nın ilk senelerinde vefat eden Hacı Şakir Bey'dir.

Ziya Şakir, baba tarafından Sivas'ın Divriği kazasının Bahtiyar Fenk köyündendir. Ailenin soyu Hasanbeyoğulları'na dayanmaktadır. Hasanbeyoğulları yıllardır Sivas çevresinde ikamet edip nam salmış Sipahizadeler ailesidir. Aile, IV. Murat ile beraber Bağdat fethine gitmiştir. Ziya Şakir'in annesi ise Huriye Melek Hanım'dır. Aslen Konyalı olan Huriye Melek Hanım da Beyşehir'de ikamet eden Avşar bağlarının sahiplerinden Saçlızadeler'e mensuptur (Eryüksel, 1949, s. 5).

Ziya Şakir, ilk ve rüştiye tahsilini İstanbul'daki Divanyolu'nda Burhan-ı Terakki Mektebinde tamamlamış, babasının askerlik görevi Bursa'ya nakledilmesinden dolayı onunla beraber giderek Bursa İdadisine kaydolmuştur. Lakin Bursa'da bir sene kadar kaldıktan sonra tekrar İstanbul'a gelerek Vefa İdadisinde eğitimini sürdürmüş, yine babasının Halep Jandarma Alayı'na tayin edilmesi sebebiyle Halep'e gitmiştir. İdadi tahsilini burada tamamlayan yazar, üç sene sonra İstanbul'a dönmüştür (Eryüksel, 1949, s. 5-6-11). Eğitim hayatını böylesi muhtelif yerlerde sürdürmüş olan Ziya Şakir, aynı zamanda hukuk eğitimi de almıştır.

Ziya Şakir'in edebiyata dair ilgi ve merakı henüz Bursa'da genç bir idadi öğrencisiyken başlamıştır. Özellikle arkadaşı Muhiddin Pars ile edebiyata dair paylaşımları bu dönemde etkilidir. Kısa süreli Bursa ikametinden sonra tekrar İstanbul'a dönen Ziya Şakir, Vefa İdadisinde edebiyata ve muharrirliğe dair daha uygun bir zemin bulmuştur. Celal Sahir, İshak Firara, Hüseyin Kazım gibi isimlerle tanıştıktan sonra bu sahaya daha çok yönelmiştir. İlk edebî çalışmasını da bu dönemde yazmış ve yazı hayatının manzum ve mensur ilk ürünlerini *Musavver Fen ve Edep*, *İrtika*, *Musavver Terakki* mecmualarında yayımlamıştır.

Çalışmalarıyla edebiyat sahasında görülmeye başlayan Ziya Şakir, yeni dostluklar edinmiştir. Bunlardan biri dönem şairlerinden olan (Andelip) Mehmet Faik Esat'tır. Mehmet Faik, Ziya Şakir'in edebiyat aleminin yanı sıra siyâsî alanda da fikirlerinin tekâmül etmesinde etkili olmuştur. Ancak Mehmet Esat hafiyeler tarafından takip edilmektedir ve onunla samimi olan Ziya Şakir de takibe takılmıştır. Durumun okul idaresine de bildirilmesiyle Ziya Şakir aramadan geçirilmiştir. Üzerinde zararlı evrak bulunmasa da bu olaydan üç dört gün sonra tevkif edilmiş ve bir haftalık sorgu ve tutukluluktan sonra serbest bırakılmıştır. O sırada babasının Halep Jandarma Alayı'na tayin edilmesi bu sıkıntılı süreci atlatması için bir fırsat olmuş ve babasıyla Halep'e gitmiştir (Eryüksel, 1949, s. 10-11).

Halep dönemi Ziya Şakir için önemli bir noktayı oluşturmaktadır. O sıralarda Halep'te sürgünde bulunan Abidin Paşa, Ziya Şakir'i konağında misafir olarak ağırlamıştır. İlim ve irfan sahibi olan bu zattan Ziya Şakir dersler alarak kendisini geliştirmiş ve yine İstanbul'a döndükten sonra Abidin Paşa'nın torunu olan Sermet Muhtar ile yakın bir dostluk kurmuştur. Sermet Muhtar ile dostlukları sürerken diğer taraftan Harbiye Mektebinde hocalık yapan babası Ahmet Muhtar Paşa ile tanışmıştır. Muhtar Paşa o esnada yazdığı tarihî eseri için kaynak teminini, araştırma ve inceleme işlerini Ziya Şakir'e tevdi etmiştir. Bundan sonra Ziya Şakir, Fatih Kütüphanesinden başlayarak umumi kütüphaneleri dolaşmaya ve araştırmalar yapmaya başlamıştır (Eryüksel, 1949, s. 12-13). Tarihe alakasının artmasında, yönelmesinde ve tarihçi kimliği kazanmasında bu nokta önem arz etmektedir.

Ziya Şakir'in çocukluk ve ilk gençlik dönemi II. Abdülhamit'in saltanat yıllarına tekabül etmektedir. 93 Harbi'nden sonra yönetimdeki ağırlığını arttıran padişah, sosyal hayattan kültür hayatına kadar her mecrada tahakkümünü hissettirmiş ve

ortaya konulan devlet politikaları baskıcı ve kontrollü bir anlayış ile uygulamaları beraberinde getirmiştir. Böylesi bir tutum, ülke aydınının yurt dışına kaçmasına sebebiyet verirken ülkede kalanları ise şiddetli manevi buhranlara ve çöküşe sürüklemiştir:

(...) Abdülhamit dönemi aydını o denli sindirilmiş bir tipti ki, o yönetimin gücüne ve etkinliğine aşırı derecede inancı yüzünden onun devletleştirilmiş imgesinin yaratılmasında bu korkunun da payı olmuştur. Çoğu yalnız devletten değil, birbirinden de korkardı. Herhangi biri hafiye ya da jurnalci olabilirdi. Haylisinin böyle olduğu da zamanla ortaya çıktı. Abdülhamit rejiminin saldıgı hastalıkların belki en kötüsü bu manevi hastalık olmuştur (Berkes, 2002, s. 366).

Elbette bu durum çok geçmeden muhalif oluşumları doğurmuştur. Bir taraftan aleyhte komite ve cemiyetler kurulurken askerî okullarda ve ordu içerisinde yönetim uygulamaları tartışılmaya başlanmıştır. Çocukluk ve gençlik dönemini II. Abdülhamit'in saltanatında geçiren Ziya Şakir de oluşan siyasi atmosferden etkilenerek muhalif tarafta yerini almıştır.

Ziya Şakir öncelikle Satvet Lütfü Bey vasıtasıyla muhalif Cemiyet-i İnkılabiye adındaki gizli cemiyete üye olmuş ve cemiyet adına haftada veya on beş günde bir çıkarılan *Mecmua-i İnkılap*'ın neşrini üzerine almıştır. Bu mecmuayı bir arkadaşıyla evinde basarken “Abdül-Müheymen” imzasıyla yazılar da yazmıştır. Bu cemiyette faaliyetlerini yürüttüğü esnada Avukat Baha Bey vasıtasıyla İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne girmiş, iki cemiyette de faaliyetlerini sürdürmüştür (Eryüksel, 1949, s. 14-15).

Meşrutiyet'in 1908'deki ilanından sonra ülke içerisinde özgürlüğün, serbestiyetin heyecanı uç noktalarda hissedilmiştir. Şüphesiz bu heyecanı en içten duyanlardan birisi Ziya Şakir'dir. Meşrutiyet'in ilanıyla *Vatan Kardeşlerime* isimli bir beyanname yayımlayarak heyecanını dile getirmiş, hamasi söylemlerin yoğun olduğu vatani piyesler yazmıştır. Kaleme aldığı *İstibdat Faciaları* piyesi Ramazan'da üst üste sahnelenirken bu eserini *Aşk ve Vazife* izlemiştir (Eryüksel, 1949, s. 15-16).

Meşrutiyet'in ilanından sonra İttihat ve Terakki'nin uygulamalarından rahatsız olmaya başlayan Ziya Şakir yine de bir süre karşı tavır almaktan imtina etmiştir. Ancak 1910'da imtiyazını aldığı *Genç Türk*¹ isimli siyasi gazete aracılığıyla çok da hoşlanmadığı siyasetin içerisine dahil olmuştur. Bu gazetede Talat Paşa'ya yönelik çıkan yazısı sebebiyle ölüm tehditleri almaya başlamış ve Mısır'a kaçmıştır. Burada da yazmayı sürdüren Ziya Şakir girmiş olduğu dost meclisinde kendisi senaryo yazmaya teşvik edilmiş ve *Sultanın Gözdesi* isminde bir senaryo da kaleme almıştır. Mısır dönüşü ise yargılanarak sürgün edilmiştir. Kastamonu ve Sinop'ta bir yıl kadar sürgün kalan Ziya Şakir, daha sonra memleketine dönmüş ve siyasetten uzak kalmak

¹Sınırlı sayıda çıkabilen *Genç Türk* gazetesinin Hakkı Tarık Us Koleksiyonunda yer alan nüshalarına tesadüf edilmiştir. Gazetenin orta klışesinde “Demokrasi mesleğinin hadim ve müdafî yevmi ceride-i osmaniyedir” ifadesi yer alır. Klışenin sağ tarafında “Sahib-i imtiyaz ve müdür-ü mesûl: Ziya Şakir” ibaresi, klışenin sol tarafında “Menafî-i millet ve devlete hadim ve şahsiyetten arî makalat kemal-i şükranla kabul ve derc edilir” notu vardır. Gazetede dönemin güncel meselelerine dair bilgiler yer alırken yazıların çoğunluğu imzasızdır.

adına evine çekilmiştir. Kısa bir süre Süleyman Nazîf'in sermuharrirlerinden biri olduğu *Hak*² gazetesinde çalışsa da bu çok uzun sürmemiştir (Eryüksel, 1949, s. 17-20).

Ziya Şakir, Balkan Harbi'nin başlamasından önce mahkûmiyetten kurtulmuş ve kısa bir süre evinde dinlenme imkânı bulmuştur. Ancak Trablusgarp Harbi'nin devam ettiği günlerde Balkanlar'da yeni bir savaşın başlaması ihtimalinin ortaya çıkması, İstanbul'da halkı galeyana getirmiş ve başta Darûlfünun öğrencileri olmak üzere toplumun farklı kesimleri savaş lehine gösterileri başlatmıştır. Bu süreçte Ziya Şakir de kardeşi ile savaş lehinde gösterilere katılanlardan birisidir. Böylesi gergin bir durumda Osmanlı Devleti'nin seferberlik ilan etmesi ile birlikte Ziya Şakir ve kardeşi önce İstanbul'da orduya gönüllü olarak katılmak istemişlerdi. Ancak dönemin siyasal çekişmeleri karşısında orduya alınmayacaklarından ve İttihatçılıkları nedeni ile başlarına bir olumsuzluk geleceğinden çekinerek Bursa'ya gidip orada Bursa Gönüllü Taburunun Dördüncü Bölüğüne katılmayı başarmışlardır. Ziya Şakir, Balkan Harbi'nde yaşanan sevk hatalarının sonucunda taburu ile birlikte Edirne'ye gitmiştir. Ziya Şakir ve kardeşi Kazım Şakir, Edirne'nin düşüşüne kadar Edirne savunmasında bulunmuşlardır. Bulgarların yaptıkları son saldırıda yaralanan Ziya Şakir, Bahattin Şakir'in yönettiği Hilal-i Ahmer hastanesine kaldırılmıştır. O hastanede yatarken Edirne düşmüş ve esaret hayatı başlamıştır. Bahattin Şakir, Ziya Şakir iyileştikten sonra onu ve kardeşini hastane personeli olarak kaydetmesiyle birazda olsa esaret hayatının sıkıntılarından uzak kalabilmişlerdir. Ziya Şakir ve kardeşi iki buçuk ay kadar süren esaret hayatından kaçarak İstanbul'a dönmeyi başarmışlardır. Sonrasında Edirne'nin geri alınması harekâtına katılmışlar ve tekrar İstanbul'a dönmüşlerdir (Göçer, 2017, s. 24-25). Ayrıca Ziya Şakir, Edirne kuşatması günlerinde *Yeni Edirne*³ gazetesine yazılar yazmaya devam edip bu kuşatmayı günü gününe not da etmiştir. Daha sonra yayımlayacağı kitapları *Meçhul Asker* ve *Edirne Müdafası*'nda bu notlardan istifade etmiştir (Eryüksel, 1949, s. 20-21).

²"Hak gazetesi, 14 Mart 1912 (Rumi 1 Mart 1328) tarihinde yayın hayatına girmiş, 8 Ağustos 1912 (Rumi 26 Temmuz 1328) tarihine kadar 4 sayfadan oluşmuş ve günlük olarak toplamda 147 sayı neşredilmiştir. Gazetenin imtiyaz sahibi Mahmud Cemil, mesul müdürleri ise Mahmud Cemil ve Hamdi'dir. Gazetenin başlık klişesinin altında 'Her gün neşrolunur siyasi, edebî, içtimâî gazetedir' ibaresi yer almakta; bu ibarenin sağ ve sol tarafında ise 'nüshası 10 para' yazmaktadır. Başlık klişesinin sağ tarafında matbuat adresi ve abonelik bilgileri yer alırken sol tarafında gazetenin yayımlandığı tarih (sırasıyla miladi, Rumi, hicri) ve 'Neşredilen evrak iade olunmaz, İlanât ücreti eshabyıla kararlaştırılır, Umur-ı idare için müdir-i mesule müracaat ediniz' ibareleri bulunmaktadır" (Mortepe, 2019, s. 29).

³"1906-1907 tarihinde yayın hayatına başlamıştır. Kurucusu, imtiyaz sahibi ve sorumlu müdürü Mustafa Şevket'tir. Gazetenin başmuharriri N. Ulvî'dir. Haftalık olan gazete, başlangıçta haftada iki gün daha sonraları üç gün yayımlanan 'Yeni Edirne' gazetesi, siyasi, millî Osmanlı gazetesi idi. (...) Gazetenin geliri, sanayi mektebinde okuyan yoksul çocukların eğitiminde kullanılmıştır. (...) 1908 tarihinden itibaren gazetenin amblemi değişmiş olup ay yıldız içinde gazetenin ismi yazılı olarak yayımlanmıştır. Gazetenin sol üst köşesinde 'Osmanlı milleti için faydalı olan bütün eserlere sayfalarımız açıktır' ifadesi yer almaktadır. Bu gazete de imtiyaz sahibi olarak Mustafa Şevket (Dağdevirenzâde, sorumlu müdür olarak da Mehmet Şeref (Aykut) görev almıştır. 1908-1913 yılları arasında yayımlanmıştır" (Bilar, 2006, s. 111).

Daha sonraki süreçte meydana gelen I. Dünya Savaşı'na da katılan Ziya Şakir, ağır yaralarına rağmen orduya hizmet etmiştir. Bu esnada Bursa'da başmuharrirliğini üzerine aldığı *Ertuğrul*⁴ gazetesini de çıkarmıştır. Mondros Mütarekesi'ni takiben İttihatçılar aleyhine yürütülen uygulamalar neticesinde o da kendini kurtaramamış, Bilecik ve Geyve dağlarında bir süre dolaştıktan sonra yakalanıp Divan-ı Harp'te yargılanmıştır (Eryüksel, 1949, s. 21-22).

Çeşitli yerlerde geçen kısa süreli menfalardan sonra Ziya Şakir, Millî Mücadele'ye katılmış ve dahil olduğu müdafa cemiyetleri ekseninde yurt savunmasında faaliyetlerini sürdürmüştür. Yazar, kısa süreli memuriyetler dışında bundan sonraki süreçte velud bir kişi olarak hayatına devam etmiştir. Yeni tesis edilen devletle beraber bütünüyle muharrirliğe yönelmiş ve yazmış olduğu çok sayıda eser cumhuriyet sonrası dönemde ortaya çıkmıştır.

Ziya Şakir böylesine hareketli bir yaşantının bedelini hem kişisel hem aile yaşantısında ödemiş ve birden fazla evlilik yapan Ziya Şakir, huzurlu bir aile yaşantısından yoksun kalmıştır. Özellikle menfalarda geçen süreler, mevcut düzene muhalefet aile birlikteliğini zedelemiş ve bu yoksunlukta pay sahibi olmuştur. Torunu Ayda Üstündağ bu durumu şu ifadelerle açıklamaktadır:

Beş evlilik yapmış, dört çocuğu olmuş, babamın üvey ağabeyi pek kesin bilmiyorum ama kulağımda kalan bir cinayete kurban gitmiş. Üvey küçük amcamla da görüşmüyordu. Halam da bir İngiliz'le evlenince kolu kanadı kırık kaldı. Dedem savaşta, sürgünde, Avrupa'da derken evlatlarına fazla zaman ayıramamıştı (Üstündağ, 2011, s. 23).

İlk eşine dair bilgiler mevcut değilken ikinci eşi Saliha Hanım'dır. Ziya Şakir'le henüz 14 yaşında iken evlenen Saliha Hanım, eşinin sürgünlerine ve onun yokluğuna çok fazla dayanamadan veremden 22 yaşında vefat etmiştir (Üstündağ, 2011, s. 38). Yine üçüncü eşine dair bir bilgi bulunmazken dördüncü evliliğini bir ilkokul öğretmeni olan İsmet Hanım ile yapmıştır. Bu evlilik de hüsrarla sona ermiştir. İsmet Hanım tartıştığı İstanbul İl Milli Eğitim Müdürü Vedat Fıratlı'yı tabancasıyla vurmuş, onun öldüğünü düşünerek aynı silahla intihar etmiştir. Beşinci evliliği Zehra Hanım'ladır. Aralarındaki kültür ve yaş farkına rağmen Ziya Şakir'in en düzenli evlilik yaşantısı Zehra Hanım ile gerçekleşmiştir (Üstündağ, 2011, s. 60-61).

Çocukları konusunda da çok acı tecrübeler yaşayan Ziya Şakir, Zehra Hanım ile son demde yakaladığı huzur ve aile saadetini torunları ile daha da kuvvetlendirmiştir. Özellikle torunu Ayda'ya çok ayrı bir muhabbet beslemiş, hareketli geçen hayatının son anlarını onun vesilesiyle daha sakin ve mutlu geçirmiştir.

2. Ziya Şakir'in Cumhuriyet Öncesi Edebî Faaliyetleri

Muharrirliğe ömrünü vakfetmiş olan Ziya Şakir'in edebî temayülünün, uyanışının başlaması Bursa'da bulunduğu zamandır. O dönem okul arkadaşı olan ve

⁴*Ertuğrul* gazetesinin sınırlı sayıdaki mevcut sayfaları Hakkı Tarık Us Koleksiyonunda yer almaktadır. Gazetenin ortadaki klışesinde "Menafi-i vatana hadim ve şimdilik haftada bir defa neşrolunur siyasi, ilmi, edebî, fennî, ziraî gazetedir" ifadesi yer alır. Sağ klışede sermuharirin adı olarak "Hakkı Baha" varken sol klışede mesûl-ü müdür olarak "İsmail Hakkı" adı geçer. Ayrıca ambleminde ay yıldızlı bayrak üzerine "ertuğrul" yazısı vardır.

sonradan Bursa mebusu seçilen Muhiddin Baha Pars ile edebiyata dair paylaşımları bu uyanışın ilk nüvelerini oluşturmaktadır:

Daha Bursa'da iken sözüm yabana bir takım şiirler yazmaya başlamıştım. Fakat bu hezeyanları, herkesten sakladım. Ancak, mektep arkadaşlarımdan, şimdi Bursa mebusu olan Muhiddin Baha Pars ile hemen her gün buluşur, bu saçma sapan şeyleri okurduk. Muhiddin Baha, hem oldukça ney üfler, hem de – aklımda kaldığına göre – biraz da şiir söylerdi. Bundan dolayı kendisi ile iyice anlaşmış, birbirimizi teşvike başlamıştık (Eryüksel, 1949, s. 7).

Bursa'dan sonra İstanbul'a gelen yazar burada Vefa Lisesinde eğitimine devam etmiştir. Bu lisede kendi üst sınıfında okuyan Celal Sahir, İsak Firara ve Hüseyin Kazım ile derhal tanış olmuş ve çekingenlik içerisinde edebiyat sahasındaki ilk edebî ürünü olan manzumesini yayımlamıştır:

Ben, İstanbul'a gelmiş; Vefa İdadisinin ikinci sınıfına girmiştım. Ve mektebin 4'üncü sınıfında bulunan Celal Sahir, İsak Firara ve sonraları Tercümancı unvanını alan Hüseyin Kazım ile derhal münasebete girmiştım. Celal Sahir ile İsak Firara yazdıkları şiirleri cayı cayı neşrediyorlar, benim kalbimde de gıpta hisleri uyandırıyorlardı. Günün birinde, Servet-i Fünun Mecmuası tarafından neşredilen bir "Köylü Kızı" tablosuna bir manzume yazdım. Utancımdan, bunu bir müddet ortaya çıkaramadım. Fakat aynı zamanda neşriyat hayatına atılmak için içimde kanayan hislere de galebe çalamadım. Nihayet sıkıla utana:

—Lütfen şunu tashih eder misiniz, diye, o manzumeyi İsak Firara'ya uzattım.

İsak Firara, yazımı tashihe lüzum görmedikten başka:

—Aman, bunu neşredelim, dedi ve bizzat kendisi götürerek İrtika Mecmuası'na verdi.

İki hafta sonrada bu manzumem intişar etti. İşte, yazı hayatına, bu suretle İsak Firara'nın delaletiyle girdim. Ve onun bu kıymetli yardımına karşı, bugün bile kalbimde derin bir minnet ve şükran beslemekteyim (Eryüksel, 1949, s. 7-8).

Ziya Şakir, *Köylü Kızı*⁵ manzumesinin yayımlanmasından sonra buna benzer çalışmaları yapmak ve yayımlamak için kendinde daha fazla kuvvet bulmuştur. Özellikle mecmualarda çıkan manzumeleri arkadaşlarının dikkatinden kaçmamış ve kendi aralarında "şair" olarak paye kazanmıştır:

Mektepte, şairlerden mürekkep bir grup vardı. Ben, hepsinden küçük olduğum hâlde, beni de içlerine alıyorlardı. O zaman ben, ikinci sınıf talebelerindendim. İrtika, Musavver-i Fenni Edep ve Terakki mecmualarında her hafta intişar eden manzum ve mensur yazılarımdan dolayı büyük bir memnuniyet içindeydim. Bir aralık mektep idaresi, talebelerin gazete ve

⁵"Köylü Kızı" isimli çalışmanın başlangıç kısmına Hasan Eryüksel'in yaptığı çalışmada; Bir köylü kızı, lâtif peyker; Mestur fakat nikap içinde.

Güya ki kamer, sahâp içinde (Eryüksel, 1949, s. 8)

şekliyle yer verilmiştir. Ancak devamı yazılmamıştır. *İrtika* üzerinde yapılan araştırmalarda adı geçen ve yayımladığı bilinen yazarın ilk manzumesine tesadüf edilememiştir. Yine Eryüksel'in diğer sayfada bahsettiği "Şarkı" formundaki eserine de *İrtika*'da ulaşılamamıştır.

mecmualara yazı yazmalarını şiddetle menetti. Hepimiz, değişik imzalarla yazmaya başladık. Ben de (Hüseyin Servet) ismini aldım. Bir müddet de bu isimle yazdım. Sınıfta sağ tarafımda – eski Lazistan mebusu – Süleyman Sudi; solumda da Mithat Cemal oturuyor, Mithat Cemal:

— Şair!..

Diye, benimle alay ediyordu. Tabiatın şu garip cilvesine bakınız ki; benim şairliğim, bir müddet sonra iflas etti. Mithat Cemal Bey ise; bugünkü şiir âlemimizin şahikasına kadar yükseldi (Eryüksel, 1949, s. 9-10).

Yazar, bu dönemde tüm dikkatini manzume üzerinde toplamış, özellikle bu türde eserler kaleme aldığı bir süreç yaşamıştır. Bu sürecin sonunda ortaya çıkan manzumelerini yayımlatmak üzere Ahmet Mithat Efendi'nin yegâne miraslarından olan *Tercüman-ı Hakikat*'e götürmüştür. Üzerilerini renkli çiçek ve yaprak resimleriyle süsleyip hazırladığı manzumeleri; gazete heyetince -siyasi bir gazetede şiir yayımlanamayacağı- gerekçesi ile geri çevrilmiştir (Çalıklioğlu, 2011, s. 64). Burada yaşanan hayal kırıklığı “şair” Ziya Şakir'in zamanla bu türden vazgeçerek mensur eserlere daha çok yönelmesinde pay sahibi olmuştur. Öyle ki mecmualarda unutulmaya yüz tutmuş birkaç şiiri dışında bu alanda müstakil bir çalışma ortaya koymamıştır.

Ziya Şakir, kaleme aldığı mensur eserlerde de dönem mecmuaları tarafından taltif edilmeye başlanmıştır. Nitekim yazarın 6 Nisan 1900 tarihinde *İrtika*'da “Edebiyat-ı Askeriye” başlığı altında çıkan ve bir harp sahnesini Haydar isimli bir kahraman üzerinden canlandırdığı *Son Kurşun* isimli yazısının altında *İrtika* heyetince “Aferin! Himmetiniz şâyân-ı takdirdir. Yazarsanız böyle yazınız ki asâr-ı kalemiyemiz dahi malûm-ı cihân olan şehâmet-i osmâniyânî enzâr-ı aleme arz etsin.” şeklinde not düşülmüştür. Ziya Şakir bu iltifata mazhar olduğu zaman henüz on yedi yaşındadır.

Ziya Şakir'in *İrtika*'da çıkan altı adet çalışması vardır. Bunlardan ikisi kısa hikâye tarzında iken dört tanesi şiir şeklindedir. Bu ürünler yazarın on yedi ve on sekiz yaşlarına tekabül etmektedir. Şiirlerde ağıdalı bir dil kullanılırken Farsça ve Arapça kelimeler çoğunluktadır. *Gözyaşlarım* şiirinde gözyaşının akışı benzetmelerle anlatılırken, *Ezan* şiirinde sabah ezanının yarattığı etki dile getirilmiştir. *Eflatun Mendile* serbest tarzda kaleme alınmış, mendille tek taraflı konuşma şeklinde şiir tamamlanmıştır. *Karşımda* ilk üç dizesi dörtlük son dizesi üç mısradan oluşan benzetmelerle örülü bir çalışmadır. Yukarıda ifade edilen *Son Kurşun* hikâyesi dışında, bu mecmuada *İki Çiçek* yazısı vardır. *İki Çiçek* yazısının üst kısmında Ahmet Rasim'e ait olduğu ifade edilen “Biri kadındır sevmez, biri çiçektir solar” dizesi yer almış, hem kadının hem çiçeğin vefasızlığı etrafında üstteki dizelere ilişik olarak yazı tamamlanmıştır. Yazı, şekil itibarıyla hikâye olarak gözüксе de daha çok mensur şiire yakın bir görünüm arz etmektedir.

Yazar, Halep İdadisinde eğitimini tamamladıktan sonra İstanbul'a dönmüş ve matbuat sahasına tekrar adım atmıştır. Dönemin önemli süreli yayınlarından olan *Musavver Terakki* mecmuasında ise fiilen yazarlığa başlamıştır:

O sırada Terakki mecmuasının başmuharriri E. Avni Paris'e firar etmişti. Faik Kırkor, bedavaya çalışacak bir amatör başmuharrir bulamadığı için büyük bir telaş içinde idi. Bu işi deruhte etmesi için, Ziya Şakir'e rica etti. Ziya Şakir,

çalışıp kazanmaya muhtaç değildi. Büyük bir memnuniyetle mecmuanın başmuharrirliğini deruhte ederek, artık fiilen yazı hayatına girdi.

Ziya Şakir, mektepte iken M. Ziya, Hüseyin Servet, Hamid Nuri vesaire gibi imzalar kullanıyordu. Terakki mecmuası başmuharrirliğini deruhte eder etmez, artık yazılarına doğrudan doğruya Ziya Şakir imzasını atmaya başladı (Eryüksel, 1949, s. 11).

Eryüksel'in sermuharrirliğe dair verdiği bilgi teyite muhtaç bir durumdur. 5 Ağustos 1897 - 7 Temmuz 1898 yılları arasında ilk yılını tamamlayan *Musavver Terakki*'de sermuharrirliğe dair bir bilgi yoktur (Akça, 2020, s. 43). 31 Ağustos 1898-7 Eylül 1899 yıllarında ikinci senesini dolduran mecmuada 12. sayıya kadar sermuharrirlik görevini Andelip Bey, geri kalan kısmını ise Müstecabizâde İsmet üstlenmiştir (Ataman, 2021, s. 50). 1899-1900, 1900-1901 yılları arasında üçüncü ve dördüncü yıllarını ifa eden mecmuada sermuharrirliği Ziya Şakir'in üstlendiğine dair bir bilgiye rastlanmamıştır. 1902-1903 yılları arasındaki beşinci senede sermuharrirliği Mehmet Sıtkı İskeçeli üstlenmiştir (Tuna, 2021, s. 25). Yine Mehmet Sıtkı İskeçeli mecmuanın altıncı senesinde bu görevi sürdürürken yedinci senede bu görevi Birecikli Namık Ekrem devralmıştır (Avcu, 2021, s. 31). Ziya Şakir'in *Musavver Terakki*'de sadece üçüncü ve dördüncü senede yazılarına rastlanmıştır. Bunlar ise çok sayıda değildir. Netice itibarıyla Ziya Şakir'in mecmuada sermuharrirlikten ziyade idari alanda görev almış olabileceği, ara sırada da yazılar kaleme almış olabileceği ihtimalini akıllara getirmektedir.

Yine Eryüksel'in Ziya Şakir'in imzası için verdiği bilgi *Musavver Terakki*'deki yazıları için geçerli değildir. Yazarın, *Musavver Terakki*'de ulaştığımız çalışmalarında "Hüseyin Servet" imzasını kullandığı görülmektedir.

Musavver Terakki'de yazarın biri üçüncü, beşi dördüncü senede olmak üzere altı adet çalışması mevcuttur. Üçüncü senede yer alan *İki Çiçek* yazısı *İrtika*'da aynı isimle çıkan eseriyle aynıdır. *İrtika*'da çıkan nüshada Ahmet Rasim'den bir alıntı varken *Musavver Terakki*'deki çalışmada bu kaldırılmış, "Kardeşim Ahmet Razi'ye" ithafı eklenmiştir. Dördüncü senede yer alan diğer yazı *Alp Dağlarında Bir Tûlû* da ise güneşin doğuşuyla beraber doğa manzarası tasvir edilmiştir. Burada da "Bir Seyahatnâmeden: Ömer Aziz Bey kardeşime" giriş ve ithafı vardır. Yine bu sayıda *Bir Hicran!* adlı kısa hikâyesi mevcut olup. sevgiliyle baharda geçirilen zaman ve yaşanılanlar anlatılmış, betimlemeler yer tutmuştur. Yazının başında "Ahmet Hikmet Bey kardeşime" ithafı vardır. *Samimiyet-i Sevda* aşk muhtevasına sahip kısa hikâyesidir. *Paris Cıvırı* isimli tercüme, Fransızcadan aktarılmıştır ve "Kır Aleminde" başlığı altında yer almıştır. *Paris Meşcereleri* de yine Fransızcadan aktarılmış tercüme bir yazıdır.

Ziya Şakir, hukuk eğitimine devam ettiği sıralarda *Hanımlara Mahsus Gazete* sahibinin ricası üzerine sermuharrirliğe geçmiş, yine aynı gazetenin sahibinin malı olan *Çocuklara Mahsus Gazete* sermuharriri Faik Sabri Bey'in bu görevden ayrılmasıyla da bu süreli yayın organında da sermuharrirlik yapmıştır. Ziya Şakir bu iki gazetede üstlendiği görevleri Meşrutiyet'in ilanına kadar sürdürmüştür (Eryüksel, 1949, s. 12). *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yer alan *Bir Kontesin Defter-i Hissiyatından* kısa bir hikâye çalışmasıdır ve Ziya Şakir'in bu mecmuadaki tek yazısıdır.

Ziya Şakir'in *Çocuklara Mahsus Gazete*'de on adet yazısı bulunmaktadır. Bunlar içerisinde *Lisan Tahsili* yazısı iki parça hâlinde bu mecmuada yayımlananlar arasındadır. Bu yazıda, özellikle Avrupa'da dil ediniminin işleyişi ve muhteviyatı hakkında okuyucuyu bilgilendirmek hedeflenmiştir. Musahabe sütunu altında yer alan *Vesait-i Tahririyeden: Kalem* yazısı kağıtın gelişimiyle beraber kalemin de şeklinin değiştiğini, ezcümle kalemin tarihinden bahseder. 20 Mart 1324, 28 Mart 1324, 3 Nisan 1324, 10 Nisan 1324 ve 17 Nisan 1324 tarihli Musahabe'lerde buhar, buharın kullanımı ve arabalara, otomobillere tatbik edilişi anlatılır. 24 Nisan 1324 tarihli Musahabe bir fen yazısıyken *İspor: Japonya'da Usûl-i Mûsaraa* yazısı da Japonya'da icra edilen farklı güreş tarzlarından bahseder. *Çocuklara Mahsus Gazete*'sindeki Ziya Şakir'in çalışmaları daha çok fen ilimlerine, teknolojik gelişmelere yöneliktir denebilir. Yazar, bu süreli yayında daha çok bilgilendirici tarafla öne çıkmıştır. Bu mecmuada Ziya Şakir'e atfedilen bir de hikâye bulunmaktadır.⁶

Ziya Şakir'in ayrıca *Musavver Fen ve Edeb* mecmuasında iki şiiri yer alır. *Bükâ-yi Emel* dört dörtlükten oluşur ve şiirin sonunda "Samsun Tahrirat Müdürü: Ziya Şakir" imzası yer alır. *Zavallı Hasta* şiiri yine dört dörtlükten meydana gelirken yazının sonunda "Samsun'dan Ziya Şakir" imzası vardır. Bu iki şiirde de Arapça ve Farsça kelimeler, tamlamalar çok sayıda mevcuttur.

Ziya Şakir edebî gelişimini sadece eserleriyle değil, dahil olduğu edebiyat mahfilleriyle de sağlamıştır. "Sanat şahsi ve muhteremdir" sloganıyla ortaya çıkan *Fecr-i Ati* bu mahfillerin en önemlisidir ve dönemin diğer genç edebiyatçıları arasında bu gruba mensup olan isimlerden birisi de Ziya Şakir'dir. Bu gruba mensubiyetinde ise okuduğu hukuk mektebinin etkisi vardır:

1322-1324 senelerinde toplantı yerimiz meşhur çam dibi idi. O zamanlar birçok arkadaş mektebi hukuka devam ediyorduk. Hukuk mektebi o tarihlerde Cağaoğlu'nda bulunuyordu. Demir parmaklıklı muntazam bir bahçe ile çevrilmiş yeni bir bina idi. (...) Büyük demir kapıdan girince güzel ve muhteşem bir çam ağacı görülür. O zaman bu bahçe çok muntazam, zarif ve yeşil bir yuva halinde idi. Şimdi artık o çam da ihtiyarlamış, rengi solmuş koyu gölgelerle çam dibi o zamanın sanatkârlarının toplandığı yerd. Burada konuşulur, şiirler okunurdu. O vakit mekteb-i hukuka devam eden gençler meyanında İbrahim Necmi, İbrahim Alâettin, Mehmet Behçet, Tahsin Nahit, Köprülüzade Fuat, Mustafa Namık, Rasim Haşmet, Sadrettin Celal, Ziya Şakir, Rıfat vardır (Reşat Fevzi, 1930, s. 184-185).

Çam dibi sohbetlerine katılan kişiler, zaman içerisinde oluşan samimiyetle taşıdıkları bireysel özellikleri ortama yansıtmaya başlamıştır. Bireysel özelliklerin

⁶"Bir Köylünün Sergüzeşt-i Mudhike ve Fecâsı" isimli bu kısa hikâyede Fransa'da yaşayan bir köylünün miras yoluyla büyük bir para elde etmesi, Paris'e gitmesi, elde edilen büyük parayı kimseye güvenemediğinden kaldığı otelde saklaması, nihayetinde de bu paranın fareler tarafından telef edilmesi ve kişinin beş parasız köyüne geri dönmesi anlatılır. Bununla birlikte Hakkı Tarık Us Koleksiyonundan ulaşılan nüshada hikâyenin yazarına dair bir isme rastlanmamıştır. Ancak Ziya Şakir üzerine yapılan doktora tezinde (Göçer, 2017, s. 303) ve *Çocuklara Mahsus Gazete* üzerine yapılan yüksek lisans tezinde (Yaman, 2004, s. 458) bu hikâye Ziya Şakir adına işlenmiş ve tekrar edilmiştir.

yanında grubu bir arada tutan en önemli amil ise edebiyata dair sahip oldukları ortak heves ve arzularıdır:

Bu çam dibi toplantılarındaki sohbetlerde Fecr-i Âti Encümeni'ni oluşturacak edip ve şairlerin ferdi hususiyetleri teker teker ortaya çıkar. Bu ferdi özellikleri yanında onların asgari müştereginin edebiyatı ve şiiri hayatlarının vazgeçilmezleri arasına koymaları görülür. Bu edebiyat heveslileri gençlerin hayata karşı edebîce bir tavır aldıkları görülür (Şen, 2006, s. 4).

Denilebilir ki Ziya Şakir, siyasi çizgideki mecmualara geçmeden evvel edebî muhtevaya sahip mecmua ve gazetelerde önemli bir tecrübe kazanmıştır. Düzyazı, şiir, hikâye ve tercümelemlerle edindiği bu deneyimi muharrirliğine ve romanlaştırdığı tarihi eserlerine zemin oluşturmuştur. Yine edebiyat ortamlarında geçirdiği yaşantılar da bu zeminin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Yazar, yirmili yaşlara ulaşmadan ve politik mücadelelerle basında ve sahada mücadele etmeden önce istidatını fark etmiş ve bunu cumhuriyet sonrası ortaya koyduğu eserleriyle ileri bir safhaya taşıyarak hayata geçirmiş, yüzün üzerinde eser bırakmıştır.

Ziya Şakir'in cumhuriyet öncesi görev üstlendiği yahut yazılar yazdığı diğer süreli yayın organları arasında *Genç Türk*, *Yeni Edirne*, *Ertuğrul*, *Hak* gazeteleri vardır. Genel manada edebî muhtevadan uzak olarak güncel siyaseti takip eden bu gazetelerin kimisi çok kısa süreli matbuat hayatında kalmış kimisi de dönemin hareketli ve müşkül geçmesi sebebiyle geride bir iz bırakmadan tarihe karışmıştır. Nitekim İttihat Terakki'nin faaliyetlerine muhalif bir yayın organı olan *Genç Türk*, sadece on dört sayı üretebilmiş, Ziya Şakir'in Talat Paşa'ya yazdığı açık mektup sebebiyle kapanmaya yüz tutmuştur. *Yeni Edirne*, Ziya Şakir'in Balkan Harbi dolayısıyla üstlendiği bir süreli yayındır. Ancak harp nedeniyle gazetenin tüm nüshaları günümüze ulaşmamıştır:

Ziya Şakir, Edirne'de kuşatma altında bulundukları bu dönemde kale içinde bulunan sivil halkın ve askerlerin özellikle Bulgar propagandaları karşısında bunaldıklarını dönemi anlatan anılarında ifade etmektedir. Bu nedenle kale içinde bulunan sivillerin ve askerlerin moralini düzeltmek ve gerekli bilgileri halka ulaştırmak için askeri amaçlı bir gazete çıkarma görevi Ziya Şakir'e tevdi edilir. O da kendisine verilen bu görevi 20 Aralık 1912-2 Şubat 1913 tarihleri arasında yerine getirerek *Yeni Edirne* gazetesini yayımlamıştır. Savaş döneminde çıkarılan bu gazetenin kaç sayı çıktığı konusunda bir bilgi sahibi değiliz. Ayrıca bu gazetenin sayılarına yaptığımız araştırmalarda ulaşmak da mümkün olmamıştır. Savaş döneminde her şeyin yerle bir olduğu ve Bulgar işgalinin başladığı dönemin Edirne'si düşünüldüğünde bu gazete nüshalarının bize ulaşmasının çok da mümkün olmadığı anlaşılabacaktır (Göçer, 2017, s. 12).

Ertuğrul gazetesi ise özellikle Millî Mücadele döneminde kamuoyunun nabzını tutan ve Millî Mücadele taraftarı bir süreli yayındır. Ziya Şakir, bu gazete için Dahiliye Nazırı Talat Bey'in isteği üzerine görevlendirilmiş, sermuharriri ayrılmış olan gazeteyi idare etmek için Bursa'ya gitmesi tavsiye edilmiştir (Eryüksel, 1946, s. 21). *Ertuğrul* gazetesi de *Yeni Edirne* gibi tam koleksiyon olarak günümüze ulaşmamıştır. Gazetenin mahiyet ve akıbeti için Ziya Şakir şu ifadeleri kullanır: "(...) Bursa'nın işgalinde *Ertuğrul* gazetesinin intişar ettiği (Muini Hilâl) matbaası büyük hasara uğramış. Milli Mücadele'nin ilk ve fedakar organı olan bu tarihi gazetenin bütün koleksiyonları yakılmıştır" (Ziya Şakir, 1936, s. 4).

Ziya Şakir'in kullandığı müstearlar: Hüseyin Servet, M. Ziya, Harnit Nuri, Bahtiyar, Emeklilgil, Z. Melek, Abdülmüheymîn, Hamit Nuri, Bahtiyar, Emeklilgil, Bahtiyar Fenklilgil, A. R., Ziya Melek, İsmet Ziya Şakir, Z. Ş. (Yıldırım, 2006, s. 375) şeklindedir. Bu müstearlarla beraber yazarın yukarıda zikredilen mecmualar ve gazetelerde isimsiz olarak yayımladığı yazılar da mevcuttur. Ancak bunların tespiti ve takip edilmesi özellikle katalogların eksikliği sebebiyle oldukça zordur.

Son olarak çalışma içerisinde de değinilen, cumhuriyetten önce Ziya Şakir'in *İstibdat Faciaları*, *Aşk ve Vazife* piyeslerinin yanı sıra *Küçük Fıkralar* isimli bir çalışması da vardır. *Küçük Fıkralar*'ın Dernerisyen matbaasından 1326 tarihinde çıkan ve ulaşılan Osmanlıca nüshası altmış sayfadan oluşmaktadır ve "Gavsın", "Büyük Mükafat", "Siste", "Mösyö Şakrun", "Mösyö Edmun", "Madam Suzan" başlıklı altı adet küçük parçayı ihtiva etmektedir. Parçaların isminde de anlaşılabileceği üzere eser; yabancı kahramanlar ve mekanlarla örülü farklı olaylar dizisini barındırmaktadır. Mini hikâye görünümündeki bu kitabın da yazarın edebî yönünü göstermesi bakımından kayda değer tarafı mevcuttur.

Sonuç

Netice itibarıyla, günümüzde daha çok "popüler tarihçi" olarak nitelenen Ziya Şakir'in, tarihçi kimliğine kavuşmadan yani cumhuriyetin ilanından önce, edebiyat sahasında ürünler verdiği ve bu çevrede bulunduğu görülmüştür. Yazarın, dönemin hakim edebiyat anlayışını yansıtan şiir ve hikâyeleri, gençlik dönemine bağlı olarak zayıf olmasına ve hareketli yaşantısından dolayı sınırlı sayıda kalmasına rağmen mecmualarda zaman zaman övgüyle karşılandığına tesadüf edilmiştir. Yine Ziya Şakir'in bazen gerçek adıyla bazen müstearlarla katkıda bulunduğu gazete ve mecmuaların idari ve yazı işlerini üstlendiği, söz konusu süreli yayınlarda çoğunlukla edebî faaliyetlerde bulunsun da okuyucuyu bilgilendirici yönüyle de ön plana çıktığı gözlenmiştir. Bunların yanı sıra, yakın tarihin bizzat içinde bulunmuş, hem muharrirliği hem gazeteciliği iç içe yaşamış olan yazarın gerek matbuatta gerek sahada edindiği tecrübe, bir şekilde cumhuriyet sonrası kaleme aldığı eserlerine zemin oluşturmuştur. Bu zeminde pay sahibi olacağı düşünülen sınırlı sayıdaki edebî yazıları tespit edilerek bir araya getirilmeye çalışılmış, şiirlerinden örnekler yeni yazıya aktarılarak edebî kimliğinin gösterilmesine gayret edilmiş, yazar ve eserleri üzerine yapılacak çalışmalara destek olunmuştur.

Kaynakça

- Akça, T. (2020). *Musavver Terakki (1-50. sayılar / birinci sene) İnceleme-Seçilmiş Metinler-Dizin*. (Yüksek Lisans Tezi). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sivas.
- Ataman, B. (2021). *Musavver Terakki (İkinci Sene) İnceleme-Tahlili Dizin-Seçilmiş Metinler*. (Yüksek Lisans Tezi). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sivas.
- Avcu, Y. (2021). *Musavver Terakki (Altıncı Sene) İnceleme-Tahlili Dizin-Seçilmiş Metinler*. (Yüksek Lisans Tezi). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sivas.
- Berkes, N. (2002). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilar, E. (2006). *Edirne'nin Basın Yayın Tarihi (1361-2006) I. Cilt*. İstanbul: Edirne Valiliği Yayınları.
- Çalıkoğlu, M. A. (2011). *Günün İşleri Üzerinde Göz Kulak. Sözlü Tarihin Büyük Üstadı Ziya Şakir*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Eryüksel, H. (1949). *Ziya Şakir Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Anıl Matbaası.

- Göçer, G. (2017). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Popüler Bir Tarihçi: Ziya Şakir*. (Doktora Tezi). Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Isparta.
- Mortepe, G. (2019). *Hak Gazetesi (14 Mart-10 Ağustos 1912) Üzerine Bir İnceleme*. (Yüksek Lisans Tezi). Giresun Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Giresun.
- Reşat Fevzi (1930). "Fecr-i Âti Nasıl Bir Teşekküldü?". *Resimli Uyanış Servet-i Fünun*. S. 40-C. 68-4. No 1775. s. 184-185.
- Şen, C. (2006). *Fecr-i Âti Edebiyatı*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Tuna, S. (2021). *Musavver Terakki (Beşinci Sene) İnceleme-Tahlili Dizin-Seçilmiş Metinler*. (Yüksek Lisans Tezi). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sivas.
- Üstündağ, A. (2011). *Sözlü Tarih'in Büyük Üstadı Ziya Şakir*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Yaman, H. S. (2004). *Eski Harflı Dergilerden "Çocuklara Mahsus Gazete" Tahlili Fihrist-İnceleme-Metin*. (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.
- Yıldırım, T. (2006). *Edebiyatımızda Müstear İsimler*. İstanbul: Selis Kitaplar.
- Ziya Şakir (1936). Büyük Türk İnkılabı Başlarken. *Tan*. s. 4.

Ek-1: Ziya Şakir'in Şiirlerinden Örnekler

Ezan

Pek ince bir sis, settâr-ı 'âlem
Encüm kamerde nevvâr-ı 'âlem
Ebhâr, sâmit; eşyâ, sükûnet
Üzere dururdu ibret ve hayret!
Yok bir sedâ, bir âvâz-ı nefret
Cârî sükûnet... Eşyâda hürmet...
Berrâk semânın sath-ı zarîfî
Tezyîn olunmuş sîmîn kamerle
Bir dest-i 'ulvî, 'ulviyyetiyle
Saçmış semâya birçok menekşe
Yok, yok... Menekşe zannım hatâdır!
Encüm değil mi? Onlar semânın
En, en samîmî rûh-ı latîfî
En, en güzîde gîsû-yı nâzî
Bazen ridâ-i zulmetle mestûr,
Bazen likâ-i hayretle manzûr...
Ben bu semânın 'ulviyyetiyle
Hâmûş, sâkit, zamânlar
Durur ve sonra birden sükûnet
Yırtıldı, bir ses, bir tayf-ı 'âlî
Yükseldi mevâc, 'ulvî ve kudsî
Allah u Ekber, Allah u Ekber!...

Gecenin semt-i ihtirâmında
Yükselen bir sadâ-i Lâhûtî
Mütemevvic, hazîn, pek kudsî
Bir sadâ ki; o, rûh-ı pâkende
Bir te'âlî, bir ilahiyet var...
İritka, nr. 108, s. 165.

Eflatun Mendile

Kim bilir hangi sîneden böyle
Sarsarî bir sukût anıyla,
Birden uçtun, şikeste pür hevesât.

Serkan TUNA

O sîneler ki; seni böyle mahremiyetle
Bütün mua'ânikât-ı nerîminde dâ'imâ bî-tâb
Ve dâ'imâ müteğâşşî ve mest bırakmış idi
O sîneler ki; senin en rakîk, pür-helecân
Bütün serâirinin in'itâf-ı mâzîsi.

Söyle! Kaç bin edâlî bûse ile
O yanaklarda gezdin, Ey mendil!...
Şimdi bir hâl bî-kesâne ile,
Kaldın âzürde giryedâr-ı cezîl
İrtika, nr. 110, s. 174.

Karşımda

Semâda, denizde, sevâhilde bir sükûn-ı amîk
Bütün meşâcir ve etrâf garka-ı zulmet
Uzaktaki adalar bir siyeh sehâb-ı rakîk
Gibi müsâdif olur çeşm-i nâzıra hayret!...
Sükût! 'Akla veleh-bahş samt-ı pür-'ibret
Kamer göründü uzaktan vakûr, pür-azîmet
Zalâm-ı leylî yarıp iltima'-i zerrîni
Ederdi her tarafı gark-ı nûr rengini...

Tabî'atın bu hazîn levha-i sebâhatini
Kemâl-i beht ile seyreyleyip de pencereden
İlah-i a'zâmın asâr-ı mehâbetini
Teşekkür eyledim; azürde kalp, pür-şîven

Bir âh-ı muzlime benzer şikâyet-i hüsrân
Bir ibtilâ-yı tekeddürle vakf-ı hüzn oldu;
Gönül tefekkür-i hâlıkla, şevk ile doldu.
İrtika, nr. 116, s. 125.

Bükâ-yi Emel

Hayâl-i muhteşemindir derîn emellerime
Uran o darbe-i heyecânı bî-te'mmül o gün
Terehhüm eylememiştin neden 'acep ne için
Canân mürta'îşimde hazîn emellerime

Hayâl-i mübtehicinle hayât-ı şî'riyem
Gülümsüyorsa da mehcûr zevk ve şevk-i tarab
Bu imtizâc-ı tezâda 'acep ne oldu sebep
İhâta etmedi gitti kuvâ-yı fikriyem

Hayâl mütebessimindir hayât mes'adetim
Hayât mes'adetimdir hayâl mütebessimin
Gönülle söyleşiyorken hayâl-i muhteşemin
Yazık değil mi ki hâlâ cüdâ-yı merhametim

Diriğ-i merhamet etmek sezâ mıdır güzelim
O kalbe ki size hasr-ı tahassüsât ediyor
O dil ki hep size meftûn sizinle söyleşiyor
Kızıp ânı atı vermek revâ mıdır güzelim
Musavver Fen ve Edeb, nr. 15, s. 57.

Ek-2: Ziya Şakir'in Cumhuriyet Öncesi Kaleme Aldığı Çalışmaların Listesi⁷

Ziya Şakir	Lisan Tahsili	Düzyazı	<i>Çocuklara Mahsus Gazete</i>	Sene 12/14 Şubat 1323/s. 3-5.
Ziya Şakir	Musahabe: Lisan Tahsili	Düzyazı	<i>Çocuklara Mahsus Gazete</i>	Sene 12/21 Şubat 1323/s. 2-5.
Ziya Şakir	Musahabe: Vesait-i Tahririyeden: Kalem	Düzyazı	<i>Çocuklara Mahsus Gazete</i>	Sene 12/28 Şubat 1323/s. 2-5.
Ziya Şakir	Musahabe	Düzyazı	<i>Çocuklara Mahsus Gazete</i>	Sene 12/20 Mart 1324/s. 2-4.
Ziya Şakir	Musahabe	Düzyazı	<i>Çocuklara Mahsus Gazete</i>	Sene 12/28 Mart 1324/s. 1, 2.
Ziya Şakir	Musahabe	Düzyazı	<i>Çocuklara Mahsus Gazete</i>	Sene 12/3 Nisan 1324/s. 2, 3.
Ziya Şakir	Musahabe	Düzyazı	<i>Çocuklara Mahsus Gazete</i>	Sene 12/10 Nisan 1324/s. 2, 3.
*Ziya Şakir	Bir Köylünün Sergüzeşt-i Mudhike ve Feciası	Hikâye	<i>Çocuklara Mahsus Gazete</i>	Sene 12/10 Nisan 1324/s. 5-7.
Ziya Şakir	Musahabe	Düzyazı	<i>Çocuklara Mahsus Gazete</i>	Sene 12/17 Nisan 1324/s. 2, 3.
Ziya Şakir	Musahabe	Düzyazı	<i>Çocuklara Mahsus Gazete</i>	Sene 12/24 Nisan 1324/s. 2, 3.
Hüseyin Servet	İspor: Japonya'da Usûl-i Mûsaraa	Düzyazı	<i>Çocuklara Mahsus Gazete</i>	Sene 12/15 Mayıs 1324/s. 1, 2.
Ziya Şakir	Gözyaşlarım	Şiir	<i>İrtika</i>	Sene 2/11 Mayıs 1900/s. 42.
Hüseyin Servet	Son Kurşun	Hikâye	<i>İrtika</i>	Sene 2/6 Nisan 1900/s. 23, 24.
Hüseyin Servet	İki Çiçek	Hikâye	<i>İrtika</i>	Sene 2/28 Eylül 1900/s. 124.
Hüseyin Servet	Ezan	Şiir	<i>İrtika</i>	Sene 2/26 Nisan 1901/s. 165.
Hüseyin Servet	Eflatun Mendile	Şiir	<i>İrtika</i>	Sene 2/10 Mayıs 1901/s. 174.
Hüseyin Servet	Karşımda	Şiir	<i>İrtika</i>	Sene 2/21 Haziran 1901/s. 125.
Hüseyin Servet	İki Çiçek	Hikâye	<i>Musavver Terakki</i>	Sene 3/26 Temmuz 1316/s. 284.
(H)üseyin Servet	Alp Dağlarında Bir Tûlû	Düzyazı	<i>Musavver Terakki</i>	Sene 4/20 Eylül 1312/s. 42, 43.
(H)üseyin Servet	İşte Hicran!	Hikâye	<i>Musavver Terakki</i>	Sene 4/21 Kanunuevvel 1312/s. 116, 117.
(H)üseyin Servet	İşte Hicran!	Hikâye	<i>Musavver Terakki</i>	Sene 4/28 Kanunuevvel 1312/s. 120, 121.

⁷Benzer bir tabloya, Ziya Şakir üzerine doktora tezi hazırlamış olan Göngör Göçer tarafından yer verilmiştir (2017, s. 300). Ancak yazar tarafından oluşturulan tabloda Ziya Şakir'in özellikle *Musavver Terakki* mecmuasındaki faaliyetleri bulunmamaktadır. Yazarın hazırladığı mevcut tabloya Ziya Şakir'in *Musavver Terakki*'deki edebî faaliyetleri de eklenerek katkıda bulunulmuş, cumhuriyet öncesi edebî çalışmalarını bir arada sunulmuştur.

Serkan TUNA

(H)üseyin Servet	Samimiyet-i Sevda	Hikâye	<i>Musavver Terakki</i>	Sene 4/8 Ramazan 1319/s. 301, 302.
(H)üseyin Servet	Samimiyet-i Sevda	Hikâye	<i>Musavver Terakki</i>	Sene 4/10 Ramazan 1319/s. 312.
(H)üseyin Servet	Paris Cıvırı	Tercüme	<i>Musavver Terakki</i>	Sene 4/22 Ramazan 1319/s. 321, 322.
(H)üseyin Servet	Paris Cıvırı	Tercüme	<i>Musavver Terakki</i>	Sene 4/1 Şevval 1319/s. 327, 328.
(H)üseyin Servet	Paris Cıvırı	Tercüme	<i>Musavver Terakki</i>	Sene 4/13 Şevval 1319/s. 338.
(H)üseyin Servet	Paris Meşcereleri	Tercüme	<i>Musavver Terakki</i>	Sene 4/ 20 Şevval 1319/s. 343, 344.
Ziya Şakir	Bir Kontesin Defter-i Hissiyatından	Hikâye	<i>Hanımlara Mahsus Gazete</i>	28 Şubat 1323/s. 3.
Ziya Şakir	Zavallı Hasta	Şiir	<i>Musavver Fen ve Edeb</i>	Sene 1/20 Rebiülahir 1318/s. 197.
Ziya Şakir	Bükâ-yi Emel	Şiir	<i>Musavver Fen ve Edeb</i>	Sene 1/8 Şaban 1317/s. 57.



Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Güz 2022 / 2: 129-143.

Kutsal Deneyimler: Değişen Bilinç Durumları Tiplerinin Özelliklerine ve Kırgız Şamanizm'inin Farklılaşması Meselesine Yeni Kanıtlar*

Nestor Aleksandroviç MANIÇKİN
Çev. Atilla BAĞCI**

Öz: Yayımlanmış etnografik malzemelerin sistemleştirilmesi temelinde ve Togolok Moldo'nun 1929 yılına ait el yazmalarından daha önce bilinmeyen delillerin teşvikiyle ve yazarın 2013-2016 yıllarında Kırgızistan Calal-Abad, Talask ve Çnyysk bölgelerinde yaptığı saha çalışmalarının sonuçlarından Kırgız kültüründe kara ve ak şaman-bakışların transa geçmeleri ve **değişen bilinç durumları'na** (dbd) ulaşma yöntemlerindeki spesifik / çok özel düşünceye ulaşmaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: bakış, Kırgızı, Togolok Moldo, Şamanizm, ak ve kara şamanlık, değişen bilinç durumları.

Sacral Experiences: New Evidence On the Characteristics Of Types Of Altered States Of Consciousness and The Differentiation Of Kyrgyz Shamanism

Abstract: Based on the systemized published ethnographic materials and new evidence retrieved from Togolok Moldo's manuscripts of 1929 as well as on the results of author's field research carried out in the Kyrgyz regions of Chui, Talas and Jalal-Abad in 2013–2016, the author attempts to comprehend the specificities of ways of reaching altered states of consciousness and trance by black and white shamans-bakshy in the Kyrgyz culture.

Keywords: bakshy, Kyrgyz people, Togolok Moldo, shamanism, black and white shamanism, altered states of consciousness

Giriş

Vaktiyle muazzam şekilde yaygınlaşmış olan Şamanizm bugün de dünyanın birçok yerinde bilinen yaşamın dinsel kabulünün oldukça özgün şekillerinden biri

* Bu makale *Sakralnie Perejivania: Novie Materialı k Harakteristike Tipov İzmenennih Sostoyanii Sozdania i Differentsiatsii Kirgizskogo Şamanstva* Adıyla, Sibirskie İstoriçeskie İssledovania. 2016. No.4, Udk 334:001.895(4/8), DOI: 10.17223/2312461X/14/12 yayımlanmıştır.

** Dr., Halkbilimci, Antalya (Türkiye). E-posta: atilla_bagci@hotmail.com / ORCID ID: 0000-0002-8702-531X

olarak kalmaya devam etmektedir. Söz sahibi araştırmacılar, özellikle Şamanizm kültüründe dinî köklerin yattığını işaret ederek şamanlığı din olarak değerlendirmemektedirler. Kişisel olmayan deneyimler ve şamanlık psikoteknikleri araştırmacısı (psikolog, parapsikolog) Stanley Krippner (1932-) “*Şamanizm’in din değil, ruhsal teknik*” olduğunda ısrar etmektedir (Krippner, 2012:83). O diğer bilim adamlarıyla birlikte Şamanizm için dinden farklı dogmaların, *kudas* (ekmek-şarap ayini), kutsal metinler ve kurumsallığın varlığının belirleyici karakteristiği olmadığını savunmaktadır. Ulusal antropolojide bir grup âlim tarafından bir hekimlik uygulaması (Ksenofontov, 1992), diğer bir grup tarafından ise bunun hilafına Şamanizm din kültürünün en erken formlarından biri olarak (Tokarav, 1963; Basilov, 1992) değerlendirilmektedir. Bu kavramsal yaklaşımları yorumlayarak V.İ.Haritonova şaman araştırmalarının Şamanist toplumların temsilcileriyle bir birine karıştırılmayacak iki katmana ayırmanın gerekliliğine işaret etmektedir: birinci katman şamanların (yani rahipler) faaliyetlerini, ikincisi – dünya görüşü, inançlar ve ritüel uygulamaları, ezcümle dinî kavramlarını ihtiva etmelidir. V.İ.Haritonova kendisi Şamanizm’i dinî büyüsel-mistik uygulama olarak, şamanı da özel psikofizyolojik yeteneklere sahip bir insan olarak, bu ilişkileri dinsel değil, daha ziyade büyüsel eylemler üzerine teşekkül etmiş olarak değerlendirmektedir (Haritonova, 2006:96).

Şamanlık inancını kült niteliğinde incelemek, özünde fonksiyonel olarak farklı olarak şamanları ve rahipleri karıştırmak demektir. Ancak rahipler de şamanlar gibi dinsel/kutsal işler yaparlar. Her ikisi de ruhlar ve tanrılar dünyasıyla doğrudan irtibatlıdır. Özellikle dinsel rahipleri, keşişleri, şamanları, büyücüleri ve üfürükçüleri çevresinde birleştirmektedir. Üstelik onlar karışmışlardır ve hatta yakın geçmişte ortaya çıkan Hristiyanlık, Budizm ve Müslümanlık dinlerinin Şamanizm ile hemhudut olduğu, hizmetlilerinin girdikleri zaman ise aralarındaki ilişki keskinleşmiştir. Karşılıklı tarihsel eksen dinsel dünyayla ilişkilerdeki farklılıklar üzerine kurulmuştur ki, bunu rahiplerin ve şamanların geleneksel tekniklerinde ve sadece onların dış çizgilerinde değil, aynı zamanda dbd’nin farklı tiplerinin ana düşüncesinde gözlemek mümkündür. Bu soru doğrudan Şamanizm’in **ak** ve **kara** olarak ayrılmasıyla ilgilidir.

Bu makalenin amacını dbd’ye ulaşmanın sinir buhranı şekillerinin ak ve kara şamanlıkla dua-meditasyon (derin düşünme) formlarının bağlantılarının, bunun Kırgız kültüründe ne anlama geldiğinin açıklamaları oluşturmaktadır. Bu hipotezi sadece XX. yüzyılın ikinci yarısında Kırgız Şamanizm’i katmanında derlenmiş olan etnografik materyaller değil, 1929 yılında Kırgız şamanlarının ak ve kara şamanlar olarak ayrışmasını detaylı şekilde araştırmış olan ve bilim camiasında fazla bilinirliği olmayan destancı Togolok Moldo’nun el yazmaları da desteklemektedir (RF ORP NAN KR D. 77). Bahse konu el yazma Kırgız şamanlarının törensel lirik şarkılarını (“bakşılardan ırı” - bakşılardan şarkıları diye tanımlanır) tespit eden az sayıdaki delillerden biridir. Kırgız Şamanizm’inin gelişimi aşamasına dair değişimlerin takip edilebilmesi, ak ve kara şamanlar ve farklı kategorilerde dbd’ye ulaşma yöntemlerine dair tasavvurların teşekkül edişleri ilginçtir. Çağdaş etnografik ve 2013-2016 yıllarında Kırgızistan Calal-Abad, Talass ve Cuysk bölgelerinde tarafımdan derlenen folklor materyalleri bunu yapmaya imkân vermektedir.

Bilimsel Kaynaklarda Ak ve Kara Şamanlar

Ak ve kara şamanlar hakkında Türk ve Moğol halklarında (Altaylılar, Tuvinler, Buryatlar, Yakutlar, Kırgızlar) belirtilen ayırım etnografik araştırmalarda tartışmalı konulardan biri olarak ortada durmaktadır (Dugarov, 1991:17-32). Araştırmacılar ak ve kara şamanlığın temelinde ne Türk ve Moğol halklarının karşılıklı etkileşimi konusunda, ne de bu ayrışmanın ne zaman olduğu noktasında bir uzlaşma sağlayamamışlardır, ancak onun ontolojik unsurunu, ak şamanların yüksek dünyalarla, kara şamanların ise yeraltı dünyasıyla, aşağı katmanlarla bağlantısını takip edebilmişlerdir. Sovyet etnograf ve din bilimleri araştırmacısı S.A.Tokarev Yakutlarda ak şamanlar diye boy kültü rahipleri olduğunu ve “gerçek şamanlar – abaası oyunlarla çok az ortak noktaları olduğunu” ileri sürmektedir (Tokarev, 1965:289). Yakutların inançlarının ve geleneklerinin Orta Asya’da diğer Türk dilli kabileler ile birlikte yaşadıkları dönemde oluştuğunu savunan N.A.Alekseyev ak şamanları hemen hemen hiçbir zaman yeraltı dünyasına gitmeyen, “göksel kökene” sahip ve “ayın” diye adlandırılan boyun koruyucu tanrılarının hizmetkârları olarak tespit etmiştir (Aleksyev, 1969). Erken dönem kaynaklarına göre de Yakutlarda ak şamanlar hiçbir zaman şaman davulu (tuf) kullanmamışlardır, kara şamanlara da “ayın” adına ayinler yapmalarına müsaade verilmemiştir (Aleksyev, 1984:26).

Böylece araştırmacılar tarafından rahipliğin erken formu olarak tespit edilen ak şamanlıktan farklı olarak kara şamanlık, şamanlık ve arkaik *topos*’unu (geleneksel tema veya öge) içinde bulundurmaktadır. V.İ.Haritonova kara şamanı dinsel kült dünyasının merkezine yerleştirmekte, göksel ve ataerkil kültlerin rahibi ak şamanı ise merkezden uzağa, taşraya oturtmaktadır (Haritonova, 2006:69, 70). Haritonova ak şamanları “şaman değil, şamanlık yapanlar” diye adlandırmakta, bu insanların sadece nitelik olarak farklı bir toplumsal statüye değil, aynı zamanda gerçek şamanların haiz oldukları pek çok yeteneğe dahi sahip olmadıklarına işaret etmiştir. Ak ve kara şamanlık hakkında Kırgızların tasavvurlarını analiz etmek, benim de düşündüğüm gibi Haritonova’nın teyit etmesiyle çoğunluğunda korelasyon¹ olması dikkat çekicidir.

Orta Asya halklarının farklı ruhsal-büyüsel uygulamalarının detaylı şekilde araştırılması Orta Asya etnografyası alanındaki mümtaz Sovyet âlimlerinden biri olan V.N.Basilov’a bu bölgede şamanlığın ak ve kara olarak ayrışmasının sadece Kırgızlarda gözlenebildiği sonucunu çıkarması imkânını vermiştir (Basilov, 1992:165). Çoğu Kırgız kara şamanları gerçek şaman olarak kabul eder, ak şamanları ise efsuncu (tabip) veya halk İslam’ının temsilcileri olan ve Kur-an’dan ayetler okuyarak hastaları tedavi eden derviş ve mollalarla özdeşleştirmektedir. Özbekler, Tacikler, Kazaklar ve Karakalpaklar kendi şamanlarını ak ve kara diye ayırmamaktadırlar. Kırgız şamanlarının (bakşı) ve kadın şamanlarının (bübü, bubu)² ak ve kara diye ayrılmasına 1950-1960’lı yıllarda saha materyallerini derleyen T.D.Bayaliyeva dikkat çekmiştir (Bayaliyeva, 1972). Bayaliyeva bu konu hakkında “kuzey ve güney Kırgızlarının ak ve kara şamanlarının özelliklerini farklı”

¹ İki veya daha fazla değişken arasındaki bağıntı, bağlantı, ilişki (ç.n.).

² Kırgızistan’da “bakşı” kelimesi daha çok erkek şamanlar, atalarının ruhlarıyla şifa veren ve iletişim kuran kadınlara “bübü” veya bazen “bakşı-bübü” denir. “Bübü” ismi sadece Kuzey Kırgızistan’da yaygındır.

anladıklarını bildirmiştir (Bayaliyeva, 1972:121). Kuzey Kırgızlarının tasavvurlarına göre kara şamanlar en güçlü şamanlardır ve “sadece kara şamanlar kötü ruhları ve cinleri yerleştiği hasta kişinin bedeninden muhtelif manipölasyonlarla, örneğin kızgın demir basarak, keskin (sivri) bıçakla kendisine ve hastaya vurarak, güya hastanın başını bedeninden ayırarak, vb. kovabilir.” Kuzey Kırgızlarının düşüncelerine göre ak şamanlar tarihsel açıdan İslamlaşmıştır, bunlar “kara şamanlar için karakteristik olan daha karmaşık eylemler yapmayan, daha ziyade makul olan tüm hastalıkların sağaltılmasıyla uğraşan üfürükçülerdir”. Bayaliyeva’nın yazdığı gibi yerleşik Müslüman kültürünün etkisiyle ciddi şekilde değişmiş olan güney Kırgızlarının ak ve kara şamanlar hakkındaki düşünceleri “oldukça müphemdir”, ancak Kırgızistan’ın güneyinde ak şamanlar bazen daha güçlü olarak kabul edilirler. Bayaliyeva “Eskiden her halükarda ak ve kara şamanlar arasındaki ayrım anlaşıldığı kadarıyla daha belirgin ve hatta her iki grubun faaliyetlerinde çok fazla ortak unsur olduğu” sonucunu çıkarmıştır. Bayaliyeva Kırgızların kuzeyli şamanlarının aynen güneyliler gibi “kamlık ayinlerini sadece gece yaptıkları” bilgisini vermektedir (Bayaliyeva, 1972:121, 122).

Araştırmacı o dönem Sovyet biliminde hâkim eğilime uygun olarak ak ve kara şamanların ayrışmasıyla ilgili iki hipotez ileri sürmektedir. Birinci hipoteze göre bu ayrışma kabilenin iki kanada ayrışmasını yansıtır (A.M.Zolotorev’in hipotezine dayanıyor: Zolotorev, 1964:238-246), ikincisi ise “şamanlığın yüksek gelişiminin (D.K.Zelenin’in bakış açısı: Zelenin, 1936:394-398) sonucudur. Belki de bu hipotezler şu veya bu halklarda Şamanizm’deki bölünmeyi (veya böyle bir şeyin olmadığını) tatminkâr düzeyde ve bütünüyle izah edebilir.

Bayaliyeva onlardan hiçbirinde ısrarcı olmamış ve şamanlıktaki ayrımın trans durumuna geçme ve esinlenme metotlarıyla açık ilişkisi olduğunu gösteren kendi yaklaşımını ortaya koymuştur. Muhtemelen o dönemin bilimsel paradigması (değerler dizisi) araştırmacının derlenen materyaller bazında uygun sonuçlar çıkarmasına engel olmuştur.

Bayaliyeva monografisinde Isıkkul’dan kara şaman Tomo hakkında ilginç bilgiler vermektedir. Görgü tanıklarının hatırladıklarından Tomo bakışının bazı metinlerini yeniden oluşturulmasına yardımcı olacak bilgiler etnografin kendi döneminde A.V.Anohin tarafından derlenmiş Altay Şamanlarının söylemleriyle “olağanüstü benzerlik” göstermesine imkân vermiştir (Bayaliyeva, 1972:148). “Onun hastalar üzerine yaptığı manipölasyonlar öylesine dehşetlidir ki, sinirleri zayıf insanlar onun şamanlık ayinine gidemezler. O “ekstaz” halinde olduğu sırada güya bedeninden başını kesip ayırıyor ve haykırıyor: “*Birik ele, birik*” (Birleşin, birleşin!) ve o zaman insanlar sanki açık şekilde (kesilen) başın nasıl yerine geldiğini görüyorlar. O kızgın demire basıyor, kendisine veya hastanın göğsüne ya da ağrıyan yerine sokuyor, iplerden (jelboo) evin baca deliğine (tunduk)³ giriyor” diye Tomo bakışı hakkında bunları yazmıştır (Bayaliyeva, 1972:138).

³ Tunduk, yurtun/çadırın kubbesinin orta kısmında haç şeklinde olan yapısal bir unsurdur. Tunduk hem kubbenin yan parçalarını tutmak hem de güneş ışığının içeri girmesine ve içerde oluşacak dumanın çıkmasını için açıklık oluşturacak şekilde tasarlanır. Tunduk aynı zamanda Kırgızistan Cumhuriyeti’nin devlet sembolünü oluşturması nedeniyle kutsal sayılmaktadır. Tunduk Kırgızistan Cumhuriyeti’nin bayrağında kullanılan semboldür.

Dbd hakkındaki çağdaş veriler ve onların kültürdeki rolü daha güçlü şamanların ritüeller sırasında benzer görmelerinin mümkün olduğunu söylemektedirler. V.İ.Haritonova dbd'ye geçiş varyantları hakkında bilgi veriyor, “sadece şamanda fevkalade yoğun duygu durumu uyandırmıyor, aynı zamanda izleyicileri de bazen hassas seviyeye çıkarmakta, bazen de dbd uygulamasına ve sanal gerçekliği katıl(kapıl)dıklarını göstermektedir. Böyle dbd'nin çok özel farklılıkları şamanın vizyonlarının fevkalade “gerçekçi” özelliğini oluşturmaktadır, aynı şekilde ona katılacakların katkısıyla ki, “ya çok güçlü duygu ve elle tutulur hisler tecrübe ediyorlar, ya da gerçekleşenleri “görmeye” başlıyorlar” (Haritonova, 2006:35).

Kırgızistan'da ak şamanların faaliyetini tasvir ederek T.D.Bayaliyeva onların işinin kara bakışların metotlarıyla zıtlık oluşturan özelliğini hatırlatıyor: “*Eskiden kadın şaman*” *Kokulay kendisini ak şamanlar sınıfından saymaktadır, bundan dolayı kızgın metal ve kömürlere basarak yürümeler yapmamış, yaptığı ayinlerinde (işinde) sivri, kesici metal nesneler kullanmamış, sadece çubuk ve tesbihini kullanmış, kendisine veya hastalarına acı vermeyi gereksiz görmüştür.*” Yazılanlardan yine Kokulay'ın dbd'ye geçmede mumlar, ayna ve derin düşünme-dua yöntemi kullandığı görülüyor (Bayaliyeva, 1972:142).

Togolok Moldo Şamanları

Şamanları neden ve ne şekilde ak ve kara şamanlar diye ayırdıklarını anlamak için her halde şamanların kendilerine sormak gerekir. Ve böyle bir soru Kırgız şamanlarına yöneltilmiştir. Bu soruyu meşhur akın Togolok Moldo (Bayımbet Abdırahmanov, 1860-1942) sormuş. Bununla ilgili bilgi Kırgızistan Cumhuriyeti Milli Bilimler Akademisi Elyazmalar Fonunda (RF ORP NAN KR. D. 77) muhafaza olan adı geçen el yazmaları sayesinde bizlere ulaşmıştır (resim 1). “*Bakışların ırı jana sozdoru*” (Bakışların Sözleri ve Şarkıları) elyazmasına ilk dikkat çekenlerden biri Kırgız etnograf İ.B.Moldobayev'dir. Manas destanına yazdığı monografi de o Togolok Moldo'nun kendi yazmalarında “o dönemin Kırgız şamanlığı hakkında hemen hemen bütün bilgileri hülasaten” verdiğini yazmaktadır, ayrıca 1929 yılında bu belgenin bilimsel değerlendirmeye sokulmadığının altını çizmektedir (Moldobayev, 1995:237).⁴

Togolok Moldo'nun haber kaynakları şaman Borbu, Balta, Borjo ve Şatan idi. Borbu-bakşı kendisine ilk defa görünen ve “uzun süre” ıstırap vermeyeceklerini, kendilerinin kara cinler olmadıklarını belirten ak ruhlardan hekimlik bağışını almıştır.

⁴ 2001 yılında İ.B.Moldobayev bu kaynağı daha ayrıntılı olarak anlatmıştır (bkz. Moldobayev, 2001:232-237). Benim yayınum da bahse konu el yazması hakkındadır (Manıçkin 2016:75-84).

[illegible]

Resim 1. Mektup. Togolok Moldo'nun elyazması. RF ORP NAN KR. D. 77. Foto – yazar.

Bu şaman, şamanları ak ve kara olarak onların ritüel hareketleri dbd düzeyine esinlenme yöntemlerine göre keskin şekilde ayırmaktadır: “*Bakşı bana ak bakşı ve bübü’nün sdaece muayene sırasında hareket etiklerini, ordu liderlerini (muhtemelen ruhların) çağırdıklarını, toprağa, suya ve mezarlara inandıklarını ve itaat ettiklerini söyledi.*”⁵ *Cinlere başvuran kara bakşılar ve bübü nasıl tedavi edeceğini, burada uygulayacakları sorunlu yöntemleri ruhlardan öğrenebilirler. Onların ruhları insan, köpek, deve, kiyik*⁶ *suretinde görünürler. Bu bakşılar hastaları tedavi ederken ve cinleri çağırırlarken esrime haline geçerler ve onlardan tokmak ile kendilerine ayırdıkları bıçağa vurmalarını isterler. Kılıcı koyarlar, bıçağı sürterler, kılıcı ve bıçağı kaldırdıklarında küçücük bir iz olmadan oradan kan boşanmalıdır, ayrıca onlar büyük bir ateş yakarlar, esrime esnasında ayakkabısız olarak üstünden uçtan uca yürürler*”. Borbu’nun söylediklerine göre kara bakşılar kızgın metali yalayabilirler ve kendilerine kamçılarla işkence edebilirler. Kara şamanlar grubu “kendi cinlerinin indikleri zaman tunduk/tündük’e tırmanmaları ve cinleri çağırmaıyla” da farklılık göstermektedirler. Borbu “ak şamanlardan kara şamanlarının farkının sadece bu olduğunu” belirtiyor. T.Moldo’nun “ak ve kara şamanların aynı işi mi yaptıkları” ve onların ruhlarının farklı mı olduğu” sorularına Borbu “çağırılan ruhlar farklıdır, ak şamanların ruhları bir tip, kara şamanların ki başkadır” diye cevap vermiştir (RF ORP NAN KR. D.77:1-7).

Şatan adlı kara bakışı da destancı Togolok Moldo'ya önemli bilgiler vermiş, o kara cinleri çağırmıştır (“*kara-cin maga paydasın!*” - “kara cinler bana gelin!”), ve yazarın

⁵ Mezarlar Orta Asya Şamanizm’inde büyük rol oynayan kutsal sayılan yerlerdir.

⁶ Kiyki, Kırgız kültüründe kutsallığa sahip, ayrı toynaklı vahşi hayvandır, geyik.

dikkat çektiği üzere kadınsı çizgilere sahipmiş (muhtemelen şamanlık transvestizm, yani erkek şamanın kadın kıyafetlerine yakın kostüm giyinmesi kast edilir). Şatan-bakşı *akin*'in kendi ayininde bulunmasına müsaade etmiştir. O şarkı söylemiş, dans etmiş, farklı hayvanların taklidini yapmış, daha sonrasında ise araştırmacıya kendi hareketlerini izah etmiştir. Şatan-bakşı ritüel sırasında “defolun!” ve “bağlayın!” diye bağırıldığında “çok sayıda cinler ve ifritler gelmiş ve saldırmaya başlamışlar ve böylece savaş başlamış”. Onun cinleri – ifritleri uygun nidalarla kovması gerekiyormuş. Şaman için kızgın demiri yalamak “ateş perilerinin varlıklarını”⁷ görmeyle bağlantılıymış. O melemeye başladığında “iyi ruhlar keçî şeklinde” görünürmüş, meleme yerine tıslama veya vızılta olursa da “cinler yılan suretinde” olurmuş. Cinlerin arkasından “tek hörgüçlü kara deve düşmanı tekmelemeye ve takla atmaya başlamış” ve Şatan da “ona yardım etmek için takla atarmış”. Daha sonra kendisini “hastalığı gönderip saklanan” ruhları koklayan avcı köpeğiyle özdeşleştirir. Şamanlık ayininin sonunda dua okumaya başlayan “dervişin belagatle konuşması olur”, ateş perileri ise dualarla “etraftaki her şeyi temizlerler.” Bundan sonra ruhlar hastanın akrabalarına karakeçi kesmelerini, etinden bir hayır yemeği hazırlamalarını, hastalık musallat olan iç organlarını da ırmağa, dereye atmalarını emreder (Moldobayev, 1995:23-29).

Kırgız Şamalarının İncelenmesi

Çağdaş Kırgız şamanlarını ve şamanlıkla ilgili olan insanları araştırmalarıma bana dbd esinlenme yöntemlerini ak ve kara diye şamanlığı ayırmada nasıl kullandıklarını öğrenmeye imkân vermiştir. Bakşı ve bübü ile konuşarak, onların ritüellerini gözlemleyerek ses ve video kayıtları yaparak, kutsal mezar ziyaretlerine, kurban sunularına ve yemeklerine katılarak Kırgız şamanlarının günümüzdeki başlıca gelenek şekillerinin *bata*'yı (atalarının ruhlarının - spesifik olarak *arbak bata-kutsanması* kapsamaktadır) kutsamaları ve *zikir çallu* (şaman zikirleri) olduğunu, İslam ritüeli normlarından uzak olduğunu öğrendim. Kırgızistan'ın kuzey bölgelerinden olan kaynak kişilerin çoğunluğu çift dillidir, öyle olunca da onlarla görüşmelerim Rusça ve Kırgızca olarak gerçekleşmiştir. Rus kültürünün geleneksel bakşı şiirine olan etkileri ilginçtir. Türklerin koruyucu-ruhları, boy ruhları ve mitolojik kahramanları dışında, dualar edilen bazı kutsal güçler arasında İsus Hristos, daha yaygın olarak İslami adlandırmasıyla İsa Peygamber, sadece Maryam Hatun olarak değil Rusça “Bogoroditsa” (Tanrı anası, Meryem Ana, İsa'nın Anası) ya da Rusça Kırgızca kelime terkihiyle oluşan “Bogoroditsa-apa” (Tanrı Anası-apa) diye adlanan Bakire Mariya (Meryem), aynı şekilde Nikolay Ugodnik ve bazı diğer Hristiyan azizleri de anılmaktadır.

Benim bilinen başkî kaynak kişilerimden biri olan Dinara Davletaliyeva Kırgızistan'ın kuzeyinde fevkalade tanınan biridir, hatta onu tipik bir şaman olarak tanımlamak da mümkün değildir, zira kendisi yüksek tıp eğitimi almış, çok geniş bir bilgi yelpazesine sahiptir ve internet kullanmaktadır. D.Davletaliyeva 1963 yılında doğmuş, Kırgızlar için kutsal addedilen, Manas destanının başkahramanı olan Manas'ın kutsal sayılan mezarının da oldukça yakınında bulunan Talas şehrinde

⁷ Peri, Pers mitolojisinden Orta Asya halklarının folkloruna geçmiş yaratıktır. Dost veya düşman olabilirler, ancak genel olarak insana cinlerden daha düzenli, daha iyi yerleşebilen varlıklar olarak tanınırlar. Perilerin çoğu zaman güzel kız suretinde, ancak erkek suretinde olabilirler.

yaşamaktadır. Kırgızların bağımsızlığının şafağında, yani 1990'lı yıllarda Davletaliyeva tıbbi bırakır ve ticaretle uğraşmaya başlar, ancak ağır ve uzun süren hastalık nedeniyle işinden uzaklaşması gerekir. Bu hastalık onu şamanlık uygulamalarına götürür. Kendi “kasiet”inin (şamanlık bağışı) kabul etmez ve “ruhları kandırarak” anlaştığında (kendi sözlerine göre) ruhlar onu çocuklarının sağlığı ve hayatıyla tehdit ederler. Şamanlık bağışını kabul ettikten sonra Davletaliyeva iyileşir ve bakşı-bübü olarak kabul edilir. Hemen aynı anda irticalen şiir söyleme melekesi kazanmış. Davletaliyeva seansları sırasında ziyaret ettiği şu veya bu ruhlar adına *bata*'ya fiili olarak hemen her gün şiirsel hayır dualar etmektedir. Bata bu dualarda (kadın) şamana başvuran insanlar için farklı tavsiyeler ve talimatlar vermektedir. Davletaliyeva'nın özel şartlar olmadan geçebildiği trans halinde irticalen okumalar gerçekleşir, bazen de düzenli dua okumaları yapmaktadır. O kimi zaman ayinlerinde mezarlardan toplanmış taşlar, kamçı (çubuk) ve kutsal bitkiler kullanmaktadır.

Davletaliyeva altı yıl boyunca “Manas-Ordo” adlı özel hac ziyaret merkezinde kabuller gerçekleştirmiş, daha sonra insanları evinde kabul etmeye başlamıştır. Günümüzde onun bütün Kırgızistan sathında, Kazakistan ve Rusya'da çok sayıda kız-erkek talebeleri-şakirtleri vardır. Ruhları nasıl kabul ettiği sorusuna Davletaliyeva ruhların kendisine farklı suretlerde görüldüğü cevabını vermiştir: *“Ruh bazen içimde olur ve benim ağızımla konuşur. Onların kendi ağızları yoktur, bu nedenle onların dünyasını dilsiz olarak adlandırıyoruz. Bazen onu yanında görüyorum ve hiss ediyorum. Bazen onlar kendilerini ince vızıltyla bildirirler. Kimileri vücudun farklı bölümlerinde duyulur, üçüncüleri ise kendi suretleriyle gelirler”* (PMA Davletaliyeva, 2014). Arbak bata okunması esnasında kadın şaman gözlerini kapatıyor ve hazır olanlara yüzüne bakmalarını yasak ediyor. İlk önce o görünen ruhun adını söylüyor, akabinde onun adından ritmik metni (dua, şiir) söylüyor. Kaide olarak onun (kız) yardımcılarının biri özet yapıyor, Davletaliyeva bata okumasından sonra söyleneni hatırlamıyor ya da kısa bölümlerini hatırlıyor ancak.

Benim önemli ve kilit kaynak kişilerimden biri Toktorbay Begaliyev kendi faaliyetinde iki başlangıç, iki yol “dubanaçuluk” (gezgin mistiğin yolu) ve “bakşılık” (şamanlık) olduğunu kabul etmektedir. 1957 yılında doğmuş olan T.Begaliyev Calal-Abad bölgesi Toktogul köyünde yaşıyor, ancak zamanının çoğunu bütün Kırgızistan'ı dolaşarak geçirmekte, devamlı surette farkı kutsalları, yardımına ihtiyacı olanları ziyaret etmektedir. Begaliyev Rusça bilmiyor. O hastalarının yanında yatıya kalıyor, hasta yakınları onun getirip götürüyorlar. D.Davletaliyeva gibi T.Begaliyev de büyüsel işlemler için belirlenmiş bir ücret alınmasına karşı, kendisine ne önerirlerse ve hediye ederlerse onu kabul ediyor. O henüz çocukluk yaşlarında bölgede meşhur bakşiyı kendisine öğretici olarak seçmiş ve ondan şamanlığı öğrenmeye başlamış. Begaliyev dbd'ye sayısız kısa kısa İslami dua formülleri ve dansların tekrarı sayesinde geçebilmektedir. Kendisi bu ayinde dört ana yönü ve haftanın yedi gününü sembolize eden yuvarlak çingirakların bulunduğu “asa-musa”yı, yani ritüel sopasını kullanmaktadır. T.Begaliyev'in uzun irtical şiirlerinde koruyucu-ruhlara, bahadırlara, büyüsel varlıklara, kutsallara hitaben güzel dualar, formüller yer almaktadır. O şiirlerde sıkça Manas destanına, bakşının otobiyografisini ihtiva eden parçalara, göndermeler olur ve peygamberlik ve cezalar zikredilir. Dbd'ye kadar bakşı ve katılımcıların yaptıkları dans ve nefeslenmeyle senkronize olarak defaten söylenen “*Alla-ha, Alla-ha*” nidaları metne eşlik eder. Her seferinde ruhların suretiyle beraber

muazzam metinler ilham olmaktadır. Hangi ruhun geleceğini Begaliyev önceden bilemiyor. Ancak genellikle bu ruhlar koruyucuları, ataları, Manas destan kahramanlarının, aynı şekilde şamanların, ahret adamlarının ve ruhi münzevilerin ruhları olabilmektedir.

Yine kaynak kişilerimden birine daha dikkat çekmek istiyorum. Bu Bahtıgöl Modubayeva, 1965 doğumlu olup Çuysk bölgesi Baytik köyünde Baytik-ata adıyla bilinen kutsal yerde “*dem saluu*” ve “*alastoo*” (arınma, temizlenme ritüelleri) yapmaktadır. Modubayeva kendisini silsile ile gelen *bübü* olarak tanımlıyor ve faaliyetinin büyücülük özelliğini vurguluyor. Davletaliyeva ve Begaliyev’den farklılığının kendisinin cinlerle irtibatı olduğunu, bazen kendisine “kara ruhların” geldiklerini belirtiyor ve bazı görünmeler olduğunda onları uzaklaştırmaya çalıştığının altını çizmektedir: “*Men kara çımındar alıstap*” (Ben kara ruhlardan uzaklaşıyorum). Modubayeva kendisinin bakışı olmadığını ve atalarının ruhlarının şamanlık yapmasına müsaade etmediklerini belirtiyor. Ruhlar ona bakışılık yolu değil, “Müsülmançılık” yoluna gitmeye izin veriyorlarmış. Modubayeva’nın ifadesine göre cinlerle ve kara ruhlarla sadece kara bakışılar irtibat kuruyorlar. O, onların ritüel hareketlerini zikir-dans, anlamsız ve gürültülü ritüel olarak tasvir ediyor: “*Jindi tuşken bakşıday burkuldayt*” (Tutulmuş bakışı kuvvetlice böğürür) (PMA Modubayeva, 2015). Bu ve diğer uygulamalar için haykırış ve ritüeller sırasında güçlü böğürme/geğirmeler karakteristiktir. D.Davletaliyeva’da böğürmeler bazen homurtu ve pavkırmalar şeklinde olmaktadır.

Görüştüğümüz katılımcılar ak ve kara şamanlıkla ilgili oldukça fazla bilgi verdiler. T.Begaliyev kendisini ak şaman olarak tanımlıyor, kendi faaliyetini cinlerle, essilerle⁸, arbaklarla⁹ ve onların korktukları diğer ruhlarla savaşılabilecek Müslüman şifacı-moldo diye belirtiyor. T.Begaliyev ak ve kara bakışı ayırımına dair bunun ak ve kara bakışı mukayesesinin aşınmış olduğu anlayışının yaygın olduğu ülkenin güneyinde İslam’ın tesiri altında ortaya çıkmış etik-dini sürüm olduğunu dile getirmektedir. Onun ifadesine göre kara bakışı – insanları sıkça cezalandıran, onları tedavi edebilen “sert bakışı”dır, ak bakışılar ise insanları Yüceler Yücesi önünde savunanlardır. Begaliyev kara bakışıları savcılarla, ak bakışıları avukatlarla benzeştirmektedir (PMA Begaliyev, 2015).

“Yumuşaklık” ve “sertlik” motifleri Kırgız şamanlığının ayırımında ve aynı zamanda şamanlık bağıışı ve şamanlık hastalığı meselesinde yatmaktadır. Uygulamaların gösterdiği gibi “kara-kasiet” (kara bağıış) daha ağır şekilde olmakta, ona bağıışı hediye eden ruhlar uzun süre ve ıstıraplı şekilde tecrübe yaşatmaktadır. İyi ruhlar ise aksine çok fazla sıkıntı çıkarmıyorlar. Şamanlık kültüründe ne kadar uzun ve ıstıraplı şamanlık hastalığı çekilirse, onun o derece güçlü kudretli şaman olacağına dair genel kabulün olduğunu vurgulamak gerekir. Kırgızistan’da kara şamanların daha güçlü oldukları inancı halen mevcuttur. Şamanizm’e celp edilen insanlar ruhların seçtikleri adayı kâinatın sırlarının kendisine açılıncaya kadar ezdiklerine (yoğurduklarına) inanmaktadır. Bu minvalde güçlü şamanlar kendileri de kendi faaliyetlerinin şamanlığın hangi kategorisine dâhil edilebileceğinden emin değiller, kendi uygulamasında insana zarar verebilme “gücü” olanlardan hareketle

⁸ Eesi: tabiatın ruhları, meskenlerin hamileri.

⁹ Arbaki: dedelerin, ölmüşlerin ruhları.

kara bakışı grubuna dâhil edilmektedirler. Böylece T.Davletaliyeva kendisinin kara şaman olabileceğini söylemiştir: *“Eğer ben birine ilenirsem veya birine sempati duyarsam, o kişi problemle karşılaşabilir, çünkü benim ruhlarım ölümüne kıskanırlar. Hatta torunlarımı bile bir kez okşamam mümkün değil. Benim aleyhimde konuşan için de kötü şeyler olur, hatta ben bazen ataşek’e (babalar, yani ataların ruhları – N.M.) o kişiye zarar vermemeleri için ricacı olurum”* (PMA Devletaliyeva, 2015). T.Davletaliyeva istemeden insana “nazar değdirmemek” için devamlı olarak güneş gözlüğü takıyor ve ziyaretçilerini de o şekilde kabul ediyor. Yine kendini “kara şaman” olarak sayan güçlü bir kadın şaman hikâyesini V.İ.Haritonova aktarmaktadır: onun kaynak kişisi kimseye şuurulu olarak kötü bir şey yapmamakta, ancak biri kızdırır veya gücendirirse, durumdan bahsetmeden eğer kadın şaman birine darılır veya hiddetlenirse o kişi mutlak şekilde cezalandırılacaktır (Haritonova, 2006:55).

Günümüzde de Kırgızların bazı uygulamalarında bakışlardan kiminin “ak bağış” kiminin “kara bağış” aldıkları hakkında inanışlar mevcuttur. D.Davletaliyeva asamaşında yılan suretinde bulunan şamanlık bağışını cisimleştiren ruhları tasvir etmektedir: *“Bazılarında ak yılanlar, bazılarında kara yılanlar var. Bazılarında ak ve kara yılanlar ve çift başlı yılanlar vardır. Eğer bakışlık kaideleri çiğnenir veya atalara bağıllık olmazsa, o zaman asamaş’da yılanlar sıyrılıp inerek dağlara gider, bağış ise kaybedilir ya da lanete dönüşür.”* Ak ve kara bağışa sadece “yüksek ruhlarla” (Ortodoks dedeler, mitolojik ve tarihi kişilikler, Müslüman ruhani müritler, kutsal yerlerin muhafızları) sahip olanlar değil, aynı şekilde tekin olmayan, saldırgan, tehlikeli cinler ve kara-çımın’lara (kara ruhlar) istisnai şamanlar sahip olmaktadır.¹⁰

Şaman Gelenekleri

Kara şamanlığın (kara bakışlık) Kırgız fenomenini yukarıda izah edilen ak şaman göksel ruhlarla, kara şaman yeraltı dünyasının ruhlarıyla çalışan Yakut ve Altaylıların fenomeninden ayrı olarak ele almak gerekir. Kırgızlarda eğer ak şaman İslamlaşma sürecinde Müslüman kutsallar hiyerarşisi ile halk moldoları (saygı duyulan ancak resmi ilahiyat eğitimine sahip olmayan kişi) ve *dubana* (mistikler-dervişler) ile karışmış ise o halde kara-bakışlar da İslam öncesi kültürle, ölümler ve cinler dünyasıyla, İslam’ın şiddetle reddettiği sihirli varlıklarla irtibatlılar olarak kalmışlardır.

“Kara” kelimesinin sadece olumsuz, şeytansı mana taşımadığını hatırlatmak gerekir. Aynı şekilde dünyanın birçok diğer dillerinde olduğu gibi Kırgızca’da “kara” renk ve basit, ilkel, düşük bir şeye karşı olumsuzluk anlamı (örneğin *kara kalık* - ayaktakımı, değersiz insan), ölüm ve matem konusu (*kara-aş* - ölü aşı), tanımlanamayan çokluğu anlatırken (örneğin, *orçun kara kol* - büyük askeri birlik, asker yığını) gibi anlamları haizdir (Kırgızsko-Russki Slovar, 346). Kimi hallerde “kara” düzeltilmemiş, kaba anlamını taşımaktadır: örneğin, *kara ayak* - ağaçtan oyulmuş, güzelleştirilmemiş maşrapa (Kırgızsko-Russki Slovar, 86).

¹⁰ Kaynaklarda, özellikle Aginsk Buryat bölgesinin çağdaş şamanları arasında ak ve kara özelliğini bir kişinin alabileceğinin mümkün olduğu vurgulanmaktadır (Haritonova, 2004:537). Şaman toplumu “Tengeri” (Ulan-Ude) aynı uygulamayı, Buryat ve Buryatya’ya şaman olmayan RF’nin diğer bölgeleri ve başka ülkelerden gelmiş halkların temsilcilerine ithaf ederek fevkalade yaygınlaştırmaktadır.

ESTD/TDES (Türk Dili Etimolojik Sözlük)'te “kara” kelimesinin temel anlamları “somurtkan, asık suratlı”, “talihsiz”, “zalim”, “kötü”, “mekruh” anlamları yanında “yığın, kitle, kalabalık” ve “güç, kudret” anlamlarını da taşımaktadır (ESTD, 1997:279-287).

B.Uteşeva'nın işaret etiği üzere “kara bukara” (kara halk) Kazaklarda aşağılayıcı manada değil, “güçlü”, “çok sayıda”, “kalabalık” halk anlamında kullanılmaktadır (Uteşeva, 2001). Sovyet araştırmacı G.Nurov “kara-bakşı” adını çok sayıda tabi ruhun varlığı ile irtibatlandırmaktadır. “Bakşının gücü ruhların-yardımcıların sayısına bağlıdır. Onlardan çok fazla sayıda ruh yardımcılara sahip olanlar “kara-bakşı” diye adlandırılmıştır” (RF DRP NAN KR. D. 1638:225). Yine ruhlar, cinler veya çımınlar “ordu”, “bahadırlar” diye adlanırlar, yani gücü ve çokluğu ifade eden epitetlerle değişirler. Halk inanışlarına göre cinler ve şeytanlar kuru rüzgâr yardımıyla taşınmaktadırlar, Kırgızistan'da kesintisiz esen rüzgârı da kara-şaman (kara rüzgâr) diye adlandırıyorlar. Kırgız şamanlarının ritüellerinin çoğunluğu gün batımından sonra karanlıkta yapmayı tercih etmeleri de ilginç bir noktadır, İ.N.Basilov'un çalışmasında (1992:161) vurguladığı durum tarafımdan da son saha çalışmalarımda gözlemlenmiştir. Benim bakşı kaynağım T.Begaliyev akşamın çöküşünde *zikir çaluu* ayini yaparken elektrik ışığının söndürülmesini istemiştir (PMA Begaliyev, 2015).

Eğer “kara” kelimesinin kara şamanlıktaki anlam farklılığını tespit etmek gerekirse, bu durumda “kara-bakşı” terimi harfiyen “güçlü şaman”, “bozulmamış ilkel bakşı” olarak İslam öncesi geleneği koruyan şaman olarak anlaşılmaktadır. Kara-bakşı ilk olarak İslam öncesi kültürlerle (kara inanç, Şamanizm'i Tibet ve Buryatya'daki Budistler de bu şekilde adlandırmaktadır), ikinci olarak evrenin yaratılışının karanlık tarafıyla bağlantılı erbablar olarak anlaşılmaktadır. Bu tarafın ruh-temsalcileri Arap putperestliğinden ilkönce İslam mitolojisine girmiş, daha sonra da Türk halklarının folklorunda yerleşmiştir. Orta Asya halklarında cinlerin sureti, antropolog J.Durand'ın (Durand, 1999) gece katılımcı (gizemli noktürnün¹¹ mitoloji ile birleşimi) mitlerin kutbu için belirtici gördüğü özellikleri kapsamaktadır ve bu cinler bazen hayvan suretlerinde (sıklıkla böcek, sürüngen veya amfibiler) olup karanlık gece katmanının varoluşu ile bağlantılı varlıklar olarak ortaya çıkmaktadır.

Cinlerin تنها, metruk ve kötü yerlerde “dolaştıkları” veya “kümelendikleri” söylenir. Onlar büyücü güce sahiptirler ve şamanlara “dünyaların sınırlarına” ulaşma imkânı vererek yardım ederler. Cinler ve bakşı arasında daima irtibat vardır ve onların arasındaki bağlantı canlılar ve ölülerin, insanlar ve hayvanlar, gerçek ve sanal sınırlar hakkındaki “bulanık” büyüsel-mistik varoluşun görsel olmayan algı fenomenlerinde ortaya çıkar.

Kırgız bakşıları kamlık ayinini “bakşı oyno”, yani “şaman oyunu” diye adlandırırılar. “Oyun”, “oynamak” kelimeleriyle Kırgızlar kendi şamanlarının geleneksel hareketlerini tanımlamaktadırlar. Kırgız dilinde “oyun” kelimesi oyundan veya neşeli eğlenceden sinsi entrikaya kadar çok geniş anlam yelpazesine sahiptir. Oyunlar eğlenceli olduğu gibi geleneksel olanlar da “oyun” kelimesiyle tanımlanır: örneğin, “kız oyun” – düşün oyunları döngüsü gibi. “Oyno” kelimesi “oynamak”, “neşelenmek”, “hoplayıp zıplamak”, “şakalaşmak”, ayrıca “aşk ilişkisi içinde olmak”,

¹¹ Lirilk ve hüzünlü, ağır tempolu, gece müziği (ç.n.).

“kamlık yapmak” anlamlarına gelmektedir. İkili ilişkilerin özelliği ve büyüsel ritüel teatral unsuru “bakşı oynop atat” (şaman kamlık yapıyor) ifadesinin altını çizmektedir (Kırgızsko-Russki Slovar: 126).

Şamanlar için dbd’nin öneminden hareketle böyle bir durumda ilham almanın ritüel özelliğiyle oyunun bağlantısını incelemek gereklidir. Kara-bakşılarda yaygın olan trans durumuna ilham almanın etkili yöntemi Ç.Tart’ın rapor skalasına göre 4. psikofizyolojik tezahür düzeyine ulaşmaktadır (bireyin çılgınlığı ve kendi bilincinin artık psikofiziksel tezahürlere boyun eğmeme duygusu). Bahse konu makalede “en inanılmaz şaman “hünerleri” ve “ruhun yerleşmesini” kamlık ayini (tutulma, cezbenleme) sürecinde göstermek” mümkün – bu bağlantıyı Rus araştırmacılar yazmaktadır (Haritonova, Topoyev, 2005:87). Bundan sonra 5. düzey gelmektedir ki, bu evre için nörofizyolojik yavaşlatma veya tam bir katelepsi,¹² kesilme için belirleyicidir. Hareket geride kaldığında şamanlar cereyan etmiş olanları ancak hayal meyal hatırlamakta veya hiç hatırlamamaktadır. “Şaman oyunu” esnasında ruhlar şamanın önünde olabilir, içine girerek içten hareket edebilirler.

Belirtelim ki, saha çalışması materyallerimize uyumlu olarak Kırgızlar için Şamanizm maddileşme suretinin ana şekli (yani ruhların şuurlarının veya dbd’ye ulaşma olayı), yapay bir varyanttır ki, “ustanın ruhunun psikoenerjik ve psikomental olarak kendi içinde algılanmasını sağlamaktadır” (Haritonova, Topoyev, 2005:99). Ancak nadiren ruhları kendisinden ayrı olarak “görme” de gerçekleşmektedir. İçte de ruhların tam birleşmesi gerçekleşmektedir. Çoğu zaman uygulayanlar kendilerine hami-ruhlardan hangilerinin geldiğini ve ne yapacaklarını veya söyleteceklerini bilemiyorlar, ayın tamamen irticalen gerçekleşmektedir.

Kırgız kamlık ayininin yaygın şekli “talma biy” (cezbenlenmiş dansı, bu terimle aynı zamanda sıkça epilepsi de tanımlanmaktadır) ritüelidir, bakşı bir süre esrime (vecde) halinde çadırın kanatına (çatı) ve tunduk’a yükselir, oradan sarkarak toplananları asar. Daha sonra yurtun kubbesinden (tavan) aşağı iner, içeri girerek insanların arasında dans etmeye başlayabilir. Çılgınca dansın akabinde şaman çoğu defa yere düşer ve uzun süre hareketsiz şekilde yatar. Bu tür ritüeller Kırgızistan’da günümüze kadar muhtemelen kal(a)mamıştır. Ben ülkenin kuzey bölgelerinde tespit edemedim, görüştüğüm kaynak kişiler ise “talma biy” törenlerinin geçmişte kaldığını söylediler. Bakşı T.Begaliyev hocasının 1970’li yıllarda yaptığı “talma biy” dansının şahidi olduğunu belirtmiştir (PMA Begaliyev, 2015). Ancak Çin’deki Kırgız diaspora (kopuntu) temsilcileri XXI. yüzyılda “talma biy” ritüelini yapmaktadırlar (Azattık Unalgısı, 2016).

Esrime durumuna ulaşmanın duygusal teknikleri şaman ritüeli “körüm-zikir” için karakteristiktir. Körüm kelimesi birkaç anlamı haizdir, bunlardan “kısmet, kaderde olandır” anlamı en sıkça kullanılanıdır. “Aygine” Araştırma Merkezi kaynağı J.Karimov (1959 doğumlu olup Kırgızistan Cumhuriyeti Bakkensk bölgesi) 1965 ve 1967 tarihlerinde katıldığı (bulunduğu, şahit olduğu) kamlık ayinleri ve körüm-zikir icra eden Kenejbay bakşı hakkında bilgi vermiş: “Uzun süredir yatan hastaların sağlatılması için o ritüel ayinler yapar. Bunun için o çok sayıda insanı aynı evde toplayıp kilitler. Bunun evvelinde bir hayvan kurban edilir, kazanda et haşlanırken

¹² Telkinle organ veya vücutun kaskatı kesilmesi, dış uyaranlardan bağımsız olarak kas sertliği ve duruşun sabitliği durumu (ç.n.).

Kenejbay bakşı kazanın temizleneceği uygun kazıyıcıları köz olmuş ateşe koyar. Ritüel dansın en coşkulu anında o kızgın bıçağı alır ve diline sürer.” Kenejbay’ın uygulamaları dbd’ye ulaşmanın duygusal ve sesli yollarını içermektedir (anlaşılmaz bir dilde konuşmaya başlar) (Svyatie Mesta..., 2013:208-209).

Sonuç

Elimde bulunan bütün materyaller Kırgız kara şamanlarını ak şamanlardan ayıran noktaların kendi çalışma metotları (dbd’ye ulaşmak için daha duygusal teknikler kullanıyorlar, ritüel işkenceler yapmışlar/yaşamışlardır) ve “sert” ruhlarla (kara cinler ve çımınlarla) bağlantı kurmalarıdır. Şöyle ki, bakışılık’ın moldoçuluk’tan (moldo yolu, mullaların sanatı) vecde haline geçme uygulaması kast edilmektedir. Şifacılar-moldolar dualarla ve fallarla sınırlı kalıyorlar ve ruhlarla “doğrudan” çarpışmıyorlar. Bu da bana onları büyücülerle (*tabıp*) benzer göstermektedir.

Etnografya ve arşiv materyalleri kara şamanlarla talma biy, “cinlenmenin” kendi kendine acı çektirme ritüelinin, dansların, dbd’ye geçmede ilham almanın duygusal uygulamalarının sağlam bağlantısını göstermektedir. Ayrıca derin düşünme yöntemleriyle ak şamanların, büyücülerin, üfürükçü-moldoların bağlantısı görülmektedir. Togolok Moldo’nun görüştüğü şamanlar Kırgız bakşılarının ak ve kara diye farklılığına işaret etmektedirler. XX. ve XXI. yüzyılda ak ve kara şamanlar hakkındaki tasavvurlar ve olaylar Kırgız kültürü için ortaya çıkardığı oldukça büyük kırılmalar bazı değişiklikleri doğurmuştur. Kara şamanlar, özellikle daha güçlü şamanlar sayılmaktadır, onların uygulamaları ise “kara bağışın” spesifik olarak gerekli kıldığı cinlerle ve tekin olmayan ruhlarla karşılıklı münasebetini göstermektedir. Günümüzde kendisini kara-bakışılığa dahil eden insanlar (ya da her ki bağışı – ak ve kara bağış – aldığını belirten) dbd’ye geçişte derin düşünme (meditasyon) yöntemine yaklaşmaktadır. Aynı esnada böyle uygulamaların sesli irticalleri, ses taklidi unsurları, böğürmeler, yüksek duygu tonlarını karakterize etmektedir.

Günümüzde Kırgızların şamanlık uygulamalarından önemli element olarak zikir-çaluu kalmıştır, bu ayin şamanın kamlık ayini ile Müslümanlık zikrinin kavşak noktasında bulunmaktadır. Sıkça idiofonların¹³ kullanılmasıyla yapılan zikir dbd’ye geçişte dinamik yöntem olarak görülmekte, zikir dansı bazen katalepsi ile bitmekte, kendi duyumunu/algısını kaybeden kişi bütünüyle başka bir kişilik durumuna geçmektedir. Ancak İslami dua formülleriyle veya diğer ritmik haykırışlarla kesilen şiirsel irticalen gerçekleştiği sırada zikir, transın daha yüksek düzey şekilleriyle tamamlanmaktadır. *Arbak bata* (ataları anma) ayininde kendi irticallerinden sonra bakışlar okuduğu metinlerin konusunu ve suretini yeniden detaylı olarak kuramazlar, hatta o an söylenenlerden hiçbir şey hatırlamadıklarını söylüyorlar.

“Kara” tanımlamasıyla oluşan düşünce ve suretlerin karışık yapısının Şamanizm ile kendi tarihsel zorlu ilişkilerini inşa eden İbrahimî dinlerin temsilcileri tarafından vurgulanan ahlaki değeri son sıradan aldığı açıktır. Kara şaman, kelimenin tam anlamıyla kolektif şuursuzluğun ilkel çemberine bağlı bir uygulayıcısı, var oluşun mantıksal algısının (kesintisiz, kusursuz, katılımcı) ortaya çıktığı bir insan, içsel

¹³ Kendi kendine ses çıkarabilme yetisi; hava akışı ve herhangi bir dış müdahale olmadan titreşimi kendinden sağlayarak sesi yaratan alet (ç.n.).

karanlığı olan tam bir gerçek şamandır. Şamanların kişilik özelliğinin kişisel olmayan kutsal güçler lehine ortadan kaldırıldığı psikofizyolojik fonksiyonları yerine getirme düzeyine geçmeye ve buna ulaşmaya şamanın özel teknikleri hizmet etmektedir. Yüksek tanrılar kültüründe ak şamanlığa yönlendirilmiş benzer uygulamalar mevcut olsa da, aynı zamanda yine de bunlar gerekli değildir. Etkilenmeler ve tutulmalar, yani kendisini cismi varlıkları olmayan güçlerin iktidarına bırakmayı, ak şamanlık kişisel başlangıcı vurgulamayı ve daha katmanlı bir düşünce kültürü oluşturmayı hedefleyen duaları ve derin düşünceleri tercih etmektedir.

Kırgızlarda ak ve kara şamanlar kutsal sayılan bilgilerin koruyucuları olarak var olmaktadırlar, genel kültürün yaşadığı değişime eşlik eden Kırgız şamanlığının tekâmülü şamanların dbd faaliyetleriyle bağlantılı yeteneklerine mani olmamaktadır. Burada tutulmalar ve vecde haline geçebilmeler kara şamanların ayrıcalığı olarak kalmakta; dua, derin düşünme ve üfürükçülük ise daha ziyade ak şamanlarca ifa edildiği çağrışımı vermektedir. Buna paralel olarak “kara bağış” daha ağır ve sorumluluk gerektirmekte, onun alınması ıstıraplı ve zorlu hastalık süreciyle geçmekte, aydınlık ruhlar kendi hizmetkârlarına ise daha yumuşak yönelmekte ve geleneksel uygulamaları daha sakince yürütmektedirler.

Kısaltmalar:

ESTYa – Etimologičeski Slovar Turkskih Yazıkov (*Türk Dilleri Etimoloji Sözlüğü*).
İSS (DBD) – İzmenenoe Sostoyanie Soznania (*Değişen Bilinç Durumu*).
PMA – Polevie Matirialı Avtora (*Yazarın Saha çalışması Materyalleri*).
RF ORP NAN KR (РФ ОПИ НАН КР) – Rukopisnyy Fond Otdela Rukopisey i Publikatsii Natsionalnoy Akademii Nauk Kirgizskoy Respubliki (*Kırgızistan Cumhuriyeti Milli Bilimler Akademisi Elyazmalar ve Yayınlar Bölümü Elyazmalar Vakfı*).

Kaynakça:

- Alekseyev N.A. (1969). Kult Ayıı – Plemennıh bojestv-pokroviteley u Yakutov (k voprosı tak nazıvayemom belom şamanstve)// Etnografičeski sbornik / Otv.red. Ye.M.Zalkind, Ulan-Ude, vıp. 5, ss.145-169.
- Alekseyev N.A. (1984). Şamanizm Tukoyazıçnıh Narodov Sibiri (opit arealnogo sravnitelno go issledovaniya). Novosibirsk: Nauka.
- Azattık Unalgısı, Jusupjan J. Kıtaylık Kırgızdardın “Talma Biyi”, www.azattyk.org/a/kyrgyzstan_china_culture/3541564.html (ulaşım tarihi: 10.07.2016).
- Basilov, V.N: (1992). Şamanstvo u Narodov Sredney Azii i Kazahstana. Mosk., Nauka.
- Bayaliyeva, T.D. (1972). Doıslamskie Verovania i ih Perejıtki u Kirgızov. Frunze: İlim.
- Dugarov, D.S. (1991). İstoričeskie Kornı Belogo Şamanstva (na materiale obradovogo folklor a buryat). Mosk., Nauka.
- Durand G. (1999). The Anthropological Structures of the Imaginary. Brisbane: Boombana Publishing.
- Etimologičeski Slovar Turkskih Yazıkov. (1997). Obşeturkskie i Mejturkskie Leksičeskie Osnovı na bukvu “K”, “K”. Mosk.
- Haritonova, V.İ., Topoyev, V.S. (2005). Tam, gde “Ya” Prevıraetsa v “Mı” (psihomentalnie i psikoenergetičeskie proble mı şamanizma skvoz prizmu kompleksnıh issledovaniı) // Polevie İssledovaniya İnstıtuta Etnologii i Antropologii RAN 2003 // Otv.red. Z.P.Sokolova, Mosk., İAE RAN, , ss.83-103.
- Haritonova, V.İ. (2006). Feniks iz Pepla? Sibirski Şamanizm na Rubeje Tısaçeletnii. Mosk., Nauka.
- Kharitonova V.I. (2004). “Black” Shaman, “White” Shamans // Shamanism. An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture / Ed. Mariko Namba Walter and Eva Jane

- KUTSAL DENEYİMLER: DEĞİŞEN BİLİNÇ DURUMLARI TİPLERİNİN ÖZELLİKLERİNE VE KIRGIZ ŞAMANİZMİNİN FARKLILAŞMASI MESELESİNE YENİ KANITLAR
Neumann Fridman. ABC - CLIO. Santa Barbara, California - Denver, Colorado - Oxford, England. V. II. pp. 536–539.
- Kirgizsko-Russki Slovar: v 2 kn. Okolo 40000 slov. Kn. 1: A-K / Sost. K.K.Yudahin. Frunze: Glavnaya Redaksia Kirgizskoy Sovetskoy Entsikopedii, 1985.
- Kirgizsko-Russki Slovar: v 2 kn. Okolo 40000 slov. Kn. 2: L-Ya / Sost. K.K.Yudahin. Frunze: Glavnaya Redaksia Kirgizskoy Sovetskoy Entsikopedii, 1985.
- Krippner, S. (2012). Sidian Utrennaya Svezda Cons. Şaman po imeni Rokoçuşiy Grom. Mosko., Poatum.
- Ksenofontov, G.V. (1992). Hrestes. Şamanizm i Hristiansvo // Şamaniz: İzbr. Trudi (Publikatsii 1928-1929 gg.). Yakutst.
- Manıçkin N.A. (2015). Obraz Cinna v Tsentral'no-Aziatskom Folklore (The image of jii in Central Asian folklore], Nauka, novye tekhnologii i innovatsii Kyrgyzstana, No. 3, pp. 182-184.
- Manıçkin, N.A. (2016). Duhovno-Poetiçeskie İmprovizatsii is Rukopisi Togoloka Moldo ve Konsteskte Sredneazatskogo Şamanizma // Traditsionnaya Kultura. No. 1, ss.75-84.
- Moldobayev, İ.B. (1995). Epos “Manas” – İstoriko-kulturnıy Pamyatnik Kırğızov. Bişkek.
- Moldobayev, İ.B. (2001). Kırğızski Şaman (Bakşı) v 20-e godı XX veka // Sredneaziatskii Etnografiçeski Sbornik. Mosk., Nauka.
- PMA: B.Moduvayeva (04.08.15) // Liçnyy arhiv avtora.
- PMA: T. Begaliyev (19.02.15) // Liçnyy arhiv avtora.
- Polevie Materialı Avtora (uglubelennie neformalizovannie intervı, nagludenıa, PMA): D.Davletaliyeva (12.09.2014) // Liçnyy arhiv avtora.
- RF ORP NAN KR. D. 1638. Nurov, G. Kirgizskaya Narodnaya Meditsina (po materialam k XIX. – n. XX veka). 1950. (Collections of manuscripts at the Department of manuscripts and publications, National Academy of Sciences, Kyrgyzstan).
- RF ORP NAN KR. D. 77. Togolok Moldo. Bakşıların ırı jana sözdöru. 1929 g. Svyatie Mesta Yuga Kırğızstana: Priroda, Manas, İslam / Per. s kırğ. i red. G.Aytpaevoy. Bişkek: KİTs Aygine, 2013. (Holy places in the south of Kyrgyzstan: Nature, Manas, Islam).
- Tokarev, S.A. (1965). Religii v İstorii Narodov Mira. Mosk., Politizdat.
- Uteşeva, B. (2001). Tsvetovaya Simvolika Turkskih Narodov // Ayt., No.2, ss.32-41.
- Zelenenin, D.K. (1936). Kult Ongonov v Sibiri. Perejitki Totemizma v İdeologii Sibirskih Narodov. Mosk., Leningd., İzd-vo AN SSSR.
- Zolotarev, A.M. (1964). Rodovoy Stroy i Pervobitnaya Mifologia. Mosk., Nauka.



Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Güz 2022 / 2: 145-150.

Altay Dil Birliği Var Mıdır?*

Joseph H. GREENBERG

Çev. Gözde SALUR**

Clauson'un ve daha yakın zamanda Doerfer'in yazılarından bu yana, Altay dilleriyle ilgilenen çoğu uzmanın artık geleneksel Altaycanın üç grubunun, yani Türkçe, Moğolca ve Tunguzcanın birbiriyle akraba olduğuna inanmadığı görülmektedir; bu dillerin benzerlikleri ödünclemelere veya kimi hallerde rastlantı ya da ses simgeciliğine dayandırılmalıdır.

“Geleneksel Altayca” terimi burada kasıtlı olarak yani Korece, Japonca ve hatta Ural dillerine atıfta bulunulmaksızın kullanılmıştır.¹ Hatta, benim görüşüme göre (Greenberg 1987a: 332), yukarıda bahsedilenlerin yanı sıra diğer dillerle birlikte çok daha büyük bir grup olan Avrasyatik dil grubuna aittirler. Ayrıca bu daha geniş bağlantılardan kaynaklanan düşünceler aşağıdaki tartışmada önemli ölçüde birtakım örneklerde anlaşılacaktır.

Burada iki ayrı soru söz konusudur. Altay dilleri diğer dillerle akraba mıdır? Eğer akrabalık varsa, geçerli bir genetik gruptama, yani tek bir özel ortak ataya -Proto-Altayca- sahip olan ve başka dillerin olmadığı, üçlü bir birliktelik oluşturan dil grubunu oluşturunlar mı?

* Joseph H. G. (1997). *Does Altaic Exist? Indo-European, Nostratic and Beyond: a Festschrift for Vitaly V. Shevoroshkin*. (Ed. Irén Hegedus, Peter A. Michalove and Alexis Manaster Ramer). Washington, DC: Institute for the Study of Man. s.88-93.

** Öğr. Gör., Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi (Türkiye). E-posta: gsalur@atu.edu.tr/ ORCID ID: 0000-0003-0009-9402.

¹ Korece, Japonca ve Ural dilleri gibi dillerin geleneksel Altaycadan farklı olduğunu açıkça görüyorum. Nitekim, Koreceyi de Altay dillerine dahil eden Poppe (1960: 8) onu Altay dillerinin geri kalanından ayrı bir dal olarak gösterir ve bu dilin verileri onun etimolojilerinde nispeten nadiren yer alır.

Mutlak akrabalıkla ilgili olan ilk sorunun cevabının kesin olduğuna kuvvetli bir biçimde inanıyorum. İkinci soru için bu daha zor, aksi ile eşit şekilde, burada da “kesindir” cevabını oldukça güçlü bir şekilde destekliyorum.

Son zamanlarda, birkaç yayınında Miller (1991a, 1991b) geleneksel görüşü savunmuştur. Büyük ölçüde fonolojik olan iddialarının temelinde özellikle Altay dilleri içinde yalnızca Çuvaşça dışındaki Türk dillerinde öne çıkan yeniden yapılandırılmış iki akıcı fonem olan l_1 , l_2 , r_1 ve r_2 çiftinin varlığı yatar. Miller, Japoncada l_1 , l_2 fonemlerinin ayrı yansımaları olduğuna inanıyor. Türkçenin j 'deki bir dizi fonemi birleştirdiği d , j , n ve n^y gibi örnekler de vardır. Böyle durumlarda, Türkçeden Moğolcaya (ya da Moğolcadan Türkçeye) ve sonra Moğolca aracılığıyla Tunguzcaya ödünçleme açısından alışılagelen Altayistik karşıtı senaryoyu açıklamak için, ödünçlemenin Proto-Altaycadan ayırt edilemeyecek kadar erken bir zaman dilimine, yani Türkçenin hâlâ d , j , n ve n^y 'yi ayırt ettiği ve Çuvaş Türkçesi dışındaki tüm Altay dillerinin l_1 - l_2 ile r_1 - r_2 fonemleri arasında bir ayırım gözetmediği zamana geri itilmesi gerekmektedir. Böyle bir Proto-Altay öncesi dönemde, bahsi geçen dillerin tümü, Ramstedt, Poppe ve diğerleri tarafından Proto-Altayca için yeniden yapılandırılmış olanla aynı ses sistemine sahip olacaktı.

Miller, buna ek olarak Ramstedt (1912) ve Poppe (1973)'nin eserlerindeki fiil türetimiyle ilgili dilbilgisel verilerin inandırıcılığına da değinir. Bütün bu konularda onunla aynı fikirde olsam da Miller'ın kişi, işaret ve soru zamirlerine bağlı olan en güçlü kanıtları atladığına inanıyorum.

Bu zamir konusu elbette iyi bilinmektedir, ancak aşağıda gösterildiği gibi, Altayistik karşıtları, bu konuyu tutarlı olarak sunmaktan dikkatli bir biçimde uzak durmuşlardır ve bu noktada onlar bu zamir konusunu ortak genetik kalıtım dışındaki faktörlerin bir sonucu olarak iknadan yoksun bir şekilde açıklamaya çalışmışlardır.

İlk olarak birinci ve ikinci kişi zamirlerini ele alacağım. Çuvaşça dışındaki bazı Türk dillerinde, örneğin Osmanlı Türkçesinde, nominatif hâlde birinci tekil kişi *ben* ve *ben-* gövdesi vardır, bu biçim datif hâldeki (bana) bir iç varyasyon hariç bütün ismin hâllerinde bulunmaktadır. Ancak pek çok Türk dili *ben* zamirinden ziyade *men* zamiri ne sahiptir ve bu dillerin tamamında fiil çekimlerinde birinci tekil şahıs eki olarak *-m* vardır. O halde temel biçim *me-n*'dir, buradaki *-n*'nin (Altayistler tarafından sıklıkla pronominal *n* olarak adlandırılır) asıl işlevi isim çekimine işaret eder ve sonuç olarak genitif kökenlidir. Çuvaşça dışındaki Türk dillerinde bu *-n*, analogi yoluyla nominatif hâlde yayılmıştır. Ancak Türk dilinin ayrı bir kolunu temsil eden Çuvaşçada bu gerçekleşmemiştir. Çuvaşçada nominatif hâl, *e*'nin bir gösterici² olduğu *e-pě*'dir ve çekimli gövde *man-* biçimindedir.

Nominatif hâl ve çekimli biçimler arasındaki bu düzensiz değişim, Moğolcada nominatif hâldeki *bi* ile genitif çekimli *min-u* örneklerinde ve Tunguzcada ortaya çıkmaktadır. Örneğin Evenki'de nominatif hâl *bi*'nin genitif çekimi *min-i* biçimindedir. *Men* ve *min* biçimleri, Ural (örneğin Fince *minä* “Ben”) ve Hint-Avrupa dilleri de dahil olmak üzere Altay dillerinde olduğundan çok daha yaygın bir

² ÇN: “Bir sözcüyle ilgili durum ya da bağlama, sözcenin üretildiği süre dilimine (eylemin zaman ve görünüşü), konuşan bireyle (kişileştirme) dinleyiciye gönderme yapan, somut bir düz anlam içermeyen, göndergesi değişken olan, ancak durum ve bağlamla ilişkili olarak yorumlanabilen her türlü dilsel öge” (Vardar 2002: 108).

kullanıma sahiptir. Hint-Avrupa dilleri burada bu zincirin önemli bir halkası olarak belirmektedir. Baltık, Slav ve Hint-İran dillerinden yola çıkarak, Szemerényi (1970: 197) genitif çekimi için **mene*'yi yeniden tasarlar. Baltık ve Slav dillerindeki *-n*'li biçim, Altay dillerinde olduğu gibi bütün çekimli hâllere yayılmıştır.

Hint-Avrupa dillerindeki kanıt önemlidir, çünkü *-n* biçiminin hâl çekimindeki işlevi için kanıtlayıcı tanık sağlamaktadır. Bu muhtemelen *r/n* gövdelerinin hâl çekimlerinde meydana gelen *-n* ile aynıdır.³ Hint-Avrupa dillerindeki bağımsız nominatif hâl değişken biçimdir, ancak Avrasyatik dil ailesindeki en yakın akrabası Çukçi dilinde *i-g m/e-g m* (ünlü uyumlu biçimleri) “*I* (ben)” (krş. *i-g t/e-g t* “sen”). Ünlü ile başlamayan biçimler, bağımlı nesneler olarak ortaya çıkar.) Altay dillerinden, yani *e-g(h)o-m*'dan farklıdır.

Altay dillerine dönecek olursak, *bi/men* gibi düzensiz bir değişimin üç kez kazara meydana gelme olasılığının son derece düşük olduğu açıktır. İki kez ödünçlenmesi de mümkün değildir. Zamirlerdeki tüm düzensiz değişimler şöyle dursun, bir kişi ödünçlenen zamirlerin birkaç örneğini bulmak için tam anlamıyla dünyayı köşe bucak aramalıdır. Bu durumun kendisi tek başına Altay dillerinin akraba olduğunu göstermek için yeterlidir, dahası nominatif hâldeki *bi* zamirinin özgün değişimi bu dillerle sınırlıdır. Bu nedenle zamirlerdeki bu durum, geçerli bir kalıtsal varlık olarak geleneksel Altay dillerinin kurulmasına katkı sağlayan Avrasyatik dil ailesi kapsamında paylaşılan ortak bir değişim olarak kabul edilebilir.

Altayistik karşıtı tutumun önde gelen isimlerinden Clauson ve Doerfer, bu kanıtı nasıl ele alıyor? Bu durum, Clauson ve Doerfer tarafından mümkün olduğunca göz ardı edilir. Glottokronoloji⁴ yöntemini Altay dilleri sorununa uygulayan Clauson'da (1969: 38), “*I* (ben)” zamiri glottokronoloji listesinin bir parçası olduğu için tartışma kaçınılmazdır. Çalışmasında kullandığı Eski Türkçe, Eski Moğolca ve Mançuca arasındaki üçlü dil benzerliklerini italik yazılarla belirtmiş olduğu açıklamayla çürütmeye çalışmaktadır:

Birbiriyle tamamen bağlantısız dillerde şahıs zamirleri arasında fonetik benzerlikler olduğu bilinmektedir (ancak şimdiye kadar açıklanmamıştır), örneğin “*mine* (benim)”, Almanca “*mein*” ve Türkçede genitif durumunda “*menin*” (*ben* zamirinden) ve Moğolca “*minö*” [metinde aynen böyle] *bi* zamirinden; Latince “*tu*” ile Moğolca “*çi*” (**ti*) arasındaki gibi. Bu sözcük birimleri göz önünde bulundurulduğunda Türkçe, Moğolca, Mançuca ve Tunguzca arasındaki fonetik benzerlikler kanıt olarak kabul edilemez.

Zamirlerdeki benzerlik başka bir yerde bulunduğu için çok yaygın olan bu tümevarım, benzerliğin önemini inkâr etmektir. Bu tümevarım, Michelson tarafından Algonkin dilindeki birinci kişi “*n*”, ikinci kişi “*m*” göz önünde tutularak Sapir'e karşı kullanıldı çünkü bu örnekler diğer birçok Amerikan yerlisinin dilinde görülür.

³ Hâl ekli *-n* ve aslında buradaki tüm gramer unsurları Nostratistler tarafından keşfedildi. Özellikle İlliç-Svityç'teki tablolara bakınız (1971: 6-18). Ben Bunları Nostratik teoriden haberdar olmadığım bir zamanda bağımsız olarak keşfettim. Bazı durumlarda, elbette, özellikle “klasik Nostratik”te yer almayan, ancak şimdi genellikle Nostratik olarak kabul edilen dillerde fazladan dayanak buldum, örn. Çukçi-Kamçatka dilleri ve Eskimo-Aleut dilleri.

⁴ ÇN: “glottochronology: dil tarihlemesi” (Vardar 2002: 274).

İngilizce “mine” ile Almanca “mein” arasındaki benzerliğin önemini reddetmek de aynı derecede mantıklı olacaktır çünkü Moğolcada da aynı benzerlik bulunur. Araştırmacı, bu tür biçimlerin tüm dağılımını takip etmelidir. Çin-Tibet, Nil-Sahra dil ailesine ya da diğer pek çok dil ailesine ulaşır ulaşmaz dağılımın sona erdiğini görecektir. Hem Nostratikçiler hem de ben Hint-Avrupa ve Altay dillerini aynı gruba dahil ediyoruz. [Pronominal sistemlerdeki ortak benzerlikler hakkında başka bir bakış açısı için, bu ciltteki Rhodes’a bakınız. -Eds.]

Ayrıca Clauson, glottokronolojik liste için çeviri biçimi olarak nominatif hâli basit bir şekilde kullanarak, “bi/min-” değişiminde Moğolca ve Tunguzca arasındaki uyumu dikkate almıyor ve Çuvaşçayı dahil etmeyerek Altay dillerinin üç kolu arasındaki bir düzensizlikte bu üçlü uyumu hesaba katmak zorunda kalmıyor.

Peki ya ikinci tekil şahıs zamirleri? Bu zamirler hiçbir şekilde tartışılmıyor. Clauson, Eski Türkçe “ben” ve Mançuca “bi” ile Eski Türkçe “sen” ve Mançuca “si” zamirlerinin paralel benzerliklerine rağmen açıklanacak veya daha doğrusu açıklanması gereken benzerlikler olarak garip bir şekilde üzerinde durmuyor. Eski Moğolca “tere”, Mançuca “tere” “this (bu)” zamirleri üzerinde dursa da yorum yapmadan geçmiştir.

Doerfer genel olarak dilbilgisel benzerlikleri tartışmıyor, ancak *Mongolo-Tungusica* (1985: 2) adlı eserinde, birinci tekil kişi zamiri hakkında şunları söyler:

Aslında, Moğolca “bi”, Tunguzca “bi” gibi görünürde net bir benzerlik bile daha yakından incelendiğinde ikna edici değildir çünkü Moğolca biçimler (çoğul *bi-da* biçiminden ötürü, bkz. *e-de* “bunlar”, *te-de* “bunlar”) *bi* biçimine dayanır. Tipik bir ses simgeciligi (temel akrabalık), yüzey benzerliğidir, ancak ses örtüşmeleri ile bağlantı olasılığı yoktur.

Doerfer’in söylemek istediği şey, artlık-önlük ünlü uyumu sisteminde iki kaynağı olan Moğolca “i”nin, art ünlü olan ikinci hecedeki *-da* ünlüsünden dolayı yüksek ön ünlüden değil, yüksek art ünlüden türemiş olması gerektiğidir.

Doerfer’in belirtmediği şey, Moğolca “bida” biçimin birinci kişi çoğul çekimi olduğudur. Şimdi, birinci kişi çoğul çekiminde kapsayıcı/dışlayıcı ayrımının olduğu dillerde, dışlayıcının kim olduğu anlaşıldığında birinci kişinin çoğul çekimi olduğu dünya çapında tipolojik bir gerçektir. Birinci kişinin *ba* olduğu Moğolcada da bu böyledir, birinci ve ikinci kişiler arasında mükemmel bir paralellik vardır, *bi:ba* = *çi* < **ti:ta*.

Buna karşın, kapsayıcı birinci kişi ya birinci tekil ya da ikinci tekil kişiden farklı olarak ayrı bir biçimdir ya da Tok Pisin dilindeki *yu-mi* gibi ikisinin birleşimidir. Dolayısıyla *bi-da* biçimi büyük olasılıkla ikinci çoğul kişi *ta* ile ikinci tekil kişi *bi* zamirinin bir bileşimidir. Bileşiklerde ünlü uyumuna gerek yoktur. Tunguzcada da benzer bir durum vardır; çoğu dilde birinci çoğul kişide kapsayıcı/dışlayıcı ayrımı vardır, Tunguzcada dışlayıcı tekil kişinin çoğuludur. Moğolca birinci kişi ile ikinci kişi arasında olduğu gibi Tunguzcada da aynı benzerlik hüküm sürer, örn. Evenki *bi:bu* = *si:su*. Burada birinci kişi kapsayıcının birleşik olduğu oldukça açıktır, örn. Evenki *mi-ti*, *mi-t* (Tsintsius 1949: 270-1).

Ayrıca, evrensel kabul görmüş bir aile olan Ural dillerinde ve diğer gerekçelerle açıkça geçerli olan etimolojilerde art-ön ünlü uyumsuzluğunun olağan olduğu

belirtilmelidir. 1910 gibi geç bir tarihte, Szinyei, Proto-Fin-Ugor dillerini yeniden yapılandırmasında, Proto-Fin-Ugor dillerinin orijinal biçiminin art vokal mi yoksa ön vokal mi olduğunu belirlemek için bir tür çoğunluk kuralına başvurdu. Şimdi bile proto-Fin-Ugor'da kesin olmaya örnekler var. Türkçede de aynı belirsiz durumlar vardır. Radloff'un (1882: 84) belirttiği gibi, gövde biçimindeki sözcüklerin ünlülerinde kanıtlanamayan değişimler vardır. Hatta, bu konuda Dmitrijev'in bir makalesi var (1955: 115), bu makalede ön ve art ünlülerin aynı kökteki tek tük değişimlerin farklı Türk dillerinde sık görüldüğünü gözlemlemiştir.

Doerfer'in, *Mongolo-Tungusica* eserindeki (1985: 27) çok az sayıdaki gramer etimolojilerinden bir diğeri de 66 numaralı maddedeki Moğolca ve Tunguzca "ya-" soru köküdür. Bu soru kökünün "genetik olarak ilişkili bir kelime gibi davrandığını" kabul ediyor. Doerfer, tekrar "ses simgeciliği"ne başvuruyor ve yine onun tek dayanağı Hint-Avrupa dilindeki *jo'dur. Ancak bu, yaygın bir Avrasyatik soru zamiridir (bkz. Greenberg 1987b). Bir kez daha, ciddi bir belge olmaksızın son derece mantıksız sağlam ses simgesel görüşe karşı *ad hoc* (geçici) bir çözüme sahibiz.

Son olarak, ikinci şahıs zamirlerinin durumu nedir? İkinci kişi zamirleri, tam bir sessizlik içinde es geçildiler. Doerfer de Clauson gibi Moğolcanın büyük ölçüde Türkçeden ve Tunguzcanın da Moğolcadan ödünçleme yaptığına inanıyor. Türkçe ve Tunguzca için yaygın olan bazı etimolojilerin varlığından açıkça rahatsızdır ve bu etimolojilere bir bölüm ayırmıştır (1987: 238-41), bu etimolojilerden en belirgin olan Moğolca "i" ye karşı ikinci kişide Türkçe ve Tunguzcanın "s" denkliğinden bahsetmiyor. Elbette, Moğolca ve Tunguzca birinci tekil kişi zamiri hakkındaki tartışmamda haklıysam, "i" Tunguzcada da geçer, ama oldukça farklı bir bağlamda. Hem s hem de t yaygın olan ikinci kişi Avrasya dilleri zamirleridir. Örneğin, Hint-Avrupa dilindeki "i"yi bağımsız zamirlerde ve çoğul fiil çekimlerinde "s"yi ise tekil fiil soneki olarak buluyoruz.

Genel olarak, tüm Altay dil birliğinde ortak olan ve pek çoğu Doerfer tarafından tamamen göz ardı edilen önemli sayıda başka gramer belirticileri vardır. Ancak bunların hemen hepsi Avrasyatik dil ailesinin diğer kollarında da bulunur. Bu kanıtların sayısı ve sözlüksel tanıklar, Altay dillerinin ilişkisini kesinleştirir. Bununla birlikte, birinci tekil kişi zamiri "bi/min" değişimiyle en bariz şekilde desteklenen, geçerli alt grup olarak Altay dil birliğinin ayrı olma özelliği, bu makalenin sınırlarını aşacak olan daha fazla değerlendirme gerektirir.

Kaynakça

- Clauson, G. (1969) "Leksikostatičeskaja otsenka altajskoj teorii". *Voprosy Jazykoznanija*. 5: 22-51. Moscow.
- Dmitrijev, N. K. (1955) "Čeredovanie glasnyx zadnego i perednego rjada v odnom i tom že otdeľnyx tjurkskix jazykov." In N.K.Dmitrijev, ed. *Issledovanija po sravitel'noj grammatike Tjurkskix jazykov. cast' 1: Fonetika*: 115.
- Doerfer, G. (1985). *Mongolo-Tungusica*. Wiesbaden:Harrassowitz.
- Greenberg, J. H. (1987a). *Language in the Americas*. Stanford: Stanford University Press.
- Greenberg, J. H. (1987b) "Relative pronounsand P.I.E. word ordertype in the context of the Eurasian hypothesis", in Winfred Lehmann, ed., *Language Typology 1987, Systematic Balance in Language*: 123-38. Amsterdam: Benjamins.
- Illič-Svityč, V. M. (1971). *Opyt Sravnenija nostraticekix jazykov*. Moscow: Nauka.

- Miller, R. A. (1991a). "Genetic connections among Altaic languages", in Sydney M. Lamb and E. Douglas Mitchell, eds., *Sprung from Some Common Source*: 293-327. Stanford: Stanford University Press.
- Miller, R. A. (1991b) "Anti-Altaicists contra Altaicists". *Ural-Altaische Jahrbücher*. 63: 5-62.
- Poppe, N. (1960). *Vergleichende Grammatik der altaischen Sprachen. Teil I: Lautlehre*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.,
- Poppe, N. (1973). "Über einige Verbalstammbildungsaffixe in den altaischen Sprachen". *Orientalia Suecana*, 21: 119-41.
- Radloff, W. (1882). *Phonetik der nördlichen Türksprachen*. Leipzig: Weigel.
- Ramstedt, G. J. (1912). "Zur Verbalstammbildungslehre der mongolisch-türkischen Sprachen". *Journal de la Société Finno-Ougrienne*, 28.3: 1-86.
- Szemerényi, O. (1970). *Einführung in die Vergleichende Sprachwissenschaft*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Szinnyei, J. (1910). *Finnisch-ugrische Sprachwissenschaft*. Leipzig: Göschen.
- Tsintsius, V.I. (1949). *Sravitel'naja Fonetika tunguso-man'čžurskix jazykov*. Leningrad: Učpedgiz.



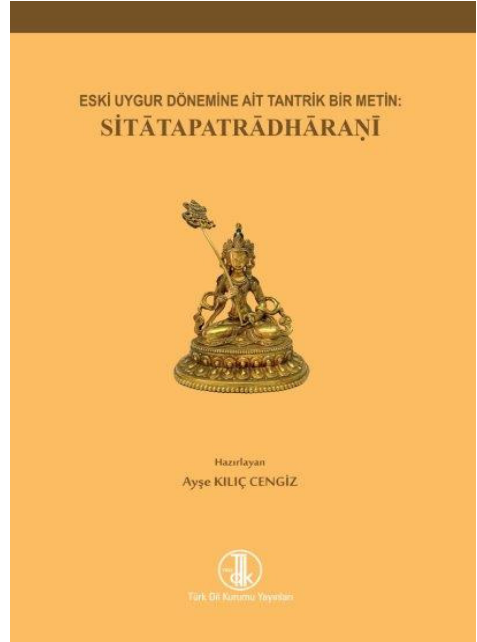
Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Güz 2022 / 2: 151-153.

**Ayşe Kılıç Cengiz, Eski Uygur Dönemine Ait Tantrik Bir
Metin: Sītātapatrādhāraṇī, Ankara: Türk Dil Kurumu
Yayınları, 2021, 495 s.**

Ezgi ÇAPAN*

Eski Uygur dili ve edebiyatı çeşitli dinlerin etkisinde oluşurken büyük bir bölümünün Budizm etrafında geliştiği görülür. Budizmin bir kolu olan Tantrik Budizm; Tantra Budizmi, Tibet Budizmi, Ezoterik Budizm gibi farklı adlandırmalarla da anılır. Hindistan’da ortaya çıkan Tantrik Budizme Güneydoğu Asya, Orta Asya, Tibet, Moğolistan, Çin, Kore ve Japonya’da da rastlamak mümkündür.

Tantrizmin kaynağı ilkel büyüler olarak bilinir. İnsanlar bildikleri veya bilmedikleri düşmanlardan ya da vahşi hayvanlardan korunup hayatta kalabilmek için çeşitli yollara başvurmuşlardır. Bazıları fiziksel kuvvetle bu durumun üstesinden gelirken bazıları da batıl inançlara bağlı olarak büyülerle korunmaya çalışmışlardır (2021: 17). Tantrik Budizme ait olan ve Eski Uygurca’nın son dönemine tarihlendirilen bu metinler, son yıllarda alanla ilgili bilimsel gelişmeler neticesinde Türkiye’de yeniden yayımlanmaya başlanmıştır. Özellikle ortaya konulan tezlerde



*Doktora Öğrencisi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, (Türkiye). E-Posta: kuskonmazedgi@gmail.com / ORCID ID: 0000-0002-6779-1199.

güncel fragmanlar, yeni okuma önerileri, farklı versiyonlarla karşılaştırmalar gibi unsurların söz konusu alana katkı sağladığı görülmektedir. Kılıç Cengiz, Tantrik Budizm çevresine ait olan *Sitātapatrādhāraṇi* adlı metni doktora tezi olarak çalışmış ve 2018 yılında tamamlamıştır. Ardından ortaya çıkan eser, 2021 yılında da Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanmıştır.

Eserin *Giriş* (s. 17-67) bölümünde adı, konusu ve farklı dillerdeki versiyonları, çevirisi, fragmanların düzenlenmesi, daha önce yapılan çalışmalar ve son olarak da çalışmanın kurgusu üzerinde durulmuştur. Ayrıca farklı dillerdeki versiyonlara ilerleyen bölümlerde karşılaştırmalı olarak geniş bir şekilde yer verildiği görülür. Kılıç Cengiz, Tantrik bir metin olan *Sitātapatrādhāraṇi*'nin “beyaz şemsiyeli Tanrıçanın dhāraṇisi” olarak bilindiğini ve “büyüler kraliçesi” (Skt. Mahāvīdyārājñī), “mağlup edilemeyen/yenilmeyen büyü” ya da “yenilmez Tanrıçanın büyü” şeklinde de adlandırıldığını ifade etmiştir (2021: 23). Eserin hiçbir versiyon ile tamamen paralel ilerlemediğini de belirten Kılıç Cengiz, birden fazla versiyondan yola çıkılarak Eski Uygurca metnin oluşturulmuş olabileceğini düşünür (2021: 35).

Sitātapatrādhāraṇi adlı eserin çeşitli fragmanları üzerine daha önce farklı araştırmacılar tarafından çalışmalar gerçekleştirilmiştir (2021:47-55): W. K. Müller (1911), Kagawa (1915), A. von Le Coq (1919), S. E. Malov (1930), A.von Gabain (1964, 1965), R. R. Arat (1965), L. V. Dmitrieva (1969), L. Ligeti (1973), P. Zieme (1975, 1982, 1983, 1984, 1985, 1989, 1992, 2014), M. Shōgaito (1979), T. Tekin (1986), S. C. Raschmann (1995), J. Elverskog (1997), T. Porció (1997, 2000, 2003a, 2003b), A. Róna-Tas ve K. Röhrborn (2005), A. Yakup ve M. Knüppel (2007), Y. Kasai (2008), N. Pchelin ve S. C. Raschmann (2016), A. Yakup (2016). Metnin kurgusu oluşturulurken Berlin koleksiyonuna ait U ve Mainz kodlu fragmanlardan yararlanıldığı belirtilmiştir ancak Berlin koleksiyonunda eksik veya kayıp olduğu düşünülen fragmanlar için St. Petersburg IOM, RAS, St. Petersburg State Hermitage Museum, Paris Bibliothèque Nationale de France, Nakamura Fusetsu, Ōtani ve Tachibana koleksiyonlarından da yararlanılmıştır (2021: 56).

Eski Uygur Dönemine Ait Tantrik Bir Metin: Sitātapatrādhāraṇi adlı eserin ikinci bölümünü (s. 69-162) ana metin ve paralel fragmanlar oluşturmaktadır. Berlin koleksiyonunda hem eksik olan parçalar için hem de karşılaştırma yapabilmek için farklı koleksiyonlarda bulunan tüm paralel fragmanlardan da yararlanılmış ve eksik olan parçalar ana metinde dipnotlarla gösterilmiştir. Buna ek olarak eser üzerine yapılan önceki çalışmalarda farklılaşan okumalara ve yeni okuma önerilerine de dipnotlarda işaret edilmiştir. 503 satırdan meydana gelen söz konusu metin, transliterasyon ve transkripsiyonu yapıldıktan sonra üçüncü bölümü oluşturan *Çeviri* (s. 163-182) başlığı altında Türkiye Türkçesine aktarılmıştır.

Eserin dördüncü bölümü *Notlar* (s. 183-281) ile devam etmektedir. Bu bölümde Kılıç Cengiz, Budist terimlere karşılık olarak meydana getirilen Eski Uygurca söz ve söz gruplarının yanı sıra Çince ve Sanskritçe çeşitli söz ve söz gruplarını da ele alarak hem bu sözcüklerin ortaya çıktığı dili hem de Budist terminoloji sözlüklerinde geçen anlamlarını ele almıştır. Ayrıca metnin diğer dillerdeki farklı versiyonları ile karşılaştırmalar yapılarak bunun üzerine yorumlar yapılmıştır ve fragmanda geçen sözcüğün ait olduğu dildeki karşılığı da verilmiştir. Söz ve söz grupları üzerinde anlamlandırmalar, diğer dillerdeki karşılıkları ve açıklamalar yapılırken diğer yandan

çeşitli araştırmacıların görüşleri de çalışmanın kapsamına dâhil edilmiştir. Bu bölüm toplam 502 madde ile tamamlanmıştır.

Beşinci bölüm *Diğer Versiyonlar* (s. 283-340) başlığı altında şekillendirilmiştir. Eski Uygurca metin sırasıyla Tibetçe, Çince, Hotan-Saka (2 versiyon) ve Sanskritçe (4 versiyon) versiyondaki fragmanlarla karşılaştırılmıştır. Eserin *Giriş* bölümünde Moğolca versiyondan kısaca bahsedilmiştir ancak bu çalışmada karşılaştırma yapılarak yer verilmemiştir. Her bir versiyonda karşılaştırmalar denk gelen satırlarla birlikte verilmiş ve Eski Uygurca *Sitātapatrādhārāṇi* metni “S” şeklinde kısaltma yapılarak belirtilmiştir. Bu karşılaştırma sonucunda hem Eski Uygurca metinde bulunan eksik kısımlar tespit edilmiş hem de metnin bahsi geçen diğer versiyonlarla paralel bir şekilde ilerlemediği ortaya konulmuştur.

Eserin altıncı bölümünde bütün sözcükleri kapsayan bir *Dizin* (s. 341-374) oluşturulduğu görülmektedir. Gramatikal bir dizin olmasının yanında Türkçe olmayan sözcüklerin hangi dillere ait olduğu da belirtilmiştir. Dizinde bulunan sözcüklerin yanında sayfa numaraları işaretlenerek notlar bölümündeki karşılığına yer verilmiştir. Bu durumda çalışma, okuyucular ve araştırmacılar tarafından daha verimli bir şekilde kullanılabilir.

Son olarak kaynakça oluşturulmuş ve Eski Uygurca *Sitātapatrādhārāṇi* adlı eserin tıpkıbasımı da kitaba eklenmiştir. Titizlikle hazırlanan bu çalışma, diğer versiyonlarla karşılaştırılması sebebiyle bütünü görmeye yardımcı olmaktadır. Bunun yanı sıra çalışmada, daha önce yapılan araştırmalar göz önünde bulundurularak yeni okuma önerilerinin sunulması ayrı bir önem arz etmektedir. Bu çalışma, 13. ve 14. yüzyıllara tarihlendirilen Tantrik Budizm geleneğine ait metinler üzerine yapılacak olan yeni araştırmalara da fayda sağlayacaktır.



Bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi, Güz 2022 / 2: 155-157.

Sakallı, F. (2022). *Şiirin Rüyasını Görmek: Çağdaş Türk Şiiri Üzerine Yazılar*. İstanbul: Ihlamur Akademi Yayınları.

Nevriye BOZDEMİR*

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Öğretim Üyesi Prof. Dr. Fatih Sakallı'nın *Şiirin Rüyasını Görmek: Çağdaş Türk Şiiri Üzerine Yazılar* kitabı 2022 yılında yayımlandı. Ihlamur Akademi'den çıkan kitapta şiirin tematik kurgusu ve biçimi üzerine çeşitli şair ve dönemler ışığında açıklık getirilir. Kitapta *Türk Şiirinde Redif ve Batı Şiirindeki Karşılığı*, Mehmet Âkif Ersoy'un 'Cenk Şarkısı' ve 'Ordunun Duası' Şiirlerinde *İstiklâl Marşı'nın İpuçları*, Necip Fazıl Kısakürek'in 'Zaman' Şiiri Üzerine *Bir İnceleme*, Orhan Veli Kanık'ın Şiirlerinde 'Deniz, Cahit Sıtkı Tarancı'nın 'Maziye Yâda Daldığım Zaman' Şiirinde Geçmişe Özlem ve Kaçış Arzusu, Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinde *Ütopya*, Ayhan Kırdaş'ın *Şiir Dünyası*, Sabri Altınel'in *Şiir Dünyası: Issız Çılgılık*, Mehmet Emin Yurdakul'un 'İrkimin Türküsü' Şiiri Üzerine, Faruk Nafiz Çamlıbel'den *Vuslata/Hasret Bir Şiir: 'Beşikten Mezara Kadar, Toplumcu Gerçekçi Bir Şair: Ömer Faruk Toprak, Nebih Nafile'nin Şiirlerinde Temalar*, Bekir Büyükarkın'ın *Şiirleri Üzerine Bir Değerlendirmeye* başlıklı yazılar bulunmaktadır.

Kitabın ön sözünde yer alan ifadeler kapsamı açıklar niteliktedir: *Şiirin elbette ki bir tanımı yoktur. Fakat şiir; duygu, hayal ve düşüncelerin en yoğun bir şekilde ifade edildiği, estetik boyutu ön planda olan, çeşitli imge, metafor, sembol, çağrışımlarla süslenen, ritim, ahenk, vezin vb. hususiyetlerin gözetildiği, kafiye, redif gibi unsurlardan yararlanan ve kelimelerin kendine ait farklı kullanım biçimleri ile yazılan bir edebî tür olarak yorumlanabilir. Kitapta yer alan yazılar ile çağdaş Türk şiirinin önemli şairlerinin şiirleri; zaman, deniz, ütopya, özlem, aşk, kahramanlık, hürriyet, vatan sevgisi, umut, ölüm, yaşama sevinci, yalnızlık vb. izlekler ile kavramlar ele alınıyor ve şairlerimizin şiir ufuklarına bir yolculuk yapılıyor.* (Sakallı 2022). Çağdaş Türk şiiri, farklı dönem şiirleri ile değerlendirilirken tematik ve biçimsel

* Doktora Öğrencisi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Türkiye). E-posta: nevriyebozdemir@gmail.com / ORCID ID: 0000-0002-8706-2786

değişimlere de dikkat çekilir. Bu inceleme yazıları ile zihniyetin şiir dünyasına etkisi ortaya konur.

Kitabın ilk yazısı *Türk Şiirinde 'Redif' ve Batı Şiirindeki Karşılığı* teorik şiir bilgisi ile kapsamlı bir yazıdır. Redif meselesinin ele alınışı Türk şiirindeki yeri ile başlar. Kavramın farklı tanımlarıyla birlikte farklı dönem şiirlerindeki örneklerine yer verilir. Türk dilinin sondan eklemeli yapısının dize sonlarındaki redif kullanımına imkân sağladığı tespitine ulaşılır. Batı dillerindeki şiir örneklerine geçildiğinde ise dil yapısının şiirin ahenk unsurlarına olan etkisi örneklerle açıklanır. Kafiye ve redif kullanımı dilin imkânlarına göre şekillenir. Dil yapılarının farklılığının yanında bakış açılarının ve kafiye kullanım ve tasniflerinin Türk ve Batı şiirindeki farklılığı da varılan sonuçlardandır.

Fatih Sakallı, *Mehmet Âkif Ersoy'un 'Cenk Şarkısı' ve 'Ordunun Duası' Şiirlerinde İstiklâl Marşı'nın İpuçları* yazısında Mehmet Âkif'te istiklâl tefekkürünün İstiklâl Marşı'ndan önceki şiirlerinde de var olduğunu şiirlerdeki benzer dizelerle açıklar. *Mehmet Âkif Ersoy, İstiklâl Marşı gibi Cenk Şarkısı ve Ordunun Duası şiirlerini de Safahat'a almamıştır. İstiklâl Marşı'nı kahraman ordumuza ithaf eden şair, Cenk Şarkısı şiirini de Balkan Harbi'ne giden kahraman askerlerimize ithaf etmiştir. Ordunun Duası şiiri de yine kahraman ordumuzu yüreklendirmek için yazılmıştır. Bu üç şiirin ortak özelliği hepsinin aynı zamanda bestelenmiş olmasıdır.* (2022: 27). Tarihî bilincin somutlaştığı bu şiirler aynı fikrin vücuda gelişidir. *Cenk Şarkısı* ve *Ordunun Duası*, İstiklâl Marşı'nın ilk seslerini barındırır. “Korkma” tezahürlerinin ortaya çıktığı bu şiirlerde iman, millet ve vatan ilişkisinin aynı bakış açısı ile ele alındığı tespit edilir. Bu yönüyle şiirlerde aynı zamanda Mehmet Âkif'in şair duyarlılığı da kendini gösterir.

Cumhuriyet dönemi şiirimizin önemli isimlerinden biri Necip Fazıl Kısakürek'tir. Sakallı, *Necip Fazıl Kısakürek'in 'Zaman' Şiiri Üzerine Bir İnceleme* yazısıyla 20. yüzyıl şiirinde zaman kavramının nasıl işlendiğini açıklar. Dokuz dörtlükten oluşan şiire zaman kavramının sorgulanması ile başlanır. Necip Fazıl'ın, zaman kavramını hangi imge ve çağrışımlarla kullandığı, şiirdeki felsefî derinliğin ne ölçüde olduğu incelenir.

Kitabın bir diğer yazısı da *Orhan Veli Kanık'ın Şiirlerinde 'Deniz'* dir. Deniz gibi geniş anlam katmanlarına sahip bir imgeye Orhan Veli şiirinde de sıkça başvurulduğu görülür. *İstanbul âşığı, âvâre yaşamayı seven bir adamın ruh dünyası şiirlerinde çeşitli mekânlar ve imgeler vasıtasıyla karşımıza çıkar. Bu mekânlardan en önemlilerinden biri elbette ki 'deniz'dir.* (Sakallı, 2022: 47). İstanbul'u anlatırken anlatmadan olmaz dediğimiz denizin, bağlamına göre farklı anlamlara kavuştuğu dikkat çeker.

Cahit Sıtkı Tarancı'nın 'Maziye Yâda Daldığım Zaman' Şiirinde Geçmişe Özlem ve Kaçış Arzusuy yazısında Cahit Sıtkı şiirinde öne çıkan izleklerden biri, şiirin bütünlüğü içerisinde değerlendirilir. “Maziye Yâda Daldığım Zaman” şiiri; zihniyet, yapı, tema, dil ve âhenk başlıkları altında incelenir.

Ütopya kavramının tanımının irdelendiği altıncı yazıda “*Ziya Osman Saba'nın Şiirlerinde Ütopya* üzerinde durulmaktadır. Ada, ev, köy, kulübe, yeşil bir yer ve hayal edilen beldeler şeklinde ortaya çıkan ütöpik mekânlar şiirlerden yapılan alıntılar ile açıklanır.

Kitabın en geniş çerçeveli yazısı olan *Ayhan Kırdar'ın Şiir Dünyası*'nda şairin hayatı ve edebî kişiliği hakkında bilgi verildikten sonra varlık ve yokluk, keder, yalnızlık, yaşama bağlılık ve sosyal izlekler incelenir. Ardından Ayhan Kırdar'ın şiirleri, dil ve yapı özellikleriyle de değerlendirilir. Ses ve şekil özellikleri; tekrarlar, noktalama işaretleri, kafiye, redif, ikileme ve pekiştirme kullanımları ile örneklendirilir. Şiirde biçimin yarattığı ahengin şairin üslubunu ortaya çıkardığı görülürken temayı öne çıkaracak şekilde kullanıldığı sonucuna ulaşılr.

Sabri Altınal'ın hayatı ve eserlerini inceleyen yazı, *Sabri Altınal'ın Şiir Dünyası: Issız Çılgınlık* başlığını taşır. Altınal'ın eserlerinin içeriği aktarılır. Sabri Altınal'ın şiir dünyası bölümünde ise umut, yaşama sevinci, zıtlıklar, emek, insanın değeri gibi temalar açıklanır.

Fatih Sakallı *Mehmet Emin Yurdakul'un 'İrkimin Türküsü' Şiiri Üzerine* yazısında ise Türklük tefekkürünün bu şiirde nasıl işlendiğini açıklar. *Türk'ü ifade eden değerlerle* örülmüş olan şiirin Mehmet Emin Yurdakul şiirlerinin özünü yansıttığı görülür.

Faruk Nafiz Çamlıbel'den Vuslata/Hasret Bir Şiir: 'Beşikten Mezara Kadar incelemesinde sevgiliye kavuşma ümidi ve kavuşmanın gerçekleşmeyeceği düşüncesinin yarattığı ikilemin karşıt kavramlar ile verildiği ve uzun süren bir ıstırabın şiire yerleştiği vurgulanır.

Ömer Faruk Toprak, toplumcu kırk kuşağının en önemli şairlerinden birisidir. Sakallı, *Toplumcu Gerçekçi Bir Şair: Ömer Faruk Toprak* başlıklı yazıda Ömer Faruk Toprak'ın edebî münasebetlerini, sanat yolculuğunu ve şiirlerinin yapı ve içerik özelliklerini değerlendirir.

Nebih Nafile'nin hayatı, sanatı, şiir kitapları ve şiirlerindeki temalar *Nebih Nafile'nin Şiirlerinde Temalar* başlıklı yazıda incelenmektedir. Fatih Sakallı, Nebih Nafile için *Öğretmen, ozan, program yapımcısı, gazeteci vb. birçok özelliğe sahip şair için şiir, dünyaya açılan bir penceredir. O şiirleri ile dünyayı anlama ve yorumlama çabasındadır.* (2022: 147) değerlendirmesinde bulunur.

Kitabın son yazısı *Bekir Büyükkarkın'ın Şiirleri Üzerine Bir Değerlendirme*'dir. Bu yazıda daha çok romanları ile anılan Bekir Büyükkarkın, şiirlerinde öne çıkan temalar ile ele alınır. Şiirlerde hayat, ölüm, zaman, aşk, ahiret gibi kavramlar öne çıktığı ifade edilir.

Çağdaş Türk Şiiri Üzerine Yazılar kitabında yer alan ve daha önce çeşitli dergilerde ve bildiri kitaplarında yayımlanmış olan bu yazılarıyla Fatih Sakallı Türk şiirinin dünü ve bugününe dair önemli değerlendirmelerde bulunur. Bu yönüyle kitap, alan araştırması yapacaklar ve şiir meraklıları için okunması gereken bir kitaptır. Gerek izlek incelemeleri gerek biçim değerlendirmeleri bakımından faydalananak okuyuculara yeni bakış açıları kazandırabilecektir.

bitig Türkoloji Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri

1. Bitig'in Amacı:

- 1.1. Türk dili, edebiyatı ve kültürünün tarihsel ve modern alanlarına ait yeni ve orijinal bilimsel çalışmaları Türklük Bilimi alanının hizmetine sunmak.
- 1.2. Türklük Bilimi alanındaki çalışmaları, modern teoriler çerçevesinde yorumlayıp yerelden, ulusal, ve uluslar arası düzeye taşıyarak evrensel dilbilim, edebiyat bilimi ve kültür bilimi alanlarına katkıda bulunmak.

2. Bitig'in Kapsamı:

Bitig, Türk Dili ve Edebiyatının Türk dünyası dil ve edebiyatlarını da içine alarak, bu alanlarla ilgili tarih, antropoloji ve etnoloji vb. alanlardan da faydalınarak hazırlanan betimsel, teorik, eşzamanlı, artzamanlı ve karşılaştırmalı orijinal bilimsel çalışmaları kabul etmektedir.

3. Bitig Genel İlkeleri:

- 3.1. **Bitig**, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından hazırlanan uluslararası hakemli bir dergidir.
- 3.2. **Bitig**, Bahar (Haziran) ve Güz (Aralık) olmak üzere yılda iki sayı yayınlanır.
- 3.3. **Bitig** yayın ilkelerine uygun yazılar, **bitigdergisi@gmail.com** e-posta adresine gönderilir.
- 3.4. **Bitig**'te yayımlanan makalelere **ücretsiz** olarak **<https://bitig.ogu.edu.tr>** adresinden ulaşılabilir.
- 3.5. Derginin yayın dili Türkçe'dir. Yayın ilkelerine uygun olmak koşuluyla İngilizce, Almanca, Fransızca veya Rusça dillerinde yazılar yayımlanır. Ancak Türkçe-İngilizce başlık, özet ve anahtar sözcükler yazıya eklenmelidir.
- 3.6. **Aşağıda belirlenen yazım koşullarına uygun olmayan yazılar değerlendirmeye kesinlikle alınmaz.**

4. Bitig Yayın Etiği:

- 4.1. **Bitig**, yayın etik kurallarına bağlıdır ve yayınlarında da bu kurallara uygun yayın yapar. **Bitig**, bilimsel yayın etiğini en yüksek standartlarda uygulamayı ve *Committee on Publication Ethics* (COPE) tarafından dergi editörleri için geliştirilen temel uygulamaların aşağıdaki ilkelerine, yayın etiği akış şemalarında yer alan izlenmeye **<https://publicationethics.org/resources/flowcharts>** uymayı taahhüt eder.
- 4.2. **Bitig**'e gönderilecek yazıların daha önce yayımlanmamış, yayın programına dâhil edilmemiş, ya da başka bir dergide yayımlanmak üzere değerlendirme aşamasına girmemiş olması gerekmektedir. Gönderilen her bir yazının orijinal olup olmadığı ya da alana katkılı olup olmadığı yayın kurulu tarafından incelendikten sonra en az iki hakem tarafından kör değerlendirmeden geçirilir.
- 4.3. **Bitig**, benimsemiş olduğu çift kör hakem süreci gereği, sunulan yazıların hakem değerlendirmesine gönderilme sürecinde, yazarların ve hakemlerin anonimliğini garanti altına alır. Yazara dair bilgilerin gizliliği derginin sorumluluğundadır. Ancak bu bilgiler, muhtemel suiistimal taşıyan yazıları soruşturmak amacıyla açılacak olası bir soruşturmada paylaşılabilir.
- 4.4. Hakemlerden birinin olumsuz raporlaması halinde, ilgili yazı üçüncü hakeme gönderilir; yazı, üçüncü hakemin kararı doğrultusunda karara bağlanır. Hakemlerden "olumlu / yayınlanabilir" olarak raporlanan yazılar, dergide yayınlanma hakkı

kazanmış olur. Ancak yayın kurulu ya da hakemler tarafından intihal, daha önce yayınlanmış olma, yazıların başkalarına ait olma durumları tespit edilen yazılar asla yayınlanmaz. Keza başka araştırmalardan kopyalanarak / dilimlenerek oluşturulmuş yazılar ile telif hakkı ihlali olan yazılar da etik dışı davranışlar olarak kabul edilir ve bu tür yazılar da yayınlanmaz. **Bitig**'e gönderilen yazılar intihal açısından *iThenticate* programına sokulur, yazarlardan da ayrıca intihal raporu istenebilir.

- 4.5. **Bitig**'e gönderilen makale, anket, ölçek, saha araştırması gibi telif hakkı olan ve etik sözleşme gerektiren yazılarda, yazarın **Etik Komisyon İzni** alması ve yayın kuruluna makale ile birlikte göndermesi zorunludur. Etik Komisyon İzni olmayan yazılar, hakem değerlendirme sürecine dahil edilmez. **Bitig**, başvuru yapan yazardan makalesi ile ilgili *Etik Komisyon İzni, Gönüllü Katılımcı Formu*, 18 yaşından küçük çocuklarla ilgili yapılan araştırmalarda *Aile İzin Formu* ve ibraz edilmesi gereken belgeleri talep etme yetkisine sahiptir.
- 4.6. Yayımlanan yazıların telif hakkı **Bitig** dergisine devredilir. Makale ve çevirilerde fikrî, ilmî ve hukukî sorumluluk, yazarlara / çevirmenlere aittir. Dergide makaleleri / çevirileri yayımlanan bütün yazarlar / çevirmenler bu maddeyi kabul etmiş sayılır. **Bitig**, makalelerde yazarların ifade özgürlüğünü her koşulda savunur. **Bitig**'te yayımlanacak makalelerde ırkçı, cinsiyetçi, ayrımcı her tür içerik reddedilir. **Bitig**, bu içerikteki yazıları sürece sokmadan reddetme hakkını kullanır.
- 4.7. Dergide yayımlanan yazılar, fotoğraflar, tablolar ve grafikler kaynak gösterilerek kullanılabilir.
- 4.8. Editör, yayım aşamasındaki yazılarda esasa yönelik olmayan imlâ, noktalama gibi hususlar ile ilgili düzeltme yapma hakkına sahiptir.
- 4.9. **Bitig**'e gönderilen yazılar için, değerlendirmelerde bulunan yayın kurulu üyeleri ve hakemler ile yazarlara herhangi bir ücret ödenmez; makaleleri yayımlanan yazarlardan da herhangi bir **ücret talep edilmez**.
- 4.10. **Bitig** dergisinde yayım değerlendirme sürecini tamamlamış yazılar, yayımlanmak üzere sıraya konulur. Ancak, konu önceliği ve güncelliği gibi sebeplerden dolayı yayın akışında değişiklikler yayın kurulu tarafından yapılabilir.

5) Bitig Yayım Kuralları:

- 5.1. Makalenin yazarı, adını, soyadını, görev yaptığı kurumu, akademik unvanını ve **ORCID** numarasını tam ve açık olarak belirtmeli, kendisiyle doğrudan iletişim kurulabilecek açık adres, telefon numarası ve elektronik posta adresini vermelidir.
- 5.2. Yazıların başında kısa birer Türkçe ve İngilizce özet (en çok 100 sözcük) ile Türkçe ve İngilizce anahtar sözcükler (en çok 10 sözcük) bulunmalıdır (İtalik olarak ve Times 9 punto ile yazılmalıdır).
- 5.3. Yazılar, Times 10 puntuyla ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başlarında tab tuşu, paragraf aralarında enter tuşu kullanılmamalıdır.
- 5.4. Yazılarda akademik alıntı, atıf ve kaynak gösterimi için APA 6. Edisyon kullanılır.

Publishing Principles of Bitig Journal of Turcology Researches

1. Purpose of Bitig:

- 1.1. To present new and original scientific studies of the historical and modern fields of Turkish language, literature and culture to the service of the field of Turcology.
- 1.2. To contribute to universal linguistics, literature science and cultural science fields by interpreting the studies in the field of Turcology within the framework of modern theories and taking it from local to national and international level.

2. Scope of Bitig:

Bitig, which deals with the descriptive, theoretical, simultaneous, diachronic and comparative aspects / problems of Turkish languages and literatures, also accepts papers from other fields related to Turkish language and literature and culture such as folklore, regional relations, history, religion.

3. Bitig General Principles:

- 3.1. Bitig is an international refereed journal that started its publishing in 2021.
- 3.2. Bitig is published twice a year, Spring (June) and Fall (December).
- 3.3. Papers in accordance with Bitig publishing principles are submitted to the e-mail address of **bitigdergisi@gmail.com**.
- 3.4. Papers published in Bitig can be accessed free of charge at <https://bitig.ogu.edu.tr>.
- 3.5. The language of the journal is Turkish. Papers are published in English, German, French or Russian languages, provided that they comply with the principles of publication. However, Turkish-English titles, abstracts and keywords must be included in the article.
- 3.6. **Papers that do not comply with the writing conditions specified below are strictly not evaluated.**

4. Bitig Publishing Ethics:

- 4.1. Bitig adheres to the rules of publication ethics and carries out its publications according to these rules. **Bitig** is committed to applying the scientific publication ethics to the highest standards and following the principles of the basic practices developed by the *Committee on Publication Ethics* (COPE) for journal editors, the flowcharts on publication ethics <https://publicationethics.org/resources/flowcharts>.
- 4.2. The papers to be sent to Bitig must not have been published before, must not be included in the publishing program, or must not have not been in the evaluation process to be published in another journal. Whether each paper submitted to is original or whether it has contribution to the field is reviewed by the editorial board and all papers are subject to the double-blind peer-review process.
- 4.3. Bitig guarantees the anonymity of the authors and the referees in the process of sending the submitted articles to the referee evaluation due to the double-blind referee process it has adopted. The confidentiality of the information about the author(s) is the responsibility of the journal. However, this information can be shared in a possible investigation to investigate possible abusive papers.
- 4.4. If one of the referees reports negatively, the related paper is sent to the third referee; the paper is decided based on the resolution of the third referee. The papers reported as "positive / publishable" from the referees are entitled to be published in the journal. However, in cases of plagiarism, previously published, and belonging of papers to others determined by the editorial board or the referees are never published. Likewise, papers

created by copying / slicing from other studies and papers with copyright infringement are also considered as unethical behaviors and such papers are not published. Papers sent to Bitig are evaluated by *iThenticate* program in terms of plagiarism, and plagiarism report can also be requested from the authors.

4.5. In manuscripts that are copyrighted and require an ethical contract, such as papers, questionnaires, scales, field researches sent to Bitig, the author must obtain an **Ethical Commission Permission** and send it to the editorial board along with the paper. Papers without Ethical Commission Permission are not included in the referee evaluation process. **Bitig** has the authority to request the *Ethical Commission Permit, Volunteer Participant Form, the Family Consent Form* in the researches conducted for the children under the age of 18 and the documents that must be submitted from the applicant author.

4.6. The copyright of the published papers is transferred to Bitig journal. Intellectual, scientific and legal responsibility in papers and translations belongs to the authors / translators. All authors / translators whose articles / translations are published in the journal are deemed to have accepted this article. Bitig defends the freedom of expression of the authors in all conditions in the papers. In the papers to be published in Bitig, all kinds of racist, sexist and discriminatory content are rejected. Bitig uses the right to reject the papers in this content without starting the process.

4.7. Papers, photos, tables and graphics published in the journal can be used by citing the source.

4.8. The editor has the right to make corrections regarding the issues such as spelling and punctuation, which are not essential for the papers in the publishing stage.

4.9. For the papers submitted to **Bitig**, no fee is paid to the members of the editorial board, the referees and the authors making evaluations; **No fee is requested** from the authors whose papers are published.

4.10. Papers that have completed the publication evaluation process in **Bitig** journal are put in order for publication. However, changes in the publication process can be made by the editorial board for reasons such as subject priority and timeliness.

5) Bitig Publishing Rules:

5.1. The author of the paper must state his / her name, surname, institution, academic title and ORCID number completely and clearly, and provide a full address, telephone number and e-mail address that can be contacted directly.

5.2. There must be a short Turkish and English abstract (maximum 100 words) and Turkish and English keywords (maximum 10 words) at the beginning of the articles (must be written in Italic and Times 9 font size).

5.3. Manuscripts must be written with Times 10 font size and 1.5 line spacing. Tab key must not be used at the beginning of paragraphs and enter key must not be used between paragraphs.

5.4.. **APA Version 6th should be used for the citation, reference and bibliography system.**