

T.C.
KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

GÜNEY SİBİRYA TÜRK DESTANLARINDA NESNELER
DÜNYASI

Lale KARA

DOKTORA TEZİ

KIRŞEHİR-2026

©2026-Lale KARA

T.C.
KIRŞEHİR AHİ EVRAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

GÜNEY SİBİRYA TÜRK DESTANLARINDA NESNELER
DÜNYASI

THE WORLD OF OBJECTS IN SOUTH SIBERIAN
TURKISH EPIC

Hazırlayan

Lale KARA

DOKTORA TEZİ

Danışman

Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT

KIRŞEHİR-2026

KABUL VE ONAY

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı doktora öğrencisi, Lale KARA tarafından hazırlanan “*Güney Sibiry Türk Destanlarında Nesnelere Dünyası*” adlı tez çalışması 29.01.2026 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından oybirliği/oyçokluğu ile **DOKTORA TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Danışman(İmza)

Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT

Üye.....(İmza)

Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ

Üye.....(İmza)

Prof. Dr. Bengü BOLAT

Üye.....(İmza)

Doç. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ

Üye.....(İmza)

Doç. Dr. Cavit GÜZEL

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

28/01/2026

(İmza)

Prof. Dr. Cemalettin İPEK

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

28/01/2026

Lale KARA

ÖZET

GÜNEY SİBİRYA TÜRK DESTANLARINDA NESNELER DÜNYASI

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan: Lale KARA

Danışman: Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT

2026 – x+243

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Jüri

Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT

Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ

Prof. Dr. Bengü BOLAT

Doç. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ

Doç. Dr. Cavit GÜZEL

Destanlar, sözlü kültür ortamlarında oluşan toplumların ortak belleğini, değer dünyasını ve evrene ilişkin tasavvurlarını yansıtan en eski ve köklü anlatı türleri arasında yer almaktadır. Türk kültür çevresinde destanlar, yalnızca geçmişe ait mitolojik anlatılar olarak değil; aynı zamanda toplumsal kimliğin inşasında rol oynayan, güncel anlamlandırma süreçlerini besleyen ve kültürel sürekliliği temin eden simgesel yapılar olarak değerlendirilmektedir. Bu çerçevede, Güney Sibirya'da yaşayan Türk topluluklarına ait destanlar, hem anlatı içeriği hem de yapısal özellikleri bakımından özgün bir epik gelenek ortaya koymaktadır. Altay, Tuva, Hakas ve Şor Türklerine ait bu anlatılar, Orta Asya Türk dünyasının en eski mitolojik tasarımlarını ve kahramanlık anlayışlarını bünyesinde barındırmaktadır.

Söz konusu destanlarda dikkat çeken temel unsurlardan biri, anlatının kurucu bileşenleri arasında yer alan nesnelere dir. Gündelik yaşamda işlevsel birer araç olarak kullanılan maddi unsurlar, destan bağlamında anlam dönüşümüne uğrayarak kimi zaman kutsal nitelikler kazanmakta, kimi zaman kahramana yol gösteren ruhsal varlıklara ya da anlatının seyrini belirleyen büyülü öğelere dönüşmektedir. Halkbiliminin önemli çözümleme yöntemlerinden biri olan sembolik yaklaşım, bu nesnelere sıradan eşyalar olarak değil; çok katmanlı kültürel anlamlar taşıyan anlatı unsurları olarak ele almaktadır. Bu doğrultuda hazırlanan çalışma, Güney Sibirya Türk destanlarında yer alan nesnelere; anlatı içerisindeki işlevleri, temsil ettikleri kültürel karşılıklar, sembolik anlam dünyaları ve kozmolojik bağlamları çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Altay, Destan, Güney Sibirya, Hakas, Nesne, Şor, Tuva

ABSTRACT

NAME OF THESIS

THE WORLD OF OBJECTS IN SOUTH SIBERIAN TURKISH EPIC

Ph. D. Thesis

Preparer: Lale KARA

Advisor: Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT

2026- x+243

Kırşehir Ahi Evran University, Graduate School of Social Sciences

Turkish Language and Literature Department

Jury

Prof. Dr. Ezgi METİN BASAT

Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ

Prof. Dr. Bengü BOLAT

Assoc. Prof. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ

Assoc. Prof. Dr. Cavit GÜZEL

Epics are among the oldest and most deeply rooted narrative genres that reflect the collective memory, value systems, and perceptions of the universe of societies formed within oral cultural contexts. Within the Turkish cultural sphere, epics are not regarded solely as mythological narratives of the past; rather, they are viewed as symbolic structures that contribute to the construction of social identity, nourish contemporary processes of meaning-making, and ensure cultural continuity. In this context, the epics of the Turkic communities living in South Siberia present a distinctive epic tradition in terms of both narrative content and structural features. The narratives of the Altai, Tuva, Khakas, and Shor Turks embody some of the oldest mythological conceptions and heroic ideals of the Central Asian Turkic world. One of the fundamental elements that stands out in these epics is the presence of objects that function as core components of the narrative. Material items used as practical tools in everyday life undergo a transformation within the epic context, at times acquiring sacred qualities, at times becoming spiritual guides for the hero, or magical elements that determine the course of the narrative. Symbolic analysis, which constitutes one of the significant methodological approaches in folklore studies, examines these objects not as ordinary items but as narrative elements endowed with multilayered cultural meanings. Accordingly, this study aims to examine the objects found in South Siberian Turkic epics within the framework of their narrative functions, the cultural correspondences they represent, their symbolic meaning worlds, and their cosmological contexts.

Keywords: Altai, Epic, Khakas, Object, Shor, South Siberia, Tuva.

ÖN SÖZ

Asya kıtasının kuzeyinde yer alan Sibirya bölgesi, coğrafi genişliği ve kültürel çeşitliliğiyle Türk tarih ve kültürünün en kadim ve özgün sahalarından birini oluşturmaktadır. Ural Dağları'nın doğusundan Altay Dağları'na kadar uzanan bu geniş alan, tarihsel süreç içerisinde Sibirya adıyla anılmış; bölgenin güney kesiminde yaşayan Altay, Hakas, Tuva ve Şor Türkleri ise günümüze kadar dilsel, kültürel ve inançsal kimliklerini büyük ölçüde koruyabilmiş topluluklar arasında yer almıştır. Bu toplulukların sözlü kültür ürünleri, özellikle de destanları, tarihsel hafızanın, kolektif kimliğin ve dünya görüşünün kuşaktan kuşağa aktarılmasında temel bir işlev üstlenmiştir.

Güney Sibirya Türk destanları üzerine yapılan bilimsel çalışmalar, özellikle 19. yüzyıldan itibaren hız kazanmış; bölgenin Rus hâkimiyeti altına girmesinin ardından yürütülen derleme faaliyetleri sayesinde zengin bir sözlü edebiyat malzemesi kayıt altına alınmıştır. Bu süreçte destanlar, yalnızca edebî metinler olarak değil; aynı zamanda toplumsal yapı, inanç sistemi, kozmoloji ve maddi kültür unsurlarını yansıtan çok katmanlı anlatılar olarak araştırmacıların ilgisini çekmiştir. Türk kültür ve edebiyat geleneği içerisinde destanlar, tarihsel sürekliliği ve kültürel belleği görünür kılan en kapsamlı anlatı türleri arasında yer almaktadır.

Bu çalışma, Güney Sibirya Türk destanlarını nesne merkezli bir yaklaşımla ele alarak, alandaki mevcut çalışmalardan yöntemsel ve yorum düzeyi bakımından ayrılmayı amaçlamaktadır. Destan metinlerinde sıklıkla karşılaşılan nesnelere; bu çalışmada yalnızca gündelik yaşamın araçları ya da anlatıyı süsleyen betimleyici unsurlar olarak değil, anlatının yapısını kuran, olay örgüsünü yönlendiren ve kahramanın kimliğini şekillendiren temel bileşenler olarak değerlendirilmiştir. Nesnelere kahraman, mekân, ritüel ve kozmolojik unsurlarla kurduğu ilişkiler, halkbilimsel ve disiplinlerarası bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

Çalışmanın temel amacı, Güney Sibirya Türk destanlarında yer alan nesnelere işlevlerini, sembolik anlamlarını ve kültürel karşılıklarını ortaya koymak; bu nesnelere aracılığıyla destan anlatılarında bireysel kahramanlıktan kolektif kimliğe uzanan anlam dünyasını açıklamaktır. Bu doğrultuda, nesnelere hem anlatı içindeki işlevsel rolleri hem de mitolojik, ritüel ve kozmolojik anlam katmanları birlikte değerlendirilmiştir. Böylece

nesnelerin, destan anlatılarında pasif unsurlar değil; anlam üretiminde etkin rol üstlenen yarı-özne konumunda varlıklar olduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın örneklemini, Türk Dil Kurumu tarafından yürütülen destan projesi kapsamında yayımlanan Altay, Tuva, Hakas ve Şor destan metinleri oluşturmaktadır. Bu metinler esas alınarak, destanlarda yer alan yaşam alanları, gündelik eşyalar, beslenme pratiklerine ilişkin nesnelere, giyim-kuşam unsurları, savaş araçları, hayvanlarla ilişkili nesnelere ve kutsal/sihirli nesnelere ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Nesnelerin kahramanın dönüşüm sürecindeki rolleri, toplumsal meşruiyetle ilişkileri ve kozmik düzenle kurdukları bağlar analiz edilmiştir.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde kuramsal çerçeve ele alınmış; kültürel bellek, anlatı kuramları ve nesne-işlev ilişkisi bağlamında temel yaklaşımlar değerlendirilmiştir. İkinci bölümde Güney Sibiryada destanlarında nesne-kahraman ilişkileri işlevsel açıdan incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise Altay, Tuva, Hakas ve Şor destanlarında kullanılan ortak nesnelere tematik başlıklar altında tasnif edilerek ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir.

Bu tez çalışmasının, Güney Sibiryada Türk destanlarının nesne merkezli bir yaklaşımla değerlendirilmesine katkı sağlaması; Türk destan araştırmalarında nesnelerin anlatı kurucu rolünü görünür kılması ve alandaki çalışmalara mütevazî bir katkı sağlaması temenni edilmektedir.

Yüksek lisans ders döneminden itibaren akademik bilgi ve birikimiyle her aşamada desteğini esirgemeyen hocam Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ'ye, tez izleme komitesinde yer alarak değerli görüş ve katkılarıyla çalışmaya yön veren kıymetli hocalarım Prof. Dr. Bengü BOLAT, Doç. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ ve Doç. Dr. Cavit GÜZEL'e teşekkürlerimi sunarım. Tez sürecinin her aşamasında yol gösterici rehberliği, sabrı ve katkılarıyla çalışmamın şekillenmesinde büyük pay sahibi olan tez danışmanım Prof. Dr. Ezgi Metin BASAT'a en içten teşekkürlerimi ifade ederim. Ayrıca, çalışma sürecim boyunca her zaman yanımda olan, manevî desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen aileme ve eşim Samet KARA'ya teşekkür ederim.

Kırşehir-2026

Lale KARA

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
KISALTMALAR.....	i
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM I	12
1. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE	12
1.1. KÜLTÜREL NESNELER VE BELLEK İLİŞKİSİ.....	12
1.1.1. Yapısalcı Anlatı Kuramı ve Vladimir Propp'un Nesne İşlevi.....	19
1.1.2. Claude Lévi-Strauss: Yapısal Mit Analizi ve Nesnelere.....	21
1.1.3. Mircea Eliade: Kutsal Nesne ve Axis Mundi	23
1.1.4. Jan Assmann: Kültürel Bellek ve Anlam Yoğunlaşması.....	24
BÖLÜM II.....	27
2. GÜNEY SİBİRYA DESTAN ANLATMA GELENEĞİ VE NESNELERİN İŞLEVSEL ÖZELLİKLERİ	27
2.1. GÜNEY SİBİRYA'DA DESTAN VE DESTAN ANLATMA GELENEĞİ.....	27
2.2. GÜNEY SİBİRYA DESTANLARINDA NESNE- KAHRAMAN İLİŞKİLERİ	43
2.2.1. Kahramanın Dönüşümünde Nesnenin İşlevi	46
2.2.2. Kahramanla Yardımlaşmada Nesnelere İşlevleri	47
2.2.3. Kahramana Verilen Kutsal Armağan Olarak Nesnelere İşlevleri	49
2.2.4. Nesnelere Kahraman Tipolojisine Yansıması	51

2.2.5. Kahramanın Bulunduğu Mekân ve Zamanı Dönüştürmede Nesnelerin İşlevleri.....	54
BÖLÜM III	58
3. GÜNEY SİBİRYA TÜRK DESTANLARINDA KULLANILAN ORTAK NESNELER.....	58
3.1. YAŞAM ALANLARI BAĞLAMINDA NESNELER	58
3.1.1. Geçici ve Hareketli Yaşam Alanı Olarak Çadır/Yurt.....	58
3.1.2. Düzen, Güç ve İktidar Mekânı Olarak Saray/ Köşk.....	70
3.1.3. Eşik ve Dönüşüm Nesnesi Olarak Mağara	81
3.1.4. Toplumsal Düzenin ve Aile Belleğinin Mekânı Olarak Ev Nesnesi.....	91
3.2. İÇ MEKÂN DÜZENİNİ KURUCU VE ANLAMLANDIRICI NESNELER... 98	
3.2.1. Paylaşım, Bereket ve Toplumsal Düzen Nesnesi Olarak Masa	98
3.2.2. Bellek, Sır ve Süreklilik Nesnesi Olarak Sandık.....	105
3.2.3. Mekânsal Kimlik ve Kozmik Zemin Nesnesi Olarak Halı / Kilim /Paspas /Şilte	113
3.2.4. Görünürlük, Hakikat ve Geçiş Nesnesi Olarak Ayna.....	123
3.2.5. Gizleme, Düzenleme ve Denetim Nesnesi Olarak Dolap/ Kutu	125
3.3. BESLENME PRATİKLERİNİ DÜZENLEYEN VE ANLAMLANDIRAN NESNELER.....	128
3.3.1. Bereket, Dönüşüm ve Paylaşım Unsuru Olarak Yiyecekler.....	128
3.3.2. Dönüştürme ve Topluluk Nesneleri Olarak Kazan – Tencere-Kap-Kacak	130
3.3.3. Paylaşım ve Hiyerarşi Nesnesi Olarak Kase-Tabak-Sahan-Çanak	133
3.3.4. Yaşam, Süreklilik ve Ritüel Unsuru Olarak İçecekler: Rakı-Kımız-İçki-Süt-Ayran	136
3.3.5. Hareket ve Süreklilik Nesnesi Olarak Tulum-Fıçı-Testi-Matara	138

3.4. KİMLİK, STATÜ VE KORUNMA ALANI OLARAK GİYİM-KUŞAM NESNELERİ	141
3.4.1. Bedensel Kimliği Kurucu Nesnelere Olarak Üste Giyilenler (Elbise-Don-Etek-Kispet-Yelek-Palton).....	142
3.4.2. Yetki, Statü ve Ruhsal Korunma Nesnelere Olarak Başa Giyilenler (Börk-Şapka-Eşarp).....	149
3.4.3. Hareket, Yönelim ve Yeryüzüyle Temas Nesnelere Olarak Ayağa Giyilenler (Çizme-Edik).....	152
3.5. KİMLİK, YETKİ VE DÖNÜŞÜM GÖSTERGELERİ OLARAK AKSESUAR NESNELERİ (YÜZÜK-KÜPE-BİLEZİK-ÇANTA-KEMER)	154
3.6. MÜCADELE VE ÇATIŞMA BAĞLAMINDA İŞLEV KAZANAN NESNELER	161
3.6.1. Saldırı ve Savunma Aracı Olarak Nesnelere.....	161
3.7. SİMGESEL GÜÇ UNSURU OLARAK KIYMETLİ MADENLERDEN YAPILMIŞ NESNELER	182
3.8. RİTÜEL, İCRA VE SÖZLÜ AKTARIM NESNESİ OLARAK MÜZİK ALETLERİ	194
3.9. HAYVANLARLA İLİŞKİLİ KULLANIM, DENETİM VE YOLCULUK NESNELERİ	196
3.9.1. Binicilik ve Yolculuk Nesnesi Olarak Eyer.....	196
3.9.2. Hayvan Üzerinde İktidar ve Denetim Nesnesi: Yular.....	198
3.9.3. İtaatin ve Yönlendirilmiş Gücün Nesnesi: Gem.....	200
3.9.4. Denge, Yükselme ve Savaşın Başlangıç Nesnesi : Üzengi.....	201
3.9.5. Bağlama, Güvenlik ve Süreklilik Nesnesi: Kolan.....	202
3.9.6. Otoritenin Simgesel Nesnesi : Kamçı.....	203
3.9.7. Koruyucu Katman Nesnesi: Keçe.....	204
3.9.8. Beslenme Döngüsünü Sağlayan Süreklilik Nesnesi: Yalak.....	207

3.9.9. Bağlama ve Denetim Nesnesi İp–Urgan	207
3.10. KUTSALLIK, DÖNÜŞÜM VE KOZMİK GEÇİŞ NESNELERİ	208
3.10.1. Kozmik Düzen, Kahramanın Yazgısını Düzenleyen Kutsal Nesne :Yada Taşı	210
3.10.2. İlahi Bilgi ve Kutsal Yetkinin Taşıyıcı Nesnesi: Kutsal Kitap.....	222
3.10.3. Süreklilik ve Merkez Nesnesi Olarak : Ocak-Ateş.....	223
3.10.4. Şifa, Yenilenme Nesneleri Olarak Şifalı Otlar	224
3.10.5. Statü, Bağlılık ve Kutsal Korunma Nesneleri Olarak Küpe, Akçe, İnci, Yüzük	226
3.10.6. Yol Gösterici Nesnelere Kutsal Asa.....	229
3.10.7. Yardımcı Nesnelere Sihirli Hayvanlar	229
3.10.8. Göksel Halılar ve Uçan Nesnelere	230
SONUÇ	233
KAYNAKÇA.....	236
ÖZ GEÇMİŞ	244

KISALTMALAR

Kısaltmalar	Açıklamalar
akt.	Aktaran
Çev.	Çeviren
DTCF	Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi
Ed.	Editör
Haz.	Hazırlayan
MEB	Millî Eğitim Bakanlığı
TDK	Türk Dil Kurumu
TDV	Türkiye Diyanet Vakfı
vb.	ve benzeri
vd.	ve diğerleri

GİRİŞ

Destan, Türk sözlü anlatı geleneğinin en köklü ve belirleyici türlerinden biridir. Türk boyları arasında destan kavramının farklı adlarla karşılanması—Altay sahasında *kay çörçök*, Kırgızlarda *jomok*, Kazak ve Kırgız çevresinde *cır/jır*, Yakutlarda *nımah*—bu türün geniş bir coğrafyada, zengin bir anlatı çeşitliliği içinde yaşatıldığını göstermektedir. Kavramın tarihsel süreçte kazandığı çok katmanlı anlamlar, destanı yalnızca edebî bir tür olmaktan çıkararak kültürel belleğin taşıyıcısı hâline getirmiştir. Türkçede “destan” terimi, Batı dillerindeki *epope* kavramıyla eşanlamlı olarak kullanılmakta; Yunan edebiyatında *İlyada*, İran edebiyatında *Şehnâme* ve Hint kültüründe *Mahabharata* gibi eserlerle birlikte dünya epik geleneğinin temel örnekleri arasında değerlendirilmektedir. Türk edebiyatında ise *Oğuz Kağan*, *Köroğlu* ve özellikle hacim, içerik ve yapı bakımından *Manas Destanı*, bu büyük epik anlatılarla karşılaştırılabilecek nitelikte eserlerdir. Destan kavramına ilişkin tanımlar, dönemsel ve kuramsal yaklaşımlara bağlı olarak çeşitlilik göstermektedir. Kimi araştırmacılar destanı milletin kolektif hafızasından doğan ve ortak bilinçle şekillenen bir anlatı olarak ele alırken, kimileri onu tarihsel olayların manzum ve estetik bir ifadesi olarak tanımlamıştır. Bu farklı yaklaşımlar, destanların yalnızca belirli tarihsel hadiseleri aktarmadığını; mitolojik, toplumsal ve ideolojik unsurları bir arada barındıran çok katmanlı yapılar olduğunu ortaya koymaktadır. Dolayısıyla destan, bireysel yaratıdan ziyade toplumsal deneyimin, inanç sistemlerinin ve değerler dünyasının sembolik bir anlatımı olarak değerlendirilmelidir.

Destanlar, yalnızca tarihsel olayların anlatıya dönüştürülmüş biçimleri değil; aynı zamanda bir milletin değerler sistemi, inanç dünyası ve toplumsal hafızasının sözlü kültür aracılığıyla kuşaklar arasında aktarılmasını sağlayan temel anlatı formlarıdır. Bu yönüyle destan geleneği, bireysel yaratıcılıktan çok kolektif deneyim ve ortak bilinç temelinde gelişen bir yapı sergiler. Mehmet Fuat Köprülü, destanları milletin manevî dünyasından doğan ve kolektif bilinçle şekillenen ortak eserler olarak değerlendirmektedir (Köprülü, 1986: 23–25). Mehmet Zeki Pakalın ise destanı “bir olay ya da durum üzerine söylenen manzum sözler” biçiminde tanımlamıştır (Pakalın, 1993: 411). Faruk Kadri Timurtaş’a göre destanlar, milletlerin tarih öncesi veya ilk dönem maceralarını, kahramanlarını ve toplumsal olaylara verdikleri tepkileri yansıtan anlatılardır (Timurtaş, 1997.: 15). Zeki Velidi Togan ise destanların tarihî olayları birebir aktarmaktan ziyade, milletin yüksek ideallerini, duygularını ve dünya görüşünü yansıtan anlatılar olduğunu vurgulamıştır (Togan, 1981: 32–34). Nihal Atsız, destanı halkın yaşadığı tarihsel hadiselerin edebî bir

biçim kazanmış hâli olarak tanımlarken (Atsız, 1992: 9–10); Nihad Sami Banarlı destanları “din, fazilet ve kahramanlık maceralarını konu alan manzum hikâyeler” şeklinde değerlendirmiştir (Banarlı, 2001: 47). Pertev Naili Boratav ise destanın ortaya çıkabilmesi için birey ile toplum arasındaki çatışmaların yoğunlaşması gerektiğini, bu süreçte kahramanın toplumun arzularını ve ideallerini sembolleştiren bir figür hâline geldiğini ifade etmiştir (Boratav, 2000: 19–21).

Epik anlatılar, sözlü geleneğe dayanan ve anonim karakter taşıyan eserlerdir. Genellikle “kahraman–bilge” tiplerin menkıbevî ve tarihî hayatları etrafında şekillenmiş, uzun ve öğretici metinler olarak karşımıza çıkar (Elçin, 2001: 72).

Türk anlatı geleneğinin en özgün ve belirleyici türlerinden biri olan destanlar, toplumun değer yargılarını, normlarını ve kolektif tecrübelerini kahraman figürü aracılığıyla sonraki kuşaklara aktarmıştır (Tural, 2006: 229).

Sözlü kültür geleneğinin temel anlatı türlerinden biri olan destanlar, bireysel yaratımdan ziyade toplumsal hafızanın uzun süreli birikimiyle şekillenen anlatılardır. Bu anlatılar, toplumların tarihsel kırılma anlarında yaşadıkları kolektif deneyimlerin estetik bir dille yeniden inşa edilmesi sonucunda ortaya çıkar. Köprülü’ye göre millî destanların doğabilmesi için toplumun büyük sarsıntılar, savaşlar veya krizler yaşaması gerekmektedir. Halk şairleri bu olayları parça parça dile getirir; zamanla bu anlatılara yeni halkalar eklenerek destan daireleri oluşur (Köprülü, 1980: 41).

Destanlar, yalnızca tarihsel olayların edebî yansımaları değil; aynı zamanda çok yönlü işlevler üstlenen kültürel metinlerdir. Tarihsel süreç içerisinde destanların askerî motivasyonu artırmak, işgal altındaki toplulukları örgütlemek, toplumsal eleştiri yapmak, eğitim ve haberleşme sağlamak, eğlendirmek ve hatta propaganda amacıyla kullanıldığı görülmektedir (Çobanoğlu, 2000: 112–121).

19.yüzyıldan itibaren sahada yapılan derleme çalışmaları, destan araştırmalarında yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur. Özellikle Radlov, Katanov ve Potanin gibi yabancı araştırmacıların Orta Asya ve Sibiryah sahasında gerçekleştirdikleri derlemeler, Türk destanlarının bilimsel yöntemlerle kayıt altına alınmasını sağlamış ve bu alandaki araştırmalara öncülük etmiştir. Bu birikimi ilerleyen yıllarda Köprülü, Togan, İnan, Atsız, Elçin, Esin, Gönensoy, Kocatürk, Timurtaş, Boratav, Kaplan, Sümer ve Yıldırım gibi birçok Türk araştırmacının çalışmaları takip etmiştir (Yıldız, 1994: 8–11).

Türk epik destan geleneğine yönelik bilimsel çalışmalar, XIX. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren sistematik bir nitelik kazanmıştır. Buna rağmen destanın tanımı, kapsamı ve türsel sınırları konusunda araştırmacılar arasında tam bir görüş birliği sağlanabilmiş değildir. Bu durumun temelinde, destan örneklerinin içerik, yapı ve işlev bakımından büyük bir çeşitlilik göstermesi yer almaktadır. Destanlar, bir yandan tarihsel olayların izlerini taşıırken, diğer yandan mitik düşüncüyü, kozmolojik tasavvuru ve toplumsal idealleri anlatı düzeyinde yeniden üretmektedir.

Güney Siibirya bölgesindeki destanları arkaik destan olarak adlandırmak mümkündür: “Kahramanları mitik güçlere sahip olan; olayları üç boyutlu (yeraltı, yeryüzü ve gökyüzü) bir dünya anlayışı çerçevesinde cereyan eden; kahramanlık karakteri ağır basan; mit ile klasik anlamda epos (kahramanlık destanı) arasında yer alan manzum veya mensur metinlerdir (Bekki 2009: 20).”

Sözlü geleneğe dayanan ve anonim karakter taşıyan destanlar, genellikle “kahraman–bilge” tipler etrafında şekillenir. Bu anlatılarda kahraman, toplumun arzularını, korkularını ve ideallerini temsil eden sembolik bir figür hâline gelir. Büyük savaşlar, göçler, krizler ve toplumsal sarsıntılar, destanların doğuşunda belirleyici bir rol oynar. Zamanla halk şairleri ve anlatıcılar tarafından parça parça dile getirilen bu anlatılar, yeni halkalar eklenerek destan dairelerini oluşturur. Böylece destanlar, hem geçmişin hatırlanmasını sağlayan bir bellek mekânı hem de kültürel sürekliliği temin eden dinamik anlatılar olarak varlığını sürdürür.

Destanlar, tarihsel süreç içerisinde çok yönlü işlevler üstlenmiştir. Askerî motivasyonu artırma, toplumsal dayanışmayı güçlendirme, kolektif kimliği inşa etme, eğitme ve eğlendirme gibi işlevlerin yanı sıra, destan anlatılarının ideolojik ve sembolik bir yönü de bulunmaktadır. Bu çok işlevli yapı, destanların toplum yaşamındaki merkezi konumunu ve kültürel aktarım sürecindeki önemini açıkça ortaya koymaktadır.

Türk destan geleneğine ilişkin erken dönem veriler, doğrudan edebî metinlerden ziyade tarihî ve kronik nitelikli kaynaklarda yer almaktadır. Çin yıllıkları, Arap ve Moğol tarih yazımı geleneğine ait eserler ile İran edebiyatında kaleme alınmış metinler, Türk destan geleneğinin izlerinin sürülebileceği temel kaynaklar arasında yer alır. Bunun yanı sıra *Divânü Lugat-it Türk* ve *Kutadgu Bilig* gibi eserler, Türk sözlü kültürünün anlatı unsurlarını ve destanî düşünce yapısını yansıtan başlıca metinlerdir. Selçuknâme ve

Şecere-i Terâkime gibi tarihî eserler ise destan motiflerinin ve kahraman tiplerinin yazılı kültürdeki yansımalarını ortaya koymaktadır.

XIX. yüzyıldan itibaren gerçekleştirilen derleme çalışmaları, Türk destan araştırmalarında yeni bir dönemin başlangıcını oluşturmuştur. Özellikle Güney Sibiryahahasında yapılan çalışmalar sayesinde pek çok destan metni kayıt altına alınmış ve bilimsel incelemelere konu edilmiştir. Bu süreç, sözlü gelenekte varlığını sürdüren anlatıların unutulmaktan kurtarılmasını sağlamış; Türk destan geleneğinin tarihsel derinliği ve kültürel zenginliği daha görünür hâle gelmiştir. Sovyetler Birliği döneminde yürütülen çalışmalar, ideolojik sınırlılıklar taşımakla birlikte, destan metinlerinin sayıca artmasına ve varyantlarının tespit edilmesine önemli katkılar sunmuştur. Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından Güney Sibiryah Türk destanlarına yönelik araştırmalar yeni bir ivme kazanmıştır. Bu dönemde destanlar, yalnızca folklorik ürünler olarak değil; Türk kültür tarihinin, kolektif belleğin ve mitolojik düşünce sisteminin temel kaynakları olarak ele alınmaya başlanmıştır. Türkiye'de yürütülen akademik çalışmalar ve özellikle Türk Dil Kurumu tarafından gerçekleştirilen projeler, Altay, Hakas, Tuva ve Şor sahalarına ait destanların tespit edilmesi, Türkiye Türkçesine aktarılması ve yayımlanması açısından belirleyici olmuştur. Bu dönem, sözlü kültür ortamında varlığını sürdüren ve Türk milletinin kolektif düşünce dünyasını yansıtan anlatı ürünlerinin sistematik biçimde tespit edilmesi açısından önemli bir kırılma noktasıdır. Bu bağlamda, 1997 yılında Prof. Dr. Fikret Türkmen'in yürütücülüğünde ve Devlet Planlama Teşkilâtı'nın desteğiyle Türk Dil Kurumu tarafından hayata geçirilen "Türk Dünyası Destanlarının Tespiti, Türkiye Türkçesine Aktarılması ve Yayımlanması" projesi, Türk destan geleneğinin bilimsel olarak belgelenmesinde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Söz konusu proje kapsamında Altay Özerk Cumhuriyeti, Azerbaycan, Gagavuz Özerk Bölgesi, Hakas Özerk Bölgesi, Karacay–Malkar–Nogay sahası, Karakalpakistan, Kazakistan, Kırgızistan, Kırım-Tatar Özerk Bölgesi, Özbekistan, Tataristan, Türkmenistan ve Uygur Özerk Bölgesi gibi geniş bir coğrafya araştırma alanı olarak belirlenmiştir. Bu sahalarda yaşayan Türk topluluklarının sözlü kültür mirası yerinde tespit edilmiş; destan anlatıları, icra edildikleri doğal bağlam içinde derlenerek kayıt altına alınmıştır. Böylece Türk dünyasının farklı bölgelerinde dağılmış hâlde bulunan destan anlatıları, ortak bir bilimsel çerçevede bir araya getirilmiş; metinlerin hem özgün dil özellikleri korunmuş hem de Türkiye Türkçesine aktarılması sağlanmıştır. Bu çalışmalar, Türk destan geleneğinin yalnızca bölgesel özellikler taşıyan anlatılar bütünü olmadığını; aksine ortak motifler, anlatı yapıları ve düşünce kalıpları

etrafında şekillenen geniş bir epik mirasın parçalarından oluştuğunu açık biçimde ortaya koymuştur. Bu yönüyle proje, Güney Sibiryaya sahası başta olmak üzere Türk dünyasına ait destanların bilimsel olarak incelenbilmesine olanak tanımış; Türk anlatı geleneğinin bütüncül biçimde değerlendirilmesi için sağlam bir akademik zemin oluşturmuştur.

Altay Türklerine ait destanların Türkiye’de yayımlanması sürecinde en kapsamlı çalışmalardan biri İbrahim Dilek tarafından yapılmıştır. Üç cilt hâlinde yayımlanan Altay destanları külliyyatı, Altay destancılık geleneğinin anlatı yapısı, kahraman tipolojisi ve mitolojik unsurları bakımından zengin bir metin grubunu içermektedir. Üç cilt hâlinde yayımlanan Altay destanları külliyyatında *Er Samır*, *Ak Tayçı*, *Kökin Erkey*, *Altay Buuçay*, *Malçı Mergen*, *Kozın Erkeş*, *Közüyke*, *Oçı Bala*, *Ay-Sologoy ile Kün Sologoy*, *Ösküs Uul*, *Kan Kapçıkay*, *Kan Ceeren Attu Kan Altın*, *Temene Koo*, *Kara Taacı*, *Kögüdey Kökşin ile Boodoy Koo*, *Altın Ergek*, *Erke Koo*, *Ölöstöy*, *Katan Kökşin ile Katan Mergen*, *Şulmuş Şuni*, *Ak Biy* ve *Üç Kulaktu Ay Kara At* gibi destanlar yer almaktadır. Bu metinler, Altay destancılık geleneğinin anlatı yapısı, kahraman tipolojisi ve mitolojik unsurları açısından zengin bir malzeme sunmaktadır. Ayrıca Altay sahasına ait önemli destanlardan biri olan *Maaday Kara*, Emine Gürsoy Naskali tarafından hazırlanan çalışmasıyla bu araştırma kapsamına dâhil edilmiştir. Salahaddin Bekki tarafından 2001 yılında hazırlanan *Maaday Kara: İnceleme–Metin* başlıklı çalışma, Altay destancılık geleneği üzerine yapılan temel araştırmalardan biridir. Söz konusu eserde Altay destan geleneğinin genel özellikleri ele alınmış; *Maaday Kara* destanındaki motifler ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise destan metni Altay Türkçesi ve Türkiye Türkçesi karşılaştırmalı olarak sunulmuştur. Altay destanları üzerine gerçekleştirilen bir diğer önemli akademik çalışma, Fatih Şayhan tarafından 2015 yılında hazırlanan *Altay Destan Kahramanlarının Mitik Serüveni (Erginlenme–Olgunlaşma)* başlıklı doktora tezidir. Şayhan, bu çalışmasında Altay destan kahramanlarını mikro kozmik düzlemde bireysel dönüşüm süreçleri, makro kozmik düzlemde ise Türk düşünce sisteminin mitik evren tasavvuru çerçevesinde bütüncül bir yaklaşımla ele almıştır. Bunlara ek olarak, yürütücülüğünü Prof. Dr. Erdoğan Altınkaynak’ın üstlendiği “Manas’ın Görünen Yüzleri: Kayçılar–Akınlar–Ozanlar–Âşıklar” adlı proje kapsamında Abdullah Elcan tarafından hazırlanan *Altay’dan Destanlar* başlıklı çalışma da Güney Sibiryaya destan geleneğinin anlaşılmasına katkı sunan önemli bir kaynaktır. Bu eserde yer alan *Ak Koñır*, *Boo Çerü Ağabeyi*, *Boodoy-Koo Kızkardeşi*, *Almış Kaan* ve *Kögüldey Baatır* destanları, Altay Türkçesinden Türkiye Türkçesine aktarılmış;

böylece söz konusu destanlar hem dilsel hem de kültürel açıdan karşılaştırmalı incelemelere açık hâle getirilmiştir.

Hakas Türklerine ait destanların derlenmesi ve yayımlanması ise farklı araştırmacıların katkılarıyla gerçekleştirilmiştir. Ekrem Arıkoğlu tarafından hazırlanan *Hakas Destanları 1* adlı çalışmada yer alan *Altın Arığ*, *Altın Çüs* ve *Ay Huucın* destanları; Ali Ilgın'ın yayımladığı *Hakas Destanları 2: Kara Kuzgun*; Erhan Aktaş'ın hazırladığı *Hakas Destanları 3: Han Orba* ve Gülsüm Killi Yılmaz'ın çalışması olan *Hakas Destanları 4: Altın Taycı* başlıklı eserler, Hakas destan geleneğinin temel metinleri arasında yer almaktadır. Bunlara ek olarak Timur B. Davletov tarafından yayımlanan *Huban Arığ: Hakas Türklerinin Kadın Yiğitlik Destanı*, kadın kahraman tipinin destan geleneğindeki yeri ve işlevi bakımından önemli bir örnek olarak bu çalışmaya dâhil edilmiştir.

Pervin Ergun tarafından hazırlanan *Hakas Destancılık Geleneği ve Ay Huucın* başlıklı müstakil çalışmada, Hakas destan geleneği bütüncül bir bakış açısıyla ele alınmış; destan anlatıcıları (hayçılar) tanıtılarak bu geleneğin icra ortamı, aktarım biçimi ve toplumsal işlevi ortaya konulmuştur. Söz konusu çalışmada ayrıca *Ay Huucın* destanı merkeze alınarak destanın evren tasavvuru, kahraman kadrosu ve motif yapısı ayrıntılı biçimde incelenmiş; destan metni Türkiye Türkçesine aktarılmıştır. Bu yönüyle eser, Hakas destancılık geleneğinin hem kuramsal hem de metinsel boyutlarını bir arada sunan önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Hakas destanları üzerine kapsamlı çalışmaları bulunan Erhan Aktaş ise *Hakas Türkleri Destan Kahramanları Üzerine Bir Araştırma: İnceleme–Metin* başlıklı doktora tezini, daha sonra gözden geçirerek *Hakas Destan Geleneği ve Kahramanları* adıyla müstakil bir çalışma hâlinde yayımlamıştır. Aktaş'ın bu eseri, Hakas destan kahramanlarını tipolojik ve işlevsel açıdan ele alması bakımından dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra Aktaş'ın editörlüğünde 2020 yılında yayımlanan ve Hakas destanları üzerine farklı dönemlerde kaleme alınmış on dört makaleyi bir araya getiren *Hakas Destan Araştırmaları 1* adlı çalışma da, Hakas destan geleneğine ilişkin akademik birikimi derli toplu biçimde sunması açısından önem arz etmektedir.

Tuva Türklerine ait destanların Türkiye sahasındaki ilk kapsamlı aktarma ve inceleme çalışmaları ise Metin Ergun ve Mehmet Aça tarafından hazırlanmıştır. *Tuva Kahramanlık Destanları 1* ve *Tuva Kahramanlık Destanları 2* adlı bu eserlerde yer alan

Alday Buuçu, Boktu Kiriş Bora Şeeley, Kañgıvey Mergen, Aldın Çaagay, Aldın Kurgulday, Erelzey-Mergen ile Haragalzay-Mergen Alışıkları, Han Şilgi Attıg Han Hülük, Arı Haan, Arzılan Kara Attıg Çeçen Kara Möge ve Şöögün Bora Attıg Şöögün Köögün adlı destanlar, Tuva destancılık geleneğinin anlatı yapısını ve mitolojik evrenini yansıtan temel metinlerdir. Bu destanlar gerek kahraman tipleri gerekse nesne, hayvan ve doğa unsurlarının anlatı içindeki işlevleri bakımından Güney Sibirya destan geleneğinin ortak ve özgün yönlerini ortaya koymaktadır.

Şor Türklerine ait destan metinleri ise Metin Ergun tarafından hazırlanan *Şor Kahramanlık Destanları* adlı çalışma üzerinden incelenmiştir. Bu eserde yer alan *Ak Kan, Ak Öleñ Me Kır Öleñ, Altın Ergek, Altın Sırık, Altın Tayçı, Aran Tayçı, Ay Mögö, Kan Arğo Peçelig Kan Mergen, Kan Kes, Kan Pergen, Kara Kan, Karattı Pergen, Kartığa Pergen, Oğlak ve Öleñ Tayçı* adlı destanlar, Şor destancılık geleneğinin anlatı yapısını ve kahramanlık anlayışını yansıtan temel metinler olarak değerlendirilmiştir. Söz konusu destanlar, gerek kahraman–nesne ilişkileri gerekse olağanüstü motiflerin yoğun kullanımı bakımından Güney Sibirya destan geleneğinin önemli örneklerini oluşturmaktadır.

Güney Sibirya Türk destanlarına yönelik akademik çalışmalar, yalnızca derleme ve aktarma faaliyetleriyle sınırlı kalmamış; destanlar Türk bilim insanları tarafından çeşitli yönleriyle ele alınmıştır. Bu çerçevede, müstakil monografik çalışmaların yanı sıra yüksek lisans ve doktora düzeyinde çok sayıda akademik tez hazırlanmıştır. Bu çalışmalar, destanları hem metinsel hem de kavramsal düzlemde inceleyerek Türk destan geleneğinin farklı boyutlarını ortaya koymuştur.

2021 yılında Kazım Başkök tarafından yüksek lisans tezi olarak hazırlanan *Güney Sibirya Türk Destanlarında Korku Motifi* adlı çalışma, Güney Sibirya epik anlatılarında korkunun anlatı yapısı içerisindeki işlevini inceleyen önemli araştırmalardan biridir. Söz konusu tezde korku motifi, yalnızca bireysel bir duygu durumu olarak değil; destan anlatısının ilerleyişini etkileyen, kahramanın sınanma ve dönüşüm süreçlerini belirleyen yapısal bir unsur olarak ele alınmıştır.

Hilal Türker tarafından hazırlanan *Güney Sibirya Türk Destanlarında Kahramana Yardımcı Unsurlar* başlıklı tez, Güney Sibirya epik anlatılarında kahraman figürüne eşlik eden yardımcı unsurların anlatı içindeki işlevlerini incelemektedir. Çalışmada, canavarlar, hayvanlar, tinsel varlıklar ve kutsallık atfedilen nesnelere; epik anlatının ilerleyişini etkileyen temel bileşenler olarak ele alınmış ve bu unsurların kahramanın serüveniyle

kurduğu ilişki analiz edilmiştir. Tezde, kahramanın güç kazanma süreçleri, kaderle yüzleştiği kritik karşılaşmalar ve olağanüstü yolculukları sırasında ortaya çıkan yardımcı unsurların anlatı örgüsü içerisindeki konumları ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda söz konusu unsurların yalnızca kahramana destek sağlayan ikincil figürler olmadığı; aksine anlatının yönünü belirleyen, kahramanın dönüşümünü mümkün kılan ve epik yapıyı bütünleyen işlevsel ögeler olduğu vurgulanmıştır. Ayrıca çalışmada yardımcı unsurların taşıdığı sembolik anlamlar ile bu anlamların kültürel kodlarla olan ilişkisi ele alınmış; Güney Sibirya Türk topluluklarının inanç sistemi, mitolojik tasavvuru ve değerler dünyasının destan anlatılarına nasıl yansıdığı ortaya konulmuştur. Türker'in bu çalışması, kahraman merkezli epik anlatılarda insan dışı varlıkların ve kutsal nesnelere rolünü görünür kılması bakımından önemli katkılar sunmakla birlikte, nesnelere kendi başlarına geçirdikleri sembolik dönüşümü ve anlatı içindeki bağımsız anlam katmanlarını merkezi bir inceleme konusu hâline getirmemiştir.

Veysel Gürtürk tarafından 2019 yılında yüksek lisans tezi olarak hazırlanan *Güney Sibirya Türk Destanlarında Gökyüzü ve Yeraltı ile İlgili Mitolojik Unsurlar* başlıklı çalışma, Güney Sibirya Türk destanlarında kozmolojik tasavvurun anlatı düzeyindeki yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır. Söz konusu tezde, destan metinlerinde yer alan gökyüzü ve yeraltı unsurları, yalnızca mekânsal betimlemeler olarak değil; evren tasarımını şekillendiren, kutsal düzeni kuran ve kahramanın hareket alanını belirleyen mitolojik yapılar olarak ele alınmıştır. Araştırmada, gökyüzü katmanlarının destan anlatılarında nasıl hiyerarşik bir düzen içinde kurgulandığı ayrıntılı biçimde incelenmiş; göksel mekânların tanrısal güçler, koruyucu ruhlar ve kader belirleyici varlıklarla ilişkilendirildiği ortaya konulmuştur. Bunun yanı sıra yeraltı, destanlarda yalnızca karanlık ve tehlikeli bir alan olarak değil; ölüm, yeniden doğuş ve dönüşüm süreçlerinin gerçekleştiği metafizik bir geçiş düzlemi olarak değerlendirilmiştir. Yeraltı dünyasında karşılaşılan varlıkların ve mekânsal düzenin, kahramanın sınanma ve erginlenme süreciyle doğrudan bağlantılı olduğu vurgulanmıştır. Tezde ayrıca gökyüzü ve yeraltı ile ilişkili doğaüstü varlıkların destanlardaki rolleri ele alınmış; bu varlıkların kozmik düzenin devamlılığını sağlayan aracı figürler olarak işlev gördüğü tespit edilmiştir. Böylece çalışma, Güney Sibirya Türk destanlarının yalnızca kahraman merkezli anlatılar olmadığını; aynı zamanda çok katmanlı bir evren tasarımını yansıtan kozmolojik metinler olduğunu ortaya koymaktadır.

Gürtürk'ün bu çalışması, Güney Sibirya destanlarının mitolojik evren algısını sistemli biçimde ele alması bakımından önemli bir katkı sunmaktadır. Bununla birlikte tez, kozmik unsurları daha çok motif ve mekân düzeyinde incelemekte; bu kozmolojik alanlarla ilişkili nesnelere (kutsal araçlar, sınır belirleyici objeler, geçiş unsurları vb.) anlatı içindeki işlevlerini müstakil bir çözümleme alanı hâline getirmemektedir. Bu yönüyle çalışma, Güney Sibirya Türk destanlarında nesnelere kozmolojik bağlamdaki işlevlerini inceleyen araştırmalar için tamamlayıcı bir zemin oluşturmaktadır.

Berna Özpınar tarafından 2023 yılında doktora tezi olarak hazırlanan *Güney Sibirya Türk Destanlarında Mekân ve Zaman Sembolizmi* başlıklı çalışma, Güney Sibirya Türk destanlarında mekân ve zaman kavramlarının yalnızca anlatısal arka plan unsurları olarak değil; sembolik, kozmolojik ve düşünsel yapılar olarak nasıl kurgulandığını incelemeyi amaçlamaktadır. Tez, destan anlatılarında mekân ve zamanın, kahramanın eylemlerini belirleyen pasif çerçeveler olmaktan çıkarak, anlatının anlam örgüsünü kuran aktif bileşenler hâline geldiğini ortaya koymaktadır. Çalışmada mekân unsurları; dağ, ova, gök ve yeraltı gibi temel kategoriler üzerinden ele alınmış ve bu alanların destan metinlerinde kozmolojik anlamlar yüklenmiş sembolik sahalar olarak işlev gördüğü gösterilmiştir. Özellikle dağ ve gök mekânlarının kutsallık, yücelik ve tanrısal temas alanlarıyla ilişkilendirildiği; yeraltının ise sınanma, dönüşüm ve yeniden doğuş süreçlerinin yaşandığı metafizik bir geçiş alanı olarak konumlandırıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda mekân, kahramanın fiziksel hareket alanı olmanın ötesinde, onun kaderini ve yolculuğunun yönünü belirleyen anlatı unsuru olarak değerlendirilmiştir. Zaman kavramı ise çalışmada kronolojik bir akıştan ziyade, mitolojik süreklilik ve ritüel döngüler bağlamında ele alınmıştır. Destanlarda zamanın, belirli tarihsel kesitlere işaret etmekten çok; erginlenme, yolculuk ve dönüş temaları etrafında döngüsel bir yapı sergilediği vurgulanmıştır. Kahramanın yolculuğunun belirli zaman dilimleriyle değil, sembolik eşiklerle ve ritüel aşamalarla tanımlandığı; bu durumun destanların mitik karakterini güçlendirdiği ortaya konulmuştur. Özpınar'ın çalışması, mekân ve zamanın destan anlatılarında yalnızca biçimsel unsurlar olmadığını; aksine, anlatının düşünsel evrenini kuran temel yapı taşları olduğunu göstermesi bakımından önemli bir katkı sunmaktadır. Bununla birlikte tez, mekân ve zamanın sembolik boyutunu merkeze alırken, bu alanlarla ilişkili nesnelere (geçiş sağlayan objeler, kutsal araçlar, sınır belirleyici maddi unsurlar) anlatı içindeki işlevlerini ikincil düzeyde ele almaktadır. Bu yönüyle söz konusu çalışma, Güney Sibirya

Türk destanlarında nesnelere kozmolojik ve sembolik işlevlerini inceleyen araştırmalar için tamamlayıcı ve destekleyici bir literatür zemini oluşturmaktadır.

Nursu Nida Tanış tarafından 2025 yılında yüksek lisans tezi olarak hazırlanan *Güney Sibiryada Türk Destanlarında Epitetler* başlıklı çalışma, Güney Sibiryada sahasına ait Türk destanlarında kullanılan epitetlerin yapısal özelliklerini, anlatı içindeki işlevlerini ve anlam dünyasına sağladıkları katkıları incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, epitetleri yalnızca betimleyici dil unsurları olarak değil; destan anlatısının ritmini, estetik gücünü ve sembolik derinliğini belirleyen temel anlatı bileşenleri olarak ele almaktadır. Tezde öncelikle Güney Sibiryada bölgesinin tarihî, kültürel ve dilsel arka planı ortaya konulmuş; ardından Altay, Hakas, Tuva ve Şor destan metinlerinde kullanılan epitetlerin biçimsel ve işlevsel özellikleri sistematik biçimde analiz edilmiştir. Epitetlerin kahraman, olay ve mekân tasvirlerinde nasıl yoğunlaştığı; anlatının epik temposunu nasıl şekillendirdiği ve sözlü anlatım geleneği içerisindeki tekrar ve kalıp yapıların oluşumuna nasıl katkı sağladığı ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir. Çalışmada epitetlerin yalnızca dilbilgisel birer sıfat tamlaması olmadığı; aksine, kültürel değerleri, toplumsal hiyerarşiyi ve kahramanın olağanüstü niteliğini görünür kılan sembolik anlatı araçları olduğu ortaya konulmuştur. Bu bağlamda epitetlerin, destan anlatılarında anlam yoğunlaştırıcı ve kültürel belleği taşıyıcı bir işlev üstlendiği vurgulanmıştır. Tanış'ın bu çalışması, Güney Sibiryada Türk destanlarının dilsel yapısını ve anlatı estetiğini epitetler üzerinden ele alması bakımından özgün bir yaklaşım sunmaktadır. Bununla birlikte tez, epitetleri daha çok dil ve üslup düzleminde incelemekte; epitetlerle birlikte kullanılan nesnelere, mekân unsurlarının ve maddi kültür öğelerinin anlatı içindeki işlevlerini müstakil bir çözümleme alanı hâline getirmemektedir. Bu yönüyle çalışma, Güney Sibiryada Türk destanlarında nesnelere sembolik, işlevsel ve kozmolojik boyutlarını merkezine alan araştırmalar için tamamlayıcı bir literatür zemini oluşturmaktadır.

Bu çalışmada ise Güney Sibiryada Türk destanlarında yer alan nesnelere anlatının arka planında kalan yardımcı unsurlar olarak değil; anlatıyı kuran, yönlendiren ve anlamlandıran temel bileşenler olarak ele almayı amaçlamaktadır. Otağ, silah, eyer, kutsal taşlar, giyim-kuşam unsurları ve hayvanlarla ilişkili maddi kültür öğeleri; kahramanın kimliğini inşa eden, toplumsal statüsünü belirleyen ve kozmolojik düzenle bağını kuran işlevsel unsurlar olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle çalışma, Güney Sibiryada Türk destanlarını maddi kültür ve sembolik antropoloji perspektiflerinden hareketle nesne merkezli bir yaklaşımla yeniden okumayı hedeflemektedir. Altay, Hakas, Tuva ve Şor

sahalarına ait toplam 62 destan metni üzerinden yürütülen bu araştırma, söz konusu anlatıları karşılaştırmalı bir bakış açısıyla incelemekte; ortak anlatı kalıplarını, motif yapılarını ve sembolik unsurları nesnel bağlamında değerlendirmektedir. Böylece tez, mevcut literatürü tamamlayan bir çalışma olmanın ötesinde, Güney Sibirya Türk destanlarının anlam dünyasını nesnel aracılığıyla çözümleyen özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde kültürel nesnel işlev üzerinde kavramsal ve kuramsal bir çerçeve oluşturulmuş; ikinci bölümde destan metinlerinde nesnel işlevleri, üçüncü bölümde ise destan metinlerinden incelenen nesnel detaylı biçimde verilmiştir.

BÖLÜM I

1. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. KÜLTÜREL NESNELER VE BELLEK İLİŞKİSİ

Edebiyat tarihi ve kültürel kuramlar incelendiğinde, 1980’li yıllardan itibaren maddi kültür çalışmalarıyla birlikte nesnelere yönelik akademik ilginin belirgin biçimde arttığı görülmektedir. Yapısalcılık, postyapısalcılık ve göstergebilim gibi 20. yüzyılın etkili düşünsel akımlarının ardından, özellikle son otuz yılda toplumbilimsel yaklaşımlarda “maddeciliğe dönüş” olarak tanımlanan bir yönelim dikkat çekmektedir (Pels, 2002: 5–6). Bu yönelim, kültürel anlamların yalnızca söylem ve metinler üzerinden değil; aynı zamanda maddi unsurlar, nesnelere ve somut pratikler aracılığıyla üretildiğini vurgulayan yeni bir düşünce zeminini beraberinde getirmiştir.

Edebiyatta söz konusu kuramsal yönelimin etkileri, özellikle 2000’li yıllardan itibaren daha görünür hâle gelmiştir. Bu dönemde anlatı metinlerinde yer alan nesnelere, yalnızca betimleyici ayrıntılar ya da metinde süsleyici unsurlar olarak değil; anlatının yapısal bütünlüğünü kuran ve düşünsel arka planını biçimlendiren temel öğeler olarak ele alınmaya başlanmıştır. Nesnelere anlatı içindeki konumu, işlevi ve anlam üretimine katkısı, edebiyat incelemelerinde müstakil bir sorgulama alanı hâline gelmiştir. Bu bağlamda Bill Brown’ın 2001 yılında ortaya koyduğu ve literatürde “şey kuramı” (*thing theory*) olarak adlandırılan yaklaşım, edebi metinlerde nesnelere hangi koşullarda gündelik bir kullanım nesnesi olmaktan çıkarak anlam yüklü bir “şey”e dönüştüğünü tartışması bakımından önemli bir kırılma noktası teşkil etmektedir. Brown’ın kuramsal çerçevesi, nesnelere yalnızca işlevsel ya da faydacı yönleriyle değil; anlatı bağlamında kazandıkları sembolik, kültürel ve düşünsel karşılıklarla birlikte değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Bill Brown’ın ortaya koyduğu “şey kuramı” (*thing theory*), her ne kadar modern edebî metinler üzerinden geliştirilmiş olsa da sunduğu kavramsal çerçeve sözlü anlatı geleneği ve epik metinlerin incelenmesi açısından da önemli açılımlar sunmaktadır. Brown’a göre, “nesnelere gündelik işlevlerini yitirdikleri anda ‘şey’ hâline gelir ve bu dönüşüm, insan ile maddi dünya arasındaki ilişkiyi görünür kılar” (Brown, 2001: 4). Bu yaklaşım, destanlarda sıradan bir araç olmanın ötesine geçen ve anlatının anlam dünyasını şekillendiren nesnelere çözümlemesinde işlevsel bir kuramsal zemin sunmaktadır. Özellikle destan anlatılarında nesnelere, gündelik kullanım değerlerinin ötesine geçerek

belirli eşik anlarında, ritüel bağlamlarda ve olağanüstü karşılaşmalarda “şey”e dönüşmektedir. Kahramanın elinde işlev kazanan bir silah, kutsallık atfedilen bir taş, iktidarı temsil eden bir otağ ya da yolculuğu mümkün kılan bir at, yalnızca maddi varlıklar olarak değil; anlatının anlam merkezini oluşturan sembolik odaklar hâline gelmektedir. Bu bağlamda destanlardaki nesnelere, Brown’ın tanımladığı biçimiyle, insanın denetiminden çıktıkları ve anlatının kaderini belirledikleri anlarda “şey” niteliği kazanmakta; kahramanla, kozmik düzenle ve kutsallıkla kurdukları ilişki üzerinden anlatının yönünü tayin etmektedir. Buna karşın edebiyat incelemelerinde somut nesnelere uzun süre boyunca dolaylı bir yaklaşımla ele alındığı, çoğu zaman “betimleme” kavramı sınırları içinde değerlendirildiği görülmektedir. Karakter odaklı anlatı anlayışının baskın olduğu bu çözümlemelerde, nesnelere genellikle anlatının arka planında konumlandırılan tamamlayıcı unsurlar olarak ele alınmış; metnin anlam örgüsünü kuran, anlatının yönünü belirleyen ve sembolik değer taşıyan bağımsız bileşenler olarak yeterince değerlendirilmemiştir. Bu yaklaşım, nesnelere anlatı içindeki işlevsel ve kültürel potansiyelinin büyük ölçüde göz ardı edilmesine yol açmıştır. Bu durum, özellikle sözlü kültür ürünleri ve epik anlatılar üzerine yapılan çalışmalarda daha belirgin bir hâl almakta; destanlarda yer alan nesnelere çoğu zaman kahraman tasvirlerini destekleyen ayrıntılar ya da anlatının süsleyici öğeleri olarak değerlendirilmekle yetinilmektedir. Ancak destan anlatılarında nesnelere, kahramanın eyleme geçmesini sağlayan, sınanma süreçlerini mümkün kılan ve kozmik düzenle temas kurmasına aracılık eden işlevsel unsurlar olarak anlatının merkezinde yer almaktadır. Bu bağlamda nesnelere, destan metinlerinde üstlendikleri rollerin müstakil bir inceleme alanı olarak ele alınması hem anlatının yapısal bütünlüğünü hem de destanların temsil ettiği kültürel ve kozmolojik tasavvuru anlamak açısından zorunlu görünmektedir.

Bu bağlamda Georg Lukács’ın “*Narrate or Describe?*” (*Anlatı mı Betimleme mi?*) başlıklı çalışması, anlatı ile betimleme arasındaki ilişkinin kuramsal düzeyde tartışılması bakımından temel bir referans niteliği taşımaktadır. Lukács’a göre, “anlatı, olayları insanî ve tarihsel ilişkiler ağı içinde ele alırken; betimleme, bu ilişkileri askıya alarak yüzeysel bir görünüm sunar” (Lukács, 1962: 110). Bu ayrım, anlatının yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda tarihsel ve ideolojik bir tavır olduğunu ortaya koymaktadır. Lukács, edebî metinlerde anlatının belirleyici rolüne dikkat çekerek, başarılı gerçekçi anlatılarda olay örgüsünün ve anlatı dinamizminin merkezî konumda yer aldığını; buna karşılık doğalcı anlatılarda betimlemelerin ve nesne tasvirlerinin anlatının önüne geçtiğini ifade etmektedir. Ancak Georg Lukács’a göre epik anlatılarda betimleme, anlatının karşısında konumlanan

bağımsız bir unsur değil; karakterlerin eylemlerini derinleştiren ve anlatının ilerleyişine hizmet eden işlevsel bir bileşendir. Lukács, epik anlatılarda betimlemenin “eylemin organik bir parçası olarak anlatının bütünlüğüne dâhil olduğunu” vurgular (Lukács, 1962: 116).

Bu çerçevede nesnelere, epik anlatılarda süsleyici ayrıntılar olarak değil; gerçekliğin edebî temsiline katkı sunan, anlatının ilerleyişini ve anlam bütünlüğünü sağlayan temel araçlar olarak değerlendirilmelidir. Lukács’ın epik anlatılarda betimleme ve nesnelere işlevine ilişkin bu yaklaşımı, sözlü kültür ürünleri ve özellikle destan anlatıları açısından son derece açıklayıcıdır. Destan metinlerinde nesnelere, anlatının akışını durduran ya da estetik süsleme amacıyla eklenen ayrıntılar değil; kahramanın eylemlerini mümkün kılan, anlatının yönünü belirleyen ve olay örgüsünü harekete geçiren işlevsel unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Otağ, silah, at, eyer, kazık, kutsal taş ya da giyim-kuşam unsurları gibi maddi öğeler, kahramanın toplumsal konumunu ve olağanüstü niteliğini görünür kılmakla kalmaz; aynı zamanda onun sınanma, mücadele ve dönüşüm süreçlerinde belirleyici roller üstlenir. Bu yönüyle destanlardaki nesnelere, Lukács’ın tanımladığı anlamda anlatıya hizmet eden ve gerçekliğin edebî temsiline katkı sağlayan temel yapı taşlarıdır.

Bu perspektiften bakıldığında, Güney Sibirya Türk destanlarında nesnelere anlatı içindeki işlevlerinin ihmal edilmesi, epik metinlerin anlam dünyasının eksik okunmasına yol açmaktadır. Nesnelere anlatının merkezine yerleştiren bir yaklaşım ise, destanların yalnızca kahraman merkezli anlatılar olmadığını; maddi kültür, kozmolojik tasavvur ve toplumsal değerler sisteminin iç içe geçtiği çok katmanlı metinler olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle nesne odaklı bir çözümleme, Güney Sibirya Türk destanlarının anlatı yapısını ve kültürel arka planını bütüncül biçimde kavramak açısından zorunlu görünmektedir.

Benzer bir yaklaşım, Ian Watt’ın *Romanın Yükselişi* adlı çalışmasında da görülmektedir. Watt, anlatı metinlerinde nesnelere üstlendiği role dikkat çekerek, bu unsurların karakterleri içinde buldukları fiziksel ve toplumsal çevreyle ilişkilendirdiğini ve böylece anlatıya güçlü bir “gerçekçilik” (*realism*) etkisi kazandırdığını belirtmektedir. Watt’a göre, “roman kişileri, çevrelerini kuşatan nesnelere aracılığıyla toplumsal dünyaya yerleştirilir ve bu nesnelere anlatının inandırıcılığını artırır” (Watt, 2011: 18).

Watt, nesnelere anlatı dünyasında yalnızca süsleyici ayrıntılar ya da betimleyici unsurlar olarak işlev görmediğini; aksine bireyin toplumsal konumunu, yaşam tarzını ve dünyayla kurduğu ilişkiyi görünür kılan anlam yüklü anlatı göstergeleri hâline geldiğini vurgular. Ona göre “gündelik nesnelere ayrıntılı biçimde sunulması, bireyin toplumsal varoluşunu somutlaştıran temel anlatı araçlarından biridir” (Watt, 2011: 22–23). Bu yönüyle nesnelere, anlatının inandırıcılığını sağlayan ve karakterin toplumsal kimliğini somutlaştıran temel yapı taşları arasında yer almaktadır. Ian Watt’ın nesnelere anlatıya kazandırdığı “gerçekçilik” etkisine ilişkin tespitleri, her ne kadar modern roman bağlamında geliştirilmiş olsa da, sözlü kültür ürünleri ve özellikle destan anlatıları açısından da açıklayıcı bir çerçeve sunmaktadır. Destan metinlerinde nesnelere, karakterleri yalnızca fiziksel çevreleriyle ilişkilendirmekle kalmaz; aynı zamanda onların toplumsal statülerini, iktidar alanlarını ve kutsallıkla kurdukları bağı görünür kılar. Otağ, silah, at, giyim-kuşam unsurları ve diğer maddi kültür öğeleri, destan kahramanını yaşadığı dünyanın içine yerleştirirken, anlatıya hem gerçeklik hem de mitik derinlik kazandırmaktadır. Bu bağlamda destanlardaki nesnelere, Watt’ın roman için tanımladığı biçimde, anlatının inandırıcılığını sağlayan araçlar olmanın ötesine geçerek; epik dünyanın toplumsal ve kozmolojik düzenini kuran temel göstergeler hâline gelmektedir. Buradan hareketle Güney Sibirya Türk destanlarında nesnelere işlevlerini merkeze alan bir inceleme, kahramanın yalnızca bireysel özelliklerini değil; ait olduğu toplumun değerler sistemini, maddi kültürünü ve evren tasavvurunu da çözümlenmeyi mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla nesne odaklı bir yaklaşım, destan anlatılarının hem gerçekçi hem de mitolojik boyutlarını birlikte değerlendiren bütüncül bir okuma zemini sunmaktadır.

Bu kuramsal çerçeve, Güney Sibirya Türk destanlarında yer alan nesnelere yalnızca betimleyici ya da anlatıyı destekleyici yan unsurlar olarak değerlendirilmesini yetersiz kılmakta; aksine bu unsurların anlatının anlam evrenini kuran, kahramanın kimliğini biçimlendiren ve kozmolojik düzenle kurduğu ilişkiyi görünür kılan temel bileşenler olarak ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Nesnelere, destan anlatılarında kahramanın eylemlerine yön veren, dönüşüm süreçlerini mümkün kılan ve kutsallıkla temas kurmasına aracılık eden işlevsel yapılarıdır. Bu doktora tezi, söz konusu kuramsal yaklaşımlardan hareketle, Güney Sibirya Türk destanlarını nesne merkezli bir bakış açısıyla yeniden okumayı; maddi kültür unsurlarının epik anlatı içindeki işlevlerini, sembolik anlamlarını ve kozmolojik bağlamlarını bütüncül bir çerçevede ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anlatı metinlerinde nesnelere, yalnızca betimleyici ayrıntılar olarak yer almakla kalmaz; okurda gerçeklik duygusu uyandıran ve anlatının inandırıcılığını güçlendiren temel anlatı unsurları olarak işlev görür. Bununla birlikte nesnelere anlatı içindeki rolü, salt gerçekçilik etkisi yaratmakla sınırlı değildir. Aynı nesne, anlatının bağlamına bağlı olarak hem somut bir gerçeklik algısını pekiştirebilir hem de anlatıya gerçeküstü, mitsel ya da sembolik anlam katmanları kazandırabilir. Bu yönüyle nesnelere, edebî metinlerde hem gerçekliğin temsiline aracılık eden hem de anlatının anlam dünyasını derinleştiren çok işlevli yapılar olarak değerlendirilebilir. Bu durum, özellikle destan anlatılarında daha belirgin bir görünüm kazanmaktadır. Destan metinlerinde nesnelere, bir yandan kahramanın yaşadığı dünyayı somutlaştırarak anlatıya gerçeklik duygusu kazandırırken, diğer yandan mitsel ve kutsal bağlamlar içerisinde yeniden anlamlandırılmaktadır. Otağ, silah, at, giyim-kuşam unsurları ya da kutsallık atfedilen araçlar, gündelik yaşamdan tanıdık maddi varlıklar olmakla birlikte, destan bağlamında olağan işlevlerinin ötesine geçerek kozmik düzenin parçası hâline gelmektedir. Bu çift yönlü işlev, nesnelere hem gerçekçi hem de gerçeküstü bir anlatı düzlemi kurmasına imkân tanımakta; destanların epik karakterini güçlendiren temel unsurlardan birini oluşturmaktadır. Bu bağlamda nesnelere, destan anlatılarında yalnızca kahramanın çevresini betimleyen unsurlar değil; onun kutsallıkla temas kurmasını sağlayan, sınanma ve dönüşüm süreçlerini mümkün kılan anlatı araçları olarak işlev görmektedir. Gerçekçilik ile mitsellik arasındaki bu geçiş yapı, destanların hem tarihsel hafızaya hem de mitolojik tasavvura aynı anda seslenen çok katmanlı metinler olmasını sağlamaktadır. Nesnelere aracılığıyla kurulan bu denge, Güney Sibirya Türk destanlarında anlatının anlam dünyasını derinleştiren ve epik evreni bütüncül bir yapıya kavuşturan temel bir anlatı stratejisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yapısalcı, Marksist ve psikoanalitik eleştiri gelenekleri, edebî metinlerde yer alan nesnelere farklı kuramsal perspektiflerden ele almış olmakla birlikte, bu incelemelerin önemli bir bölümü nesnelere çoğunlukla yazarın ya da anlatıcının metinde bir “gerçeklik etkisi” oluşturmak amacıyla başvurduğu araçlar olarak değerlendirmekle sınırlı kalmıştır. Bu yaklaşımlarda nesnelere, anlatının inandırıcılığını artıran ya da toplumsal, ekonomik ve psikolojik arka planı destekleyen unsurlar olarak ele alınmış; ancak anlatının iç dinamiklerini kuran, yönlendiren ve dönüştüren bağımsız bileşenler olarak yeterince incelenmemiştir. Ancak edebî bir metinde yer alan her nesne, bilinçli ya da örtük bir anlatı amacı doğrultusunda kurgulanmakta ve anlatı yapısı içerisinde belirli işlevler üstlenmektedir. Nesnelere, yalnızca betimleme düzeyinde anlam kazanan unsurlar değil;

olay örgüsünün ilerleyişini etkileyen, karakterlerin kimliklerini ve toplumsal konumlarını görünür kılan, anlatının sembolik ve tematik katmanlarını derinleştiren işlevsel öğelerdir. Bu bağlamda nesnelere, anlatının tamamlayıcı arka plan unsurları olarak değil; metnin anlam dünyasını kuran ve anlatının yönünü tayin eden temel bileşenler olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu yaklaşım, özellikle destan gibi çok katmanlı ve sembolik anlatı yapısına sahip metinlerde nesnelere işlevlerini daha görünür hâle getirmekte; maddi kültür unsurlarının anlatı içindeki rolünü, estetik, kültürel ve kozmolojik bağlarıyla birlikte ele almayı mümkün kılmaktadır. Örneğin Destan anlatılarında sıkça karşılaşılan *kispet* örneği, nesnelere anlatı içerisinde üstlendiği çok katmanlı işlevleri açık biçimde ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir. Genel anlamıyla bir giyim-kuşam unsuru olan *kispet*, destan metinlerinde yalnızca kahramanın bedenini örten bir kıyafet olarak yer almaz; özellikle mücadele ve savaş sahnelerinde kahramanın gücünü, dayanıklılığını ve toplumsal statüsünü görünür kılan işlevsel bir anlatı unsuruna dönüşür. *Kispetin* ceylan, maral, geyik ya da deve gibi hayvanların derisinden yapılmış olması, kahramanın fiziksel kudretini vurgulamakla kalmaz; aynı zamanda onun doğayla kurduğu simbiyotik ilişkiyi ve doğa güçleriyle özdeşleşmiş kimliğini ifade eden sembolik göstergeler hâline gelir. Bu yönüyle *kispet*, anlatı bağlamında hem maddi bir koruyucu unsur hem de mitik bir güç aktarım aracı olarak işlev görmektedir. Bu örnekten hareketle, destan anlatılarında nesnelere işlevlerinin salt gerçekçilik etkisiyle sınırlandırılmayacağı açıktır. Nesnelere, kimi durumlarda anlatının gerçekçi zeminini pekiştirmek yerine, olağanüstü ve metafizik bir etki yaratarak epik evrenin sınırlarını genişletmektedir. Özellikle kutsallık atfedilen ya da ritüel bağlamda kullanılan nesnelere, anlatıyı gündelik gerçekliğin ötesine taşıyan sembolik araçlar hâline gelmektedir. Bunun yanı sıra destan ve diğer edebî anlatılarda nesnelere mecazi, yani metaforik kullanımlarına da sıklıkla rastlanmaktadır. Bu bağlamda nesne, yalnızca somut bir varlık olarak değil; soyut kavramların, değerlerin ve inanç sistemlerinin taşıyıcısı olarak işlev görmektedir; anlatının anlam katmanlarını derinleştiren temel bir yapı taşı hâline gelmektedir.

Güney Sibiryaya Türk destanlarında giyim-kuşam unsurları, özellikle de dövüş ve mücadele sahnelerinde kullanılan nesnelere, kahramanın yalnızca fiziksel görünümünü değil; onun güç kaynağını, dayanıklılığını ve doğayla kurduğu ilişkiyi de temsil etmektedir. Bu bağlamda *kispet* benzeri deri esaslı giysiler, destan metinlerinde sıradan bir kıyafet olmanın ötesinde, kahramanın bedenini doğanın gücüyle bütünleştiren işlevsel araçlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kahramanın *kispetinin* ceylan, maral, geyik ya da

deve derisinden yapılması, bu hayvanların çeviklik, güç, dayanıklılık ve kutsallık gibi niteliklerinin kahramana aktarıldığına dair mitik bir tasavvurun yansımasıdır.

Altay ve Hakas destanlarında kahramanın giydiği deri esaslı giysiler, çoğu zaman savaş öncesi tasvirlerde özellikle vurgulanmakta; bu nesnelere, kahramanın bedenini sıradan bir insan bedeninden ayıran, onu olağanüstü kılan unsurlar olarak sunulmaktadır. Dövüş anında zor giyilen, sıkı ve dayanıklı olduğu belirtilen bu giysiler, kahramanın yalnızca fiziksel koruyucusu değil; aynı zamanda onun güç sınırlarını belirleyen bir eşik nesnesi hâline gelmektedir. Bu yönüyle kispet, kahramanın bedeni ile doğa arasında kurulan sembolik bağın somut bir temsilidir. Şor ve Tuva destanlarında kahramanın giyim-kuşamına ilişkin tasvirlerde, kullanılan malzemenin kaynağının özellikle vurgulandığı görülmektedir. Bu vurgu, söz konusu nesnelere yalnızca işlevsel birer kullanım aracı olarak değil, doğadan devralınan ve kahramana güç atfeden unsurlar olarak algılandığını göstermektedir. Hayvan derisinden yapılmış giysiler, kahramanı fiziksel tehlikelere karşı korumanın ötesinde; onun avcılık, savaşçılık ve doğaya hükmetme yetisini sembolize eden anlam katmanları taşımaktadır. Bu bağlamda giyim-kuşam unsurları, kahramanın bedenini saran basit bir örtü olmaktan çıkarak, kimliğini ve kudretini görünür kılan anlatı unsurlarına dönüşmektedir. Güney Sibiry Türk destanlarında yer alan bu örnekler, nesnelere anlatı içindeki işlevlerinin yalnızca gerçekçilik etkisi yaratmakla sınırlı olmadığını açıkça ortaya koymaktadır. Kispet gibi giyim-kuşam nesnelere, bir yandan fiziksel gerçekliğe dayalı bir dünya inşa ederken, diğer yandan kahramanı mitsel bir düzleme taşıyan sembolik anlamlar üretmektedir. Nesne, bu yönüyle hem somut bir koruyucu işlev görmek hem de doğa güçleriyle kurulan kozmik ilişkinin aracı olarak anlatıda merkezi bir konum kazanmaktadır.

Giyim-kuşam unsurlarının bu çok katmanlı yapısı, Güney Sibiry Türk destanlarında nesnelere yalnızca maddi kültür unsurları olarak ele alınamayacağını göstermektedir. Bu unsurların incelenmesi, kahramanın beden algısını, doğayla kurduğu ilişkiyi ve kutsallık anlayışını çözümlemeyi mümkün kılmaktadır. Kispet örneği üzerinden yapılan değerlendirme, nesnelere destan anlatılarında nasıl çok katmanlı anlamlar taşıdığını ve kahraman kimliğinin inşasında nasıl belirleyici bir rol üstlendiğini açık biçimde ortaya koymaktadır.

Edebî metinlerde nesnelere betimleme ve gerçeklik söylemi sınırlarının ötesine taşıyarak, onları bağımsız bir inceleme nesnesi olarak ele alan çalışmalar, büyük ölçüde maddi kültür araştırmaları çerçevesinde geliştirilmiştir. Ancak halkbilimi disiplini

açısından nesne kültürü, yalnızca maddi araçların tespit edilmesi ve sınıflandırılmasına indirgenebilecek bir alan değildir. Aksine halkbilimi, nesnelere taşıdıkları kültürel, simgesel ve ritüel anlamlarla birlikte değerlendirilerek, bu unsurların toplumların inanç sistemleri, değerler bütünü ve kolektif hafızasıyla kurduğu çok yönlü ilişkileri görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, nesnelere gündelik kullanım bağlamlarının ötesine taşıyarak, onları kültürel sürekliliğin ve anlam aktarımının maddi taşıyıcıları olarak ele almayı mümkün kılmaktadır.

Bu bağlamda nesnelere, anlatıların yalnızca estetik boyutunu destekleyen unsurlar olarak değil; toplumların kimlik inşa süreçleri, inanç pratikleri ve kolektif hafızanın aktarımıyla doğrudan ilişkili kültürel göstergeler olarak değerlendirilebilir. Özellikle sözlü gelenek ürünlerinde nesnelere, kuşaklar arası aktarımın somut taşıyıcıları hâline gelerek anlatının sürekliliğini ve kültürel belleğin korunmasını mümkün kılmaktadır. Anlatı içinde tekrar eden ve belirli bağlamlarda işlev kazanan bu maddi unsurlar, destanların çok katmanlı anlam dünyasının kurulmasında merkezi bir rol üstlenmektedir. Bu yönüyle nesne kültürü, hem anlatı çözümlemelerinde hem de destan gibi sözlü anlatıların kültürel ve kozmolojik yorumlanmasında vazgeçilmez bir inceleme alanı olarak öne çıkmaktadır.

Bu kuramsal arka plan doğrultusunda, Güney Sibiry Türk destanlarında yer alan nesnelere anlatı içindeki konumlarının, işlevlerinin ve sembolik anlamlarının metin merkezli bir yaklaşımla ayrıntılı biçimde incelenmesi zorunlu hâle gelmektedir.

Bu çalışmada nesnelere; yalnızca betimleyici ya da yardımcı unsurlar olarak değil, kahramanın kimliğini biçimlendiren, anlatının ilerleyişini yönlendiren ve kozmolojik düzenle kurulan ilişkiyi somutlaştıran temel anlatı bileşenleri olarak ele alınacaktır. Analiz bölümünde, seçilen destan metinlerinden hareketle nesnelere hangi bağlamlarda ortaya çıktığı, nasıl işlev kazandığı ve anlatının anlam katmanlarını nasıl derinleştirdiği ortaya konulacaktır; böylece Güney Sibiry Türk destanlarının maddi kültür üzerinden okunmasına imkân tanıyan bütüncül bir çözümleme modeli geliştirilecektir.

1.1.1. Yapısalcı Anlatı Kuramı ve Vladimir Propp'un Nesne İşlevi

Yapısalcı anlatı kuramının temel metinlerinden biri olan Vladimir Propp'un *Masalın Morfolojisi* adlı çalışması (1928), halk anlatılarının rastlantısal değil; belirli ve tekrarlanan yapısal işlevler doğrultusunda şekillendiğini ortaya koyması bakımından anlatı çözümlemelerinde bir dönüm noktasıdır. Propp, Rus halk masallarını inceleyerek anlatıların yüzeyde farklı görünseler de derin yapıda sınırlı sayıda işlev etrafında

örgütlendiğini göstermiştir. Bu yaklaşım, anlatının öznesi olan kahramanın eylemlerini merkeze alırken, bu eylemleri mümkün kılan unsurların da yapısal bütünlük içinde değerlendirilmesini gerekli kılmıştır. Propp'un sisteminde anlatı, belirli bir sıra izleyen işlevlerden oluşur ve bu işlevler anlatının ilerleyişini belirleyen temel yapı taşlarıdır. Kahramanın evden ayrılışı, sınanması, bağışçıyla karşılaşması, eksikliğin giderilmesi ve dönüş gibi aşamalar, anlatının iskeletini oluşturmaktadır. Bu yapı içerisinde nesne, yalnızca yardımcı bir ayrıntı değil; anlatının kırılma noktalarını belirleyen temel bir unsur olarak konumlanır. Özellikle “sihirli nesnenin elde edilmesi” işlevi, kahramanın yolculuğunda belirleyici bir eşik niteliği taşır.

Vladimir Propp'a göre kahraman, anlatı sürecinde çoğu zaman doğüstü bir varlıkla ya da “bağışçı” (*donor*) olarak tanımlanan bir figürle karşılaşır ve bu karşılaşma sonucunda görevini tamamlamasını sağlayacak bir nesne edinir. Propp, bu durumu “kahramanın, bağışçının sınavından geçtikten sonra sihirli bir yardımcı ya da nesne elde etmesi” şeklinde açıklar (Propp, 2001: 39–41).

Söz konusu nesne, anlatının önceki aşamasında kahramanın sahip olmadığı yeni bir gücü temsil eder ve onun dönüşüm sürecini başlatır. Propp'a göre bu nesne, kahramanın sıradan dünyadan ayrılarak olağanüstü alana geçişini simgelerken, aynı zamanda anlatının yönünü ve sonucunu belirleyen temel işlevlerden birini üstlenir (Propp, 2001: 47–48).

Vladimir Propp'un sınıflandırmasında bu tür nesnelere; sihirli yaylar, konuşan hayvanlar, altın zırhlar, görünmezlik başlıkları ya da olağanüstü özelliklere sahip silahlar biçiminde karşımıza çıkar. Propp, bu nesnelere kahramanın anlatı içindeki işlevsel yeterliliğini sağlayan “sihirli yardımcıları” olarak değerlendirir (Propp, 2001: 43). Bu nesnelere ortak özelliği, kahramana yalnızca fiziksel bir üstünlük kazandırmaları değil; aynı zamanda onun anlatı içindeki meşruiyetini ve eyleyici konumunu tesis etmeleridir. Propp'a göre kahraman, sihirli nesneyi elde ettikten sonra görevi yerine getirme kudretine sahip olur ve böylece anlatıdaki pasif konumundan çıkarak aktif bir özneye dönüşür (Propp, 2001: 49).

Bu kuramsal çerçeve, Güney Sibirya Türk destanları açısından yeniden değerlendirildiğinde, Propp'un “sihirli nesne” kavramının daha geniş ve çok katmanlı bir anlam alanına sahip olduğu görülmektedir. Söz konusu destanlarda nesnelere, yalnızca kahramana yardım eden araçlar değil; ata mirası, kutsal emanet, şamanik bilgiye erişim aracı ve kozmik düzenle temas noktası olarak işlev görmektedir. Kahramanın elde ettiği nesne, çoğu zaman soy bağı, ruhsal yetkinliği ve doğüstü âlemlerle kurulan ilişkiyi

temsil etmektedir. Bu bağlamda nesne, kahramanın yalnızca fiziksel mücadelesinde değil; ruhsal dönüşümünde ve kimlik inşasında da belirleyici bir rol üstlenmektedir. Güney Sibirya Türk destanlarında konuşan atlar, kutsal silahlar, özel giysiler ve koruyucu eşyalar, kahramanın şamanik bir bilince erişmesini sağlayan araçlar olarak anlatıya dâhil edilir. Böylece Propp'un yapısalçı çerçevesinde işlevsel bir unsur olarak tanımlanan nesne, bu destanlarda kozmolojik, mitolojik ve kültürel anlamlarla zenginleşmiş bir anlatı bileşeni hâline gelir.

Sonuç olarak Propp'un yapısalçı anlatı modeli, nesnelerin anlatı içindeki işlevini açıklamak açısından güçlü bir teorik zemin sunmakla birlikte, Güney Sibirya Türk destanlarında nesnelerin taşıdığı sembolik ve kutsal anlamları tam olarak kapsayacak biçimde genişletilmeye ihtiyaç duymaktadır.

Bu çalışma, Propp'un nesne işlevi kavramını Güney Sibirya destanlarının kültürel ve kozmolojik bağlamı içinde yeniden yorumlayarak, nesnelerin epik anlatıdaki kurucu rolünü çok boyutlu bir perspektifle ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1.1.2. Claude Lévi-Strauss: Yapısal Mit Analizi ve Nesnelere

Claude Lévi-Strauss'un yapısalçı mit çözümleme yaklaşımı (1963), mitleri ve epik anlatıları yalnızca tarihsel bağlamları ya da içerik özellikleri üzerinden değerlendiren yaklaşımların ötesine taşımakta; bu anlatıları, anlamın üretildiği zihinsel ve yapısal düzenekler olarak ele almayı amaçlamaktadır. Lévi-Strauss'a göre mitler, birbirinden bağımsız olayların veya anlatı parçalarının basit bir toplamı değildir; aksine insan zihninin dünyayı algılama ve düzenleme biçimini yansıtan, kendi içinde tutarlı yapısal dizgelerden oluşur (Lévi-Strauss, 1963: 206–208).

Lévi-Strauss'a göre bu yapısal ilişkiler çoğunlukla ikili karşıtlıklar üzerine kuruludur. Yaşam/ölüm, doğa/kültür, kaos/düzen ve kutsal/profan gibi karşıt kavram çiftleri, mitik düşüncenin temel mantığını oluşturur. Mitlerin işlevi, bu karşıtlıkları basitçe yansıtmak değil; onları uzlaştırmak, dönüştürmek ya da yeniden anlamlandırmaktır (Lévi-Strauss, 1963: 224–226). Böylece mit, insan zihninin çelişkili görünen olgular arasında denge kurma çabasının anlatısal bir ifadesi hâline gelir. Bu bağlamda nesnelere, Lévi-Strauss'un yapısalçı çözümlemesinde merkezi bir konum üstlenir. Karşıtlıkların yalnızca soyut düzlemde kalmasını engelleyen nesnelere, mitik anlatı içinde bu düşünsel ayrımları görünür ve somut kılan başat unsurlar olarak işlev görür. Karakterler kadar nesnelere de mitik anlamın taşıyıcısıdır; hatta çoğu zaman karşıtlıkların maddi düzlemde temsil

edilmesini sağlayarak anlatının yapısal bütünlüğünü pekiştirir (Lévi-Strauss, 1963: 230–232). Bu yönüyle mitlerdeki nesnelere, basit araçlar ya da dekoratif unsurlar olmaktan öte, mitik düşüncenin maddi düzlemdeki ifadesi olarak değerlendirilmelidir. Nesnelere aracılığıyla karşıt kavramlar arasında kurulan ilişkiler, mitin derin yapısının açığa çıkmasını sağlamakta ve anlatının anlam üretim sürecini görünür kılmaktadır.

Yapısal mit analizinde bir nesne, tek başına değerlendirildiğinde gündelik ve işlevsel bir araç gibi görünse de, anlatı bağlamına yerleştirildiğinde çok katmanlı bir sembolik anlam kazanmaktadır. Örneğin bir yay, yalnızca avlanma ya da savaş aracı olarak değil; düzenin tesis edilmesi, kaosun kontrol altına alınması ve kahramanın toplumsal sorumluluğunu yerine getirmesiyle ilişkilendirilen bir sembol hâline gelmektedir. Bu çerçevede destanlarda yer alan nesnelere, toplumun evreni nasıl algıladığına ve anlamlandırdığına dair kültürel kodlar içermektedir. Nesnelere aracılığıyla doğa ile kültür, insan ile doğüstü, bireysel olan ile toplumsal olan arasında kurulan ilişkiler görünür hâle gelmektedir. Claude Lévi-Strauss'a göre mitler, ikili karşıtlıkları ortadan kaldırmayı amaçlamaz; aksine bu karşıtlıkları belirli bir düzen içinde yeniden yapılandırarak düşünsel bir denge oluşturur. Lévi-Strauss, mitolojik anlatıların temel işlevinin “çelişkileri çözmekten ziyade onları zihinsel olarak düzenlemek” olduğunu belirtir (Lévi-Strauss, 1963: 224–225). Bu bağlamda nesnelere, söz konusu dengenin kurulmasını sağlayan anlatısal düğüm noktaları olarak işlev görmektedir; karşıtlıkların anlatı içinde somut ve anlamlı hâle gelmesine aracılık etmektedir (Lévi-Strauss, 1963: 230–231).

Güney Sibiryalı Türk destanları açısından değerlendirildiğinde, Lévi-Strauss'un yapısal mit kuramı, nesnelere neden yalnızca betimleyici unsurlar olarak ele alınamayacağını açıklamak açısından önemli bir teorik zemin sunmaktadır. Bu destanlarda kullanılan silahlar, giysiler, hayvanlar ve kutsal eşyalar; doğa ile kültür, insan ile kozmik düzen arasındaki geçiş alanlarını temsil eden sembolik araçlardır. Kahramanın bir nesne aracılığıyla güç kazanması, yalnızca bireysel bir başarı değil; aynı zamanda toplumsal düzenin yeniden kurulması anlamına gelmektedir.

Sonuç olarak Lévi-Strauss'un yapısal mit analizi, nesnelere anlatının tali unsurları olmaktan çıkararak, mitik düşüncenin işleyişini görünür kılan temel bileşenler olarak ele almayı mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda Güney Sibiryalı Türk destanlarında nesnelere, yalnızca kahramanın eylemlerine eşlik eden araçlar değil; toplumun evrene, düzene ve kutsallığa ilişkin algısını yapılandıran sembolik düğümler olarak değerlendirilmektedir. Bu

yaklaşım, söz konusu destanların nesne merkezli çözümlemesi için güçlü bir kuramsal dayanak oluşturmaktadır.

1.1.3. Mircea Eliade: Kutsal Nesne ve Axis Mundi

Mircea Eliade'nin dinler tarihi ve mitoloji alanındaki çalışmaları, kutsal ile gündelik alan arasındaki ontolojik ayrımı merkeze alan bütüncül bir düşünce sistemine dayanmaktadır. Eliade'ye göre insan toplulukları evreni yalnızca fiziksel bir mekân olarak değil; kutsallıkla anlamlandırılmış, katmanlı bir kozmos olarak algılar. Bu algı çerçevesinde bazı nesnelere, sıradan maddi varlıklar olmanın ötesine geçerek kutsal olanın yeryüzündeki görünür tezahürleri hâline gelir. Eliade, bu tür nesnelere kutsalın dünyada belirlediği özel odaklar olarak değerlendirir (Eliade, 1959: 11–12).

Eliade'nin kuramsal yaklaşımında kutsal nesnelere, insan ile tanrısal olan arasında aracılık eden merkezî unsurlar konumundadır. Bu nesnelere aracılığıyla insan, gündelik ve geçici zamansallığın sınırlarını aşarak kutsal zamana ve kutsal mekâna yönelmektedir. Özellikle ilkel ve arkaik toplumların mitolojik anlatılarında yer alan belirli nesnelere, kutsal ile profan alan arasındaki sınırı aşmayı mümkün kılan geçiş araçları olarak işlev görmektedir (Eliade, 1959: 20–22).

Kutsal mekân ve kozmik düzen anlayışını açıklamaya yönelik kuramsal yaklaşımlar arasında, Mircea Eliade'nin ortaya koyduğu *axis mundi* (dünyanın ekseni) kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Eliade, evrenin merkezini simgeleyen ve farklı kozmik katmanları — yer, gök ve yeraltı— birbirine bağlayan yapıları bu kavram üzerinden açıklar. Dağ, ağaç, sütun, tapınak ya da kutsal bir nesne biçiminde tezahür edebilen *axis mundi*, kutsalın yeryüzünde yoğunlaştığı ve kozmik düzenin anlam kazandığı merkezî bir odak noktası olarak kabul edilmektedir (Eliade, 1959: 38). Şamanik inanç sistemlerinde *axis mundi*, çoğu zaman somut bir nesne ya da yapı üzerinden temsil edilir. Şaman davulu, ayna, kartal tüyü, kutsal taşlar, direkler ya da kapılar; gök, yer ve yeraltı arasında geçişi mümkün kılan simgesel eksenler olarak kabul edilir. Bu nesnelere aracılığıyla şaman ya da kahraman, kozmik katmanlar arasında hareket edebilir, ruhsal yolculuğunu gerçekleştirebilir ve doğaüstü bilgiye erişebilir. Dolayısıyla nesne, yalnızca ritüelin bir parçası değil; kutsal yolculuğun kendisini mümkün kılan asli bir unsur hâline gelir. Bu kuramsal yaklaşım, Güney Sibirya Türk destanlarında sıkça karşılaşılan kozmik geçiş sahnelerini anlamlandırmak açısından son derece işlevseldir.

Destanlarda kahramanın kartal tüyü yardımıyla göğe yükselmesi, kutsal bir taş kapının anahtar aracılığıyla açılarak yeraltına inilmesi ya da belirli nesnelere sayesinde ruhlar âlemiyle temas kurulması, Eliade'nin *axis mundi* kavramı çerçevesinde açıklanabilir. Bu anlatılarda nesne, kahramanın fiziksel hareketini sağlayan bir araç olmanın ötesinde; kozmik düzenle temas kurmasını mümkün kılan kutsal bir eşik işlevi üstlenmektedir.

Güney Sibiryada destanlarında nesnelere bu şekilde kutsallık kazanması, şamanik dünya görüşünün anlatı düzlemine yansımaları olarak değerlendirilebilir. Kahraman, belirli nesnelere aracılığıyla yalnızca düşmanlarıyla değil; aynı zamanda kozmik düzenin güçleriyle de ilişkiye girer. Bu bağlamda nesne, kahramanın ruhsal dönüşüm sürecinin ayrılmaz bir parçası hâline gelir ve anlatının metafizik boyutunu kurar.

Sonuç olarak Mircea Eliade'nin kutsal nesne ve *axis mundi* kavramları, Güney Sibiryada Türk destanlarında nesnelere işlevini yalnızca anlatı içi bir yardımcı unsur olarak değil; kutsal ile profan arasındaki geçişi mümkün kılan kozmik merkezler olarak değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Bu yaklaşım, destanlardaki nesnelere çok katmanlı anlam dünyasını ortaya koymakta ve söz konusu anlatıların kozmolojik derinliğini çözümlemede güçlü bir kuramsal zemin sunmaktadır.

1.1.4. Jan Assmann: Kültürel Bellek ve Anlam Yoğunlaşması

Jan Assmann'ın kültürel bellek kuramı (1992), toplumsal hafızanın yalnızca bireysel ya da zihinsel süreçler yoluyla aktarılmadığını; simgeler, ritüeller, anlatılar ve maddi nesnelere aracılığıyla süreklilik kazandığını ortaya koymaktadır. Assmann'a göre kültürel bellek, bir toplumun geçmişe ilişkin bilgisini rastlantısal hatırlamalar şeklinde değil; belirli anlam odakları etrafında yapılandırılarak kuşaklar arası aktarımı mümkün kılan kolektif bir düzenek niteliği taşımaktadır (Assmann, 2011: 37–39). Bu yapı içerisinde nesnelere, soyut hatırlama süreçlerini somutlaştıran ve belleğin maddi bir zeminde tutunmasını sağlayan temel taşıyıcılar olarak işlev görmektedir. Assmann, kültürel belleğin kalıcılığının büyük ölçüde bu tür maddi taşıyıcılara bağlı olduğunu vurgulayarak, nesnelere geçmişe ait anlamların yoğunlaştığı ve yeniden üretildiği odak noktaları hâline geldiğini belirtmektedir (Assmann, 2011: 48). Bu yönüyle nesnelere, yalnızca hatırlamayı destekleyen araçlar değil; toplumsal kimliğin ve tarihsel sürekliliğin inşasında etkin rol üstlenen kültürel bellek unsurlarıdır.

Bu kuramsal çerçevede destanlarda yer alan nesnelere, yalnızca anlatının estetik ya da işlevsel unsurları olarak değil; toplumsal belleğin yoğunlaştığı simgesel merkezler olarak değerlendirilmelidir. Atalardan miras kalan bir yay, kılıç, başlık ya da zırh, bireysel kahramanın donanımının ötesinde, geçmişle kurulan sürekliliğin ve kolektif kimliğin somutlaşmış hâlidir. Bu tür nesnelere, anlatı içerisinde kahramana güç kazandırmakla kalmaz; aynı zamanda toplumun tarihsel deneyimlerini, değerler sistemini ve dünya görüşünü de temsil etmektedir.

Jan Assmann'ın “anlam yoğunlaşması” (*Bedeutungsverdichtung*) kavramı, destan anlatılarında nesnelere üstlendiği çok katmanlı işlevleri açıklamak bakımından önemli bir kuramsal imkân sunmaktadır. Assmann'a göre belirli nesnelere, zaman içinde yalnızca pratik ya da işlevsel kullanımlarıyla değil; üzerlerinde biriken tarihsel, mitolojik ve sembolik anlamlar aracılığıyla değer kazanmaktadır (Assmann, 2011: 46).

Destan anlatılarında sıklıkla karşılaşılan ve “ataların emaneti” niteliği taşıyan nesnelere, bu anlam yoğunlaşmasının en belirgin örnekleri arasında yer almaktadır. Bu tür nesnelere, geçmişte yaşanmış olayların, atalara atfedilen kahramanlıkların ve kolektif deneyimlerin anlatı içinde yeniden etkinleştirilmesini sağlamaktadır. Böylece nesnelere, yalnızca anlatının maddi unsurları olmaktan çıkarak, kolektif belleğin yoğunlaştığı ve kuşaklar boyunca aktarılan anlam odakları hâline gelmektedir (Assmann, 2011: 48–50).

Güney Sibirya Türk destanlarında nesnelere aracılığıyla kurulan bu bellek ilişkisi, sözlü kültürün temel dinamikleriyle doğrudan bağlantılı görülmektedir. Yazılı tarih geleneğinin sınırlı olduğu toplumlarda destanlar, yalnızca epik anlatılar değil; aynı zamanda tarihsel bilginin, toplumsal normların ve kültürel değerlerin aktarıldığı bellek mekânlarıdır. Bu bellek mekânları içerisinde nesnelere, anlatının sürekliliğini sağlayan sabit referans noktaları olarak işlev görmektedir. Kahramanın yaşadığı ortam, kullandığı silah, giydiği zırh ya da bindiği at, anlatının farklı varyantlarında değişse dahi, taşıdığı sembolik anlam büyük ölçüde korunmaktadır.

Destan anlatılarında yer alan nesnelere, Jan Assmann'ın kültürel bellek kuramında tanımladığı biçimiyle, geçmişin hatırlanmasını ve aktarılmasını mümkün kılan temel taşıyıcılar olarak işlev görmektedir. Anlatı içinde nesnelere aracılığıyla aktarılan bu bellek, destanı tekil bir kahramanlık öyküsünün ötesine taşımakta; toplumsal deneyimin kuşaklar boyunca yeniden yorumlandığı bir hatırlama alanına dönüştürmektedir. Bu süreçte destan

metni, tarihsel süreklilik ile mitik zaman algısını, bireysel eylem ile kolektif hafızayı nesnelere üzerinden ilişkilendiren çok katmanlı bir anlatı düzeni oluşturmaktadır.

Sonuç olarak Jan Assmann'ın kültürel bellek kuramı, Güney Sibirya Türk destanlarında nesnelere işlevini, anlatı içi yardımcı unsurların ötesine taşıyarak, onları kolektif kimliğin ve tarihsel sürekliliğin somut göstergeleri olarak ele almayı mümkün kılmaktadır. Bu yaklaşım, destan nesnelere yalnızca anlatının ilerleyişine değil; toplumun geçmişle kurduğu bağın ve kültürel hafızasının yeniden inşasına hizmet ettiğini göstermesi bakımından tez çalışmasının kuramsal zeminini güçlendirmektedir.

BÖLÜM II

2. GÜNEY SİBİRYA DESTAN ANLATMA GELENEĞİ VE NESNELERİN İŞLEVSEL ÖZELLİKLERİ

2.1. GÜNEY SİBİRYA'DA DESTAN VE DESTAN ANLATMA GELENEĞİ

Güney Sibiryaya Türklerinde destan anlatıcılığı geleneğinin anlaşılabilmesi için, bu geleneğin kökeninde yer alan şamanlık (kamlık) kurumunun ele alınması gerekmektedir. Zira destan anlatıcıları ile şamanlar arasında tarihsel, işlevsel ve ritüel düzlemde güçlü bir ilişki bulunmaktadır. Bekir Şişman'ın da belirttiği üzere, şamanlar doğuştan olağanüstü niteliklere sahip kişiler olarak kabul edilmekte; geleceği haber verme, ruhlarla iletişim kurma ve topluluk adına metafizik müdahalelerde bulunma gibi yetilere sahip olduklarına inanılmaktadır (Şişman, 1996: 127).

Şamanlık, soydan geçen bir özellik olarak değerlendirilmekte; şaman olacak bireyin bu niteliği çocukluk döneminde sergilediği kehanetler ve sıra dışı davranışlarla belli olmaktadır. Şaman adayları, deneyimli şamanlar tarafından eğitilmekte ve ruhlar âlemiyle iletişim kurmanın yollarını öğrenmektedir. Toplumun şamanlara yönelik tutumu, korku ve saygının iç içe geçtiği bir karakter arz etmekte; şamanın otoritesine karşı gelmenin ruhların gazabını doğuracağına inanılmaktadır. Şamanlar ile destan anlatıcıları arasındaki benzerlikler, yalnızca inanç düzeyinde değil, icra biçimleri ve mesleğe kabul ritüelleri bakımından da dikkat çekicidir. Her iki grup da anlatım sırasında müzik aleti kullanmakta; şamanlığa giriş törenlerinde görülen sembolik unsurlar, destan anlatıcılarının mesleğe kabul süreçlerinde de izlenebilmektedir. Şamanların, ölen şamanların ruhlarından ilham aldıklarına inanıldığı gibi; destan anlatıcılarının da Hızır, pir, evliya ya da bir destan kahramanı tarafından sunulan “bade”yi içmeleriyle mesleklerini kazandıklarını ifade etmeleri, bu paralelliğin en belirgin göstergelerindendir. Bununla birlikte, toplumsal yapının kültürel, sosyal ve ekonomik açıdan dönüşmesiyle birlikte, şamanların üstlendikleri kahramanlık temalı anlatı işlevi zamanla destancı olarak adlandırılan kişilere devredilmiştir (Ekici, 2006: 99).

Eski Türk topluluklarında ozanlar, savaşlardaki başarıları ve kahramanlık hikâyelerini kopuz eşliğinde dile getiren, aynı zamanda hekimlik ve büyücülük gibi işlevler üstlenen çok yönlü figürlerdir. Zaman içerisinde bu görev alanları kam, baksı ve ozanlar

arasında paylaşılmış; kam ve baksılar daha çok büyüsel ve tedavi edici rolleri üstlenirken, ozanlar şair ve müzisyen kimliğiyle ön plana çıkmıştır (Dizdaroğlu, 1969: 189–191). Bu ayrışma, destan anlatıcılığının zamanla bağımsız bir sanat ve meslek alanı hâline gelmesini sağlamıştır. Güney Sibirya Türk topluluklarında destan anlatıcıları farklı adlarla anılmaktadır. Altay Türklerinde kahramanlık destanlarına *kay-çörçök*, destan anlatıcılarına ise *kayçı* adı verilmektedir. “Kay” sözcüğü insan göğsünden çıkan sesi ifade etmekte, destan söyleme fiili ise *kayla-* biçiminde kullanılmaktadır. Kayçılar genellikle erkektir; kadın sesinin kay söylemeye uygun olmadığına inanılmaktadır. Güzel sesli kayçılar *oygor kayçı* olarak adlandırılırken, kötü sesli olanlar için aşağılayıcı nitelermeler kullanılmaktadır. Altay geleneğinde yalnızca destan anlatan kayçılar ile hem destancı hem de kam özellikleri taşıyan *kam-kayçılar* arasında ayırım yapılmaktadır. Özellikle kam-kayçılar, dinî ve büyüsel niteliklerini korudukları için halk üzerinde güçlü bir manevi otoriteye sahiptir. Altay kayçılık geleneğinde icra biçimi, sesin çıkarıldığı yere göre farklılık göstermektedir. Altay-Kiji, Tuba ve Telengit boylarında ses göğüsten çıkarılırken; Kumandı, Çalkandu ve Bayat kayçıları sesi daha çok damaktan üretmektedir. Kay-çörçökler mutlaka müzik eşliğinde icra edilir ve bu amaçla koomıs, çathan ya da özellikle at kuyruğu tellerinden yapılan iki telli *topşuur* kullanılır. Topşuurun sesi, atın yürüyüşü ve koşusuyla özdeşleştirilmekte; kayçılar seslerini kimi zaman kılıç şakırtısına ya da kuş seslerine benzetmeye çalışmaktadır. Altay inancına göre destanın da bir koruyucu ruhu (*kay eezi*) vardır ve bu ruhun topşuurun içinde yaşadığına inanılır. Kayçı, destana başlamadan önce hem çalgısını hem de Altay’ı över, destanın ruhundan yardım diler. Bu giriş bölümü, Anadolu âşık geleneğindeki “döşeme” kısmıyla büyük benzerlik göstermektedir. Kayçılar usta–çırak ilişkisiyle yetişir; rüya yoluyla kayçı olacağı bildirilen *eelü kayçılar* halk arasında daha itibarlı kabul edilir. Kayçılar destanlarını bayramlarda, düğünlerde, uzun kış gecelerinde ve askerlerin moralini yükseltmek amacıyla icra etmiş; bu sanat aynı zamanda bir geçim kaynağı olmuştur (Dilek, 1997a: 195–201).

Anadolu âşıkları ile Altay kayçıları arasında rüya motifi, usta–çırak ilişkisi, müzik aleti eşliğinde icra ve dolaşarak anlatım gibi pek çok ortak özellik bulunmaktadır. Bu durum, coğrafi ve zamansal farklılıklara rağmen Türk kültürünün ortak anlatı kodlarını koruduğunu göstermektedir.

Hakas Türklerinde destan anlatıcıları *haycı* olarak adlandırılmaktadır. Haycılar, millî çalgı olan çathan eşliğinde gırtlaktan söyleme tekniğiyle destan icra eden ve sözlü kültürün taşıyıcısı konumundaki sanatçılardır (Davletov, 2006: IX). Kahramanlık

destanlarının önemli bir kısmı özellikle Kızıl boyundan çıkan haycılar tarafından söylenmiştir. Haycılar, küçük yaşlardan itibaren usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişmekte; ses ve icra yetkinliği arttıkça “usta haycı” konumuna ulaşmaktadır. Gırtlak oyunları, haycılığın temel ölçütlerinden biri olup ustalık derecesi bu beceri üzerinden belirlenmektedir (Ergun, 1993: 24).

Tuva Türklerinde destan anlatıcılarına *toolçu* adı verilmektedir. Toolçuluk, babadan oğula ya da ustadan çırağa geçen bir gelenek olup, zamanla Ulug-Hem, Süt-Höl, Dzun-Hemçik ve Mongun-Tayga gibi farklı destancılık mekteplerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Toolçular destanlarını genellikle geceleri anlatmakta; gündüz anlatmanın destanın ruhunu kızdıracağına inanılmaktadır. Dinleyicilerin destanı dikkatle ve uyanık dinlemesi zorunlu kabul edilir. Toolçuların anlatım tarzları farklılık göstermekle birlikte, bazı destanların müzik aleti kullanılmadan da icra edildiği bilinmektedir (Ergun, Aça, 2004: 71-82).

Şor Türklerinde destan için *kay*, anlatıcı için ise *kayçı* terimi kullanılmaktadır. Destanlar mutlaka kopuz eşliğinde icra edilir. Kayçı, kopuzunu alarak oba oba dolaşır ve özellikle uzun kış gecelerinde sabaha kadar destan anlatır. Avlara kayçı götürülmesi, avın bereketli geçeceğine duyulan inançla ilişkilidir. Şor kayçıları da Anadolu âşıkları gibi usta-çırak ilişkisiyle yetişir ve rüyalar aracılığıyla mesleğe yönlendirilir. Güney Şor, Kondom ve Mrass kayçılık mektepleri bu geleneğin başlıca kolları arasında yer almaktadır (Ergun, 2006: 28-35).

Altay, Hakas, Tuva ve Şor Türk topluluklarında destan anlatıcılığı geleneği; müzik aleti eşliğinde icra edilmesi, rüya motifi aracılığıyla mesleğe kabul edilme anlayışı, usta-çırak ilişkisine dayalı aktarım modeli ve destana kutsallık atfedilmesi gibi ortak unsurlar etrafında şekillenmiştir. Bu ortak yapı, destan anlatıcılığının yalnızca estetik kaygılarla ortaya çıkan bir sözlü anlatım biçimi olmadığını; inanç sistemi, toplumsal örgütlenme ve kültürel bellekle bütünleşmiş kurumsal bir yapı niteliği taşıdığını açık biçimde ortaya koymaktadır. Destan anlatıcısı, bu bağlamda yalnızca bir icracı değil; aynı zamanda kültürel bilgiyi, kolektif değerleri ve tarihsel hafızayı kuşaklar arasında aktaran bir aracı konumundadır.

Her bir toplulukta destanların icra biçimi, kullanılan terminoloji, anlatım dili ve icra ortamları bakımından belirli farklılıklar gözlemlense de bu farklılıkların ortak bir epik dünya görüşü içerisinde anlam kazandığı görülmektedir. Anlatım pratiklerinde ortaya çıkan

bölgesel varyasyonlar, geleneğin sürekliliğini zedelemekten ziyade, onun zenginliğini ve çok katmanlı yapısını ortaya koymaktadır. Bu nedenle Güney Sibirya sahasında yaşayan söz konusu Türk topluluklarının destan anlatıcılığı pratikleri, Türk dünyasında paylaşılan ortak bir epik hafızanın, kültürel sürekliliğin ve sözlü anlatı geleneğinin varlığını somut biçimde yansıtmaktadır. Aynı zamanda bu gelenek, sözlü kültürün kuşaklar arası aktarımında destan anlatıcılığının üstlendiği belirleyici ve taşıyıcı rolü açıkça gözler önüne sermektedir. Güney Sibirya Türk destanlarında anlatım, üç temel teknik üzerinden gerçekleşmektedir: nazım, nesir ve nazım-nesir karışımı ezgili anlatım. Destanlar, destancıların saz eşliğinde irticalen oluşturduğu kompozisyonlar olarak ortaya çıkar. Nazım dilinde genellikle 7, 8 ve 11’li hece ölçüsü tercih edilmekle birlikte, daha kısa veya uzun ölçülere de rastlanmaktadır. Dörtlük formu yaygın olsa da mısraların ardı ardına sıralanarak eserin bütünlüğü sağlanması da mümkündür. Musiki, kafiye, redif, aliterasyon ve asonans gibi ahenk unsurları, destan dilinin akılda kalıcılığını ve estetik değerini artırmaktadır (Çobanoğlu, 2003: 89). Destanların başında “döşeme” adı verilen girizgâh bölümleri bulunur. Bu kısımlar genellikle nesir şeklinde olup secilerle zenginleştirilmiştir (Tural, 2006: 61). Manzum anlatımın tercih edilme sebeplerinden biri, sözlerin topluluk üzerinde daha güçlü bir etki bırakmasıdır. Ayrıca kafiye ve redif gibi öğeler, uzun soluklu destanların hafızada tutulmasını kolaylaştırmaktadır. Destanlar doğrudan tarihî belgeler olmasalar da tarihle bağlantılı unsurlar barındırırlar. Olay örgüsü çoğunlukla tarihî bir şahsiyet ya da millet vicdanında yaratılmış hayalî bir kahraman etrafında şekillenir. Bu durum, destanların hem tarihsel hem de millî yönünü vurgular (Yıldız, 1994: 4-7).

Destan anlatılarında olağanüstü motifler, anlatının temel kurucu unsurları arasında yer almakta ve epik dünyanın sınırlarını belirlemektedir. Kahramanlar ile onlarla doğrudan ilişkilendirilen hayvanlar—özellikle atlar ve kuşlar—çoğu zaman tabiatüstü güçlerle donatılmış varlıklar olarak tasvir edilmektedir. Bu varlıklar, yalnızca fiziksel üstünlükleriyle değil; aynı zamanda sezgisel bilgiye sahip olmaları, kahramana yol göstermeleri ya da tehlikeler karşısında koruyucu bir işlev üstlenmeleriyle anlatı içerisinde merkezi bir konum kazanırlar.

Destanlarda büyü, doğaüstü varlıklarla temas, ölümlerle haberleşme ve olağanüstü doğum gibi motiflere sıkça rastlanmaktadır. Bu tür unsurlar, kahramanın sıradan bir birey olmadığını vurgulamakta ve onun seçilmişliğini daha doğum anından itibaren görünür kılmaktadır. Olağanüstü doğum motifleri, kahramanın kutsal ya da yarı-ilahi bir kökene sahip olduğu fikrini pekiştirirken; büyü ve ölümlerle iletişim gibi unsurlar, destan

dünyasında görünür olanla görünmeyen arasındaki sınırların geçirgenliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda olağanüstü motifler, yalnızca anlatıyı zenginleştiren estetik unsurlar değil; aynı zamanda toplumun inanç sistemi, kozmolojik tasavvuru ve metafizik dünya algısını yansıtan sembolik göstergeler olarak değerlendirilebilir.

Destan dili, halkın gündelik hayatında kullandığı işlek, ahenkli ve anlaşılır bir dildir. Sözlü gelenekte farklı ekleme ve çıkarmalarla zenginleşerek yazılı hâle gelmeden önce sanatlı bir ifade düzeyine ulaşır (Tural, 2006: 61-62).

Güney Sibiry sahasında yaşayan Altay, Hakas, Tuva ve Şor Türklerine ait destanlar, dil ve üslup bakımından sözlü kültür geleneğinin karakteristik özelliklerini güçlü biçimde yansıtan anlatılardır. Bu destanlarda kullanılan dil, büyük ölçüde halkın gündelik konuşma diline dayansa da anlatının epik niteliği gereği belirli kalıplaşmalar, tekrarlar ve estetik unsurlarla zenginleştirilmiştir. Sözlü aktarımın belirleyici olduğu bu metinlerde dil, yalnızca iletişim aracı değil; aynı zamanda anlatının ritmini, akışını ve hafızada kalıcılığını sağlayan temel bir unsur olarak işlev görmektedir.

Güney Sibiry destanlarının dili, genel olarak sade, anlaşılır ve doğrudan bir anlatım yapısına sahiptir. Bununla birlikte bu sadelik, anlatımın sanatsal yönünü zayıflatmamakta; aksine tekrar eden söz kalıpları, formeller, benzetmeler ve mübalağalar aracılığıyla güçlü bir epik söylem inşa edilmektedir. Özellikle zamanın akışını belirtmek için kullanılan kalıplaşmış ifadeler, sözlü anlatımın sürekliliğini sağlamakta ve dinleyicinin anlatı dünyasına dâhil olmasını kolaylaştırmaktadır. Bu tür formeller, destan anlatıcısına anlatım sırasında doğaçlama yapma imkânı da sunmaktadır.

Üslup bakımından Güney Sibiry destanları, yoğun tasvirlerle dayalı bir anlatım anlayışına sahiptir. Kahramanlar, mekânlar, hayvanlar ve nesnelere çoğu zaman ayrıntılı betimlemelerle sunulmakta; bu betimlemelerde abartı ve olağanüstülük ön plana çıkmaktadır. Kahramanın fiziksel gücü, cesareti ve seçilmişliği; kullandığı nesnelere, sahip olduğu hayvanlar ve yaşadığı mekânlar üzerinden görünür kılınmaktadır. Bu durum, dilin betimleyici işlevinin ötesinde, anlam kurucu bir rol üstlendiğini göstermektedir.

Güney Sibiry destanlarında üslubun dikkat çekici bir diğer özelliği, tekrar ve paralel anlatım tekniklerinin yaygın biçimde kullanılmasıdır. Aynı eylemin ya da durumun farklı ifadelerle yinelenmesi, anlatının epik tonunu güçlendirmekte ve dinleyici üzerinde etkileyici bir ritim oluşturmaktadır. Bu paralel yapılar, aynı zamanda sözlü kültür

ortamında anlatının hatırlanmasını ve kuşaktan kuşağa aktarılmasını kolaylaştıran bir işlev üstlenmektedir.

Anlatılarda kullanılan mecazlar, benzetmeler ve sembolik ifadeler, Güney Sibirya Türklerinin doğa ile kurduğu yakın ilişkiyi açık biçimde yansıtmaktadır. Dağlar, ırmaklar, gökyüzü unsurları ve hayvanlar, dilsel düzlemde yalnızca betimlenen varlıklar değil; anlatının anlam dünyasını şekillendiren sembolik öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sembolik dil, destanların mitolojik ve kozmolojik arka planıyla doğrudan ilişkilidir. Güney Sibirya Türk destanlarının dili ve üslubu, sözlü anlatı geleneğinin estetik, işlevsel ve kültürel özelliklerini bir arada barındıran çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Bu dil ve üslup özellikleri, destanların yalnızca edebî metinler olarak değil; aynı zamanda kültürel bellek, inanç sistemi ve dünya tasavvurunun taşıyıcısı olan anlatılar olarak değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

Türk destanlarında öne çıkan başlıca tipler alp, alperen, bilge devlet adamı, kadın tipleri ve hayvan kahraman tipleridir. Bu tiplerden özellikle alperen tipi, cesaretin yanı sıra manevî derinlik ve yüksek idealler uğruna savaşıma özelliğiyle dikkat çeker. Destanlar, toplum için model şahsiyetler sunarak eğitici ve birleştirici bir işlev üstlenir (Çobanoğlu, 2003: 89-110).

Güney Sibirya sahasında yaşayan Altay, Hakas, Tuva ve Şor Türklerine ait destanlar, kahraman tipolojisi bakımından Türk epik geleneğinin arkaik ve karakteristik unsurlarını güçlü biçimde yansıtmaktadır. Bu destanlarda kahraman, yalnızca bireysel bir figür olarak değil; ait olduğu toplumun değerlerini, inanç sistemini ve dünya tasavvurunu temsil eden kolektif bir kimlik olarak kurgulanmaktadır. Kahraman tipi, destanın olay örgüsünü yönlendiren merkezî unsur olmasının yanı sıra, kültürel belleğin ve ideolojik aktarımın da taşıyıcısı konumundadır.

Güney Sibirya Türk destanlarında en yaygın kahraman tipi alp karakteridir. Alp kahraman, fiziksel gücü, cesareti ve savaşçı kimliğiyle öne çıkmakta; çoğunlukla olağanüstü bir doğumla dünyaya gelmektedir. Bu kahramanlar, çocukluklarından itibaren sıradan insanlardan ayrılan niteliklere sahiptir ve erken yaşta güçlerini sergilemeye başlarlar. Alp tipi, toplumun dış tehditlere karşı korunması, adaletin sağlanması ve kozmik düzenin yeniden tesis edilmesi gibi görevleri üstlenir. Bu yönüyle alp kahraman, yalnızca bireysel bir savaşçı değil; toplumsal düzenin kurucu ve koruyucu figürü olarak işlev görmektedir.

Güney Sibirya destanlarında dikkat çeken bir diğer kahraman tipi ise bilge ve kutsal niteliklerle donatılmış kahramandır. Bu tip, fiziksel güçten ziyade sezgisel bilgiye, kehanet yeteneğine ve doğaüstü varlıklarla iletişim kurabilme gücüne sahiptir. Şamanist dünya görüşünün etkisiyle şekillenen bu kahramanlar, görünür dünya ile görünmeyen âlem arasında aracılık eden figürler olarak anlatılmaktadır. Bilge kahraman tipi, çoğu zaman rüya, kehanet veya kutsal bir nesne aracılığıyla yönlendirilir; bu durum, kahramanın kaderinin kozmik bir düzen içinde belirlendiğini göstermektedir. Kadın kahramanlar da Güney Sibirya Türk destanlarında önemli bir yer tutmaktadır. Bu kadın figürler, yalnızca yardımcı ya da edilgen karakterler olarak değil; savaşçı, koruyucu ve yönlendirici roller üstlenen aktif kahramanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın kahramanlar, kimi zaman alp özellikleri sergileyerek erkek kahramanlarla eşdeğer bir güç ve cesaret düzeyine ulaşmakta, kimi zaman ise bilgelik ve sezgi yoluyla anlatımın seyrini belirlemektedir. Bu durum, Güney Sibirya destanlarında cinsiyet temelli katı bir kahramanlık anlayışının bulunmadığını göstermesi bakımından önemlidir. Destanlarda yer alan yardımcı kahraman tipleri de ana kahramanın yolculuğunda belirleyici bir rol üstlenmektedir. Bu yardımcıları, insan, hayvan ya da doğaüstü varlık biçiminde ortaya çıkabilmektedir. Özellikle konuşan atlar, kuşlar ve kutsal varlıklar, kahramanın en önemli destekçileri arasında yer alır. Bu yardımcı figürler, yalnızca fiziksel destek sağlamaz; aynı zamanda kahramana yol gösterir, tehlikeleri haber verir ve kritik anlarda kurtarıcı bir işlev üstlenir.

Güney Sibirya Türk destanlarındaki kahraman tipleri; alp, bilge, kadın ve yardımcı figürler etrafında çeşitlenen, çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Bu kahramanlar, yalnızca bireysel başarı öykülerinin öznesi değil; toplumun inanç sistemini, değerler dünyasını ve kozmolojik tasavvurunu temsil eden kültürel figürlerdir. Kahraman tipolojisinin bu çok yönlü yapısı, Güney Sibirya Türk destanlarını yalnızca edebî metinler olarak değil; aynı zamanda sosyokültürel ve mitolojik bir bütün olarak değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Güney Sibirya sahasında yaşayan Altay, Tuva, Hakas ve Şor Türk topluluklarına ait destanlar, ortak bir epik geleneğe dayanmakla birlikte şekil özellikleri bakımından boylara göre belirgin farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar, destanların icra edildiği kültürel ortam, anlatım tekniği, ölçü anlayışı ve sözlü geleneğin aktarım biçimiyle doğrudan ilişkilidir. Her bir boyun destancılık pratiği, hem ortak Türk epik mirasının izlerini taşımakta hem de yerel kültürel unsurlarla biçimlenmiş özgün yapılar sergilemektedir.

Altay Türklerine ait destanlarda biçimsel yapı, büyük ölçüde ses ve ritim unsurları üzerine kuruludur. Bu destanlarda anlatımın ahengi, ses tekrarları, hece uyumu ve tonlama aracılığıyla sağlanmaktadır. Anlatının ritmik yapısı, yalnızca estetik bir özellik olarak değil; sözlü icra sırasında metnin akılda kalıcılığını artıran işlevsel bir unsur olarak da önem taşımaktadır. Dizeler arasında kurulan içsel uyum ve düzenli ses tekrarları, destan anlatıcısının anlatımı müzikle bütünleştirmesine imkân tanımakta ve epik söylemin etkisini güçlendirmektedir. Bu yönüyle Altay destanları, biçimsel olarak güçlü bir müzikal yapı sergilemektedir. Tuva destanları ise şekilsel bakımdan epizodik bir kompozisyon anlayışıyla öne çıkmaktadır. Bu destanlarda anlatı, belirli bölümler etrafında yapılandırılmakta ve kahramanın yaşam serüveni kronolojik bir düzen içinde sunulmaktadır. Kahramanın olağanüstü doğumu, çocukluk dönemi, kimlik kazanma süreci, eş arayışı, düşmanlarla mücadelesi ve nihai zaferi, anlatının temel yapı taşlarını oluşturmaktadır. Bu bölümlü yapı, destanın dramatik akışını güçlendirmekte ve anlatının dinleyici tarafından takip edilmesini kolaylaştırmaktadır. Tuva destanlarında tür sınırlarının kesin biçimde ayrılmaması, masal ve destan unsurlarının iç içe geçmesine de zemin hazırlamaktadır. Hakas ve Şor destanlarında ise biçimsel yapı daha esnek ve karmaşık bir görünüm sergilemektedir. Bu sahada masal ve destan türlerinin iç içe geçtiği anlatılar yaygın olup, nazım ve nesrin birlikte kullanıldığı örneklere sıkça rastlanmaktadır. Anlatının başlangıç, geçiş ve bitiş bölümleri genellikle belirli kalıplaşmış ifadelerle yapılandırılmakta; bu formeller, sözlü geleneğin sürekliliğini sağlamaktadır. Şor destancılık anlayışında anlatının aslına sadık kalınması büyük önem taşımakta; anlatıcı, metni gereksiz biçimde uzatmaktan ya da kısaltmaktan kaçınarak geleneğe bağlılığını korumaktadır. Bu yaklaşım, destanın biçimsel bütünlüğünü muhafaza eden temel ilkelerden biri olarak öne çıkmaktadır. Genel olarak değerlendirildiğinde Güney Sibirya Türk destanları, biçimsel açıdan ortak bir epik zemin üzerinde yükselmekle birlikte, her boyun kendi tarihî, kültürel ve icra geleneğine bağlı olarak farklı anlatım biçimleri geliştirdiği görülmektedir. Bu çeşitlilik, destan geleneğinin durağan değil; aksine sözlü kültürün dinamik yapısı içerisinde sürekli yeniden şekillenen bir anlatı formu olduğunu göstermektedir. Biçimsel farklılıklar, Güney Sibirya destanlarını yalnızca edebî metinler olarak değil; aynı zamanda kültürel kimliğin, toplumsal hafızanın ve sözlü anlatı geleneğinin canlı birer yansıması olarak değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Bütün Güney Sibirya destanlarında 7 ve 8 heceli dizeler ana ölçüyü oluşturur. Ancak aynı metin içinde farklı hece sayılarının bir arada bulunması, destancıların icrada zorlanmasını engelleyen bir serbestlik sağlar. Dize başı kafiyeleri, redifler, aliterasyon ve asonanslar ahengi güçlendirir.

Kopuz eşliğinde icra edilen destanlarda musiki, ölçü farklılıklarını ortadan kaldırarak bütünlüğü sağlar.Şor destancıları anlatımları sırasında renk ve sayı formellerinden bolca yararlanmışlardır. Destanlarda atlar, denizler, dağlar, ovalar ve nesnelere hep renkleriyle birlikte anılmaktadır. Mesela; altın tayga, ak kır at, kara tayga, ak mal, kök ustal renklerin kullanımına birkaç örnektir. Ayrıca iygi (iki), üç (üç), dört (dört), çedi (yedi), toğus (dokuz), odus (otuz), kırık (kırk), çetton (yetmiş), segizon (seksen), toğuzon (doksan) gibi sayılar da çok kullanılır (Ergun, 2006: 50-52).

Destanlarda en çok dikkat çeken renkler ise ak, kara ve kırmızıdır. Örneğin, Altay destanlarında da ak renginin oldukça yoğun bir biçimde kullanıldığı görülür. Alpamış destanının Altay versiyonunda ak sıfatıyla ilgili birçok mısra örneği vardır. Destanda “Ak-boro atga mingen Alıp-Manaş(Ak-boro ata binen Alıp Manaş)” veya düşman hanı “Ak buvrıl atga mingen Ak-Kaan(Ak buvrıl ata binen Akhan)” gibi ifadeler buna örnektir. Bu örneklerde kahramanın atıyla kimliklendirildiği de görülür (Reichl, 2002: 218).

Altay destan geleneğinde kahraman tasvirleri, çoğu zaman anlatı içerisindeki bir başka kahramanın –özellikle baba figürünün– bakış açısıyla sunulmakta ve bu tasvirler aracılığıyla kahramanın olağanüstü niteliği vurgulanmaktadır. *Ak Tayçı* destanında babanın oğlunu betimlediği aşağıdaki dizeler, kahramanın fiziksel gücünü ve savaşçı kimliğini öne çıkaran tipik bir örnek oluşturmaktadır:

*Bağışlanmış çocuğa baktı ki,
Bahadır çağına yetmiş.
Kara gece gibi kaşlı,
Yassı kaya yanaklı,
Büyük kazan gibi gözlü,
Sırtındaki kemikler parçasız,
Baldırının eti sağlam kayın gibi,
Bahadır pehlivan olmuş (Dilek, 2002: 121).*

Bu tasvirde kahramanın yüz hatları, kemik yapısı ve kas gücü, doğaya ait unsurlarla kurulan benzetmeler aracılığıyla aktarılmaktadır. “Kara gece”, “yassı kaya”, “büyük kazan” ve “kayın” gibi ifadeler, kahramanın fiziksel bütünlüğünü ve dayanıklılığını sıradan insan ölçülerinin ötesine taşımaktadır. Böylece mübalağa sanatı, kahramanın yalnızca güçlü bir savaşçı değil; doğayla özdeşleşmiş, olağanüstü bir varlık olduğunu göstermek için işlevsel biçimde kullanılmaktadır.

Benzer bir anlatım anlayışı, Hakas destanı *Altın Arığ*'da hem kahramanın hem de onunla özdeşleşmiş atının tasvirinde görülmektedir. Aşağıdaki parça, kahraman ve atın birlikte sunulması yoluyla epik bütünlüğün nasıl kurulduğunu göstermektedir:

*Altın yeveli gibi,
Altın toynaklı gibi,
Dokuz kulaç boyunda
Ak Boz at Direğe bağlanmış duruyor.
Eyeri vurulmuş. Ak Boz atın eyeri,
Tamamiyle parlak taş gibi parlıyor.
Ruhu bedenine girmeden duruyor.
Ak taş döşekte
Diş kadar beyaz zırh giyinmiş,
Parlak taş düğmeli,
Altmış saç örgüsü sırtına yayılmış,
Elli saç örgüsü omzuna yayılmış,
Güzel, hoş Altın Arığ kız.
Kavağa benzer dalları yok,
Deveye benzer, hörgücü yok.
Canlandırarak ruhu bedenine girmemiş,
Kendisi bütünüyle var olmaya hazırdır (Özkan, 1997: 53).*

Bu anlatıda hem at hem de kahraman, henüz “ruhun bedene girmemesi” motifiyle yarı-kozmik bir düzlemde konumlandırılmaktadır. Atın “altın yeveli” ve “altın toynaklı” olarak betimlenmesi, onun sıradan bir binek hayvanı değil; kahramanın kader ortağı olan kutsal bir varlık olduğunu göstermektedir. Aynı şekilde kahramanın zırhı, saç örgüleri ve bedensel bütünlüğü ayrıntılı biçimde tasvir edilerek onun fiziksel mükemmelliği vurgulanmaktadır. Bu durum, kahraman ile at arasında kurulan simgesel birlikteliğin, destan anlatısında mübalağa yoluyla pekiştirildiğini ortaya koymaktadır.

Tuva destanlarından *Möge Şagaan-Toolay*'da ise kahraman tasviri hem mekân hem de giyim-kuşam unsurlarıyla desteklenmektedir:

*Dokuz kat camdan evli
Möge Şagaan Toolay denen
Yiğidin yiğidi bir er yaşarmış.
Kara deri çizmeli,*

*Kara ipek elbiseli,
Kara ipek kemerli,
Üzeri rütbeli
Kara samurdan şapkalı,
Üç nesli eskitmiş,
Üç sadak çürütmüş,
Kaburga kemiğinin yılgınlığı yok,
Omurgasının eklemi yok,
Bacakları kıllı hayvanın koşup yetişemediği,
Tüy kanatlı kuşun uçup yetişemediği
Arzılan kısıklı atlı imiş (Arıkoğlu, Borbaanay, 2007: 41).*

Yukardaki dizelerde görüldüğü gibi kahramanın yaşadığı mekân, giydiği kıyafetler ve kullandığı savaş araçları, onun hem toplumsal statüsünü hem de deneyim ve gücünü görünür kılmaktadır. “Dokuz kat camdan ev”, kahramanın sıradan dünyadan ayrılmışlığını simgelerken; giyim-kuşam unsurlarında siyah rengin yoğun kullanımı, güç ve ciddiyet algısını pekiştirmektedir. Kahramanın fiziksel özelliklerinin hayvan ve kuş metaforlarıyla karşılaştırılması ise onun erişilmezliğini ve üstünlüğünü vurgulayan tipik bir mübalağa örneği sunmaktadır. Bu örnekler, mübalağa sanatının Güney Sibiryaya Türk destanlarında vazgeçilmez bir anlatım unsuru olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Kahramanların bedenleri, güçleri, savaş yetenekleri, atları, kullandıkları nesnelere, giyimleri ve yaşadıkları mekânlar; bilinçli bir abartı yoluyla idealize edilmekte ve epik dünyanın sınırları içerisinde yeniden inşa edilmektedir. Mübalağa, yalnızca estetik bir süsleme unsuru değil; kahramanın seçilmişliğini, kutsallığını ve toplumsal rolünü görünür kılan işlevsel bir anlatım tekniği olarak destanların anlam dünyasında merkezi bir konum üstlenmektedir.

Altay, Hakas, Tuva ve Şor Türk destanlarında kahraman tasvirleri, mübalağa sanatıyla yoğun biçimde şekillendirilmiş anlatı yapıları üzerinden kurulmaktadır. Bu destanlarda kahramanın fiziksel özellikleri, gücü, savaş yeteneği ve doğa karşısındaki hâkimiyeti; çoğu zaman doğaya, nesnelere ve hayvanlara yapılan benzetmeler aracılığıyla olağan insan ölçülerinin ötesine taşınmaktadır. Mübalağa, bu yönüyle yalnızca estetik bir anlatım tekniği değil; kahramanı sıradan insanlardan ayıran, onu seçilmiş ve kutsal bir figür hâline getiren temel bir anlatı aracıdır.

Altay destanlarından Ak Tayçı destanında babası kahraman oğlunu şu şekilde tasvir etmektedir:

*Başışlanmış çocuğa baktı ki,
Bahadır çağına yetmiş.
Kara gece gibi kaşlı,
Yassı kaya yanaklı,
Büyük kazan gibi gözlü,
Sırtındaki kemikler parçasız,
Baldırının eti sağlam kayın gibi,
Bahadır pehlivan olmuş (Dilek, 2002: 121).*

Ak Tayçı'da babanın oğlunu betimlediği dizelerde, kahramanın bedensel bütünlüğü ve gücü doğaya ait unsurlar üzerinden ifade edilmektedir. Kahramanın kaşlarının "kara gece"ye, yanaklarının "yassı kaya"ya, gözlerinin "büyük kazan"a benzetilmesi; onun hem karanlık güçlerle ilişkisini hem de dayanıklılığını vurgulamaktadır. Baldır etinin "sağlam kayın gibi" olması ise kahramanın fiziksel direncinin ağaç metaforu üzerinden somutlaştırıldığını göstermektedir. Bu tasvirde nesnelere ve doğa unsurları, kahramanın bedeniyle bütünleşerek mübalağalı bir kahraman tipi inşa etmektedir.

Hakas destanı olan Altın Arığ'da hem kahramanın hem de atının tasviri şu şekilde ifade edilmektedir:

*Altın yeledi gibi,
Altın toynaklı gibi,
Dokuz kulaç boyunda
Ak Boz at Direğe bağlanmış duruyor.
Eyeri vurulmuş. Ak Boz atın eyeri,
Tamamiyle parlak taş gibi parlıyor.
Ruhu bedenine girmeden duruyor.
Ak taş döşekte
Diş kadar beyaz zırh giyinmiş,
Parlak taş düğmeli,
Altmış saç örgüsü sırtına yayılmış,
Elli saç örgüsü omzuna yayılmış,
Güzel, hoş Altın Arığ kız.
Kavağa benzer dalları yok,
Deveye benzer, hörgücü yok.
Canlandırarak ruhu bedenine girmemiş,*

Kendisi bütünüyle var olmaya hazırdır.(Özkan, 1997: 53).

Altın Arıĝ'da ise mübalaĝa, yalnızca kahramanın bedeniyle sınırlı kalmayıp, at ve nesnelere birlikte çok katmanlı bir anlatı yapısı oluşturmaktadır. Altın yelesi ve altın toynaklı olarak betimlenen Ak Boz at, sıradan bir binek hayvanı olmaktan çıkarılarak kahramanın kutsal yol arkadaşı hâline getirilmektedir. Atın eyeri ve donanımı, “parlak taş gibi” ifadeleriyle olağanüstü bir nitelik kazanırken; kahramanın zırhı, saç örgüleri ve beden bütünlüğü ayrıntılı tasvirlerle idealize edilmektedir. Bu anlatıda hem kahraman hem de at, henüz “ruhun bedene girmemesi” motifiyle yarı-kozmik bir düzlemde konumlandırılmakta; mübalaĝa, kahraman ile nesne arasındaki kutsal birlikteliği görünür kılmaktadır.

Tuva destanlarından Möge Şagaan-Toolay adlı destanda kahraman şu şekilde tasvir edilmektedir:

Dokuz kat camdan evli

Möge Şagaan Toolay denen

Yiĝidin yiĝidi bir er yaşarmış.

Kara deri çizmeli,

Kara ipek elbiseli,

Kara ipek kemerli,

Üzeri rütbeli

Kara samurdan şapkalı,

Üç nesli eskitmiş,

Üç sadak çürütmüş,

Kaburga kemiğinin yılgınlığı yok,

Omurgasının eklemi yok,

Bacakları kıllı hayvanın koşup yetişemediği,

Tüy kanatlı kuşun uçup yetişemediği

Arzılan kısıklı atlı imiş (Arıkoĝlu, Borbaanay, 2007: 41).

Möge Şagaan-Toolay'da kahraman tasviri, giyim-kuşam, mekân ve savaş araçlarıyla desteklenerek sunulmaktadır. Kahramanın “dokuz kat camdan ev”de yaşaması, onun sıradan dünyadan ayrıştığını ve kutsal bir mekânda konumlandığını göstermektedir. Kara ipek elbise, kemer ve samur şapka gibi nesnelere, kahramanın toplumsal statüsünü ve seçkinliğini simgelerken; “üç nesli eskitmiş, üç sadak çürütmüş” ifadeleri, onun savaş tecrübesini mübalaĝa yoluyla vurgulamaktadır. Kahramanın hızının hayvan ve kuş metaforlarıyla karşılaştırılması, bedeninin doğaüstü bir düzleme taşındığını göstermektedir.

Şor destanlarından Ak Kağan destanında, Ak Kağanın oğlu Altın Tayçı adlı kahramanın davranışları mübalağalı biçimde şöyle ifade edilmektedir:

“Altın Tayçı'nın yanık kızıl yüzü, ölü ciğere benzeyip kalmış, akağaç gibi ak yüzü, karaciğere benzermiş. Kara Polat kılıcını çıkarıp kara taşla bileti, o yana çalanda altmış yiğit yıkıldı, bu yana çalanda yetmiş yiğit yıkıldı. Burada ok sesi duyuldukça acı feryat kesilmez, yay sesi duyuldukça acı figan kesilmez. Altın Tayçı kıra kıra geldiğinde burada ayakta duran kimse kalmadı, karşılık veren biri kalmadı. Hepsini kırıp çıkanda, at bedeni ala tayga olup yığıldı, er bedeni kara tayga olup yığıldı. Altın Tayçı tek başına kalmış” (Ergun, 2006: 161).

Mübalağa sanatı. Ak Kağan'da ise savaş sahneleri üzerinden yoğunlaşmaktadır. Altın Tayçı'nın tek bir kılıç darbesiyle onlarca yiğidi devirmesi, kahramanın bireysel gücünün kolektif ordulara üstün kılındığını göstermektedir. Kılıcın kara taşla bilenmesi, nesnenin kahramanla birlikte olağanüstü bir nitelik kazandığını ortaya koymaktadır. Savaş alanının “er bedeni kara tayga, at bedeni ala tayga” olarak tasvir edilmesi ise mübalağanın mekânsal boyutunu genişleterek, kahramanın yıkıcı gücünü doğa ölçeğinde ifade etmektedir.

Altay destanı Kan-Kapçıkay'da kahramanın atının savaşması mübalağalı biçimde şöyle ifade edilir:

*Gökkuşığı gibi Kan Ceren at
Yere yatıp yuvarlandı
Ayağı kalkıp silkindi
Tekrar yelesine yaslanıp yattı.
Dört toynağını yukarı kaldırıp
Başı, beli aşağıda kalıp,
Sırt üstü yuvarlandı.
Sol ayağını kaldırarak,
Ayın gözünü kapattı.
Sağ ayağını kaldırarak,
Güneşin gözünü kapattı (Dilek, 2007: 240-241).*

Kan-Kapçıkay'da mübalağa, bu kez doğrudan kahramanın atı üzerinden kurulmaktadır. Kan Ceren adlı atın hareketleri, gök cisimleriyle ilişkilendirilerek anlatılmaktadır. Atın ayın ve güneşin “gözünü kapatması”, yalnızca fiziksel bir hareketin

abartılması değil; atın kozmik düzenle ilişkilendirilmesi anlamına gelmektedir. Bu anlatımda at, kahramanın gücünü tamamlayan bir nesne olmanın ötesinde, evrensel düzenle temas hâlindeki kutsal bir varlık hâline gelmektedir.

Benzer bir anlatım anlayışı Hakas destanı *Altın Çüs*'te de görülmektedir.

Kara yerin üstü Parlayıp kararıyor.

Han göğün bağı renklenip,

Kızarıp yanar gibi oluyor.

Aylık yeri ara vermeden gidiyor,

Yıllık yolu Yedi gün konmadan geçiyor.

Kahramanın atının koşusuyla yerin ve göğün renk değiştirmesi, zaman ve mekân kavramlarının aşılması, mübalağanın kozmolojik bir boyuta ulaştığını göstermektedir. Atın “aylık yolu durmadan gitmesi” ve “yıllık yolu yedi günde aşması”, kahraman-at birlikteliğinin epik zaman anlayışını dönüştürdüğünü ortaya koymaktadır.

Yukarıdaki örnekler bütünsel olarak değerlendirildiğinde, mübalağa sanatının Güney Sibiry Türk destanlarında kahraman, nesne ve hayvanlar arasında kurulan ilişkiyi güçlendiren temel bir anlatım tekniği olduğu görülmektedir. Kahramanın bedeni, kullandığı silahlar, yaşadığı mekân ve özellikle atı; mübalağa yoluyla kutsal, seçkin ve erişilmez bir düzleme taşınmaktadır. Böylece nesnelere, yalnızca anlatıyı süsleyen ayrıntılar değil; kahramanın kimliğini kuran, gücünü görünür kılan ve kozmik düzenle ilişkisini sağlayan temel anlatı bileşenleri hâline gelmektedir. Mübalağa, bu bağlamda destan anlatısının estetik boyutunu aşarak, kahramanın epik ideal tip olarak inşa edilmesinde belirleyici bir işlev üstlenmektedir.

Güney Sibiry Türk destanları, içerdiği motif çeşitliliği bakımından zengin ve çok katmanlı bir anlatı evreni sunmaktadır. Destanlarda yer alan motiflerin karşılaştırmalı olarak incelenmesi, yalnızca anlatı yapısının çözümlemesine katkı sağlamakla kalmamakta; aynı zamanda bu anlatıların oluşum dönemleri, kültürel arka planları ve tarihsel katmanları hakkında da önemli ipuçları vermektedir. Bu bağlamda Altay ve Şor destanlarında görülen motifler, Güney Sibiry sahasında ortak bir epik ve mitolojik mirasın varlığını ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir.

Altay ve Şor destanlarında sıkça karşılaşılan motiflerden biri, biri erkek diğeri kız olan iki yetim kardeşin merkezde yer aldığı anlatı yapılarıdır. Bu motifte kardeşler, herhangi bir topluluk ya da sosyal çevreyle ilişkilendirilmeden, tamamen yalnız bir yaşam

sürmektedir. Anlatılarda diğere insanlara, kabilelere ya da toplumsal yapılara dair tasvirlerin yer almaması, bu motifin son derece arkaik bir karakter taşıdığını göstermektedir. Söz konusu yalnızlık durumu, kahramanların doğrudan doğa ile kurduğu ilişkiyi ön plana çıkararak, insan-toplum bağının henüz belirginleşmediği erken bir mitolojik düşünce evresine işaret etmektedir.

Yetim motifinin daha gelişmiş varyantlarında ise kahramanların diğere insanlarla ve topluluklarla ilişki kurmaya başladıkları görülmektedir. Örneğin Şor destanlarından *Oglak*'ta yetim çocuk, babasının geçmişte büyük bir hayvan sürüsüne sahip olduğunu, ancak düşmanlar tarafından saldırıya uğrayarak her şeyini kaybettiğini öğrenir. Bu bilgi, kahramanın harekete geçmesine ve akrabalarını aramaya başlamasına neden olur. Böylece anlatı, bireysel yalnızlıktan toplumsal bağların yeniden kurulmasına doğru evrilen bir yapı kazanır. Bu tür motifler, destanlarda sosyal düzenin ve akrabalık ilişkilerinin önem kazanmaya başladığını göstermektedir.

Yetim motifinin bir başka varyantı, yiğitlerin ablalarıyla birlikte sürdürdükleri yaşamlar üzerinden şekillenmektedir. Bu anlatılarda kahramanlar artık akrabalara, komşu topluluklara ve halklara sahiptir. Uzak diyarlardaki nişanlılarla evlenme, ablaların başka kabilelerden damatlarla evlendirilmesi gibi motifler, destan evreninde toplumsal ilişkilerin ve evlilik yoluyla kurulan ittifakların önem kazandığını göstermektedir. Bu durum, destanların yalnızca bireysel kahramanlık anlatıları değil; aynı zamanda toplumsal düzeni kuran ve sürdüren anlatılar olduğunu ortaya koymaktadır.

Güney Sibiryada destanlarında dikkat çeken bir diğere önemli motif, genç avcı motifidir. Bu motif, ok ve yayın icadından sonraki erken hayvancılık dönemine işaret eden arkaik bir anlatı unsurudur. Genç avcı, silah yapımını bilen ve avlanma konusunda olağanüstü bir ustalığa sahip bir figür olarak tasvir edilmektedir. Anlatılarda vurgu, silahların kendisinden ziyade avcının becerisi ve yeteneği üzerindedir. Tek bir okla çok sayıda hayvanı avlayabilmesi, kahramanın doğa karşısındaki üstünlüğünü ve seçilmişliğini vurgulayan mübalağalı bir anlatım biçimiyle sunulmaktadır.

Avcılık motifine kimi zaman evlat edinme ve totem tasavvuru eşlik etmektedir. Altay destanlarından *Korgutey*'de, yaşlı bir avcı ormanda avlanırken ağaç oyuğunda insan sesiyle konuşan bir su samuru yavrusu bulur ve onu evlat edinir. Daha sonra bu çocuk, başarılı bir avcıya dönüşür. Bu anlatı, evlat edinmenin biyolojik bağdan ziyade kutsal ve totemik bir ilişki üzerinden kurulduğunu göstermektedir. Totemizmle bağlantılı bu motif,

birçok arařtırmacı tarafından mitsel dūřuncenin en erken evrelerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Bir diğer yaygın motif, atın insan gibi konuşmasıdır. Altay destanı *Sayın Salam*'da at, insan diliyle konuşarak kahramanın öldüğü yeri kız kardeşine bildirir. Kız kardeşin sözlerinin büyölü olması, kayanın insan diline cevap vermesi ve gizli bir kapının açılması gibi unsurlar, destan anlatılarında olağanüstünün sıradan bir gerçeklik olarak kabul edildiğini göstermektedir. Bu motif, insan, hayvan ve doğa unsurları arasındaki sınırların geçirgenliğini yansıtan arkaik bir dünya görüşünün izlerini taşımaktadır.

Uzak diyarlardaki nişanlıyla evlenme motifi de Güney Sibirya destanlarında önemli bir yer tutmaktadır. Bu motifte kız kardeş, ağabeyinin kıyafetlerini giyerek erkek kimliğiyle yolculuğa çıkar; rakiplerle mücadele eder ve onları alt eder. Ardından nişanlıyı alarak geri döner. Kimi anlatılarda kahramanın tavşana dönüşerek ormana kaçması ve geride bir mektup bırakması gibi dönüşüm motifleriyle karşılaşılmaktadır. Bu tür anlatılar, kimlik değişimi ve biçim değiştirme motiflerinin destanlarda önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Kardeşlerin yollarının ayrılmasıyla sonuçlanan anlatılar, destanlarda belirli bir olay örgüsü çerçevesinde aktarılmaktadır. Erkek kardeşin eşi tarafından öldürülen kız kardeşin tabuta yerleştirilerek denize bırakılması ve tabutun Ay Kan'a ulaşması, anlatıda ölüm ve yeniden doğuş temalarıyla ilişkilendirilen bir kurgusal düzen içinde sunulmaktadır. Kızın Ay Kan'ın oğuluyla evlenmesiyle anlatı sonlandırılmakta; kardeşlerin farklı mekânlarda yaşamlarını sürdürmeleri ise kader ve yazgı kavramlarının anlatı içindeki yerini belirginleştirmektedir (Çudoyakov, 2007: 51–56).

Yukarıda verilen örneklerden hareketle i Güney Sibirya Türk destanlarının gerek şekil gerek muhteva gerekse motif yapısı bakımından büyük ölçüde ortak özellikler sergilediği görülür. Motifler aracılığıyla destanlar, arkaik inanç sistemlerini, toplumsal dönüşümleri ve kozmolojik tasavvurları yansıtan çok katmanlı anlatılar hâline gelmekte; Türk epik geleneğinin sürekliliğini ve ortak hafızasını ortaya koymaktadır.

2.2. GÜNEY SİBİRYA DESTANLARINDA NESNE- KAHRAMAN İLİŞKİLERİ

Edebî metinlerde anlatının merkezinde yer alan temel unsur, çoğu zaman kahraman olarak konumlandırılan öznedir. Anlatı evreninde özne ile nesne arasındaki ilişki, durağan bir karşıtlıktan ziyade karşılıklı etkileşim temelinde şekillenen dinamik bir yapı arz etmektedir. Günlük yaşamda olduğu gibi edebî anlatılarda da nesnelere, anlamlarını

çoğunlukla özneye kurdukları ilişki üzerinden kazanmakta; kahramanın algısı, deneyimi ve eylemleri doğrultusunda işlevsel ve sembolik bir nitelik kazanmaktadır. Bu bağlamda nesne, tek başına anlam taşıyan edilgen bir varlık olmaktan ziyade, öznenin anlatı içindeki konumunu görünür kılan ve anlam üretimine katkı sunan bir unsur hâline gelmektedir.

Felsefî açıdan bakıldığında özne–nesne ilişkisi, bilme ve anlamlandırma süreçlerinin temelini oluşturmaktadır. Nitekim Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*'nde bu ilişkiyi, “insan bilincinden bağımsız olarak dış dünyada var bulunan ve bilmenin konusu olan her şey ‘nesne’, bunun karşısında bulunan bilinçli insan ise ‘özne’dir” şeklinde tanımlamaktadır (Hançerlioğlu, 1993: 273). Bu tanım, nesnenin varlığının öznenin bilinci dışında gerçekleştiğini kabul etmekle birlikte, nesnenin anlam kazanma sürecinin özneye kurulan ilişki aracılığıyla mümkün olduğunu da dolaylı biçimde ortaya koymaktadır.

Edebî anlatılar bağlamında bu kuramsal yaklaşım, nesnelere metin içerisindeki işlevini daha görünür kılmaktadır. Kahraman, nesnelere kurduğu ilişki sayesinde hem anlatının merkezî öznesi olarak konumlanmakta hem de anlatının anlam dünyasını şekillendirmektedir. Bu nedenle nesnelere, edebî metinlerde yalnızca dış dünyaya ait maddî varlıklar olarak değil; öznenin kimliğini, dönüşümünü ve anlatı içindeki rolünü belirleyen temel bileşenler olarak değerlendirilmelidir. Bu çerçevede nesnelere, edebî anlatılarda yalnızca yardımcı unsurlar olarak değil; anlam üretim sürecine doğrudan katılan temel bileşenler olarak değerlendirilmelidir. İnsanların gündelik yaşamlarında ortaya çıkan ihtiyaçlar, istekler ve arzular, nesnelere yönelimi belirleyen temel dinamikler arasında yer almaktadır. Doğada var olan nesnelere, ilk aşamada bir eşyayı, varlığı ya da kişiyi ifade eden kavramsal karşılıklar olarak algılanırken; bu nesnelere taşıdığı anlam, özneye kurulan ilişki doğrultusunda çeşitlenmekte ve derinleşmektedir. Başka bir ifadeyle nesnenin anlam alanı, kendi varlığından ziyade, onu algılayan ve kullanan öznenin deneyimiyle şekillenmektedir. İnsan, özne konumuyla içinde bulunduğu yaşam pratikleri doğrultusunda nesnelere çeşitli ilişkiler kurmaktadır. Bu ilişkilerde nesnelere, kimi zaman kullanım amaçlarına bağlı olarak işlevsel nitelikler kazanırken, kimi zaman da kültürel birikim ve toplumsal deneyimlerin etkisiyle simgesel anlam alanlarına dâhil edilmektedir. Bireyin gündelik yaşamında karşılaştığı ekonomik koşullar, alışkanlıklar ve kültürel çevre, hangi nesnelere tercih edileceğini ve bu nesnelere nasıl anlamlar yükleneceğini belirleyen etkenler arasında yer almaktadır. Zamanla bazı nesnelere, bireyin yaşam alanında süreklilik kazanarak kimlik inşasıyla ilişkilendirilen unsurlar hâline gelmekte ve özne–nesne

ilişkisinin sınırlarını genişletmektedir. Bu yaklaşım, nesnenin yalnızca kullanım değeriyle değil, bireyin dünyayla kurduğu ilişkinin bir göstergesi olarak da değerlendirilmesine imkân tanımaktadır (Bill Brown, 2001: 4–5).

Bu yaklaşım, edebî metinlerde nesnelere taşıdığı anlamı yalnızca maddi varlık düzeyinde ele almanın yetersizliğini ortaya koymakta; nesnelere, özneye kurdukları ilişki aracılığıyla çok katmanlı bir anlam alanı ürettiğini göstermektedir. Özellikle destan gibi sözlü anlatılarda nesnelere, kahramanın ihtiyaçları, arzuları ve kaderiyle doğrudan ilişkilendirilerek anlatının merkezî unsurlarından biri hâline gelmektedir. Edebî metinlerde kahraman ile nesne arasında kurulan ilişki, gündelik yaşamda özne ile nesne arasında oluşan anlam yükleme süreçleriyle ilişkilidir. Anlatı evreninde nesnelere, yalnızca belirli işlevler doğrultusunda konumlandırılmamakta; aynı zamanda anlatının estetik yapısı ve anlam örgüsü içinde yer almaktadır. Sözlü ve yazılı anlatılarda kullanılan nesnelere, anlatıcının dünyaya bakışını ve kültürel çerçevesini yansıtan unsurlar olarak metnin kurgusal yapısına dâhil edilmektedir. Bu çerçevede nesnelere, edebî metinlerde anlamın kurulmasına ve anlatı yapısının şekillenmesine katkıda bulunan anlatısal öğeler arasında yer almaktadır (Bill Brown, 2001: 4–5).

Güney Sibirya Türk topluluklarına ait destanlarda—özellikle Altay, Tuva, Hakas ve Şor anlatılarında—kahraman ile nesne arasında kurulan ilişki, yüzey yapıda işlevsel bir nitelik taşıyor gibi görünse de, derin yapıda güçlü simgesel, mitolojik ve ritüel anlam katmanlarıyla örülmüştür. Destan evreninde nesnelere, kahramanın eylemlerini kolaylaştıran ya da ona pratik fayda sağlayan araçlar olmanın ötesine geçerek, onun kimliğini inşa eden, ruhsal dönüşüm sürecini yönlendiren ve toplumsal meşruiyetini temellendiren anlatı bileşenleri hâline gelmektedir (Propp, 2001: 47–49). Bu bağlamda destan nesnelere, edilgen ve ikincil unsurlar olarak değil; kahramanla birlikte anlam üreten, anlatının ilerleyişine yön veren ve anlatısal işlev üstlenen yarı-özne konumunda varlıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece nesne, destan anlatısında yalnızca kullanılan bir araç değil; anlatının anlam örgüsüne aktif biçimde katılan kurucu bir unsur hâline dönüşmektedir.

Kahramanın belirli bir nesneye özdeşleştirilmesi, onun seçilmişliğini ve sıradan insanlardan ayrılan ontolojik statüsünü görünür kılmaktadır. At, silah, kutsal bir taş ya da miras alınmış bir eşya, kahramanın yalnızca fiziksel gücünü değil; kozmik düzenle kurduğu bağı ve atalar dünyasıyla ilişkisini de temsil etmektedir. Bu nedenle nesne, destan anlatılarında bireysel kahramanlık anlatısının sınırlarını aşarak, mitik kökenlerin, ritüel

pratiklerin ve kolektif belleğin taşıyıcısı hâline gelmektedir. Bu yaklaşım, Güney Sibirya Türk destanlarında nesnelere, anlatının dekoratif unsurları olarak değil; kahramanın varoluşunu anlamlandıran ve anlatının çok katmanlı yapısını kuran temel öğeler olarak değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Nesne ile kahraman arasındaki bu simbiyotik ilişki, destanların hem mitolojik hem de kültürel derinliğini ortaya koyan belirleyici bir anlatı stratejisi olarak öne çıkmaktadır.

2.2.1. Kahramanın Dönüşümünde Nesnenin İşlevi

Güney Sibirya Türk destanlarında bazı nesnelere, kahramanın anlatı içindeki dönüşüm sürecinde belirleyici bir “eşik” işlevi üstlenmektedir. Bu süreç, anlatı yapısı içinde kahramanın pasif konumdan etkin özneye dönüşümünü simgelerken, aynı zamanda onun yeni bir kimlik ve yetkinlik kazanmasını da görünür kılar. Vladimir Propp’un belirttiği üzere, kahramanın “sihirli nesne”yi elde etmesi, anlatının dönüm noktalarından birini oluşturmakta ve kahramanın görevi yerine getirme kudretini kazanmasını sağlamaktadır (Propp, 2001, s. 47–49). Benzer biçimde Mircea Eliade de kutsal nitelik taşıyan nesnelere, bireyin profan alandan kutsal alana geçişini mümkün kılan eşiksel araçlar olarak işlev gördüğünü vurgulamaktadır (Eliade, 1959, s. 20–22). Destan anlatılarında nesne, fiziksel bir araç olmanın ötesinde, kahramanın ruhsal ve kozmik düzeyde yaşadığı dönüşümü simgeleyen bir unsur olarak kurgulanmaktadır. Nesneyle temas etme, onu elde etme ya da kullanma eylemi, kahramanın önceki kimliğinden ayrılarak yeni bir varoluş evresine geçişini ifade eden anlatısal bir aşama olarak sunulmaktadır. Bu geçiş süreci, bireysel dönüşümle birlikte toplumsal kabulün de dâhil olduğu çok katmanlı bir yapı içinde destan anlatısına yansımaktadır.

Altay sahasına ait *Alıp-Manaa* ((Dilek, 2007: 112–114) destanında karşımıza çıkan kartal tüyü, bu tür eşik nesnelere işlevini açık biçimde ortaya koymaktadır. Kartal tüyü, kahramanın göğe yükselmesini sağlayan sıradan bir araç değil; onun ruhsal seçilmişliğini ve kozmik düzlemle kurduğu bağı temsil eden kutsal bir nesnedir. Kahramanın göğe çıkışı, bu nesne aracılığıyla mümkün olmakta; kartal tüyü olmaksızın söz konusu dönüşüm tamamlanamamaktadır. Bu yönüyle kartal tüyü, kahramanın insanî sınırları aşarak epik ve kutsal bir kimliğe bürünmesini sağlayan temel eşik unsurudur.

Altın Taycı (Killi Yılmaz, 2013: 158–160) destanında Altın Taycı altın yüzüğü attığında, Altın Sabak kız, gerçek kimliğine dönüşür. Bu anlatı parçasında yüzük, destan anlatısı içerisinde sıradan bir süs eşyası olmanın ötesine geçerek dönüştürücü ve

tanımlayıcı bir nesne işlevi üstlenmektedir. Kahramanın yüzüğü atma eylemiyle birlikte, anlatıda mevcut olan büyü, gizlenme ya da biçim değiştirme durumu sona ermekte; böylece gizli ya da geçici kimlik ortadan kalkarak hakiki varlık hâli görünür kılınmaktadır. Bu yönüyle yüzük, anlatı içinde pasif bir eşya değil; kahramanın bilinçli eylemiyle etkinleşen ve anlatının seyrini değiştiren aktif bir anlatı unsuru olarak konumlanmaktadır. Aynı bağlamda yüzük, geçici kimlik hâlinden kalıcı kimliğe geçişi sağlayan bir eşik nesne olarak değerlendirilmelidir. Destan anlatılarında sıkça karşılaşılan dönüşüm, gizlenme ve şekil değiştirme motiflerinde yüzük, bu hâller arasında bir geçiş noktası işlevi görmektedir. Yüzüğün devreye girmesiyle birlikte, olağanüstü durum sona ermekte ve anlatı yeni bir aşamaya taşınmaktadır. Dolayısıyla yüzük, yalnızca büyüyü bozan bir araç değil; aynı zamanda anlatının ritmini ve yönünü değiştiren yapısal bir eşik konumundadır. Benzer biçimde Tuva ve Hakas destanlarında da kahramanın dönüşüm anları, çoğunlukla belirli nesnelere devreye girmesiyle gerçekleşmektedir. Kahramanın bir silaha ilk kez sahip olması, kutsal bir başlığı takması ya da özel bir ata binmesi, anlatı içinde yalnızca yeni bir eylem aşamasına geçişi değil; aynı zamanda yeni bir kimliğin inşasını simgeler. Bu nesnelere, kahramanın bedenini güçlendirdiği kadar ruhsal kapasitesini de genişleten, onu sıradan insanlardan ayıran işaretler olarak işlev görmektedir.

Ölöştöy Destanında (Dilek, 2007: 201–203) ihtiyar kadının baston nesnesini kayaya sürdüğünde kayadan bir kapı açılması yine eşik nesnelere oldukça dikkat çekici bir örnektir. Bastonun kayaya sürülmesiyle açılan kapı, kahramanları düşmandan ayıran ve onları korunaklı bir mekâna geçiren bir sınır işlevi görmektedir. Kapının kapanmasıyla birlikte eski dünya ile bağ kopar; kahramanlar yeni bir varoluş alanına geçer. Bu nesnelere, ritüel geçişin maddi aracı konumundadır. Bu bağlamda eşik işlevi gören nesnelere, destan anlatılarında kahramanın dönüşüm sürecini görünür kılan temel anlatı araçlarıdır. Nesne, kahramanın geçmişi ile geleceği, insanî olan ile kutsal olan, dünyevî alan ile kozmik düzlem arasında kurulan geçişin somut ifadesi hâline gelir. Böylece Güney Sibirya Türk destanlarında nesne, kahramanın yalnızca eylemlerini destekleyen bir unsur değil; onun ruhsal ve fiziksel dönüşümünü mümkün kılan merkezi bir anlatı bileşeni olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2.2. Kahramanla Yardımlaşmada Nesnelere İşlevleri

Güney Sibirya Türk destanlarında nesnelere, anlatı yapısı içerisinde edilgen araçlar olmaktan ziyade kahramanla birlikte hareket eden, onun yolculuğunu mümkün kılan ve kader sürecine doğrudan etki eden etkin yardımcı unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda nesne–kahraman ilişkisi, basit bir kullanım değil; süreklilik arz eden, karşılıklı etkileşime dayalı ve anlatının ilerleyişini belirleyen bir yol arkadaşlığı / yardımlaşma ilişkisi olarak değerlendirilmelidir.

Destan metinlerinde kahraman çoğu zaman bilinmeyene doğru yola çıkan, sınavlardan geçen ve kozmik düzenle yüzleşen bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yolculuk sürecinde kahramanın yalnız olmadığı, belirli nesnelere birlikte hareket ettiği görülmektedir. Bu nesnelere, kahramanın yalnızlığını paylaşır; onunla birlikte yol alır, tehlikeler karşısında onu korur ve anlatının düğüm noktalarında aktif rol üstlenmektedir.

Altın Kağan (Dilek, 2007: 245–247) destanında Altın Kazık oldukça dikkat çekicidir. Altın Kazık, kahramanın bağlandığı, çevresinde hareket ettiği ve geri dönüşünü mümkün kılan kozmik bir merkez niteliğindedir. Kahraman, yolculuk sırasında bu nesne sayesinde yönünü kaybetmez ve evrenin kaotik yapısı içinde sabit bir referans noktasına sahip olmaktadır. Böylece nesne, kahramanın yolculuğunda sessiz fakat belirleyici bir yardımlaşma işlevi kazanmaktadır.

Ak Tayçı (Dilek, 2007: 133–137) destanında kahramanın kullandığı altın yay ve ok, sıradan bir savaş aracı olmaktan öte, kahramanın hayatta kalmasını ve üstünlük kurmasını sağlayan sürekli bir yardımcıdır. Kahraman, düşmanla karşılaştığında ya da avlanmaya çıktığında bu nesne aracılığıyla kaderini belirlemektedir. Yay ve ok, anlatı boyunca kahramanın yanında yer alarak onun mücadelesine eşlik etmektedir ve böylece yol arkadaşlığı niteliği kazanmaktadır. Nesnenin bu sürekliliği, kahramanın başarılarının bireysel değil, nesneyle kurulan ortaklık sonucu elde edildiğini ortaya koymaktadır. Yol arkadaşlığı ilişkisi yalnızca hareket hâlindeki nesnelere sınırlı değildir. Destanlarda yer alan altın masa, altın otağ gibi mekânsal nesnelere de bu bağlamda değerlendirilmelidir. Güney Sibirya destanlarında kahramanın ağırlandığı, beslendiği ve güç topladığı bu mekânlar, yolculuğun durak noktalarını oluşturmaktadır. Kahraman, bu nesnelere aracılığıyla yalnızca bedensel olarak dinlenmez; aynı zamanda toplumsal ve kutsal düzlemde kabul görmektedir. Bu yönüyle mekânsal nesnelere, kahramanın yolculuğunu sürdürebilmesini sağlayan destekleyici yol arkadaşları olarak işlev görmektedir. Ayrıca sandık gibi saklayıcı nesnelere de nesne–kahraman yardımlaşma ilişkisinin önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Güney Sibirya destanlarında sandık nesnesi, kahramanın kaderini belirleyecek nesnelere muhafaza eden kapalı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Sandık nesnesinin yolculuk boyunca varlığını koruması, kahramana gizli bir güvence sunmaktadır. Zamanı geldiğinde açılan sandık, anlatının seyrini değiştirerek kahramanın dönüşüm

sürecini başlatmaktadır. Bu yönüyle sandık, pasif bir saklama aracı değil, kahramanın yolculuğuna eşlik eden potansiyel bir yol arkadaşı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak Güney Sibirya Türk destanlarında nesnelere, kahramanın yolculuğunda ona eşlik eden, onunla birlikte hareket eden ve anlatının yönünü belirleyen yol arkadaşlarıdır. Güney Sibirya destanlarında görülen bu durum, nesnelere koruyucu, yönlendirici, güçlendirici ve meşrulaştırıcı işlevler üstlendiğini ortaya koymaktadır. Nesne ile kahraman arasında kurulan bu yardımlaşma ilişkisi, destan dünyasında insan ile eşya arasındaki sınırların bilinçli olarak geçirgenleştirildiğini ve nesnelere anlatı içerisinde canlı, işlevsel ve anlam yüklü varlıklar olarak kurgulandığını göstermektedir.

2.2.3. Kahramana Verilen Kutsal Armağan Olarak Nesnelere İşlevleri

Güney Sibirya Türk destanlarında kutsal armağan olarak işlev gören nesnelere, yalnızca kahramana güç kazandıran araçlar olarak değil; onun seçilmişliğini ilan eden, kaderini belirleyen ve destansı kimliğini inşa eden yapısal unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür nesnelere ortak özelliği, kahramana sıradan bir bağlamda değil; rüya, dua, göksel bildirim, ihtiyar figürü, yeraltı ya da gökyüzü gibi eşik alanlar aracılığıyla verilmesidir. Bu ediniliş biçimi, nesneyi gündelik eşyadan ayırarak kutsal armağan statüsüne yükseltmektedir (Vladimir Propp, 2001: 47–49).

Altay sahasına ait Kan-Kapçığay (Dilek, 2007: 217–220) destanında kahramana verilen kılıç, sıradan bir savaş aracı olarak değil; onun destanda görev için seçildiğini belgeleyen kutsal bir armağan olarak sunulmaktadır. Kılıcın yalnızca kahraman tarafından kullanılabilmesi ve başkalarının elinde işlevini yitirmesi, nesnenin kahramana kutsal bir hediye olarak verildiğini göstermektedir. Bu yönüyle kılıç, kahramanın fiziksel gücünü artıran bir araç olmaktan ziyade, onun meşru savaşçı kimliğini kuran kutsal bir nişane olarak işlev görmektedir.

Tuva Sahasına ait Alday-Buuçu (Ergun & Aça, 2004: 211–288) destanında kahramanın gençliğinde kullandığı silahlarını kara bir mağarada saklaması, bu nesnelere sıradan savaş aletleri olmadığını göstermektedir. Silahların mağarada korunması, onların yalnızca fiziksel güç unsurları değil; doğru zamanda yeniden ortaya çıkması gereken kutsal armağanlar olduğunu düşündürmektedir. Kahraman, bu silahlara yeniden kavuştuğunda destanı kimliğini de geri kazanmakta ve anlatı içinde aktif özne konumuna yükselmektedir.

Kara-Taacı Kız (Dilek, 2007: 415–418) destanında kahramana verilen tılsımlı nesne, düşmanla doğrudan mücadeleden ziyade, kaderin yönünü değiştiren bir kutsal

armağan olarak işlev görmektedir. Nesnenin belirli şartlar altında kullanılması ve yanlış zamanda etkisini yitirmesi, onun tabu ve ritüel kurallara bağlı olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle söz konusu nesne, kahramanın yalnızca gücünü değil; bilgeliğini ve doğru zamanı sezme yetisini de sınavan kutsal bir armağan niteliği taşımaktadır

Maaday Kara (Bekki,2001: 118-120) Destanı'nda kahramanın seçilmişliği, nesnenin kutsal armağan olarak verilmesi ile görünür hâle gelmektedir. Kahraman, rüyasında gökten inen olağanüstü bir varlık tarafından yay ile ödüllendirilir. Kahramana rüya yoluyla verilen yay, kutsal armağan nesnelerin göksel kökenini açık biçimde yansıtmaktadır. Rüya sahnesi, kahramanın kozmik düzenle temas kurduğu bir eşik anı olarak kurgulanmakta; yay nesnesinin gökten inen olağanüstü bir varlık tarafından verilmesi, bu nesnenin tanrısal iradenin taşıyıcısı olduğunu göstermektedir. Böylece yay, yalnızca savaş gücünü artıran bir araç değil; kahramanın destansı göreve seçildiğini ilan eden bir kader işareti hâline gelmektedir.

Tuva sahasına ait Ton-Aralçın Haan (Arıkoğlu & Borbaanay, 2007: 286–349) destanında kahramanın ihtiyar bahşının mağarasına girmesiyle birlikte bilgi ve yönlendirme kazanması, nesne–mekân birlikteliğinin kutsal armağan işlevini açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu bağlamda mağara, fiziksel bir barınak ya da korunma alanı olmaktan ziyade; kutsal bilginin aktarıldığı ve kahramanın kader yolunun belirlendiği bir eşik mekân olarak işlev görmektedir. Mağara içinde yer alan nesnelere ve ritüel düzen, kahramanın sıradan varoluş düzleminden ayrılarak destansı ve kutsal bir misyona yönelmesini mümkün kılan kutsal armağan niteliği taşımaktadır

Altay anlatı geleneğine ait Altın Ergek (Dilek, 2007: 446–449). destanında kahramanın seçilmişliği, doğrudan bir silah ya da binek üzerinden değil; kutsal bir işaret taşıyan nesne aracılığıyla görünür kılınmaktadır. Bu nesne, kahramanın kimliğini tanıtan ve onun kutsal düzen tarafından onaylandığını gösteren sembolik bir armağan olarak işlev görmektedir. Böylece nesne, kahramanın anlatı içindeki meşruiyetini sağlayan sessiz ama etkili bir yapı taşı hâline gelmektedir.

Hakas sahasına ait Altın Arığ (Ergun, 1998: 145–150) destanında kahramanın seçilmişliği, kendisine sunulan kutsal nesnelere aracılığıyla görünür hâle gelmektedir. Destanda Altın Arığ'a verilen silah ve savaş donanımı, sıradan mücadele araçları olarak değil; doğrudan kutsal güç tarafından onaylanmış armağanlar olarak kurgulanmaktadır. Bu nesnelerin yalnızca kahraman tarafından kullanılabilmesi ve başkalarının elinde işlevini

yitirmesi, onların münhasır ve kutsal nitelik taşıdığını göstermektedir. Söz konusu armağanlar, kahramanın fiziksel gücünü artırmanın ötesinde, onun destanî görev için seçildiğini ilan eden sembolik işaretler olarak işlev görmektedir. Böylece kutsal armağan nesnelere, Altın Arıĝ'ın anlatı evrenindeki meşruiyetini ve seçilmişlik statüsünü temellendiren başat anlatı unsurları hâline gelmektedir.

Şor sahasına ait Kan Mergen (Ergun, 2006: 97–101) destanında kahramanın seçilmişliği, kendisine verilen kutsal silahlar ve donanım aracılığıyla görünür hâle gelmektedir. Destanda Kan Mergen'e sunulan silahlar, sıradan savaş araçları olarak değil; kahramanın kaderiyle birlikte belirlenmiş kutsal armağanlar olarak anlatı içinde konumlanmaktadır. Bu nesnelere yalnızca kahraman tarafından etkili biçimde kullanılabilmesi, onların münhasır bir nitelik taşıdığını ve kutsal düzen tarafından Kan Mergen'e tahsis edildiğini göstermektedir. Söz konusu kutsal armağanlar, kahramanın yalnızca fiziksel gücünü artırmakla kalmamakta; aynı zamanda onun destanî görev için seçildiğini ilan eden simgesel işaretler olarak işlev görmektedir. Böylece nesnelere, Kan Mergen'in sıradan bir savaşıdan epik bir kahramana dönüşümünü mümkün kılan temel anlatı bileşenleri hâline gelmektedir.

Sonuç olarak Güney Sibirya Türk destanlarında kutsal armağan niteliği taşıyan nesnelere; kahramanın seçilmişliğini ilan etmekte, onun kaderini ve görev alanını belirlemekte, sıradan dünyadan kutsal ve destansı alana geçişini mümkün kılmaktadır. Bu nesnelere ediniliş biçimi (rüya, ihtiyar, göksel bildirim, eşik mekân) ve kullanım rejimi (tabu, münhasırlık, şartlılık), kahramanın seçilmişlik statüsünü anlatı boyunca sürekli olarak yeniden üretmektedir. Dolayısıyla kutsal armağan nesnelere, destanlarda yalnızca olay örgüsünü ilerleten yardımcı unsurlar değil; kahramanın destanî kimliğini kuran ve meşrulaştıran temel anlatı bileşenleri olarak işlev görmektedir.

2.2.4. Nesnelere Kahraman Tipolojisine Yansıması

Güney Sibirya Türk destan geleneğinde nesnelere, kahraman tipolojisinin inşasında belirleyici bir rol üstlenmektedir. Altay, Hakas, Tuva ve Şor destanları birlikte değerlendirildiğinde, kahramanın kimliğinin yalnızca bireysel güç, cesaret ya da olağanüstü doğum anlatıları üzerinden değil; büyük ölçüde onun ilişki kurduğu nesnelere aracılığıyla biçimlendirildiği görülmektedir. Bu bağlamda nesnelere, kahramanın hangi tür alp tipini yahut bilge tipini temsil ettiğini, hangi kozmik ya da toplumsal görevi üstlendiğini ve anlatı evrenindeki konumunu belirleyen anlam yüklü göstergeler olarak

işlev görmektedir. Bu bağlamda nesnelere, kahramanın eylemlerini kolaylaştıran edilgen araçlar olmaktan çıkarak, onun kimliğini kuran, yönlendiren ve anlatı boyunca yeniden üreten etkin anlatı bileşenleri hâline gelmektedir.

Altay destanlarında nesnelere, çoğunlukla kahramanın seçilmişliğini ve destanî kimliğini görünür kılan kutsal armağanlar biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Kahramana rüya, göksel bildirim ya da doğüstü varlıklar aracılığıyla verilen tüyler, yüzükler, küpeler veya savaş donanımları, onun sıradan bir savaşçı değil; kozmik düzen tarafından görevlendirilmiş bir alp olduğunu ilan etmektedir. Bu nesnelere, kahramanın savaşçı tipolojisini kurmakla birlikte, aynı zamanda onun kaderini ve görev bilincini de şekillendirmektedir. Böylece Altay destanlarında nesnelere, kahramanı bireysel güç figürü olmaktan çıkararak, kutsal görev bilinciyle hareket eden seçilmiş alp tipine dönüştürmektedir (Dilek, 2007; Bekki, 2001). Bu durum, Maaday Kara Destanı'nda açık biçimde gözlemlenmektedir. Destanda Maaday Kara'nın etrafında konumlanan silahlar ve savaş donanımı, onun kimliğini inşa eden temel unsurlar arasında yer almaktadır. Kahramanın kullandığı yay, ok ve diğer savaş donanımları, yalnızca düşmanla mücadele etmeyi mümkün kılan nesnelere olmaktan öte; onun doğuştan sahip olduğu savaşçı yetkinliğin ve destanî görevinin maddi karşılıkları olarak kurgulanmaktadır. Bu nesnelere aracılığıyla Maaday Kara, sıradan bir insan figüründen ayrılarak, düzeni sağlamakla yükümlü bir alp tipine dönüşmektedir.

Hakas destan geleneğinde ise nesnelere, kahraman tipolojisini bireysel kahramanlık anlayışının ötesine taşıyarak, atalar kültü ve kolektif hafıza ekseninde inşa etmektedir. Bu anlatılarda kahramanın ilişki kurduğu nesnelere, yalnızca işlevsel araçlar olarak değil; geçmiş kuşaklardan aktarılan ve soy sürekliliğini temsil eden ata yadigârları olarak anlam kazanmaktadır. Yer altı kapısını açan geyik boynuzundan yapılmış baston, bu bağlamda dikkat çekici bir örnek sunmaktadır. Söz konusu baston, önceki şamanların izlerini taşıyan ve kutsal bilgiyle yüklü bir nesne olarak kurgulanmakta; kahramanın bu baston aracılığıyla kapıyı açabilmesi, onun bireysel gücünün ötesinde, atalar tarafından yetkilendirilmiş bir figür olduğunu göstermektedir. Benzer biçimde destanlarda sıkça karşılaşılan sandıklar ve ata silahları, kahramanın geçmişle olan bağını sürekli canlı tutmakta; bu nesnelere aracılığıyla kahraman, hangi soya mensup olduğunu, hangi sorumluluğu taşıdığını ve hangi kutsal görevi devraldığını hatırlamaktadır. Böylece Hakas destanlarında nesnelere, kahramanı bireysel bir alp tipinden çıkararak, soyun temsilcisi ve kolektif hafızanın taşıyıcısı olan bir kahraman tipine dönüştürmektedir (Ergun, 1998). Hakas sahasından Huban Arığ Destanı'nda kahramanın toprağa temas etmesiyle birlikte fiziksel gücünün

artması, nesnenin kahraman tipolojisini doğrudan belirlediğini göstermektedir. Toprak, burada edilgen bir zemin değil; kahramana güç aktaran canlı ve kutsal bir unsur olarak kurgulanmaktadır. Bu temas sonucunda Huban Arıĝ, sıradan bir alp olmaktan çıkarak doğa ile bütünleşmiş, kutsal güçle desteklenen bir “koruyucu kahraman” tipine dönüşmektedir. Böylece toprak nesnesi, kahramanın gücünün kaynağını belirleyen başat anlatı ögesi hâline gelmektedir (Ergun, 1998, s. 220–225).

Tuva destanlarında nesnelere, kahraman tipolojisini özellikle bilgi, yönlendirme ve yeniden etkinleşme üzerinden belirlemektedir. Mağaralar, gizli mekânlar ve bu alanlarda muhafaza edilen silahlar ya da donanımlar, kahramanın geçici olarak pasifleşen kimliğini yeniden aktif hâle getiren unsurlar olarak işlev görmektedir. Kahramanın kutsal bilgiye erişmesi, doğru yolu öğrenmesi ya da kaderini hatırlaması çoğu zaman bu nesnelere aracılığıyla gerçekleşmektedir. Bu yönüyle Tuva destanlarında nesnelere, kahramanı yalnızca savaşçı bir figür olarak değil; bilgiyi taşıyan, yönlendirilen ve bilinçli biçimde hareket eden bir alp tipine dönüştürmektedir (Ergun & Aça, 2004; Arıkoğlu & Borbaanay, 2007). Tuva destanlarında kahraman, çoğu zaman kutsal bilgiye ve eylem yeterliliğine belirli nesnelere aracılığıyla erişmektedir. Alday-Buuçu (Ergun & Aça, 2004: 211–288) destanında kahramanın gençliğinde kullandığı silahlarını kara bir mağarada saklaması, bu nesnelere sıradan savaş aletleri olmadığını göstermektedir. Silahların mağarada korunması, onların ancak doğru zamanda ve doğru kahraman tarafından kullanılacak kutsal emanetler olduğunu düşündürmektedir. Kahramanın bu silahlara yeniden kavuşmasıyla birlikte destanî kimliğini de geri kazanması, nesnenin kahraman tipolojisini yeniden aktive eden bir unsur olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.

Şor destanlarında ise nesnelere, kahraman tipolojisini hem güç hem de ölçü kavramları üzerinden şekillendirmektedir. Şor anlatılarında kahramanın bir gülüşüyle taşların yarılması, bir mücadelesiyle yerin çatlaması ya da ağaçların kırılması gibi sahneler, doğa unsurlarının kahramanın olağanüstü gücünü sınavan ve görünür kılan anlatı araçları olarak kullanıldığını göstermektedir. Bu bağlamda taş, yer ve ağaç; edilgen bir arka plan oluşturmaktan ziyade, kahramanın kudretini kanıtlayan aktif göstergeler hâline gelmektedir. Öte yandan konuşan ya da kahramanı uyaran silahlar, nesnelere yalnızca güç sağlayan unsurlar olmadığını; aynı zamanda kahramanın eylemlerini denetleyen ahlaki ve ölçülebilir bir işlev üstlendiğini ortaya koymaktadır. Nesnenin bu uyarıcı niteliği, kahramanı kontrolsüz bir güç figürü olmaktan uzaklaştırmakta; onu gücünü ölçülü biçimde kullanan, temkinli ve bilge bir bilge-savaşçı tipine dönüştürmektedir (Ergun, 2006). Şor

sahasına ait Kan Mergen Destanı'nda kahramana verilen zırh ve silahlar, onun yalnızca güçlü bir savaşçı olduğunu değil; kutsal güçler tarafından onaylanmış meşru bir alp olduğunu da göstermektedir. Bu donanım, Kan Mergen'in düşmanları karşısındaki üstünlüğünü sağlamakla kalmamakta; onun anlatı içindeki konumunu sabitlemektedir. Böylece nesnelere, kahramanı rastlantısal bir figür olmaktan çıkararak düzeni sağlayan merkezî bir kahraman tipine dönüştürmektedir. Ak Kağan Destanı'nda kahramana verilen kutsal zırh, onun fiziksel varlığını aşan bir dokunulmazlık kazandığını göstermektedir. Bu zırh sayesinde Ak Kağan, yalnızca savaşçı değil; kutsal düzenin koruyucusu olan bir kahraman tipine dönüşmektedir. Nesne, burada kahramanın sınırlarını genişleten ve onu sıradan insanlardan ayıran bir kimlik göstergesi olarak işlev görmektedir.

Sonuç olarak Güney Sibiry Türk destanlarında nesnelere, kahramanın çevresinde yer alan yardımcı unsurlar değil; kahramanın kimliğini, anlatı içindeki konumunu ve temsil ettiği değerleri belirleyen merkezî tipoloji kurucularıdır. Alp, bilge, seçilmiş ya da geçiş sağlayan kahraman tipleri, anlatı içinde nesnelere aracılığıyla somutlaşır ve ayırt edilebilir hâle gelir. Bu durum, nesnelere destan dünyasında yalnızca maddi varlıklar değil, kahraman tipolojisini inşa eden temel anlamsal göstergeler olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır.

2.2.5. Kahramanın Bulunduğu Mekân ve Zamanı Dönüştürmede Nesnelere İşlevleri

Güney Sibiry Türk destanlarında nesnelere, yalnızca kahramanla ilişkilendirilen yardımcı unsurlar değil; zamanın akışını ve mekânın sınırlarını doğrudan etkileyen, anlatının yapısını belirleyen merkezî öğelerdir. Destan metinlerinde zaman ve mekân, sabit ve edilgen anlatı kategorileri olarak sunulmaz; aksine, kahramanın etrafında konumlanan nesnelere aracılığıyla sürekli yeniden kurulan, genişleyen ya da daralan dinamik yapılar hâline gelir. Bu bağlamda nesnelere, yalnızca belirli bir anda ya da belirli bir mekânda ortaya çıkan eşyalar değil; zamanın hızlanmasını, yavaşlamasını veya askıya alınmasını sağlayan; mekânlar arasında geçişi mümkün kılan ve anlatının kozmik boyutunu görünür kılan anlatı düzenleyicileridir.

Destan anlatılarında bazı nesnelere, kahramanın anlatı zamanı açısından “zaman dışı” bir evreye geçişini başlatan işlevler üstlenmektedir. Özellikle şamanik bağlamla ilişkilendirilen nesnelere, anlatı zamanının gündelik ve doğrusal akışını kesintiye uğratarak kutsal ve mitik bir zaman dilimini devreye sokmaktadır. Bu tür sahnelerde zaman,

kronolojik bir ilerleme olmaktan çıkarak askıya alınmakta ya da çok katmanlı bir yapıya bürünmektedir. Kahramanın şaman aynasına baktığı sahnelerde bu durum açık biçimde gözlemlenmektedir. Ayna aracılığıyla kahraman, yalnızca mevcut düşmanı ya da içinde bulunduğu anı değil; geçmişte yaşanmış olayları, ataların izlerini ve henüz gerçekleşmemiş tehditlerin işaretlerini de eşzamanlı olarak görmektedir. Bu bağlamda ayna, kahramanı sıradan zaman algısından koparan ve onu kutsal bilgiyle temas hâline getiren bir eşik nesnesi olarak işlev görmektedir. Böylece şaman aynası, anlatı içinde zamanı doğrusal bir eksenden çıkararak geçmiş–şimdi–gelecek düzlemlerini tek bir anda birleştiren ve kahramanı mitik zamanın içine taşıyan temel bir anlatı aracı hâline gelmektedir (Mircea Eliade, 2003: 68–72; Claude Lévi-Strauss, 1963: 210–213).

Bazı destan anlatılarında nesne, kahramanın geçmişe ya da geleceğe kısa süreli bir “zaman yolculuğu” yapmasını mümkün kılan bir işlev üstlenmektedir.

Bu tür örnekler, Güney Sibirya Türk topluluklarının halk inançlarında da karşılığı bulunan zaman yoğunlaşması düşüncesiyle doğrudan örtüşmektedir. Işıklı taş, kutsal kaya ya da ses veren taş gibi nesnelere temas edildiğinde geçmişte yaşamış kahramanların seslerinin duyulması ya da eski olaylara dair bilgilerin açığa çıkması, zamanın belirli bir noktada yoğunlaştığını ve bu yoğunluğun nesne aracılığıyla erişilebilir hâle geldiğini göstermektedir. Zamanın yoğunlaştırılması ve hızlandırılması ise çoğu zaman “yol” kavramından ziyade, yolculuğu mümkün kılan nesnelere üzerinden kurgulanır (Şaygan, 2022: 91-98).

Bu tür sahnelerde nesne, yalnızca fiziksel bir unsur olarak değil; geçmişte yaşanmış olayları ve atalara ait bilgiyi bünyesinde saklayan bir hafıza deposu gibi işlev görmektedir. Kahraman, söz konusu nesneyle temas ettiği anda anlatı zamanının doğrusal akışından kopmakta; geçmiş, şimdi ve gelecek aynı anda görünür hâle gelmektedir. Böylece nesne, destan anlatısı içinde zamanı askıya alan ve kahramanı mitik zamana taşıyan temel bir eşik unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır (Ergun, 1998; Eliade, 2003; Assmann, 2018).

Altay destanlarından Kan-Mergen (Dilek, 2007: 241–268) destanında kahramanın Kan-ceeren adlı atla yola çıkışı sırasında anlatı ritminin “fırtına gibi” ve “rüzgâr gibi” benzetmeleriyle hızlandırılması, bu duruma örnek teşkil etmektedir. Ancak burada asıl belirleyici unsur, yolculuğun tek yönlü oluşunu vurgulayan “iz” olgusu olmaktadır. “Durduğu izi var oldu, gittiği izi yok oldu” ifadesi, hareketin geri döndürülemezliğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Nesne olarak “iz”, bu bağlamda zamanın geri sarılamazlığını

simgeleyen anlatısal bir göstergedir ve destan zamanını çizgisel, ileriye doğru akan bir yapıya dönüştürmektedir. Bazı nesnelere ise zamanın çizgisel değil, döngüsel bir yapıda işlediğine işaret etmektedir. Atadan kalma yay, başlık, kemer gibi nesnelere, geçmişteki kahramanlıklarla bugünkü eylemler arasında süreklilik kurmaktadır. Örneğin, Maaday Kara Destanında Kögüdey Mergen'in kullandığı yay, daha önce babasının kahramanlığına tanıklık etmiş bir nesnedir. Aynı nesnenin yeni kuşak tarafından yeniden kullanılması, kahramanlık görevlerinin kuşaktan kuşağa aktarıldığını ve zamanın mitolojik düşüncede döngüsel olarak algılandığını göstermektedir. Bu bağlamda nesne, zamanın sürekliliğini ve tekrarını somutlaştıran bir anlatı ögesi hâline gelmektedir.

Mekân üzerindeki belirleyici etki, destan anlatılarında çoğunlukla eşik nesnelere aracılığıyla görünür hâle gelmektedir. Altay destan geleneğine ait Erkin-Koo anlatısında kahramanın “yılan başlı, yetmiş yedi dilli” anahtarı parçalayarak dökme demir kapıyı açması, kapı–anahtar ilişkisinin mekânı hem kilitleyen hem de çözen işlevini açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu anlatıda kapı ve anahtar, sıradan mimari unsurlar olarak değil; mekânlar arası geçişi denetleyen ve yalnızca seçilmiş kahramana açılan büyülü eşik nesnelere olarak kurgulanmaktadır. Bu bağlamda mekân, fiziksel bir yer olma niteliğini aşarak nesnelere aracılığıyla mühürlenmiş ve yine nesnelere sayesinde çözülen kutsal bir eşik alanına dönüşmektedir. Kahramanın farklı mekânlar arasında ilerleyebilmesi, doğrudan doğruya bu nesnelere işlevselliğine bağlı olarak gerçekleşmektedir. Anahtarın parçalanması, yalnızca bir engelin aşılması anlamına gelmemekte; aynı zamanda kahramanın kapalı ve yasaklı alana girme yetkisini elde ettiğini simgelemektedir. Böylece Erkin-Koo anlatısında eşik nesnelere, mekânın yapısını belirleyen ve kahramanın anlatı içindeki hareket alanını düzenleyen temel anlatı unsurları hâline gelmektedir (Dilek, 2007: 95-110).

Mekânın geçit niteliği, destan anlatılarında yalnızca kapı–anahtar düzenekleriyle değil; köprü gibi kalıcı yapılar aracılığıyla da anlatıya yansımaktadır. Altay destan geleneğine ait Kan-Mergen anlatısında yer alan asma köprü, kimin için bir geçit, kimin için ise yok oluş sebebi olacağına açık biçimde belirtildiği bir mekânsal sınav alanı olarak kurgulanmaktadır. Metinde geçen “amaç için gelene geçit olan, amaçsız geleni çekip batıran köprü” ifadesi, mekânın tüm kahramanlar için aynı şekilde işlemediğini; geçişin ahlaki ve niyet temelli bir ölçüte bağlandığını göstermektedir. Bu bağlamda köprü, fiziksel anlamda iki mekânı birbirine bağlayan edilgen bir nesne olmaktan çıkarak, kahramanın

niyetini sınavan ve yalnızca hak eden özneye açılan bir anlatı nesnesi haline gelmektedir (Dilek, 2007: 241-250).

Tuva destanlarında mekânın katmanlı yapısı, sıklıkla sandık, kutu ve kap gibi saklama nesneleriyle birlikte kurgulanmaktadır. “Dokuz kat cam ev” içinde altın bir kutuda saklanan mücevherler, yalnızca korunmakta olan değerli eşyalar değildir; aynı zamanda mekânın çok katmanlı ve erişilmesi güç bir yapıya dönüştürüldüğünü göstermektedir. Kutu açıldığı anda mekânsal hiyerarşi değişmekte; iç ile dış, yer ile üst âlem arasındaki sınırlar ortadan kalkmakta ve yeni bir anlatı evresi başlamaktadır.

Destan anlatılarında nesnelere, bazen zaman ve mekânı birbirinden bağımsız unsurlar olarak değil; birlikte taşıyan ve eşzamanlı olarak işlevlendiren anlatı bileşenleri olarak kurgulanmaktadır. Bu durum, özellikle Tuva destan geleneğinde açık biçimde gözlemlenmektedir. Avaa-Çeçen anlatısında Avaa-Çeçen’in, bir obanın yağmalanmaya elverişli olduğuna dair yazıyı bir kap içerisine koyarak sandıkla birlikte nehre bırakması, nesnenin zaman-mekân birlikteliğini taşıyan işlevini çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Anlatıda sandık bulunmadan olaylar zinciri başlamamakta; yazının ele geçirilmesiyle birlikte anlatı zamanı hız kazanmakta ve belirli bir mekân, anlatı açısından doğrudan bir hedef alanına dönüşmektedir. Bu bağlamda sandık, yalnızca bilgiyi muhafaza eden bir kap değil; mekânlar arasında dolaşan, zamanı askıya alan ve uygun an geldiğinde yeniden devreye sokan bir nesne olarak işlev görmektedir. Yazının sandık aracılığıyla geleceğe taşınması, henüz gerçekleşmemiş bir olayın anlatı içinde önceden kurulmasını sağlamakta; böylece nesne, olayların gerçekleşeceği zamanı ve yönelinen mekânı birlikte belirlemektedir. (Ergun & Aça, 2004).

Sonuç olarak Güney Sibirya Türk destanlarında nesnelere, zamana ve mekâna farklı katmanlar kazandırarak anlatının anlam derinliğini belirgin biçimde artırmaktadır. Destan evreninde nesnelere aracılığıyla zaman, gündelik ve doğrusal akışından koparak kutsal ve mitik bir boyut kazanmaktadır. Benzer şekilde mekân da nesnelere işlevselliği sayesinde sıradan bir coğrafi alan olmaktan çıkarak, geçişlerin, sınavların ve dönüşümlerin gerçekleştiği mitik bir düzleme dönüşmektedir. Bu dönüşüm süreci, anlatının yalnızca bir kahramanlık öyküsü olarak değil; kozmik düzenle temas hâlinde ilerleyen sembolik bir yolculuk olarak kurgulanmasını sağlamaktadır.

BÖLÜM III

3. GÜNEY SİBİRYA TÜRK DESTANLARINDA KULLANILAN ORTAK NESNELER

3.1. YAŞAM ALANLARI BAĞLAMINDA NESNELER

Güney Sibiry Türk destanlarında yaşam alanları, yalnızca barınma ihtiyacını karşılayan mekânsal unsurlar olarak değil; kahramanın toplumsal konumunu, ruhsal dönüşümünü ve kozmik düzen içindeki yerini belirleyen anlatı nesnelere olarak karşımıza çıkmaktadır. Altay, Tuva, Hakas ve Şor destanlarında çadır, ev, mağara ve saray gibi mekânlar; kahramanın içinde bulunduğu evreye göre anlam kazanan, zamansal ve simgesel katmanlar taşıyan yapılardır. Bu bağlamda yaşam alanları, destan anlatısında edilgen mekânlar değil; anlatıyı yönlendiren, dönüşümü mümkün kılan ve kültürel kodları görünür kılan merkezî unsurlar olmaktadır.

Bu bölümde yaşam alanları, fiziksel özelliklerinden ziyade işlevsel, simgesel ve anlatısal rollerine göre ele alınmakta; mekân–kahraman–zaman ilişkisi ekseninde değerlendirilmektedir.

3.1.1. Geçici ve Hareketli Yaşam Alanı Olarak Çadır/Yurt

Güney Sibiry Türk destanlarında çadır, göçebe yaşam biçiminin doğal bir sonucu olmanın ötesinde, kozmik düzenin ve toplumsal yapının sembolik bir temsilidir. Altay, Tuva, Hakas ve Şor sahasında çadır; hareket, geçicilik ve başlangıç fikriyle ilişkilendirilmektedir. Bu yönüyle çadır, kahramanın henüz tamamlanmamış kimliğini ve destansı yolculuğun başlangıç evresini temsil etmektedir.

Çadırın mimari yapısı, Güney Sibiry Türk topluluklarının evren tasavvuruyla doğrudan ilişkilidir. Çadırın tepe açıklığı olan tündük, gökle kurulan bağı ve kutsal âleme açılan geçidi simgelerken; orta direk, yer ile gök arasında uzanan kozmik eksen (axis mundi) olarak algılanmaktadır. Zemin ise yeryüzünü temsil etmekte; böylece çadır, evrenin küçük ölçekli ve somut bir modeli hâline gelmektedir. Bu yönüyle çadır, yalnızca barınma işlevi gören bir yaşam alanı değil; kozmik düzenin sembolik olarak yeniden kurulduğu kutsal bir mekân niteliği taşımaktadır. Mircea Eliade'nin de belirttiği üzere, "İlkel toplumlarda ev, evrenin bir kopyası olarak düşünülür; çatısı göğü, temeli yeri, merkezî direği ise yer ile gök arasındaki bağı temsil eder" (Eliade, 2003: 36). Kahramanın bu

mekân içinde bulunması, onun henüz insan dünyasının korunaklı sınırları içinde yer aldığını; çadırdan çıkışı ise kozmik ve destansı sürecin başlamasını ifade etmektedir.

Destanlarda çadır, sıklıkla kahramanın doğduğu, büyüdüğü ya da kader çağrısını aldığı mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda çadır, anlatının başlangıç noktasıdır. Kahramanın çadırdan ayrılması, sıradan yaşamdan kopuşun ve bilinmezliklerle dolu destansı yolculuğun simgesel ifadesidir. Özellikle Altay ve Tuva destanlarında çadırdan çıkış sahneleri, anlatının yönünü belirleyen eşik anlar olarak kurgulanmaktadır.

Toplumsal düzlemde çadır, sosyal hiyerarşinin ve aile yapısının mekânsal bir yansımasıdır. Çadır içindeki oturma düzeni, yaş ve statüye göre belirlenir; misafir için ayrılan alan, ev sahibinin konumu ve kadın–erkek mekânsal ayrımı, toplumun değer sistemini görünür kılmaktadır. Bu yönüyle çadır, yalnızca bireysel yaşam alanı değil; toplumsal düzenin küçük ölçekli bir temsili olarak işlev görmektedir.

Yurt ve çadır, Güney Sibirya Türk destanlarında birbirinden kesin çizgilerle ayrılan kavramlar değil; aynı mekânsal yapının farklı işlev ve anlam düzeylerini temsil eden iki tamamlayıcı unsur olmaktadır. Göçebe yaşam tarzının temel unsuru olan yurt, yalnızca bir barınak değil, aynı zamanda ailenin onurunu ve kutsallığını barındıran mekânlardır. Güney Sibirya Türk Destanlarında yurt ve çadır, evrenin modeli olarak düşünülmektedir; kubbesi göğü, zemini de yeri simgelemektedir.

Altay sahasına ait Er Samır Destanı'nda yurt, açık biçimde toplumsal yaşamın merkezi olarak tasvir edilmektedir. Kahramanın yolculuğu sırasında karşısına çıkan yurt tasvirleri, yalnızca fiziksel bir yerleşimi değil; hareket hâlindeki bir topluluğu ve bu topluluğun siyasal düzenini de yansıtmaktadır:

*Altın dağa çıkıp da
Öte yanına bakınca,
Ak malı kımıldeşan
Ak otlaklar göründü
Kara halkı hareketlenen
Kara orman gibi yurt göründü. (Dilek,2025:.40)
Nice dağları
Aştığını kendisi de sezmedi
Büyük ormanı aralayıp,
Ak çölleri dolaştı.
Böylece gidip dururken,*

Ak dağın eteğinde

Kağan yaşayan yurt göründü. (Dilek, 2025: 103)

Burada yurt toplumsal yaşam alanı olarak görülmekte ve yurdun kağansız olamayacağı vurgusuna dikkat çekilmektedir. Bu sahnede yurdun “kağan yaşayan” bir mekân olarak tanımlanması, yurdun yalnızca çadırların kurulu olduğu bir alan olmadığını; iktidar, düzen ve toplumsal meşruiyetle doğrudan ilişkili bir merkez olduğunu ortaya koymaktadır. Kağansız bir yurdun düşünülememesi, yurdun toplumsal yapının ayrılmaz bir parçası olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda yurt, çadırın ötesine geçen bir anlam alanına sahiptir. Çadır, fiziksel ve geçici bir yapı iken; yurt, bu yapının etrafında kurulan toplumsal düzeni, kutsallığı ve kolektif kimliği temsil etmektedir. Dolayısıyla Güney Sibiryaya Türk destanlarında yurt ve çadır, birbirinden kopuk iki kavram değil; mekânın fiziksel ve kültürel boyutlarını birlikte taşıyan bütüncül bir anlatı nesnelere olmaktadır.

Yurt aynı zamanda Çadır için de geçerlidir. Genel olarak yurt bir nesne olarak algılanmasa da kahramanın mekân olarak temsili olduğu için birkaç örnek verilmektedir. Kahramanın asıl yaşam alan nesnesi olan çadır ise göçebe Güney Sibiryaya Türk halklarının temel yaşam mekânı olmaktadır. Altay, Tuva ve Hakas, Şor toplulukları için çadır, yalnızca bir barınma aracı değil, sosyal ve kozmolojik bir mekândır. Ahşap çatkı üzerine keçe ile kaplanan bu yapılar, hareketli yaşam tarzına uygun şekilde taşınabilmekte ve mevsimsel olarak kurulup sökülebilmektedir. Çadırın yapısı hem doğal çevreyle hem de kahramanın soyluluğuyla ilişkilendirilebilmektedir.

“Altı köşeli yuva – Altın kutun... senin gidersiz olsun!

Aya benzer kapılı çadırın senin

Toplanan halka eğlence versin!

Dört köşeli yuva

Gümüş kutu belasız dursun!

Güneşe benzer kapılı çadırında

Bütün akrabaların ziyafete toplansın” (Lvova vd., 2013: 178)

Bu dizelerde çadır, Güney Sibiryaya Türk destanlarının mekân sembolizmi içerisinde çok katmanlı bir anlam alanına yerleştirilmiştir. Metin, çadırı yalnızca barınma işlevi gören bir yapı olarak değil; kozmolojik düzeni yansıtan, kutsallıkla donatılmış ve toplumsal birlikteliğin merkezinde konumlanan bir yaşam alanı olarak sunmaktadır. Biçimsel betimlemelerle simgesel göndermelerin iç içe geçirilmesi, çadırın destan evreninde taşıdığı kültürel ve ideolojik yükü görünür kılmaktadır.

“Altı köşeli yuva” ifadesi, çadırın sıradan ve rastlantısal bir yapıdan ziyade, düzenli ve idealize edilmiş bir mekân olarak kurgulandığını göstermektedir. Geometrik vurgu, mekânın bilinçli bir düzen anlayışıyla ilişkilendirildiğini düşündürürken; altı köşeli yapı, kozmik denge ve bütünlük fikrini çağrıştırmaktadır. Bu yönüyle çadır, yalnızca bir barınma alanı değil, evrenin düzenini yansıtan sembolik bir yapı hâline gelmektedir. “Altın kutu” nitelmesi ise çadırın maddi değerinin ötesinde, korunması gereken kutsal bir alan olarak algılandığını göstermektedir. Altın, Güney Sibiryada destan geleneğinde çoğu zaman seçilmişlik, saflık ve tanrısal lütufla ilişkilendirildiğinden, çadırın bu nitelikle anılması onun manevi değerini de vurgulamaktadır.

Metinde kapının ay ve güneşle benzeştirilmesi, çadırın kozmolojik boyutunu daha da belirgin hâle getirmektedir. “Aya benzer kapılı çadır” ifadesi, ayın döngüsellığı ve koruyucu niteliğiyle ilişkilendirilerek çadırın huzur ve süreklilikle bağlantılı bir mekân olarak kurgulandığını göstermektedir. Ayın aile yaşamı, doğurganlık ve iç düzenle ilişkilendirilmesi, bu benzetmenin çadırı aile birliği ve iç düzenle ilişkili bir alan olarak tanımladığını ortaya koymaktadır. Buna karşılık “güneşe benzer kapılı çadır” betimlemesi, toplumsal açıklık, canlılık ve merkezilik kavramlarını ön plana çıkarmaktadır. Güneşin toplumsal yaşamın sürekliliği ve kolektif varoluşla ilişkilendirilmesi, bu kapıdan “bütün akrabaların ziyafete toplanması” sahnesiyle birlikte çadırın yalnızca aile içi bir mekân değil, aynı zamanda geniş topluluğun bir araya geldiği sosyal bir merkez olarak işlev gördüğünü göstermektedir.

Dört köşeli yuva ve gümüş kutu ifadeleri, mekânın ikinci bir düzen katmanını temsil etmektedir. Dört köşe, yeryüzünün istikrarı ve sağlamlığıyla ilişkilendirilmekte; gümüş ise koruyucu ve arındırıcı bir madde olarak çadırın kötülüklerden uzak tutulması yönündeki inancı yansıtmaktadır. “Belasız dursun” temennisi, çadırın yalnızca fiziksel tehlikelerden değil, aynı zamanda metafizik tehditlerden de korunması gerektiğine dair düşünceyi ortaya koymaktadır. Bu durum, çadırın Güney Sibiryada Türk kültüründe sıradan bir yaşam alanı olmaktan ziyade, ritüel ve inançlarla çevrelenmiş kutsal bir mekân olarak algılandığını göstermektedir. Bu dizeler bütüncül biçimde ele alındığında, çadırın destan anlatısı içinde üç temel işleve sahip olduğu görülmektedir. Buna göre çadır, ilk olarak kozmik düzenin minyatür bir temsili olarak kurgulanmaktadır. İkinci olarak aile ve akrabalık ilişkilerinin yoğunlaştığı, kutsallık atfedilen bir iç mekân niteliği taşımaktadır. Üçüncü olarak ise topluluğun bir araya geldiği, şölen ve eğlence yoluyla sosyal dayanışmanın yeniden üretildiği bir merkez işlevi üstlenmektedir. Bu çerçevede çadır,

bireysel yaşam ile kolektif yapının kesiştiği bir mekân olarak anlatı içinde konumlandırılmaktadır. Söz konusu metinde çadır, Güney Sibirya Türk destanlarında mekânın kutsallıkla nasıl ilişkilendirildiğini ve toplumsal değerlerle nasıl bütünleştirildiğini açık biçimde yansıtmaktadır. Bu bağlamda çadır, yalnızca fiziksel bir barınak olarak değil; kozmik düzenin yeryüzündeki yansıması, toplumsal birlikteliğin odağı ve kültürel belleğin somutlaştığı bir yaşam alanı olarak destan evreninde merkezi bir konumda yer almaktadır. Bu yaklaşım, yaşam alanlarına ilişkin nesnelere Güney Sibirya Türk destanlarında yalnızca maddi yapılar olarak değil, çok katmanlı kültürel semboller olarak değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Şor kahramanlık destanlarından Ay Mögo destanında:

“Altın ala sığın derisiyle

Yaşlı anası ile sözleşip konuşarak

Harikulade altın sarı ala

Çadır yapıvermiş

Altın sarı ala çadırın içinde

Yaşayıp kalmış, böyle insanlarmış” (Ergun, 2004: 317)

Güney Sibirya mitolojisi ve doğa tasavvurunda önemli bir yere sahip olan sığın, büyük geyik türlerinden biri olup kutsal hayvanlar arasında yer almaktadır. Bu hayvanın “altın ala” sıfatıyla betimlenmesi, ona olağanüstülük ve kutsiyet atfedildiğini göstermektedir. Altın rengin Türk kültüründe ilahi ışık, kut ve zenginlik kavramlarıyla ilişkilendirilmesi, sığın bu niteliklerle anlamlandırıldığını ortaya koymaktadır. Kahramanın çadırının bu hayvanın postundan yapılmış olması, çadırın sıradan bir barınak olarak değil, kutsallık ve soyluluk atfedilen bir nesne olarak kurgulandığını göstermektedir. Çadırın yapım süreci, bireysel bir eylemden ziyade ailesel ve toplumsal bir faaliyet olarak aktarılmaktadır. Metinde yer alan “anayla konuşarak” ifadesi, karar alma sürecine yaşlıların ve özellikle ana figürünün dâhil edildiğini ve çadırın geleneksel bilgi birikimi doğrultusunda inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Bu vurgu, çadırın kadın eksenli kültürel yapıyla ilişkili bir unsur olarak konumlandırıldığını da göstermektedir. “Harikulade” ve “altın sarı ala” gibi nitelermeler, çadırın görkemini ve olağanüstü niteliğini vurgulamakta; altın ala sığın postu ise çadırın doğa ve hayvan ruhlarıyla ilişkilendirilen kutsal bir nesne olarak algılandığını ima etmektedir. Hayvan postlarının geleneksel olarak koruma, bereket ve av ruhuyla uyum kavramlarıyla ilişkilendirilmesi, çadırın anlatı içinde yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhani bir koruyucu unsur olarak işlev gördüğünü göstermektedir.

Tuva sahasına ait Boktu Kiriş Bora Şeeley Destanı'nda çadır, kahramanın kaderinin belirlendiği sınır mekân olarak dikkat çekmektedir. Bora Şeeley, gördüğü rüyanın ardından ağabeyi Boktu Kiriş'i uyararak, her ne pahasına olursa olsun çadırdan dışarı çıkmaması gerektiğini bildirmektedir. Bu uyarı, çadırın yalnızca bir barınma alanı değil; aynı zamanda koruyucu, kutsal ve kaderi askıya alan bir mekân olarak algılandığını göstermektedir. Nitekim Boktu Kiriş'in birkaç gün boyunca çadırda kalması, onun yaşamının bu kutsal sınır içinde sürdüğünü; çadırdan ayrılması ise kozmik düzenin ihlal edilmesi anlamını taşımaktadır. Kahramanın çadırdan çıkmasının hemen ardından atından düşerek ölmesi, bu mekânın dışına çıkışın ölümle sonuçlanan bir geçiş olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Aradan belirli bir süre geçtikten sonra Bora Şeeley, gökyüzünde uçmakta olan üç kuşun kardeşi Boktu Kiriş'in adını zikrettiğini duymaktadır. Bu olağanüstü işaret üzerine kuşlardan birini vuran Bora Şeeley, kuşun üzerinde yer alan ve üç göğün üstündeki üç kağanın kızları adına düzenlenecek yarışlara Boktu Kiriş'in davet edildiğini bildiren yazıyı okumaktadır. Bunun ardından, ölen ağabeyinin kılığına girerek söz konusu yarışlara katılmaya karar vermekte ve üç göğün üstüne doğru bir yolculuğa çıkmaktadır.

Göğün üçüncü katında bulunan üç hanın kızları için tertip edilen yarışlara Boktu Kiriş'in kimliğiyle katılan Bora Şeeley, tüm müsabakaları kazanmakta ve üç kızı yeryüzüne indirmektedir. Bu aşamada destanda dikkat çekici bir dönüşüm süreci başlamaktadır. Bora Şeeley, daha önce kutsal kayanın içine defnedilmiş olan ağabeyini, çadır kurmak üzere hazırladığı mekâna getirmek amacıyla yeniden kayanın yanına yönelmektedir. Kaya ile kurulan sözlü ve ritüel nitelikli iletişim, ölüm ile yaşam arasındaki sınırın bir kez daha aşılmasını mümkün kılmaktadır. Yapılan yakarış üzerine kaya açılmakta ve Boktu Kiriş, hiçbir zarar görmemiş, eski hâliyle kayanın içinden çıkarılmaktadır.

“Yalçın kayasına varıp:

Yalçın kayam,

Güzel kayam, Yarılıver!

Biricik ağabeyimi çıkarayım.

Edebi kayam, güzel kayam,

Açılıver!

Öksüz ağabeyimi çıkarayım, diye

Gökyüzünü zangırdatıp

Kara yeri titretip

Bağırıp durmuş.

Yalçın kayası yarılıvermiş.

Ebedi kayası açılı vermiş.

Boktu-Kiriş ağabeyini görünce

Hiçbir şey olmamış, eski haliyle

Yatmaz mıymış.

Ağabeyini çıkarıp almış da:

Yalçın kayam kapanıver

Ebedi kayam kapanıver!’ deyince

Birleştiği yerde

Bir iz bile kalmadan bütünüyle kapanıvermiş.” (Ergun & Aça, 2004: 410-411)

Boktu Kiriş’in kayanın içinden çıkarıldıktan sonra doğrudan çadır kurulacak alana bırakılması, çadırın yalnızca bir barınma unsuru olmadığını; yeniden dirilişin ve dünyaya dönüşün mekânsal karşılığı olduğunu göstermektedir. Nitekim göğün üçüncü katından getirilen üç kağanın kızı, çadırın bulunduğu bu alanda Boktu Kiriş’in yanına gelmekte ve onu diriltmektedir. Böylece çadır, kahramanın yeniden hayata döndüğü, kozmik düzen ile insan dünyasının kesiştiği kutsal bir mekân hâline gelmektedir.

Şor kahramanlık destanlarından Ay Mögo Destanı’nda çadırın kuruluşu, sıradan bir barınma eylemi olmaktan ziyade, kutsallık, soy ve doğayla kurulan ilişkinin merkezinde yer alan sembolik bir süreç olarak sunulmaktadır:

“Amırğa-Kara-Moos

oba avlusuna yakın yerde

Başı önünde yürüyüp gelirmiş.

Ulu kara çadırın

Eşiğinin ağzından giderken

Döşünün üstündeki dört yaşındaki inek gibi

Kara bene kendini kaybedercesine atılıp

Kaşla göz arasında

Kardeşini koltuklayıp

Aylık, yıllık yere

Bırakıvermiş. (Ergun 2004: 343).

Bu dizelerde çadır, Güney Sibiry Türk destanlarında yaygın biçimde görüldüğü üzere, hem maddi hem de manevi boyutlar içeren çok katmanlı bir nesne olarak

sunulmaktadır. Çadırın yapımında kullanılan sığın (geyik), Güney Sibiryâ mitolojisi ve doğâ tasavvurunda kutsal kabul edilen hayvanlar arasında yer almaktadır. Özellikle Şor ve Hakas kültür çevresinde sığın, yalnızca bir av hayvanı olarak değil; bereket, güç ve doğayla uyum kavramlarıyla ilişkilendirilen simgesel bir varlık olarak değerlendirilmektedir. Bu hayvanın “altın ala” sıfatıyla betimlenmesi, ona olağanüstülük ve kutsiyet atfedildiğini göstermektedir. Türk kültüründe altın rengin ilahi ışık, kut ve tanrısal lütufla ilişkilendirilmesi, sığın bu nitelikle anılmasının çadırı da aynı kutsal anlam alanı içine yerleştirdiğini ortaya koymaktadır. Çadırın altın ala sığın derisiyle yapılmış olması, bu mekânın sıradan bir barınak değil; doğanın kutsal gücünü bünyesinde taşıyan, koruyucu ve soylu bir yaşam alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Hayvan postlarının geleneksel kültürlerde koruma, bereket ve av ruhuyla barış anlamları taşıdığı bilinmektedir. Bu bağlamda sığın postu, çadırı yalnızca fiziksel koşullardan koruyan bir malzeme değil; kötü ruhlara, hastalıklara ve uğursuzluğa karşı manevi bir zırh işlevi gören kutsal bir nesne hâline getirmektedir. Böylece çadır, insan ile hayvan ruhları, dolayısıyla doğâ ile insan arasında kurulan sembolik bir uzlaşma alanı olarak yorumlanabilmektedir.

Metinde çadırın “yaşlı anası ile sözleşip konuşarak” yapılması, bu sürecin bireysel bir karar olmaktan ziyade ailesel ve toplumsal onay gerektiren bir eylem olarak kurgulandığını göstermektedir. Ana figürünün özellikle vurgulanması, Güney Sibiryâ Türk kültüründe yaşlıların ve kadınların geleneksel bilginin taşıyıcısı olarak kabul edildiğine işaret etmektedir. Bu durum, çadırın kuruluşunun yalnızca teknik bir inşa faaliyeti olarak değil, kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel bellek ve ritüel bilgi çerçevesinde gerçekleşen bir süreç olarak sunulduğunu ortaya koymaktadır. Söz konusu vurgu, çadırın kadın eksenli kültürel yapı ile ilişkisini görünür kılmakta; ana figürü üzerinden soy, koruma ve süreklilik kavramlarının anlatı içinde konumlandırıldığını göstermektedir.

“Harikulade” ve “altın sarı ala” gibi nitelemeler, çadırın olağanüstü ve seçkin niteliğini pekiştirmektedir. Bu sıfatlar, çadırı sıradan barınma mekânlarından ayırarak kahramanın statüsünü ve yaşadığı alanın kutsallıkla ilişkilendirilen konumunu belirginleştirmektedir. Çadırın içinde “yaşayıp kalınması” ifadesi ise bu mekânın geçici bir sığınak olarak değil, düzenli ve meşru bir yaşam alanı olarak kabul edildiğini göstermektedir. Bu yönüyle çadır, yalnızca kahramanın barındığı bir yer olarak değil, toplumsal varoluşun ve düzenin sürdürüldüğü merkezî bir mekân olarak kurgulanmaktadır.

Ay Mögo Destanı’nda çadırın doğâ, hayvan ruhları ve toplumsal değerlerle iç içe bir biçimde ele alındığı görülmektedir. Kutsal hayvan postunun kullanımı, ana figürünün

onayı ve olağanüstü nitelermeler aracılığıyla çadır, hem kozmik hem de toplumsal anlam katmanlarıyla donatılmaktadır. Bu bağlamda çadır, fiziksel bir barınak olmanın ötesinde, doğanın kutsallığını, ailenin onurunu ve toplumun kültürel belleğini birlikte taşıyan sembolik bir yaşam alanı olarak destan anlatısı içinde merkezi bir konumda yer almaktadır.

Tuva sahasına ait Aldın Çaagay Destanı'nda yer alan çadır tasviri, Güney Sibirya Türk destanlarında çadırın yalnızca barınma işleviyle sınırlı olmayan, kozmolojik, toplumsal ve siyasal anlamlarla yüklü bir mekân olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır:

*“Kırk sekiz kolanlı,
yirmi dört direkli,
büyük ak çadır duruyormuş.”* (Arıkoğlu, Borbaanay, 2007: 537)

Güney Sibirya Türk destanlarında çadır motifi, yalnızca mimari bir yapı unsurunu değil; aynı zamanda kozmolojik tasavvuru, toplumsal örgütlenmeyi ve siyasal otoriteyi yansıtan çok katmanlı bir sembolü ifade etmektedir. “Kırk sekiz kolanlı, yirmi dört direkli, büyük ak çadır” biçimindeki tasvir, bu yönüyle basit bir fiziksel betimlemenin ötesine geçerek, düzenli ve merkezî bir yaşam alanını görünür kılmaktadır. Çadırın çok sayıda direk ve bağlayıcı unsurla betimlenmesi, onun sıradan bir barınak değil; topluluğu bir arada tutan, istikrar ve bütünlüğü temsil eden bir mekân olduğunu düşündürmektedir. Bu tür sayısal vurgular, destan geleneğinde çoğu zaman kozmik düzen ve evrensel ahenkle ilişkilendirilmekte; dolayısıyla çadır, evrenin düzenli yapısının yeryüzündeki bir yansıması olarak kurgulanmaktadır.

Metinde özellikle öne çıkan “ak” rengi, Türk kültüründe temizlik, kutsallık, ululuk, barış ve yücelik gibi olumlu anlam alanlarıyla ilişkilidir. Bu bağlamda “ak çadır” ya da “ak yurt” ifadeleri, destan anlatılarında genellikle en seçkin, en itibarlı ve meşruiyeti tartışmasız kişilere ait yaşam alanlarını tanımlamak için kullanılmaktadır. Ak çadır, refahın, mutluluğun ve kutsal düzenin mekânsal karşılığı olarak algılanırken; bu mekân, aynı zamanda siyasal otoritenin ve toplumsal birliğin merkezinde yer almaktadır. Çadırın “büyük” olarak nitelenmesi de bu merkezîyet ve güç vurgusunu pekiştirmektedir. Buna karşılık destan geleneğinde “kara çadır” imgesi, çoğu zaman yoksulluk, düşkünlük ve kötü talihle ilişkilendirilmektedir. Kara renk, olumsuzluk ve talihsizlik çağrışımlarıyla birlikte, toplumsal hiyerarşinin alt basamaklarını simgeleyen bir göstergeye dönüşmektedir. Bu karşıtlık, çadırın yalnızca içinde yaşanan bir mekân değil; bireyin ve topluluğun toplumsal konumunu, ekonomik durumunu ve kader algısını yansıtan sembolik bir unsur

olduğunu ortaya koymaktadır. Böylece ak çadır–kara çadır ayrımı, Güney Sibiryaya Türk destanlarında mekân aracılığıyla kurulan değerler sisteminin ve toplumsal sınıflandırmanın açık bir ifadesi hâline gelmektedir.

Altay sahasına ait Maaday-Kara Destanı’nda çadır, bu anlam katmanlarını daha da genişleten bir biçimde, güç ve ebedî birlik fikriyle ilişkilendirilerek “taş” unsuru ile birlikte kullanılmaktadır. Destanda çadırın tasvir edildiği sahne, mekânın bilinçli olarak seçildiğini ve sembolik açıdan yüklü bir alanı işaret ettiğini göstermektedir:

Yetmiş kollu mavi nehrin kenarında

Yedi dağ-kalenin arasındaki vadide

Doksan köşeli muhteşem taş çadır

Ay ve güneşin ışıklarını yansıtan

Altın sırlı yüz köşeli çadırlar

Şimdi orada durmaktadırlar.

Doksan köşeli muhteşem taş çadırın eşiği önünde (Bekki,2001: 400).

Bu dizelerde çadırın konumlandığı çevre, hem doğal hem de savunma açısından ayrıcalıklı bir mekânı temsil etmektedir. Nehir ve dağ unsurları, Türk mitolojik düşüncesinde çoğu zaman “koruyucu sınırlar” ve “kutsal çevre” ile ilişkilendirilmektedir. Yetmiş kollu nehir, mekânın zenginliğini ve sürekliliğini simgelerken, dış tehditlere karşı doğal bir savunma alanı oluşturmaktadır. Metinde geçen “taş çadır” ifadesi, göçebe kültürün temel barınma unsuru olan çadırın alışılmış geçicilik niteliğini aşan bir anlam taşımaktadır. Taş malzeme, destan anlatısında süreklilik, sağlamlık ve ebediyet fikriyle ilişkilendirilmektedir. Bu nedenle taş çadır, sıradan bir konut değil; kalıcı iktidarın ve sarsılmaz gücün sembolik bir ifadesi hâline gelmektedir. Çadırın çok köşeli ve ihtişamlı olarak betimlenmesi, bu mekânın yalnızca fiziksel büyüklüğünü değil; temsil ettiği kozmik düzeni ve siyasal otoriteyi de vurgulamaktadır.

Ay ve güneş ışıklarının çadırdan yansması, mekânın kozmik boyutunu daha belirgin hâle getirmektedir. Ay ve güneş, Türk mitolojisinde evrensel düzen ve zamanın sürekliliğiyle ilişkilendirilen göksel unsurlar arasında yer almaktadır. Bu iki göksel varlığın ışığını yansıtan çadır, yer ile gök arasında kurulan kozmik ilişkiyi anlatı düzleminde görünür kılmaktadır. Bu çerçevede çadır, yalnızca kahramanın yaşadığı bir mekân olarak değil, evrensel düzenle uyumlu biçimde konumlandırılan kutsal bir merkez olarak sunulmaktadır.

Altay sahasına ait Maaday Kara destanında Kögüdey Mergen, ölümsüz kavağın altında yattığında yedici gün rüyasında babasının ak sürüsünün ak duman gibi yayıldığını ve bu sürünün ortasındaki bir çadırdan anne ve babasının sağ salim yaşadıklarını görür:

*Ölümsüz kavağın dibine gelince
Bronz eğeri atın sırtından aldı,
Pamuk terliği yere serdi,
Altın yemini çıkardı.
Pamuk yelesi koyu kır atın
Yelesini ve kuyruğunu sıvazlayıp:
'Ardıç kokan Altay'da
Yedi gün gez, otlan,
Şifalı kuyu sularından
Altı gün iç, dedi.
Sığırına et topla, semirsin,
Benim kollarımın kanadısın, deyip,
Benim samimi dostumsun' diyerek,
Atı serbest bıraktı.
Atı serbest bırakınca,
Alp kendisinde uykuya yattı.
Pamuk terliği altına serdi,
Bronz eyeri tastık yaptı,
Deri zırhı üstüne çekti,
Altı gün dinlendi,
Yedi gün uyukladı,
Yedinci günün sonunda
Bir rüya gördü.
Babasının ak sürüsü
Ak duman gibi yayılmış, otluyor.
Anne ve babası
Ak sürünün ortasında
Çadırdan yurtlarında
Sağ-selim yaşıyor göründüler.
O böyle rüya görünce
Uyanıp ayağa kalktı." (Bekki,2001: 439).*

Rüyada anne ve babanın sağ bir biçimde çadırda yaşamaya devam etmeleri, çadırı ölüm ve yokluk karşısında sürekliliği temsil eden bir nesne hâline getirmektedir.

Şor kahramanlık destanları içinde çadırın açık biçimde geçtiği metinlerden biri de Kara Kaan Destanı'dır. Destanda çadır, kahramanın ailesiyle birlikte yaşadığı, gündelik hayatın sürdüğü mekân olarak geçmektedir.

*“Kara Kaan,
Babasıyla anasıyla birlikte
Kara çadırda oturmuş,
Dumanı tüten o çadırda
Günlerini geçirirmiş.”* (Ergun, 2004: 241)

Bu destan metninde çadır, herhangi bir olağanüstü nitelime olmaksızın, yaşanılan yer olarak sunulmaktadır. “Babasıyla anasıyla birlikte” ifadesi, çadırın bireysel değil, ailesel bir mekân olduğunu ortaya koymaktadır. Çadırın “dumanı tüten” bir yer olarak betimlenmesi ise, burada düzenli bir yaşamın sürdüğünü, ateşin ve ocağın varlığını ima etmektedir. Bu durum, çadırın geçici bir sığınak değil; gündelik hayatın merkezi olan bir yaşam alanı olarak algılandığını göstermektedir. Sonuç olarak, ilk bakışta yalnızca göçebe yaşamın zorunlu bir barınma aracı olarak algılanabilecek olan çadır, Güney Sibiryaya Türk destanlarında çok katmanlı anlamlarla yüklü, merkezî bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Destan anlatılarında çadır, yalnızca maddi ihtiyaçları karşılayan somut bir yapı değil; mitolojik, törensel, toplumsal ve kimliksel düzlemleri aynı anda kuşatan bütüncül bir kültürel unsur niteliği taşımaktadır. Bu yönüyle çadır, destan metinlerinde hem fiziksel hem de sembolik işlevleri bünyesinde birleştiren özgün bir mekân-nesne olarak değerlendirilmektedir.

Somut düzlemde çadır, göçebe yaşam biçiminin temel gereksinimi olan barınmayı sağlayan, taşınabilir, pratik ve mevsimsel konaklamaya uygun bir yaşam alanı olarak işlev görmektedir. Ancak destan metinlerinde bu işlev, çoğu zaman ikinci planda kalmakta; çadırın sembolik boyutları ön plana çıkmaktadır. Mitolojik düzlemde çadır, kubbeli yapısı ve merkezî konumuyla gök kubbeyi ve evrensel düzeni temsil eden bir mikrokozmos olarak kurgulanmaktadır. “Gök çadır”, “ak çadır” ve “altın yurt” gibi ifadelerle yüceltilen bu mekân, kutsallıkla ilişkilendirilerek insan ile kozmik düzen arasında bir bağ kurmaktadır.

Törenselle ve siyasal düzlemde çadır, toyların, kurultayların, evlilik merasimlerinin ve toplumsal kararların alındığı merkezî bir mekân olarak kurgulanmaktadır. Bu yönüyle çadır, bireysel yaşam alanının ötesinde, siyasal otoritenin, toplumsal düzenin ve kolektif iradenin tesis edildiği bir han otağı işlevi üstlenmektedir. Çadırın anlatı içindeki merkezî konumu, toplumsal hiyerarşinin ve güç ilişkilerinin mekânsal düzeyde temsil edilmesine imkân tanımaktadır. Duygusal ve kimliksel düzlemde ise çadır, kahramanın doğup büyüdüğü, soyunu ve halkını temsil ettiği ve aidiyet duygusunu geliştirdiği bir yurt olarak anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda çadır, yalnızca fiziksel bir yaşam alanı değil, bireysel kimliğin oluştuğu ve kolektif hafızanın korunduğu sembolik bir mekân olarak konumlandırılmaktadır. Kahramanın çadırla kurduğu ilişki, onun kişisel tarihini ve toplumsal kökenini anlatı düzleminde görünür kılmaktadır. Bu özellikleriyle çadır, Güney Sibirya Türk destanlarında tekil bir nesne olarak yer almakla birlikte, anlatı evreninde çok katmanlı anlamlarla örülmüş bir kültürel yapı olarak işlev görmektedir. Maddî kültür unsurları ile manevî değerleri bir arada barındıran çadır, toplumun dünya görüşünü, yaşam tarzını, kozmolojik tasavvurunu ve toplumsal örgütlenmesini yansıtan güçlü bir sembol olarak destan geleneğinde merkezi bir konumda yer almaktadır.

3.1.2. Düzen, Güç ve İktidar Mekânı Olarak Saray/ Köşk

Güney Sibirya Türk toplulukları göçebe ya da yarı göçebe bir yaşam tarzına sahip olmalarına rağmen, destan anlatılarında saray ve köşk gibi kalıcı mimari yapılara sıkça yer verilmektedir. Bu durum, söz konusu yapıların gündelik yaşamın bir parçası olmaktan ziyade, kültürel hayal gücünde ve mitolojik düşüncede taşıdığı sembolik değerle ilişkili olduğunu göstermektedir. Destanlar aracılığıyla saray ve köşk, göçebe toplumların idealleştirilmiş düzen anlayışını, iktidar tasavvurunu ve kutsal merkez fikrini yansıtan anlatı mekânları hâline gelmektedir.

Güney Sibirya Türk destanlarında saray ve köşk motifleri çoğunlukla olağanüstü niteliklerle betimlenmektedir. “Altın kanatlı saray”, “gümüş çatılı köşk”, “yedi katlı beyaz kule” gibi ifadeler, bu yapıların sıradan mekânlar olmadığını; kutsallık, ihtişam ve seçkinlikle ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır. Bu tür yapılar genellikle hanlara, kahramanlara, olağanüstü varlıklara, peri kızlarına ya da anlatının karşıt gücünü temsil eden düşman figürlerine ait olarak tasvir edilmektedir. Böylece saray ve köşk, doğrudan statü, güç ve tanrısal meşruiyetle bağlantılı mekânlar olarak kurgulanmaktadır.

Anlatısal düzlemde saray ve köşklerin işlevi çoğu zaman mekânsal karşıtlıklar üzerinden şekillenmektedir. Kahramanın mücadele ettiği düşmanların sarayları, kötülüğün ve düzensizliğin merkezi olarak konumlandırılmakta; bu yapılar, yıkılması ya da ele geçirilmesi gereken hedeflerdir. Buna karşılık kahramanın kazandığı ya da sahip olduğu saray, zaferin, düzenin yeniden tesisinin ve toplumsal yükselişin simgesi hâline gelmektedir. Özellikle evlenme motifiyle bağlantılı sahnelerde saray ve köşkler, eşin kazanıldığı, soyun devamının planlandığı ve yeni bir düzenin kurulduğu merkezî mekânlar olarak öne çıkmaktadır.

Bu yönüyle saray ve köşkler, maddi anlamda göçebe kültürle çelişkili gibi görünse de, destan anlatılarında idealize edilmiş düzenin mekânsal temsili olarak önemli bir rol üstlenmektedir. Bu yapılar, otoritenin ve kutsal gücün somutlaştığı, kahramanın toplumsal rolünü tamamladığı ve meşruiyet kazandığı yüce mekânlar olarak kurgulanmaktadır. Dolayısıyla saray ve köşkler, yalnızca birer yapı nesnesi değil; ideallerin, düzen arzusunun ve evrensel meşruiyet anlayışının anlatı düzlemindeki karşılıklarıdır.

Destan metinlerinde saray ve köşkler çoğu zaman renk, malzeme ve maden unsurları üzerinden ayrıntılı biçimde betimlenmektedir. “Ak saray” nitelemesi, genellikle ilahi kaynaklı güç, kut anlayışı ve arınmışlıkla ilişkilendirilmektedir. Ak renk, Gök Tanrı inancı çerçevesinde doğruluk, yücelik ve kutsallık anlamları taşıdığından, bu tür saraylar çoğunlukla kahramanın ulaşması gereken ideal merkezler ya da adil yönetimin mekânları olarak sunulmaktadır. “Kara saray” betimlemeleri ise çok katmanlı bir sembolizm içermektedir. Bazı bağlamlarda yas, ölüm ve karanlık güçleri çağrıştırırken; “kara dağın eteğinde” ya da “kara çamurdan yapılmış” gibi ifadelerle yer altı, sınır ya da eşik mekânlarını temsil etmektedir. Bu tür saraylar, kahramanın sınındığı, dönüşüm geçirdiği ya da ölümlüyle yüzleştiği anlatı alanları olarak işlev görmektedir. Malzeme temelli betimlemelerde “taş saray”, kalıcılığın, sağlamlığın ve geleneksel düzenin sembolü olarak öne çıkmaktadır. Taş, geçiciliğin karşıtı olarak sürekliliği temsil ederken, düzenin sarsılmazlığını vurgulamaktadır. “Demir saray” ise çoğunlukla savaşçı kimlik, güce dayalı düzen ve dış tehditlere karşı korunaklılık anlamlarını taşımaktadır. Türk mitolojik düşüncesinde demirin kutsal bir element olarak algılanması, bu tür sarayların tanrısal ya da efsanevi güçle donatılmış mekânlar olarak değerlendirilmesine zemin hazırlamaktadır. Buna karşılık “çamurdan saray” gibi ifadeler, yüzeyde geçicilik ve zayıflık izlenimi verse de, destan bağlamında çoğu zaman kahramanın içsel dönüşümüne sahne olan eşik mekânlar olarak kurgulanmaktadır. “Altın saray” ise iktidarın, kutsallığın ve ruhsal

yüceliğin en üst düzey sembolü olarak karşımıza çıkmakta; bu yapılar genellikle hakanlara, yüce varlıklara ya da destansı yolculuğunu tamamlamış kahramanlara ait olmaktadır.

“Ak kıkırdak gibi taş saray

Aya güneşe karşı parladı

Altı boğumlu altın at direği

Ak buluta yetti” (Dilek, 2007-a: 78).

Taş malzeme, destan anlatılarında çoğu zaman geçiciliğin karşıtı olarak kullanılmaktadır; sağlamlık, süreklilik ve zamansızlık gibi anlamlarla yüklüdür. Bu bağlamda taş saray, yalnızca fiziksel dayanıklılığı değil, aynı zamanda ebedî gücü temsil eden bir yapı olarak kurgulanmaktadır. “Ak kıkırdak gibi” benzetmesi, sarayın hem saf hem de canlı bir yapıya sahip olduğu izlenimini uyandırmakta; böylece mekânın durağan bir yapıdan ziyade kutsal bir nesne niteliği kazandığını düşündürmektedir. Metinde yer alan “altı boğumlu altın at direği”, sarayın sembolik gücünü pekiştiren önemli bir unsur niteliğindedir. At direği, Türk kültüründe genellikle han otağının ya da yönetim merkezinin önünde konumlanan ve otoriteyi simgeleyen bir unsur olarak bilinmektedir. Bu direğin “altın” sıfatıyla nitelendirilmesi, maddi değerinin ötesinde, ilahî kaynaklı bir güçle donatıldığını ve kut anlayışıyla ilişkilendirildiğini göstermektedir. Altın, bu bağlamda hem egemenliğin meşruiyetini hem de kutsal düzenle kurulan bağı ifade eden bir semboldür. “At direği”nin “altı boğumlu” olarak tasvir edilmesi, yapının rastlantısal değil; belirli bir düzen ve hiyerarşi anlayışı çerçevesinde inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Sayı sembolizmi açısından altı, katmanlı ve düzenli bir evren tasavvuruna işaret etmektedir. Direğin “ak buluta yetmesi” ise saray ile gök âlemi arasında doğrudan bir bağlantı kurulduğunu ima etmektedir. Bu durum, sarayın yalnızca dünyevî bir iktidar mekânı olmadığını; aynı zamanda kozmik düzenle temas hâlinde bulunan bir güç merkezi olarak kurgulandığını göstermektedir. Bu bağlamda söz konusu dizelerde saray, hem yapısal hem de işlevsel açıdan evrenle iletişim hâlinde olan kutsal bir merkez olarak sunulmaktadır. Taş saray ve altın at direği birlikte düşünüldüğünde, mekânın yalnızca kahramanın ya da hükümdarın yaşadığı bir alan olmadığı; aynı zamanda, otoritenin ve kutsiyetin somutlaştığı bir merkez olduğu anlaşılmaktadır. Böylece saray, Güney Sibiryaya Türk destanlarında güç, süreklilik ve kozmik meşruiyetin kesiştiği çok katmanlı bir anlatı nesnesi hâline gelmektedir.

Altay destan geleneğine ait Oçı Bala Destanı’nda kahramanın zaferden sonraki eylemleri, mekân ve nesne üzerinden kurulan sembolik bir dönüşüm sürecini yansıtmaktadır. Destanda; Oçı-Bala, yurduna savaşmak amacıyla gelen Kan Taacı Bey’in

oğlunu öldürdükten sonra, onun cesedini babasına göndermiş; böylece düşmanla olan çatışmayı kesin biçimde sona erdirmiştir. Bundan sonra kahramanın, savaş giysilerini çıkararak “kutsal kavak ağacına” asması, kaynayan boz suda yıkanması ve ardından temiz giysiler giyerek “ak keçeden sarayına” girmesi anlatılmaktadır. Kavak ağacı, Türk mitolojik düşüncesinde gök, yer ve yer altı âlemlerini birbirine bağlayan kozmik bir eksen olarak kabul edilmektedir. Ardından kaynayan boz suda yıkanma eylemi ve Oçı-Bala'nın “ak keçeden sarayına” girmesi, anlatıda zaferin ve düzenin yeniden tesis edildiğini gösteren güçlü bir simgesel sahne olarak karşımıza çıkmaktadır. Keçe, göçebe Türk topluluklarının yaşamında yalnızca işlevsel bir malzeme değil; aynı zamanda kutsallıkla ilişkilendirilen, koruyucu ve birleştirici bir unsurdur. “Saray” kavramı da bu bağlamda maddi bir barınak olmanın ötesine geçmektedir. Göçebe kültür bağlamında saray, çoğu zaman ideal düzenin, iktidarın ve meşru otoritenin sembolik mekânı olarak kurgulanmaktadır. Oçı-Bala'nın savaş sonrası ak keçeden sarayına girmesi, zaferin resmiyet kazandığını, sosyal düzenin yeniden kurulduğunu ve kahramanın itibarının onarıldığını göstermektedir.

Altay destan geleneğine ait Üç Kulaktı Ay Kara At Destanı'nda yer alan altın saray tasviri, Güney Sibirya Türk destanlarında mekânın fiziksel gerçekliğin ötesine taşınarak kozmik ve simgesel bir boyut kazandığını gösteren dikkat çekici örneklerden biridir. Bu anlatıda saray, ne yere ne de göğe bağlıdır; aksine iki âlem arasında, askıda duran bir yapı olarak betimlenmektedir. Bu özellik, destan metinlerinde nesnelere ve mekânların tek boyutlu işlevlerle sınırlı olmadığını, çok katmanlı bir anlam evrenine sahip olduğunu açıkça ortaya koymaktadır:.

“Bir kız çocuğunun ağlaması duyuluyor:

‘Göğün direği, dedi,

Yerinse göbeği, dedi,

Kan-Biley babama

Nasıl da kötülük ettim?’ dedi.

...

Üç kulaklı ay kara at

Bunu işitip baktı ki,

Göğe bağlı değil,

Yere direkli değil

Gökle yerin arasında

Bir saray duruyor...

*Uçup saraya çıktı.
Dinleyip durdu ki,
Kan-Biley'in kızı
Orada oturuyormuş (Dilek, 2007-b: 429).*

Bu metinde sarayın konumlandığı yer, onu klasik anlamda bir yaşam alanı olmaktan çıkararak kozmik bir ara mekân hâline getirmektedir. “Göğe bağlı değil, yere direkli değil” ifadesi, sarayın ne tamamen gökyüzüne ne de bütünüyle dünyevi düzleme ait olduğunu vurgulamaktadır. Böylece saray, yer ile gök arasında konumlanan, geçiş ve bekleyiş hâlinin mekânsal karşılığına dönüşmektedir. Bu durum, destanlarda sıkça rastlanan eşik mekân anlayışıyla doğrudan ilişkilendirilmektedir. Üç Kulaktı Ay Kara At'ın bu saraya uçarak ulaşması, mekânın fiziksel yollarla erişilemeyen bir konumda bulunduğunu göstermektedir.

Altay destan geleneğine ait Er Samır Destanı'nda “demir saray”ın sahihsiz kalışı, mekânın yalnızca fiziksel bir yapı olarak değil, toplumsal ve simgesel bir düzenin taşıyıcısı olarak kurgulandığını açık biçimde ortaya koymaktadır. Metinde Er Samır'ın sarayına döndüğünde karşılaştığı manzara, bu çok katmanlı anlamı görünür kılmaktadır:

*“Bunu işiten Er Samır.
Atından inerek, eve girdi.
Ocakta ateşi soğuyup kalmış,
Yatağı ise dağılıp kalmış,
Her şeyini toz basmış
Demir sarayı sahihsiz kalmış...”(Dilek, 2007-b: 429)*

Bu dizelerde sarayın sahihsizliği, yalnızca terk edilmiş bir mekânın betimlenmesiyle sınırlı değildir; aksine, bir otorite merkezinin, dolayısıyla bir düzenin sona erdiğine işaret etmektedir. Ocağın sönmüş olması, yatağın dağılmış hâlde bulunması ve her şeyin tozla kaplanması, gündelik yaşamın ve ritüel düzenin kesintiye uğradığını simgelemektedir. Bu ayrıntılar, sarayın artık işlevini yitirdiğini ve merkez olma niteliğini kaybettiğini anlatsal düzeyde pekiştirmektedir. Destan bağlamında demir saray, yalnızca dayanıklılığı ve sağlamlığı temsil eden bir yapı değildir. Demir, Türk mitolojik düşüncesinde kutsal kabul edilen bir element olup, güç, koruyuculuk ve meşruiyetle ilişkilendirilmektedir. Bu nedenle demirden yapılmış bir saray, Er Samır'ın kişisel ve toplumsal otoritesinin mekânsal karşılığı olarak değerlendirilmektedir. Saray, kahramanın ailesini, halkını ve yönetim düzenini bir arada tutan simgesel bir merkez; aynı zamanda

ritüel hayatın sürdüğü kutsal bir alan işlevi görmektedir. Bu çerçevede sarayın “sahipsiz kalması”, yalnızca kahramanın yokluğunu değil, onun temsil ettiği düzenin dağılmasını da ifade eder. Saray artık koruyucu, birleştirici ve düzen kurucu bir merkez olmaktan çıkar; boşluk ve yitim duygusunun hâkim olduğu bir mekâna dönüşmüştür.

Hakas destan geleneğinden Huban Arığ Destanı, başkahramanı kadın olan anlatılar arasında dikkat çekici bir yere sahiptir. Destanda Huban Arığ’ın yaşadığı mekân şu şekilde betimlenmektedir:

*“Şeytanın girmedığı arı yerde,
yelin girmedığı huzurlu yerde,
kara karlı zirvenin bitiminde
ak bir saray.”* (Davletov, 2006: 1)

Bu betimleme, Huban Arığ’ın yaşam alanının sıradan bir yerleşim yeri olmadığını açık biçimde ortaya koymaktadır. “Şeytanın girmedığı” ve “yelin girmedığı” ifadeleri, mekânın hem metafizik hem de fiziksel tehditlerden arınmış olduğunu vurgulamaktadır. Böylece saray, kötülükten uzak, huzurla çevrili ve korunmuş bir alan olarak kurgulanmaktadır. Mekânın “kara karlı zirvenin bitiminde” yer alması ise, bu alanın ulaşılması güç, sınırları belirgin ve sıradan insan dünyasının ötesinde bir konumda bulunduğunu göstermektedir. Destanda bu özel mekânın “ak saray” olarak adlandırılması, mekânın sembolik anlamını daha da güçlendirmektedir. Türk mitolojik ve kültürel düşüncesinde ak renk, saflık, arınmışlık, kutsallık ile ilişkilendirilmektedir. Bu nedenle ak saray, yalnızca fiziksel bir yapı değil; ilahi düzenle uyumlu, temiz ve seçkin bir yaşam alanı olarak algılanmalıdır. Huban Arığ’ın bu sarayda yaşaması, onun sıradan bir kahraman değil; doğası gereği seçilmiş, kutsal niteliklerle donatılmış bir figür olduğunu ortaya koymaktadır. Kadın kahramanın böylesine korunmuş ve yüceltilmiş bir mekânda konumlandırılması, Hakas destanlarında kadın figürünün taşıdığı mitolojik değeri de yansıtmaktadır. Huban Arığ, yalnızca fiziksel gücü ya da kahramanlık eylemleriyle değil; yaşadığı mekân aracılığıyla da yüceltilmektedir.

Tuva sahasına ait Kan Kapçıkay Destanı’nda yer alan saray tasviri, Güney Sibirya Türk destanlarında mekânın yalnızca fiziksel bir yapı olarak değil; kozmik düzenin merkezine yerleştirilmiş, çok katmanlı bir kutsal alan olarak kurgulandığını göstermektedir. Anlatıda saray, doğal unsurlar, hayvan figürleri ve kozmolojik sembollerle çevrelenmiş bir koruma sistemi içerisinde betimlenmektedir. Bu durum, sarayın sıradan bir yerleşim alanı değil; mitolojik güçlerle kuşatılmış bir merkez olduğunu ortaya

koymaktadır. Metinde sarayın karşısında yer alan yüz dallı gümüş kavak ve demir kavak, Türk mitolojik düşüncesinde evrenin eksenini temsil eden kutsal ağaç anlayışıyla doğrudan ilişkilidir. Özellikle “yetmiş dokuz dallı, doksan dokuz yuvalı” biçimindeki sayısal vurgular, ağacın kozmik düzenle bağlantısını güçlendirmekte; ağacı yer ile gök arasında bir geçiş noktası hâline getirmektedir. Kutsal kavağın dallarında yuvalanan dokuz kara kartal ise, göksel gözetimi ve yukarıdan denetimi simgeleyen ruhani varlıklar olarak sunulmaktadır. Kartalların “bir aylık yerden görmesi” ve “bir yıllık yerden koku alması”, onların sıradan hayvanlar değil; olağanüstü algı gücüne sahip mitolojik bekçiler olduğunu göstermektedir.

*Ak sarayın karşısında
Yüz dallı gümüş kavak ağacı
Yetmiş dokuz sık ve gür dallı
Doksan dokuz yuvalı haliyle
Şimdi burada duruyordu.
Demir kavak ağacının dibinde
Demir zincire zincirlenmiş
Yedi boz köpek vardı.
Ala gözü kanlanan,
Azı dişi gıcırdayan
Alp yolunda avlanır,
Yiğit yolunu bekler.
Bir yıllık uzaklıktan koku alır,
Bir aylık uzaklıktan görürlerdi.
Yer üstündeki ağaç dalı
Demir zinciri şingirdatti.
Gece burada uyku yok,
Gündüz onlara rahat yoktu.
Demir kavağın dibinde
Havlayıp, ürüdüler.
Tırnakları elmas gibi
Nefesleri rüzgâr gibi
Birbirine eş yedi boz köpek
Hayvan otağını korurdu,
İnsanların yurdunu beklerdi.*

*Saldırgan, öfkeli köpekler
Havlayıp, ürüdüler.
Yetmiş dokuz sık ve gür dallı
Doksan dokuz yuvalı
Kutsal kavağın tam ortasında
Birbirine eş dokuz kara kartal,
Ötüşüp duruyorlardı.
Üçüncü göğün dibinden
Ay kanatlı kuş geçirmez,
Üç Altay'ın sırtından
Yabani hayvan geçirmez
Kağan Kan Kapçıkay'ın yurdunu
Yıllar boyu koruyan
Ay kanadı ak bulut gibi
Sağ kanadı gök bulut gibi
Tırnakları elmas şekilli
Gözleri bir aylık yerden gören,
Bir yıllık yerden koku alan
Göğün bekçileri
Kağanın sarayına
Toynaklı hayvan girdirmez.
Kuş başı kargılı savaşçı girdirmezdi.
Sezilmez yerden sezer,
Bilinmez yerden bilirlerdi.
Birbirine benzer dokuz kara kartal
Sayısız yurdu korurlar,
Yukarıdan aşağı kontrol ederlerdi.
Kan Kapçıkay'ın sarayına
Kapisından it girdirmez,
Bacasından kuş girdirmezlerdi.
Ay kanatlı kartallarım
Kutsal kavağın dallarına yıllar önce yuvalamıştı.
Göğün koruyucusu
Demir kavak tam ortada
Hışırdayıp duruyordu.*

*Birbirine eş iki sarı ayı,
Demir zincirle zincirlenmiş
Yatıp dinleniyordu.
Kapı önü bekçisi
Er tarafında erkek ayı
Kadın tarafında dişi ayı
Sarayı bekleyen
Saldırgan, öfkeli ayılar
Orada, burada yatıp duruyorlar.
Baba gibi kutsal Altay'da
At başı gibi altın guguk kuşu
Orada burada ötüyor,
Koyun başı gibi esmer guguk kuşu
Orada, burada ötüyor,
Koyun başı gibi esmer guguk kuşu
Kederli cıvıldıyordu.
Doksan köşeli taş saray
Aya, güneşe karşı ışıldıyordu. (Dilek, 2007: s. 181)*

Kan Kapçıkay Destanı'nda geçen “doksan köşeli taş saray”, yalnızca fiziksel ihtişamı temsil etmekle kalmaz; aynı zamanda evrenin merkezine yerleştirilmiş, mitolojik güçlerle korunan ve kutsallık atfedilen bir mekândır. Bu saray, “aya ve güneşe karşı ışıldayan” bir yapı olarak betimlenir ki bu ifade, onun göksel düzenle, kozmik işleyişle ve kutsal ışıkla ilişkili olduğunu gösterir. Saraya “kapısından it, bacasından kuş girdirmezler” ifadesi, sarayın dış tehditlere karşı mutlak şekilde korunduğunu ve bu korumanın hem fiziksel hem de metafizik düzeyde gerçekleştiğini belirtir. Bu koruyucular; boz köpekler, kara kartallar ve sarı ayılar gibi hayvani figürlerle kişileştirilmiştir ve her biri sarayın hem iç hem dış güvenliğini sağlayan ruhani varlıklar olarak resmedilmiştir.

Altay sahasına ait Ösküs Uul destanında nehir iyesi Talay Kağan'ın kendisini tanıtırken “altın saray”a sahip olduğunu özellikle vurgulaması, bu mekânın anlatı içerisinde sıradan bir barınma alanı olmadığını göstermektedir. Saray, Talay Kağan'ın kozmik düzen içerisindeki konumunu belirlemekte ve onun üstün varlık statüsünü görünür kılan temel bir nesne olarak işlev görmektedir. Bu yönüyle saray, iyesel kimliğin maddi bir tezahürü hâline gelmektedir.

“Nehir iyesi benim,

*Talay Kağan adlı erim,
Yedi kat yeraltında
Benim evim var dedi.
Bizim eve gidelim, dedi.
Altın sarayım var, dedi.”* (Dilek, 2007: 146-147)

Sarayın yedi kat yeraltında konumlandırılması, Altay Türklerinin evren tasavvurunda yer alan katmanlı kozmoloji anlayışıyla örtüşmektedir. Yeraltı, bu tasavvurda yalnızca karanlık ya da olumsuz bir alan olarak algılanmamakta; belirli bir düzen ve hiyerarşiye sahip, egemen varlıkların hüküm sürdüğü kozmik bir mekân olarak kabul edilmektedir. Talay Kağan’ın sarayının bu derinlikte yer alması, onun yeraltı dünyasında sıradan bir ruh değil, yetki ve hâkimiyet sahibi bir iye olduğunu ortaya koymaktadır. Sarayın “altın” niteliyle anılması ise bu mekâna kutsal bir anlam yüklemektedir. Türk mitolojik düşüncesinde altın, çoğu zaman tanrısal kudret, kut ve erişilmezlik kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda altın saray, Talay Kağan’ın sahip olduğu gücün ve kutsallığın mekânsal bir simgesine dönüşmektedir. Saray, iyenin ilahi niteliklerini somutlaştıran bir anlatı unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Saray, Talay Kağan’ın sahip olduğu gücün toplandığı ve destan anlatısı içerisinde görünür hâle geldiği bir odak noktası olmaktadır.

Bu çerçevede Ösküs Uul destanında saray nesnesi, nehir iyenin kutsallığını ve yeraltı evrenindeki hâkimiyetini temsil eden çok katmanlı bir anlatı ögesi olarak değerlendirilmektedir. Saray, anlatı içerisinde iyesel kimliği kuran, güç ve otoriteyi sembolleştiren temel nesnelere biri olarak önemli bir işlev üstlenmektedir.

Güney Sibiry Türk destanlarında demir saray, yeraltı dünyasına ait iktidar alanlarını temsil eden sembolik bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu saray tipi, maddi bir yapıdan ziyade, yeraltı evreninin sert, kapalı ve baskıcı doğasını yansıtan anlatı nesnesi niteliği taşımaktadır. Altay sahasına ait Ak Taycı destanına geçen demir saray bu niteliğe örnektir.

*“Güneşli yerden gelen yedi gelin
Demir saraydan koşarak çıktılar.
Altın yapraklı kavağa gelip,
Elleriyle sıvazladılar.
Altın guguk kuşunu dinleyip,
Yürekleri ferahladı.*

Sıcak, aydınlık güneşi görüp

Çektikleri eziyeti unuttular.” (Dilek, 2007: 162)

Bu dizelerde sarayın demir malzemesinin tercih edilmesi, bu mekânın aşılmazlığını, vurgulamaktadır. Demir, Türk mitolojisinde hem güç hem de tehlike barındıran çift yönlü bir unsurdur. Bir yandan dayanıklılığı ve kudreti simgelerken, diğer yandan katılığı ve merhametsizliği çağrıştırmaktadır. Bu bağlamda demir saray, yeraltı varlıklarının sahip olduğu mutlak otoriteyi ve bu otoritenin birey üzerinde kurduğu zorlayıcı hâkimiyeti mekânsal düzlemde görünür kılmaktadır. Saray, burada bir koruma alanı değil; kapatma, sınırlandırma ve iradeyi baskılama işlevi üstlenmektedir.

Demir sarayın yeraltında konumlandırılması da bu mekânın işlevini güçlendirmektedir. Yeraltı evreni, Güney Sibiryta destanlarında yalnızca karanlık bir alan olarak değil; kendi kuralları, hiyerarşisi ve iktidar merkezleri olan kapalı bir kozmos olarak tasvir edilmektedir. Demir saray, bu kapalı düzenin mimari karşılığı hâline gelmekte ve yeraltı otoritesinin somut bir simgesi olarak işlev görmektedir. Saraydan kaçış ya da kurtuluş anlatıları ise demir sarayın olumsuz niteliğini daha da belirginleştirmektedir. Kahraman ya da kahramana bağlı figürler bu mekândan ayrıldıklarında, yalnızca fiziksel bir yer değişimi yaşamamakta; aynı zamanda baskı, korku ve zorlayıcı düzenin etkisinden kurtularak kozmik uyum alanına yeniden dâhil olmaktadır. Bu durum, demir sarayın anlatı içerisinde geçici, olumsuz ve aşılması gereken bir mekân olarak konumlandırıldığını göstermektedir.

Güney Sibiryta Türk destanlarında taş saray, yalnızca fiziksel bir barınma mekânı olarak değil; dayanıklılığı, aşılmazlığı ve kozmik gücü temsil eden sembolik bir yapı olarak anlatıya dâhil edilmektedir. Taşın sert, ağır ve sabit doğası, bu saray tipinin anlam dünyasını belirlemekte; taş saray, sıradan mekânlardan farklı olarak güçle örülmüş kapalı bir alan niteliği kazanmaktadır. Taş sarayın sarp kayalardan oluşması ve geçilmesinin güç olarak betimlenmesi, bu mekânın koruyucu ve sınırlayıcı işlevlerini aynı anda üstlendiğini göstermektedir. Destan anlatılarında taş saray, dış tehditlerden korunma sağlayan bir sığınak olmakla birlikte, içeride bulunanlar için aşılması gereken bir sınır hâline de gelmektedir. Ölüştöy destanında taş sarayın Yada taşı ile sarsılması, bu yapının temsil ettiği sabitliğin ve dirençli düzenin yalnızca kutsal olanla kırılabilir olduğunu göstermektedir.

Yada taşını alıp

Sarp kayadan saraya

Vurup kütürdetti,

Kayadan taş sarayı salladı (Dilek, 2025: 100).

Sonuç olarak Güney Sibiry Türk destanlarında saray, yalnızca hükümdarların ya da kahramanların barındığı fiziksel bir yapı olarak değil; kutsal, törensel, mitolojik ve kozmolojik işlevleri bünyesinde toplayan çok katmanlı bir anlatı nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Destan anlatılarında saray, kahramanın toplumsal konumunu, siyasal meşruiyetini ve manevi seçkinliğini görünür kılan sembolik bir merkez niteliği taşımaktadır. Bu yönüyle saray, bireysel iktidarın ötesinde, düzenin, birlikteliğin ve kutsal otoritenin mekânsal karşılığı olarak kurgulanmaktadır. Sarayların çoğu zaman aydınlık, yücelik ve ilahi düzenle ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir. Altın, gümüş, ışık, bulut, ay ve güneş gibi unsurlarla betimlenen bu yapılar, maddi ihtişamın ötesine geçerek kutsal bir merkeze dönüşmektedir. Destan metinlerinde sarayların “ak”, “taş”, “altın”, “ışıklı” ya da “göğe bağlı” gibi nitelemelerle tanımlanması, bu yapıların sıradan yaşam alanları değil, kutsallık atfedilen mekânlar olarak algılandığını açık biçimde ortaya koymaktadır. Ak renk saflık, meşruiyet ve ilahi onayla ilişkilendirilirken; taş, keçe ve altın, gümüş gibi unsurlar süreklilik, güç ve kutsallık anlamlarını pekiştirmektedir. Bu çerçevede Güney Sibiry Türk destanlarında saray nesnesi, mekânın anlatı içindeki işlevinin ne denli derin ve çok yönlü olduğunu gösteren temel örneklerden biri olmaktadır. Saray, kahramanın kimliğini tamamlayan, toplumsal rolünü meşrulaştıran ve kozmik düzenle kurduğu bağı görünür kılan bir yapı olarak destan metinlerinde kullanılan merkezî nesnelere arasında yer almaktadır.

3.1.3. Eşik ve Dönüşüm Nesnesi Olarak Mağara

Eski Türklerde tabiat içerisinde kutsalın tezahür ettiği yerler vardır bunlar; ata ruhların olduğu mezarlar, kırdaki tek başına kalmış bir ağaç, bulunduğu yere göre suyu farklı tat ve renkte olan bir su kaynağı, herhangi bir canlıya benzeyen farklı yapıdaki bir taş, kaya veya ana rahmini ifade eden ve yeniden doğuşu simgeleyen delikli taşlar, mağaralar veya ağaçlardır (Kalafat, 2018: 18-21)

Güney Sibiry Türk destanlarında mağara, sıradan bir doğa oluşumu olarak değil; geçit, sığınak, doğum ve yeniden doğuş mekânı olarak sembolik anlamlar taşıyan bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Mağaralar; kahramanların dünyaya geldiği, sınındığı, gizlendiği ya da kutsal varlıklarla karşılaştığı mekânlar olmalarıyla dikkat çekmektedir. Bu bağlamda mağara, destanlarda hem dünya ile öte âlem arasındaki sınırı temsil etmekte hem

de kahramanlık yolculuğunun başlangıç ya da dönüş noktası olarak konumlandırılmaktadır. Bazı destan metinlerinde kahramanların mağaralarda uzun süre geçirdiği, bu mekânda bir tür içsel dönüşüm yaşadığı, hatta mağaranın toprak ananın rahmi gibi algılandığı görülmektedir. Mağaranın içinden çıkış, yalnızca fiziksel bir hareketi değil; aynı zamanda kahramanın doğaüstü bir göreve hazırlanma sürecini ifade etmektedir. Zira mağara, yeraltı âlemi ile yeryüzü arasında bir ara bölge olarak kabul edilmektedir. Örneğin bazı Tuva ve Hakas destanlarında, kahramanın düşmanından kaçarken mağaraya sığındığı ya da bir rüya veya işaret sonucunda mağaraya yöneldiği anlatılmaktadır. Bu anlatılar, mağarayı yalnızca korunaklı bir mekân olarak değil; kutsal çağrının ortaya çıktığı, görünmeyen dünyanın kapısının aralandığı bir eşik mekân olarak işlemektedir. Bununla birlikte mağara, zaman zaman ata ruhlarının ya da yeryüzü ruhlarının yaşadığı bir mekân olarak da betimlenmektedir. Bu yönüyle mağaralar, kamların ayin gerçekleştirdiği, kahramanın ilham veya bilgi edindiği kutsal alanlar olarak destan anlatılarında önemli bir işlev üstlenmektedir. Yeraltı ile ilişkilendirilen bu tür mağaralar, aynı zamanda korku, sınav, bilinmezlik ve ölüm temalarını da bünyesinde barındırmaktadır. Kahramanın mağaradan sağ salim çıkması ise onun güçlendiğine, sınavı geçtiğine ve artık yeni bir göreve hazır hâle geldiğine işaret etmektedir. Bu yönüyle mağara, yalnızca mekânsal bir unsur değil; karakterin gelişim sürecini ve dönüşümünü simgeleyen bir anlatı durağı olarak işlev görmektedir.

Güney Sibirya Türk destanlarında mağara nesnesi, doğal çevrenin bir parçası olmasının yanı sıra, toplumsal hafızada yer etmiş kozmik bir yapı, geçiş mekânı, kutsal alan ve içsel dönüşümün gerçekleştirildiği mitolojik bir sahne olarak çok yönlü bir işleve sahip olmaktadır. Altay sahasına ait Üç Kulaklı Ay Kara At destanında mağara, kozmik eksenini temsil edecek biçimde betimlenmektedir. Destanın bir sahnesinde yer alan “iki burunlu” yeraltı mağarası, bir ucu yeraltı dünyasına, diğer ucu gökyüzüne uzanan; âdeta farklı evren katmanlarını birbirine bağlayan bir geçit olarak tasvir edilmektedir. Bu betimleme, mağaranın yalnızca yatay bir sığınak değil, dikey kozmik düzenin bir parçası olarak algılandığını göstermektedir. Mağara, bu yönüyle yeraltı, yeryüzü ve gökyüzü arasında kurulan sembolik bağlantının mekânsal karşılığı hâline gelmektedir.

“İki burnu yeraltı mağarası

Alt ucu yeraltı ülkesinde,

Üst ucu gökyüzü ülkesinde

Gök zirve olup kaldı” (Dilek 2007: 118).

Bu betimleme, mağarayı yeraltı, yeryüzü ve gök âlemini birleştiren bir kozmik merkez olarak konumlandırmaktadır. Mağaranın üst ucunun “gök zirve”ye erişmesi, bu mekânı kutsal dağın doruğu ile özdeşleştirmekte ve onu evrenin omurgası konumuna taşımaktadır. Nitekim Bayat (2021: 35), kutsal dağ ile bütünleşen mağaranın Türk kozmolojisinde yaratılış düzeninin oluşumunda merkezi bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Benzer biçimde Sönmez (2008: 88–89), dağ bünyesinde yer alan mağaraların “diğer âlemlere açılan bir kapı” işlevi gördüğünü belirtmektedir. Üç Kulaklı Ay Kara At destanında yer alan bu sahne de mağara–dağ ilişkisinin kozmik boyutunu ortaya koymakta; mağaranın göğü, yeri ve yeraltını birbirine bağlayan bir eksen olarak kurgulandığını göstermektedir. Bir başka Altay destanında –*Arı Haan* destanında– mağara, kahramana kutsal emanetlerin sunulduğu bir mahzen olarak karşımıza çıkmaktadır. Gökten inen aksakallı bir at, destanın genç kahramanına bir ulu kayanın altında gizlenmiş mağarayı işaret etmektedir. Oğlan, atın öğüdüyle kayanın önündeki “otağ gibi kara taşı” çekip kaldırır ve kayaların ardında saklı duran bir mağarayı ortaya çıkarmaktadır:

*“Otağ gibi kara taşı,
Söküp koparanda,
Taşın arkasından,
Ulu kara mağara çıkmış.
‘Bunun içinde ne varsa,
Hepsini buraya taşıyıp çıkar’ diye,
[Oğlan] zor zor çıkarıp almış.”* (Dilek,2007: 233–235)

Mağaranın içerisinden koşum takımları, silahlar ve giysiler gibi kahraman için önceden hazırlanmış eşyaların çıkması, bu mekânın yalnızca bir sığınak olmadığını, aynı zamanda kahramanlık donanımının saklandığı kutsal bir alan olduğunu göstermektedir. Destanda anlatıldığı üzere bu eşyalar doğaüstü güçlere sahiptir. Oğlan, mağaradan çıkan gemi tayın başına takıldığında tayın bir anda üç yaşında, güçlü bir ata dönüştüğü aktarılmaktadır. Benzer şekilde mağaradan çıkarılan kara deve derisi zırh giyilip samur börk takıldığında, “börkünün püskülü göğün ucuna değen” dev cüsseli bir bahadır kimliğine kavuşulmaktadır. Bu sahne, mağarayı kahramanın yeniden doğuşunun ya da ikinci doğumunun gerçekleştiği bir mekân olarak sunmaktadır.

Nitekim destan araştırmacıları, kahramanların kutsal mekânlarda muhafaza edilen silah ve giysilerinin çoğunlukla sihirli nitelikler taşıdığını ve bu eşyaları kuşanan bahadırların ani bir dönüşüm geçirerek devleştiğini belirtmektedir (Ergun & Aça, 2005: 86). Bu bağlamda

Arı Haan örneğinde de mağara, kahramanın güç ve kimlik kazanımının gerçekleştiği bir geçiş alanı olarak işlev görmektedir. Kahramanın mağaranın karanlığından çıkışı, onun yeni bir varoluş düzeyine geçmesini ve sembolik bir yeniden doğumu ifade etmektedir.

Tuva Türklerine ait Alday-Buuçu destanında mağara, kahramanın doğumu ve dirilişiyle ilişkilendirilen bir mekân olarak özellikle dikkat çekmektedir. Çocuğu olmayan yaşlı Alday-Buuçu'nun, bir Lama'nın yardımıyla oğul sahibi olacağı zaman, doğacak çocuğa ait tüm eşyaları önceden hazırlayarak “ağzı kuzeye bakan kara mağara”ya sakladığı ve mağaranın girişini büyük bir taşla mühürlediği anlatılmaktadır. Oğlu Han-Buuday büyüüp yiğitlik çağına ulaştığında ise baba, bu mağarayı açarak silahları ve giysileri oğluna teslim etmektedir. Destan metni bu durumu “mağarada doğumun gerçekleşmesi” şeklinde yorumlamaktadır. Zira kahraman, tüm donanımını mağaradan alıp kuşandığında, anne karnından çıkmış gibi yeni bir hayata adım atmaktadır. Bu sahnede mağara, bir ev ile özdeş tutulmaktadır. Oğlanın mağaradan çıkarak giysilerini giymesi ve ata binmesi, onun destansı yeniden doğuşunu simgelerken; mağaranın korunaklı iç mekânı ana rahmini ya da bir evin en mahrem ve kutsal bölümünü çağrıştırmaktadır (Kalafat, 2018: 19). Böylece mağara, Güney Sibiryâ Türk destanlarında kahramanın kimlik, güç ve kader kazandığı kozmik bir geçiş mekânı olarak çok katmanlı bir işlev üstlenmektedir. Nitekim Eski Türk geleneklerinde evin kuzey yönü dışıl unsurla ve yer-su (toprak-ana) inancıyla ilişkilidir; mağaranın ağzının özellikle kuzeye bakması da bu dışıl-toprak enerjisine işaret kabul edilir (Esin 2001: 31–32) Özetle, Alday-Buuçu destanında mağara, kahramanı tehlikelerden koruyup olgunlaştıran, zamanı gelince onu kahramanlık sahnesine doğuran mübarek bir mekân olarak tasvir edilmiştir. Aynı destanda mağara, kahramanı öteki dünyaya taşıyan geçit işlevi de görmektedir. Han-Buuday, yedi kat göğe ve yeraltına yaptığı yolculuk sırasında sıra dışı engellerle karşılaşmaktadır. Bir noktada karşısına *Kızaa-Kara nehrinin ağzı* çıkar; nehrin ucu aniden karanlık bir mağaraya dönüşerek kahramanı yutarcasına karanlığa boğmaktadır:

“Yine yola devam ederken

O Kızaa-Kara nehrin ağzı

Karanlık mağara olmuş

O mağaraya girince

Göz kapalıymış gibi karanlık olmuş” (Ergun & Aça 2004: 235).

Sönmez'in (2008: 89) belirttiği üzere, dünyalar arası iletişimin mümkün olduğu yeraltı geçitleri—nehir ağızları, uçurumlar ya da mağaralar—destan anlatılarında özellikle

vurgulanmaktadır. Alday-Buuçu Destanı'nda yer alan bu karanlık mağara sahnesi de kahramanın yer ile gök arasında yol alırken geçtiği bir kozmik kapı işlevi görmektedir. Mağaraya giriş, kahramanın sıradan dünyadan ayrılarak büyülü ve karanlık bir âleme intikal ettiğini göstermekte; bu geçişle birlikte destanın ruhani boyutunun başladığını haber vermektedir. Tuva destanlarında mağara, yalnızca kahramanların değil, bilge kişi ya da kam (şaman) figürlerinin de mesken tuttuğu kutsal bir mekân olarak konumlandırılmaktadır. Ton-Aralçın Haan destanında bahşı (şaman) Açıtı'nın dağdaki bir mağarada yaşadığı ve insanların dilek dilemek amacıyla onun mağarasına geldikleri anlatılmaktadır. Bu sahnelerde mağara, bireysel deneyimin ötesine geçerek toplumsal açıdan bir kült mekânı işlevi görmektedir; kamın bilgeliğiyle temas edilen, kutsal güçlerle iletişim kurulan ve kolektif inanç pratiklerinin icra edildiği bir merkez hâline gelmektedir. Halk, dünya işlerini aşan bir bilgelikle temas kurmak istediğinde bir mağaraya yönelmektedir. Destanlarda mağaralar, genellikle kahramanların ya da atalarının emanet eşyalarını sakladıkları kutsal alanlar olarak betimlenmektedir. Şöögün Bora Attıg Şöögün-Köögün destanında yaşlı bir çift, vaktiyle bir mağarada gizledikleri gençlik eşyalarını, yıllar sonra oğullarının bu eşyaları keşfetmesiyle yeniden hatırlamaktadır. Anlatıya göre ihtiyar baba, gençliğinde yalçın bir kayanın altındaki mağaraya er kişi için gerekli olan silah, ok ve eyer gibi eşyaları yerleştirerek mağaranın ağzını büyük bir taşla kapatmaktadır. Aradan uzun yıllar geçtikten sonra ailenin beslediği sıçanın ortadan kaybolması ve bir delikte parlak taşlar bırakması üzerine baba, bu mağarayı yeniden anımsamaktadır. Bunun üzerine oğlunu yanına alarak dağın güneye bakan yamacında bulunan büyük kaya bloğunun yanına götürmektedir. Baba, oğluna “vaktiyle üzerini kapattığım kara taşı kaldırıp içeride ne varsa çıkar” diyerek onu yönlendirmektedir. Genç, tek başına devasa taşı kaldırıp fırlatmakta ve mağaranın içine girmektedir. Mağaranın içerisinde daha önce hiç görmediği çeşit çeşit eşyalarla karşılaşan oğul, bir bahadırın ihtiyaç duyacağı her şeyi dışarı çıkarmaktadır:

“Oğlan...

Otağ gibi büyük kara taşı [...]

Sol elinin serçe parmağı ile,

Koparıp fırlatıvermiş.

O taşın altında bir mağara yatmaz mı.

...

‘Bunun içinde ele gelen her ne varsa hepsini çıkarıver oğlum’ diye

dede böyle demiş. ...

Oğlanın çeşit çeşit,

Hiç görmediği şeyler çıkmış...

Er kişinin gerek duyduğu eşyasının hepsi orada imiş.” (Ergun & Aça 2005: 374–375)

Baba ile oğul, mağaradan çıkarılan tüm eşyayı yüklenerek evlerine dönmekte ve baba, bu eşyaların kendi gençliğinden kalma kahramanlık teçhizatı olduğunu oğluna anlatmaktadır. Anlatının devamında oğul, mağaradan çıkarılan eyer ve gemi yapağılı boz tayın başına takıldığında, tayın göğe değen kulaklarıyla Kök-Bora adlı dev bir ata dönüştüğü vurgulanmaktadır. Aynı şekilde mağaradan çıkarılan giysiler giyildiğinde delikanlının bin kişinin gücüne sahip, irikıyım bir bahadır hâline geldiği belirtilmektedir. Bu sahne, Alday-Buuçu destanında babanın mağaraya eşya saklaması motifini farklı bir anlatı bağlamında yinelemektedir. Yıldız (2022: 313–315), Güney Sibirya Türk destanlarında kahramanlara ait giysi ve silahların çoğunlukla kutsal kayalar ya da mağaralar tarafından muhafaza edildiğini ve gerekli zaman geldiğinde bu eşyaların kahramana sunulduğunu ifade etmektedir. Bu durum, mağaranın yalnızca koruyucu bir mekân değil; ata mirasının aktarıldığı, kahramanlık kimliğinin inşa edildiği kutsal bir emanet alanı olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Bununla birlikte bazı destanlarda mağaralar, kutsallığın tersine, iblis ya da düşman güçlerin barındığı uğursuz mekânlar şeklinde de tasvir edilmektedir. Arzılan Kara-Attıg Çeçen Kara Möge destanında, kahramana savaş açan üç dev iblisin demir ağızlı kara bir mağarada yaşadığı anlatılmaktadır. Bu bağlamda mağara, yeraltı dünyasının bir uzantısı gibi resmedilmekte ve karanlık, tehditkâr güçlerin toplandığı bir alan olarak konumlandırılmaktadır. *Bayan-Toolay* destanında kahramana, bir kayadaki gizli mağarayı bulması halinde hayatta kalacağı öğütlenir: “*Bu kayanın açılacak yerini bulursan, hayatta kalırsın; bulamazsan kalamazsın*” söylenmektedir. Kahraman büyük çaba harcayıp kayanın ağzını bulup açtığında, “*içeri girip baktığında, her şey var imiş*” diye belirtilmektedir. Yani mağara, hayatta kalmak için gereken erzak ve malzemelerin bulund Bununla ilişkili bir diğer örnek, Boktu-Kiriş, Bora-Şeeley destanında görülmektedir. Bu destanda kahraman Bora-Şeeley, ölen ağabeyi Boktu-Kiriş’in naaşının bozulmaması için onu ulu bir kayanın içindeki mağaraya emanet etmektedir. Bora-Şeeley, beyaz pamukla hazırladığı döseğe kardeşinin bedenini mağaranın içine yatırmakta ve ardından kayanın yeniden kapanmasını sağlamaktadır. Bu anlatıda mağara, sıradan bir mezar mekânından farklı olarak bedenini çürümeden muhafaza edilebileceği kutlu ve koruyucu bir alan izlenimi vermektedir. Mağaranın kayanın içinde yer alması, bu mekânı dış etkilere kapalı, zamana karşı dirençli ve kutsallıkla çevrili bir muhafaza alanı hâline getirmektedir. Böylece mağara, yalnızca

ölümle ilişkilendirilen bir mekân olmaktan çıkmakta; bedeni koruyan, geçici bir bekleme alanı sunan ve yeniden diriliş ya da dönüş ihtimalini ima eden kozmik bir sığınak olarak konumlandırılmaktadır. Hakas destanları arasında *Altın Arığ Destanı* mağara nesnesinin mitik yönüne güçlü bir örnek sunar. Destanın başkahramanı Altın Arığ ile altın yelesi atı Ak Sabdar'ın, dünyanın merkezi sayılan Kirim dağının tepesindeki altı sivri uçlu ak kaya bloğunun içinde yaratıldığı anlatılır. Bu kaya aslında bir mağaradır; ancak içindekiler can bulup dışarı çıkmayı beklemektedir. Destanda kötücül Piçen Arığ, bu kaya-mağaranın içinde hareketsiz yatan Altın Arığ ile atını bulup öldürür; sonrasında iyilik tanrıçası Huu İney *ölümsüzlük suyu* ile onların başını bedenine kavuşturup diriltir. Bu olaydan önce destan, Altın Arığ'ın kayadaki ilahi yaratılışını şu dizelerle tasvir eder:

*“Kirim dağının üzerinde
Altı sivri başlı ak kaya duruyor...
Altı sivri başlı ak kayanın içinde
Dokuz kulaç boyunda
Altın yelesi, altın toynaklı
Ak Sabdar at, kendi kendine yaratılmış
Altın Arığ kız kendiliğinden yaratılmış
Yok olacak ruhu yoktur,
Dökülecek kanı yoktur,
Sonsuz ulu alp...
Altı sivri uçlu kayadan
Çıkma zamanı gelmiş”* (Altın Arığ Destanı, 49).

Bu destan parçası, mağara işlevi gören kaya içini kutsal bir doğum alanı olarak sunmaktadır. Altın Arığ ve atı, bu ak kaya-mağaranın içinde *kendiliğinden yaratılmış* (kendi kendine var olmuş) olarak tasvir edilir; henüz “ruhları bedenlerine girmediği” için canlı değildir, ancak *çıkma zamanları geldiğinde* dünyaya doğacaklardır. Burada mağara (kaya içi), hem *kozmik dağın* tepesinde yer alarak evrenin merkezini temsil eder, hem de bir doğum sahnesi olarak ilk insanı/atasal kahramanı dünyaya hazırlamaktadır. Altın Arığ'ın “*yok olacak ruhu yok, dökülecek kanı yok*” ifadeleri, onun ölümsüzlüğünü vurgulayarak mağaradaki varlığını fanilikten azade kılmaktadır. Bu durum, dağ-mağara kombinasyonunun mitolojik anlamını pekiştirmektedir. Dağın zirvesindeki mağara, ilk ataların yaratıldığı ve dolayısıyla halkın korunup kollandığı kutlu bir sığınaktır.

Altay, Tuva ve Hakas destanlarındaki mağara motifi; mekân, sembol ve işlev boyutlarıyla son derece zengin anlamlar taşımaktadır. İncelenen örnekler göstermektedir ki mağaralar, destan düzleminde sıradan bir coğrafi unsur olmaktan öte, kutsal ve mitolojik roller üstlenmektedir. Mağara, kimi zaman ana rahmi gibi kahramanı koruyan ve yeniden doğuşu mümkün kılan bir mekân olarak kurgulanmaktadır; kimi zaman yeraltı dünyasına açılan bir kapı işlevi görmektedir; bazen kahramanın güç kazandığı gizli bir mahzen olarak betimlenmektedir; bazen de toplumun kolektif hafızasını ve değerlerini saklayan bir hazinelik ya da felaket anlarında sığınılan güvenli bir barınak niteliği taşımaktadır. Mağaraların bu çok yönlü kullanımında Türk kültürünün derin izleri açıkça görülmektedir. Göktürklerin Ergenekon efsanesinden Dede Korkut ve Manas gibi destanlara kadar uzanan anlatı geleneğinde, mağara ya da dağ kovuğu imgesinin milletin doğuşu ve dirilişi metaforlarına kaynaklık ettiği bilinmektedir. Güney Sibiryada destanları da bu geleneğin bir devamı olarak mağarayı hem kozmik hem de sosyal bir mekân hâline getirmekte; onu kutsallık, geçiş, korunma ve dönüşüm kavramlarının kesiştiği merkezi bir anlatı unsuru olarak konumlandırmaktadır.

Tuva sahasına ait Arı Haan Destanı'nda mağara, sıradan bir doğal oluşum olarak değil; kahramanın kaderine ait unsurların saklandığı, güç ve kimliğin hazırlandığı kutsal bir emanet mekânı olarak kurgulanmaktadır. Destanda gökten inen yaşlı ve kutsal bir atın oğlana, ulu ak kayanın önündeki “otağ gibi kara taşı” kaldırmasını söylemesi, mağaranın rastlantısal değil, ilahi bir yönlendirme sonucu açılan bir mekân olduğunu göstermektedir.

Oğlan gibi kara taşı,
Söküp koparanda,
Taşın arkasından,
Ulu kara mağara çıkmış
'Bunun içinde ne varsa,
Hepsini buraya taşıyıp çıkar' diye,
Deminki kısrağ söylemiş.
Söylenen şeyleri taşırken,
Yumuşak olanı da var,
Kemik gibi katı olanı da var
Derken hepsini,
Kara mağaranın ağzına,
Zar zor çıkarıp almış. (Ergun ve Aça,2005: 233)

Destan geleneğinde kutsal mekânlarda muhafaza edilen silah, giysi ve at koşumlarının olağanüstü nitelikler taşıdığı bilinmektedir. Nitekim Ergun ve Aça'nın (2005: 86) da belirttiği üzere, mağaralarda bulunan bu tür eşyaları kuşanan bahadırların ani bir güç artışı yaşadığı ve sıradan insan niteliğinden çıkarak olağanüstü kahramanlara dönüştüğü görülmektedir. Arı Haan destanında mağara nesnesi, kahramanın kaderinin, gücünün ve kimliğinin saklandığı kutsal bir alan olarak işlev görmektedir. Mağara, doğrudan doğruya kahramanlık statüsünün inşa edildiği, nesnelere aracılığıyla dönüşümün gerçekleştiği ve ilahi düzenin yönlendirmesiyle açılan kozmik mekân olarak anlatı içerisinde yer almaktadır.

Tuva sahasına ait Şööğün Bora Attığ Şööğün Köögün destanında mağara, kahramanlık donanımının saklandığı sıradan bir gizlenme alanı değil; ata mirasının muhafaza edildiği, zamanı geldiğinde yeni kuşağa aktarılan kutsal bir emanet mekânı olarak aktarılmaktadır.

Dinle, bu mağaranın içine
Gir bakalım oğlum' demiş.
'Bunun içinde ele,
Gelen her ne varsa hepsini,
Çıkarıver oğlum.' Diye
Dede böyle demiş
. Oğlanın çeşit çeşit,
Hiç görmediği şeyler çıkmış.
Onların hepsini çıkarıp,
Sürükleyip getirmiş.
Baba oğul bütün,
Eşyayı, silahı yüklenip alıp,
Obasına dönüp gelmez mi.
Dönüp gelip oğluna herşeyi
Anlatıvermez mi.
Er kişinin gerek duyduğu,
Eşyasının-gereğinin hepsi,
Orada imiş." (Aça ve Ergun, 2005: 375).

Mağaranın ağzını kapatan büyük kara taşın oğul tarafından kolaylıkla kaldırılması, kahramanın sıradan bir insan olmadığını ve ata mirasını devralmaya ehil olduğunu göstermektedir. Taşın kaldırılmasıyla açılan mağara, kahramanlık yolculuğunun fiilen

başladığı bir eşik mekân niteliği kazanmaktadır. Oğlanın mağaranın içinden daha önce hiç görmediği çeşit çeşit eşyaları çıkarması, bu mekânın kahramanlık kimliğini oluşturan tüm unsurları bünyesinde barındırdığını göstermektedir. Mağaradan çıkarılan giysi, silah ve eyer gibi eşyaların kullanılmasıyla birlikte hem oğlanın hem de tayın olağanüstü bir dönüşüm geçirmesi, mağaranın dönüştürücü gücünü açık biçimde ortaya koymaktadır.

Tuva sahasına ait Alday-Buuçu destanında, çocuğu olmayan Alday-Buuçu üç yüz yaşına ulaştığında soyunun devam etmemesinin nedenlerini sorgulamaktadır. Bu arayış sürecinde kutsal kabul edilen kara kitaba başvurmakta ve kaderine ilişkin işaretleri burada aramaktadır. Kutsal kara kitapta yer alan bilgilere göre, mağarada yaşayan Açıtı Lama'ya dilekte bulunulması hâlinde bu soruna çare bulunabileceği bildirilmektedir. Bunun üzerine Alday-Buuçu, çözümün mağarada ikamet eden bu bilge kişi aracılığıyla mümkün olacağına inanmaktadır. Bu anlatıda mağara, yalnızca Açıtı Lama'nın yaşadığı bir mekân olarak değil; kutsal bilginin, kader bilgisinin ve kozmik iradenin erişilebilir hâle geldiği bir alan olarak konumlandırılmaktadır. (Aça ve Ergun,2005: 120)

Destan kahramanları için mağaraya giriş, çoğunlukla bir eşikten geçme ritüeli niteliği taşımaktadır. Kahraman, ya mağarada aldığı emanetleri kuşanarak yeni bir kimliğe bürünmekte, ya mağara içinde bir düşmanı alt ederek erdemini kanıtlamakta, ya da mağaradan edindiği bilgelik sayesinde halkını kurtarmaktadır. Mağaradan çıkış ise yeni bir başlangıcı temsil etmekte; bu durum, karanlık bir tünelin ardından gün ışığına ulaşmaya benzer bir dönüşüm sürecini ifade etmektedir. Mağaranın mekânsal işlevi de tam burada ortaya çıkar: Mağara, *iki dünya arasında bir geçit, yer ile gök arasında bir köprü, geçmiş ile gelecek arasında bir depo* gibidir. Bu itibarla, destanlarda mağaralar zamanın ve mekânın farklı katmanlarını bir araya getiren *kesişim noktalarıdır* (Özpınar 2023: 240–242). Mağaranın içine girildiğinde zaman durur veya farklı akmaya başlar; mekân, sıradan fizikselliğini yitirip büyülü bir boyuta dönüşür.

Kutsallık bağlamında da mağara, destanlarda mübarek mekân kategorisinde değerlidir. Dağların, ağaçların, suların ruhu olduğuna inanan Türk toplumu, mağaraları da bu kutsal coğrafyanın parçası saymıştır. Nitekim incelenen destanlarda mağaralar, çoğu kez kutsal dağların eteklerinde veya içinde bulunur; mağaranın kutsallığı dağdan gelir ve mağara o kutsal merkezin uzantısıdır. Şamanların mağaralarda inzivaya çekilmesi, ataların mağaradan türemesi veya kahramanlara yardıma gelen enstrümanların mağaralarda saklı olması hep mağaranın yeryüzü ile metafizik âlem arasındaki bir eşik oluşundandır. Sonuç olarak, Altay, Tuva ve Hakas destanlarındaki mağara motifinin incelenmesi, bizlere Türk

destan geleneğinde *mekânın nasıl canlı ve çok katmanlı bir unsur* olduğunu gösterir. Mağara, destan dünyasında eşikler kuran, sınırları eriten ve kahramanı dönüştüren bir mekândır. Bu nedenle, mağara sahneleri destanların en kritik anlarını oluşturur ve her birinde toplumun mitolojik düşüncesine dair ipuçları saklıdır. Bu sahnelerin akademik bir yaklaşımla çözümlenmesi, Türk kültüründe mağaraya atfedilen sembolik, kozmik ve toplumsal değerleri anlamamıza önemli katkılar sunmaktadır.

3.1.4. Toplumsal Düzenin ve Aile Belleğinin Mekânı Olarak Ev Nesnesi

Güney Sibiryaya Türk destanlarında ev, yalnızca barınma ihtiyacını karşılayan bir mekân olarak değil; kahramanın bağlı olduğu soyun, ailenin ve toplumsal yapının somut bir temsili olarak işlev görmektedir. Özellikle “bey evi”, “ata yurdu” gibi ifadeler, fiziksel bir yapıyı aşarak kahramanın kökenini, statüsünü ve kültürel aidiyetini simgeleyen anlam katmanları taşımaktadır. Ev, destan anlatılarında çoğu zaman kahramanın dünyaya geldiği, korunduğu ve toplumsal kimliğini kazandığı ilk alan olarak konumlandırılmaktadır. Bu yönüyle ev, yalnızca bireysel yaşamın sürdüğü bir yer değil; soyun devamlılığının, ata mirasının ve kolektif hafızanın aktarıldığı kutsal bir merkez niteliği kazanmaktadır. Kahramanın evden ayrılışı, genellikle destansı yolculuğun ve sınav sürecinin başladığını göstermekte; eve dönüş ise düzenin yeniden tesis edildiğini ve toplumsal bütünlüğün sağlandığını ifade etmektedir. Göçebe kültürde ev, bireyin kişisel yaşam alanını temsil etmekte; yurt ise topluluğu, ata toprağını ve kolektif varoluşu simgelemektedir. Bu iki kavramın birlikte kullanılması, birey ile toplum arasındaki bütünlüğü vurgulamaktadır. Göçebe Türk topluluklarında kimlik, yalnızca aile bağları üzerinden değil; boy, soy ve yurt aidiyeti üzerinden de tanımlanmaktadır. “Ev yurt” ikilemesi, kişinin hem kendi ocağına hem de bağlı bulunduğu topluluğa karşı sorumluluğunu ve aidiyetini ifade etmektedir. Bu kullanım, yalnızca bir konut ya da barınma alanına sahip olmayı değil; köklü bir geçmişe, ata mirasına ve ortak kültürel değerlere bağlı olmayı anlatmaktadır. Dolayısıyla “ev yurt” ifadesi, mülkiyet temelli bir sahiplik anlayışından ziyade, aidiyet ve mensubiyet merkezli bir kimlik bilincini yansıtmaktadır.

Güney Sibiryaya Türk destanlarında ev kavramı, basit bir barınaktan öte, toplumsal düzenin ve aile devamlılığının merkezî mekânı olarak kurgulanmaktadır. Epik anlatılarda yurt, çadır, otağ gibi ev tipleri, ailenin ve toplumun çekirdeğini oluşturmakta; ev, bir yandan gündelik yaşamın sürdüğü somut bir barınak, öte yandan geleneklerin ve kuşaklar arası hafızanın taşıyıcısı konumundadır.

Altay destanlarından Ak Taycı Destanında (Dilek, 2005: 146) kahramanın ağzından dile getirilen “*Ev ateşli olur, halk başçılı olur*” sözü bu bağlamda anlamlıdır – ocağı tüten bir ev, bir arada tutulan bir topluluğun ve onun liderinin varlığını ifade etmektedir. Aynı şekilde, evi barkı dağılanın toplum nezdinde başsız kalacağı, destan dilinde vurgulanmaktadır. Er Samır Destanında (Dilek,2005: 107) halkın kahramana yaptığı “Bizi bırakma, Altay’ımıza birlikte götür” yakarışına karşılık kahraman, evi ocağı sağlam tutmanın önemini vurgulamakta ve zorla hükmetmek için değil, düzeni yeniden tesis etmek için orada olduğunu belirtmektedir. Bu örnekler, ev nesnesinin destanlarda toplumsal bütünlüğün sembolü olarak görüldüğünü göstermektedir.

Ev nesnesinin iç yapısı ve bölümleri, destanlarda toplumsal düzenle doğrudan ilişkilendirilerek betimlenmektedir. Göçebe çadırının kapısı, eşığı, tünlüğü (duman deliği), şanırak/çemberi ve ocağı, hem günlük yaşamın vazgeçilmez unsurları olarak kullanılmakta hem de kültürel ve inançsal semboller olarak anlamlandırılmaktadır. Çadır içindeki her eşyanın yeri sabit olmakta; bu eşyaların kim tarafından ve nasıl kullanılacağı belirli toplumsal kurallara bağlanmaktadır. Zira bu düzenin arkasında, her bir nesnenin temsil ettiği derin sembolik anlamlar yer almaktadır. Örneğin yurt içerisindeki mekânsal alanlar dahi cinsiyete göre ayrılmaktadır. Geleneksel Türk çadırında erkeğe ve kadına ait bölümler belirgin biçimde tanımlanmaktadır. Bu mekân düzeni, aile içindeki rol dağılımının ve toplumsal hiyerarşinin mekâna yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu düzenleme, destan anlatılarında da açık biçimde görülmekte; çadırın iç yapısı, toplumsal işleyişin ve kültürel normların sembolik bir temsili hâline gelmektedir.

Tuva destanlarından Boktu-Kiriş, Bora-Şeeley’de (Aça, Ergun, 2005: 453) aktarılan bir sahne, ev içi toplumsal düzenin sembolik bir sınavına örnek teşkil etmektedir. Bu sahnede kahramanın cinsiyetini belirlemek amacıyla ulu ak bir otağ kurulmaktadır. Otağın bir yanına kızlar oturup dikiş dikmekte, diğer yanına ise oğlanlar oturup ok ve yay yontmaktadır. Boktu-Kiriş otağa girdiğinde erkeklerin bulunduğu tarafa yönelmekte, ok ve yay yontmaya başlamakta ve içli bir türkü söylemektedir. Bu davranışlarıyla çevresindekileri erkek olduğuna inandırmaktadır. Bu sahnede otağ içindeki “erkek tarafı” ve “kadın tarafı” ayrımı, ev mekânının toplumsal kimliği ve cinsiyet rollerini nasıl yansıttığını açık biçimde göstermektedir. Ev, bu bağlamda yalnızca barınma işlevi gören bir alan olmamakta; toplumsal düzenin, rol paylaşımının ve kimliğin sınındığı sembolik bir mekân hâline gelmektedir. Otağın iç düzeni, bireyin hangi toplumsal konuma ait olduğunu belirleyen görünmez kurallar bütünüyle işlemektedir. Benzer şekilde destanlarda

misafirin eve kabulü ve ağırlanması da evin eşiğine ve iç mekân düzenine riayet edilerek gerçekleştirilmektedir. Konuk, eve girmeden önce çoğu zaman yüksek sesle seslenmekte ya da eşiği belirli bir usulle geçmektedir. Nitekim Kangıvay-Mergen Destanında (Aça,Ergun: 2005:500) misafirin gelişini haber vermek amacıyla “*eşik paspasını takırdatması*” geleneğinden söz edilmektedir. Bu uygulama, misafirin eve izinsiz ya da saygısız biçimde girmesini engelleyen sembolik bir bildirim işlevi görmektedir. Evin eşiği, yalnızca fiziksel bir sınır olarak değil; içerisi ile dışarı, ev ahalisi ile yabancılar arasındaki ayrımı belirleyen kutsal bir çizgi olarak algılanmaktadır. Bu nedenle eşiğe basmak uğursuzluk olarak kabul edilmekte; destan anlatılarında eşik, altın ve gümüş gibi değerli madenlerle süslenerek hürmete layık kılınmaktadır. Böylece eşik, evin kutsallığını koruyan ve toplumsal düzenin sürekliliğini sağlayan temel mekânsal unsurlardan biri olarak anlatı içerisinde önemli bir işlev üstlenmektedir.

Ocak (ateş), evin merkezini ve kalbini temsil etmekte; destanlarda ocak etrafında gelişen sahneler, ailenin sürekliliği ve kolektif bellekle doğrudan ilişkilendirilmektedir. Türk kültüründe ocak kavramı, yalnızca yemek pişirilen bir yer olarak değil; aile ocağının tütüğü, soyun devam ettiği ve kuşaklar arası bağların korunduğu kutsal bir alan olarak algılanmaktadır. Bu nedenle ocak etrafında şekillenen motifler, destan anlatılarında kutlu ve merkezi bir anlam taşımaktadır. Halk inancına göre ocaktaki ateşin sönmemesi, düzenin ve sürekliliğin devam ettiğini göstermektedir. Ocağın taşlarının yerinde durması, kozmik ve toplumsal dengenin sürdüğüne işaret etmekte; buna karşılık ocağın dağılması ya da ateşin sönmesi, düzenin bozulduğunu ve kaosun başladığını simgelemektedir. Tuva anlatılarında ocak taşı ve sacayağına özel bir önem atfedilmekte; üç ayaklı ocak taşının ayaklarından birinin yerinden oynaması, dengenin bozulması anlamına gelmektedir. Bu durum, metaforik düzlemde dünyadaki düzenin sarsılmasıyla ilişkilendirilmektedir. Destan anlatıları da bu inanç sistemini dolaylı biçimde desteklemektedir. Özellikle Altay destanlarında ocağın tütmesi, aile büyüklerinin hayatta olduğuna ve evin barkın varlığını sürdürdüğüne işaret etmektedir. Buna karşılık ocağı sönmüş bir ev, çoğu zaman ölmüş ya da dağılmış bir aileyi imlemektedir. Bu sembolik anlatım dili, toplumsal hafızada ev ile ocağın ayrılmaz bir bütün olarak algılandığını göstermektedir. Destanlar, aile soyunun devamını çoğu zaman “ocağın devamı” şeklinde kodlamaktadır. Kuşaklar arası bellek, en temel düzeyde ev ve ocak üzerinden aktarılmakta; geçmişten geleceğe uzanan bağ, ateşin sürekliliği ve ocağın tüter hâlde kalması üzerinden anlatılmaktadır.

Destan metinleri, evin ve ailenin bekasını korumayı en önemli erdemlerden biri olarak değerlendirmektedir. Evin terk edilmesi ya da ocağın söndürülmesi, anlatı evreninde çoğu zaman büyük felaketlerin ve toplumsal çözümlenin habercisi olarak kurgulanmaktadır. Hakas kahramanlık destanlarında da evin korunması, doğrudan düzenin ve kozmik dengenin korunmasıyla eş anlamlı kabul edilmektedir. Bu bağlamda Altın Tayçı Destanı, ev–düzen ilişkisini açık biçimde ortaya koymaktadır. Destanda uzun süren mücadeleler ve kaotik bir dönemin ardından Altın Tayçı ve beraberindekiler yeniden yurtlarına döndüklerinde, ilk olarak atlarını altın bir direğe (at kazığına) bağlamaktadırlar. Kahramanların atlarını altın kazığa bağlaması, anlatıcı tarafından kaosun sona erdiğinin ve düzenin yeniden tesis edildiğinin açık bir göstergesi olarak ifade edilmektedir. Bu sahnede evin önünde yer alan at bağlama direği, yalnızca işlevsel bir unsur olarak değil; yurdun yeniden sahiplenildiğini, mekânın güvenli hâle geldiğini ve toplumsal hayatın normale döndüğünü simgeleyen bir nesne olarak işlev görmektedir. Atların yeniden kazığa bağlanabilmesi, düşman tehdidinin ortadan kalktığını, yolculuk ve savaş hâlinin sona erdiğini ve kalıcı yerleşim düzenine geçildiğini göstermektedir. Dolayısıyla evin önündeki at kazığı, destan anlatısında barışın, istikrarın ve sürekliliğin sembolü hâline gelmektedir. Bu durum, ev çevresinde yer alan her unsurun —ocak, eşik, direk ve kazık gibi— yalnızca maddi bir nesne değil; düzenin yeniden kurulmasını temsil eden sembolik araçlar olarak algılandığını ortaya koymaktadır. Böylece destanlarda ev, yalnızca bir barınak değil; kozmik, toplumsal ve ahlaki düzenin somutlaştığı merkezî bir mekân olarak konumlandırılmaktadır.

Altay Türklerine ait *Er Samır* destanında yer alan aşağıdaki dizeler, ev ve yurt kavramlarının yalnızca fiziksel birer mekânı değil, aynı zamanda toplumsal düzenin ve kişisel kimliğin kurucu unsurları olduğunu göstermektedir:

“Er Samır adlı bahadır kişi,
Sakalını sıvazladı.
Biraz durup düşünerek
Eşine şunları söyledi:
Altı boğumlu at direğind
Kara Kaltar durur
Kardeşim Katan Mergen
Ak tahtta oturur
Ben dönüp gelinceye dek

Ah, evden çıkma dedi.

Evime tekrar gelinceye dek

Evden, yurttan ayrılma” dedi. (Dilek, 2025: 34).

Bu metinde geçen ev, yurt, ak taht ve at direği gibi unsurlar, epik anlatı içerisinde bireysel kimliği, sosyal statüyü ve kolektif belleği temsil eden sembolik odaklar olarak işlev görmektedir. Bu unsurlar, kahramanın yalnızca fiziksel çevresini değil; ait olduğu soyun, toplumsal düzenin ve kültürel sürekliliğin somut göstergelerini oluşturmaktadır. Kahraman Er Samır Destanı’nda Er Samır’ın sefere çıkmadan önce ailesine verdiği öğüt— evden ve yurttan ayrılmama çağrısı—yalnızca pratik bir tedbir olarak değerlendirilmemektedir. Bu söylem, soyun korunması, düzenin devam ettirilmesi ve kolektif varlığın sürdürülmesine yönelik ahlaki bir sorumluluğu da içermektedir. Ev ve yurt, destan anlatısında yalnızca barınma işlevi gören mekânlar olarak değil; ailenin, toplumun ve ata mirasının merkezleri olarak konumlandırılmaktadır. Kahramanın bu mekânlara ilişkin uyarıları, epik anlatı içerisinde düzenin dağılmaması, köklerin korunması ve toplumsal belleğin sürekliliğinin sağlanması yönünde sembolik bir çağrı niteliği taşımaktadır. Böylece ev ve yurt, bireysel yaşam alanlarının ötesinde, manevi ve toplumsal bütünlüğün taşıyıcı unsurları olarak anlam kazanmaktadır. Er Samır’ın “evden çıkmayın” uyarısı, bu mekânsal ve sembolik bütünlüğün geçici yoklukta dahi bozulmaması gerektiğine dair geleneksel anlayışı yansıtmaktadır. Bu yönüyle ev, destan kurgusunda sadece bir başlangıç noktası değil, aynı zamanda dönüşü beklenen, düzenin yeniden kurulduğu merkezî bir anlatı unsurudur.

Altaylara ait olan Erkin Koo destanında:

Bir defasında Kökin Erkey

Kök Çookır atına binip,

Altay’ında avlanmaya çıktı.

Yaklaşık bir ay avlandı.

Ayın sonunda tekrar geri dönüp

Evine geldiğinde

Evi, yurdu yıkılıp kalmış,

Ateşi, külü soğuyup kalmış. (Dilek,2005:174).

Güney Sibiryaya Türk destanlarında ev nesnesinin, yalnızca barınma için kullanılan bir mekân olmasının ötesinde kahramanın kimlik ve aidiyetini de taşıdığını görülmektedir.

Ev yaşamın kesintisiz devamını simgeler ve ev yıkıldığında düzenin de çöktüğünü simgelemektedir. Altaylara ait olan Erke Koo destanı kahramanın yer üstü ve yer altında pek çok mücadelesini anlatan bir destandır. Bu destanda kahraman her mücadeleden sonra bir başarı elde eder ve her başarıdan sonra da evine dönmektedir. Bu nedenle destan metinlerinde ev önemli bir nesnedir. Kahraman türlü mücadeleler sonunda evine dönmekte ve evinde istediği düzeni bulamadığı için tekrar farklı bir mücadeleye gitmektedir. Destanın en sonunda ise huzuru sağlayan kahraman:

*Altmış cepheli,
Ağaç ev yaptırdı.
Yetmiş yedi köşeli,
Gümüş saray yaptırdı.
At bağlanacak direk yaptırdı.
Orada yaşadı. (Dilek, 2005: 68)*

Ev nesnesi kahramanın yalnızca barınma ihtiyacını karşılamanın ötesinde altmış cephe tasviri ile kahramanın gücünü ve statüsünü belirlemektedir. Evin ağaçtan olması doğa ve toplum ile uyumun ifadesidir.

Altaylara ait Kozın Erkeş destanında Ak Bökö, çocukluğundan beri gölgesinde büyüdüğü yedi dallı demir kavağın altında türküler ve şarkılar söyleyerek hem Altay'ını hem de bu ağacı över, ardından kutsal kayın ağacına destanlar dile getirmektedir.

*“Çocukluktan beri birlikte büyüdüğü
Yedi dallı demir kavağını
Daha çok överek destan söyleyip oturdu.
‘Yağmurlu güne yakalandığımda,
Saçak olan kutsal ağaç.
Eğer uzun ömür yaşarsam,
Yine burada konaklarım.
Karlı günde konakladığımda,
Sıcak eve benzeyen büyük kavak
Ne zaman esen olsam,
Senin dibinde çok konaklarım...(Dilek, 2025: 254).*

Bu metinde, Güney Sibiryta destan geleneğinde evin kahraman için sadece dört duvarla sınırlı olmadığını; kahramana güven, sıcaklık ve koruma sağlayan her mekânın “ev” sayılabileceğini göstermektedir.

Tuva halklarına ait olan Bayan-Toolay destanında:

Hanın altın kraliçesi

Ak hediyesini verip sakinleştirip,

Atından indirip,

Aşını yemeğini koyup,

Hayvanlarının ortasından hayvan,

Malının ortasından mal ayırıp verip,

Ak evini hemen kuruvermişler. (Arıkoğlu, Borbanaanay,2007: 515)

Ak ev ifadesi Güney Sibiry Türk destanlarında ev nesnesinin toplumsal, törensel ve sembolik boyutunu yansıtan bir örnektir. Burada ak ev, evlilik sonrası kurulan yeni düzenin simgesidir. Han, altın kraliçesini evlendirdikten sonra onun için hemen bir ak ev kurdurur; bu, yeni bir ailenin yaşam alanının düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Türk kültüründe oldukça önemli bir geçiş dönemi olan evlilik sonrası yeni ev kurma, toplumsal tanınma ve statü kazanma ile doğrudan ilişkilidir. Evin özellikle ak rengi ile belirtilmesi ise hayatın yeni başlangıcında temizlik, saflık ve uğur gibi anlamlar taşımaktadır.

Hakas sahasına ait Huban Arığ destanında Kara Han'ın Hitay Arığ'ın ulu evini ateşe verip halkını yerle bir eder ve bu metin:

Yeniden yaratılıp, doğmasın diye,

Hitay Arığ'ın ulu evini

Hara Han yerle bir edip,

Ulu ateşe verdi.

Kara yerde yanan alevli od

Uzaya kadar yükselip yandı.

Kara is ve duman yayılıp,

Ayın, güneşin gözünü kapatmakta.

Ulu ev tamamen yandığında,

Ulu yel oynayıp kül ve hıbını

Uzaya doğru kapıp götürdü. (Davletov 2006: 36)

Bu metinde geçen “Hitay Arığ'ın ulu evi”, Güney Sibiry Türk destanlarında ev nesnesinin kahramanın hem gücünü hem de egemenliğini temsil etmektedir. Evin yok edilmesi ile toplumsal ve kozmik düzenin sarsıldığı görülmektedir. Bu metinde yalnızca bir ev yok edilmeyip aslında ev nesnesi etrafında Hitay Arığ'ın otoritesi sarsılmaktadır. Evin

ulu ateşe verilmesi kahramana dair her şeyin yok edilip toplumsal hafızadan silinmesi amaçlanmaktadır.

Sonuç olarak, Güney Sibirya Türk destanlarında “ev” nesnesi, toplumsal düzenin temeli ve ailevi hafızanın mekânı olarak çok boyutlu bir işleve sahiptir. Yurt ve otağ, sadece göçebe hayatın barınağı olmayıp, aynı zamanda toplumun sosyal hiyerarşisini, cinsiyet rollerini, misafirperverlik töresini ve atadan oğula aktarılan kültürel mirası üzerinde taşıyan birer sembolik sahne olmaktadır. Ev mekânı; direğiyle göğe, ocağıyla atalara, eşiğiyle komşulara bağlanan bir nesnedir. Destanlar, evin bu sistemini koruyan kahramanlar aracılığıyla, toplumun bekasını ve kolektif hafızayı geleceğe taşımaktadır. Bu nedenle, kahramanların en büyük sorumluluğu yalnızca düşmanla savaşmak değil, aynı zamanda ocağını söndürmemek, yurdunu dağıtmamak, böylelikle hem toplumsal düzeni hem de ailevi belleği devam ettirmektir. Destanların verdiği bu mesaj, Türk kültüründe ev nesnesinin maddi olduğu kadar manevi değerini de belirtmektedir. Ev, destan anlatılarında geçmişle geleceğe bağlayan, toplumu bir arada tutan ve nesiller boyu yaşatan kutsal bir mekân hüviyetine bürünmektedir.

3.2. İÇ MEKÂN DÜZENİNİ KURUCU VE ANLAMLANDIRICI NESNELER

Güney Sibirya Türk destanlarında iç mekân, yalnızca gündelik yaşamın sürdürüldüğü bir barınak olarak değil; toplumsal düzenin, ailevi rollerin ve kültürel değerlerin görünür hâle geldiği sembolik bir sahne olarak kurgulanmaktadır. Bu mekân, destan anlatılarında çeşitli nesnelere aracılığıyla hem fiziksel düzeyde kurulmakta hem de anlam katmanlarıyla inşa edilmektedir. Destanlarda yer alan ak masa, altın sandık, keçe kilim, yün yorgan ve keçeden sedir gibi iç mekân nesnelere, yalnızca işlevsel kullanım araçları olarak değerlendirilmemektedir. Bu nesnelere aynı zamanda bireyin toplumsal statüsünü, cinsiyet rollerini, törensel hiyerarşiyi ve kültürel kimliğini yansıtan sembolik göstergeler olarak işlev görmektedir. Böylece iç mekân, nesnelere aracılığıyla toplumsal ilişkilerin ve kültürel kodların somutlaştığı bir anlatı alanına dönüşmektedir.

3.2.1. Paylaşım, Bereket ve Toplumsal Düzen Nesnesi Olarak Masa

Güney Sibirya Türk destanlarında masa, yalnızca yemek yeme düzenine hizmet eden bir eşya olarak değil; toplumsal yapının, törensel düzenin ve kültürel iletişimin merkezinde yer alan anlam yüklü bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Masa; yer sofrası, sofrası ya da tören masası biçimlerinde anılmakta ve destan anlatılarında gerek han otağının gerekse kahraman konutlarının odak mekânı niteliğini taşımaktadır. Masa

etrafında gelişen sahneler, destanlarda yalnızca gündelik yaşamın betimlenmesini sağlamamakta; aynı zamanda toplumsal hiyerarşinin, misafirlik adabının, iktidar ilişkilerinin ve törensel düzenin görünür hâle gelmesine aracılık etmektedir. Bu yönüyle masa, anlatının dramatik akışını yönlendiren ve toplumsal ilişkilerin çözümlendiği merkezî bir nesne olarak işlev görmektedir. Böylece masa, Güney Sibirya Türk destanlarında bireyler arası etkileşimin, statü göstergesinin ve kültürel düzenin sembolik taşıyıcısı hâline gelmektedir.

Masa başı anlatıları, destanlarda çoğu zaman topluluğun karar alma süreçlerini, kut törenlerini, kahramanlık anlatılarını ve evlilik gibi sosyal yapının temel kurumlarını görünür kılmaktadır. Bu sahnelerde masa, yalnızca etrafında toplanılan bir eşya olarak değil; sözün, yetkinin ve toplumsal mutabakatın kurulduğu merkezî bir unsur olarak işlev görmektedir. Altın ayaklı masa, gümüş işlemeli sofraya ya da on iki ayaklı masa gibi ayrıntılı betimlemeler, bu nesnenin yalnızca işlevsel bir kullanım aracı olmadığını; aynı zamanda estetik, törensel ve kutsal nitelikler taşıdığını ortaya koymaktadır. Bu tür tasvirler, kahramanın sosyal statüsünü, evin zenginliğini ve anlatı içerisindeki hiyerarşik düzeni somutlaştıran kültürel göstergeler olarak değerlendirilmektedir. Böylece masa, Güney Sibirya Türk destanlarında maddî bir eşya olmanın ötesine geçerek toplumsal düzenin ve kültürel değerlerin sembolik taşıyıcısı hâline gelmektedir.

Göçebe veya yarı-göçebe yaşam biçiminin hâkim olduğu bir toplumda, masa gibi durağan mekân öğelerinin anlatıya dâhil edilmesi, yalnızca dış kültürel etkileşimle açıklanamamaktadır. Bu durum, aynı zamanda destanların idealleştirilmiş bir yaşam düzenini, törensel zenginliği ve toplumsal düzenin sembolik organizasyonunu yansıtmak amacıyla seçilen anlatı stratejisidir. Nitekim masa, bu metinlerde paylaşımın, birliğin, düzenin ve kutsallığın cisimleştiği bir odak noktası hâline gelmektedir. Bu yönüyle masa, sadece maddî bir kültür ögesi değil; Güney Sibirya Türklerinin toplumsal belleğini, törensel dünyasını ve etik düzenini yapılandıran bir anlatı nesnesi olmaktadır. Etrafında bir araya gelinen, hikâyelerin aktarıldığı, kararların alındığı ve kutların paylaşıldığı masa, epik evrende hem mekânsal bir merkez hem de kültürel sürekliliğin sahnesidir.

Altaylara ait *Er Samır* destanı, masa nesnesini yalnızca bir yemek aracı olarak değil, toplumsal düzenin ve liderlik otoritesinin görsel-simgesel temsili olarak kurgulamaktadır. Destan boyunca Er Samır'ın sürekli olarak "altın masa" etrafında konumlandırılması, bu nesnenin anlatı içindeki törensel ve siyasi işlevini görünür kılmaktadır. Masanın altından yapılmış olması, yalnızca maddî bir ihtişam vurgusu değil;

aynı zamanda kutsallık, güç ve soy itibarı gibi anlam katmanlarını da beraberinde getirmektedir.

Anası Ermen Çeçen
Altın masayı hazırladı
Meyve, yemiş, yiyecek koydu.” (Dilek, 2025: 45)
Altın Topçı genç kız
Alp yaratılışlı Er Samır’ın
Kolundan tutarak, attan indirdi.
Altın masanın yanına
Ak kilimi yaydı.
Meyve, yemiş, yiyeceği koyup
Rakıdan doldurdu.
Önünü arkasını dolanarak
Aşı,tuzu çokça koydu.
Rakı çeğen içip,
Yemekten doyana dek yiyip
Er yaratılışlı Er Samır
Sarhoş olup kendinden geçti. (Dilek, 2025: 56).

Ak kilimi koltuklayarak
Altın masayı tutarak,
Alp, bahadır Er Samır’ı
Altın Sanar gelip karşıladı. (Dilek, 2025: 60).

Er yaratılışlı Er Samır
Ak kilime oturup,
Altın masadan yiyip
Halkla, milletle konuştu. (Dilek, 2025: 61).

Destanın girişinde Ermen Çeçen’in “altın masayı hazırlaması” ve üzerine “meyve, yemiş, yiyecek koyması” (Dilek, 2025: 45), masanın hem ev halkının hem de konukların karşılandığı tören alanı olduğunu göstermektedir. Ardından gelen sahnede Altın Topçı’nın Er Samır’ı karşılayarak altın masa etrafında ak kilim serip yiyecek ve içecek ikramında bulunması (Dilek, 2025: 56), bu nesnenin aynı zamanda kahramanın toplumla bütünleştiği bir sosyal platform işlevi taşıdığını ortaya koymaktadır.

“Ak kilimi koltuklayarak / Altın masayı tutarak, / Alp, bahadır Er Samır’ı / Altın Sanar gelip karşıladı” dizeleri (Dilek, 2025: 60), masanın bir onurlandırma, kabul ve statü nesnesi olarak nasıl işlediğini açık biçimde yansıtmaktadır. Kahramanın ak kilime oturması ve altın masadan halkla konuşması (Dilek, 2025: 61), yalnızca bir toplumsal diyalog değil; aynı zamanda siyasal meşruiyetin sergilendiği törensel bir sahnedir. Er Samır’ın altın masa başında karar alması, halkla görüşmesi, yiyecek ve içecek paylaşması gibi eylemler, masayı “otorite mekânı”na dönüştürmektedir. Masa etrafında toplanan beyler, aksakallar ve halk, kahramanın liderliğini onaylayan ve yeniden üreten bir toplumsal yapı oluşturmaktadır. Bu yönüyle masa, Güney Sibiryaya Türk epik geleneğinde toplumsal hiyerarşinin yeniden kurulduğu, saygınlığın ve kutun aktarıldığı sembolik bir merkezdir. *Er Samır* destanında masa, yalnızca fiziki bir nesne değil; paylaşımın, törensel hiyerarşinin, liderliğin ve toplumsal bütünlüğün yeniden üretildiği kutsal bir odaktır. Onun etrafında gelişen ikram, hitap, kabul ve iletişim sahneleri, epik yapının hem anlatı stratejisini hem de kültürel kodlarını belirleyen temel unsurlardan olmaktadır.

Altaylara ait *Ay Sologoy Lo Kün Kologoy* adlı destanda geçen “altmış köşeli altın masa” tasviri, masa nesnesinin epik anlatılarda sahip olduğu sembolik derinliği bir kez daha gözler önüne sermektedir. Ay Sulu adlı eşin bu masa üzerine “altmış çeşit yemek” sunması, sadece bereketin değil; aynı zamanda evlilik ritüelinin ve toplumsal düzenin kutsanmasının da göstergesidir. Buradaki masa, evlilik birliğinin kurulduğu, hane düzeninin meşruiyet kazandığı törensel bir sahneye dönüşmektedir.

Ak Kağanın evlendiği eşi

Ay sulu adlı eşi

Altmış köşeli altın masaya

Altmış çeşit yemek koydu.

Ak kağan kendisi ise

Altın masaya oturup

Yavaşça yemek yedi.

Saygıyla sohbet edip,

Bronz kâsedden yarma çorbası içtiler. (Dilek, 2025: 122).

Ak Kağan’ın altın masaya oturarak yemeğini yavaşça yemesi, sofranın bir törensellik taşıdığına işaret etmektedir. Bu eylem, yalnızca fiziksel bir ihtiyaç olan yemeğin yerine getirilmesi değil; aynı zamanda devlet otoritesinin, hanlık vakarının ve sosyal statünün temsili anlamına gelmektedir. “Saygıyla sohbet etmek” ve “bronz kâsedden

çorba içmek” gibi ayrıntılar, masa etrafında kurulan ilişkinin gündelikten çok törensel ve sosyal bakımdan yapılandırılmış bir düzenin parçası olduğunu göstermektedir. Altın masa burada, hem maddi zenginliğin hem de manevi kutsiyetin taşıyıcısıdır. Altmış köşeli oluşu, yalnızca sanatsal bir detay değil; simgesel olarak evrenin düzenine ve toplumsal katmanların çeşitliliğine gönderme yapan bir unsur olmaktadır. Masa, bu yönüyle sadece bir nesne değil; toplumsal sözleşmenin, hanlık itibarının ve aile düzeninin maddi temsili hâline gelmektedir. Dolayısıyla bu örnekle birlikte değerlendirdiğimizde, Güney Sibirya Türk destanlarında masa nesnesi; evlilik, birlik, tören ve sosyal yapı inşasının en belirgin anlatı araçlarından biri olarak konumlanmaktadır. Masa etrafında gerçekleşen eylemler, kahramanların yalnızca bireysel rollerini değil; aynı zamanda toplumsal düzenin taşıyıcıları olarak sahip oldukları sembolik kimliği de ortaya koymaktadır. Bu bağlamda masa, epik anlatının hem ritüel düzeneği hem de sosyal hafızası olmaktadır.

Yine aynı destanda geçen “Demir masa” ifadesi de oldukça dikkat çekicidir:

Anlı,şanlı Ak Kağan,

Halkını topladı

Altay üstünün altmış kağanını

Altın tahta oturttu.

Yer üstünün yetmiş kağanını

Demir masaya oturttu.

Öfkelenmezdi, öfkeleni.

Onlara emretti.

Darılmazdı, darıldı... (Dilek, 2025: 130).

Altaylara ait *Ay Sologoy Lo Kün Kologoy* destanında geçen “demir masa” motifi, masa nesnesinin epik anlatılar içerisindeki çok katmanlı anlam evrenine dikkat çekici bir katkı sunmaktadır. Anlı şanlı Ak Kağan’ın halkını toplaması ve Altay üstünün altmış kağanını altın tahta, yer üstünün yetmiş kağanını ise demir masaya oturtması, yalnızca bir mekânsal düzenlemeyi değil; hiyerarşik otoritenin mekâna yansıtılmasını da temsil etmektedir. Demir masa, burada özellikle yerle bağlantılı, dünyevi düzene mensup kağanların otoriteye çağrıldığı ve doğrudan emir alacakları alanı simgelemektedir. Altın taht kutsallığı, ruhani yüceliği ve hanlık meşruiyetini temsil ederken; demir masa, siyasi erk, kural koyuculuk ve topluluk içindeki iradenin keskinleştiği karar mekânı hâline gelmektedir. Ak Kağan’ın bu düzende öfkelenmesi ve emretmesi, masanın aynı zamanda cezalandırma, denetim ve disiplinin somutlaştığı bir nesne olduğunu da göstermektedir.

Göçebe Türk kültüründe demirin kutsal bir materyal oluşu, demir masa nesnesine de yalnızca dayanıklılık değil, güç, süreklilik ve efsanevi otoriteye atıf katmaktadır. Bu bağlamda demir masa, hem fiziki gücün sembolü hem de sosyal baskı ve düzenin maddi zemini olarak anlatıda yer bulmaktadır. Altın ile demirin aynı sahnede iki farklı kağan grubuna tahsis edilmesi, epik evrenin sınıfsal ve işlevsel örgüsüne de işaret etmektedir. Dolayısıyla *Ay Sologoy Lo Kün Kologoy* destanındaki “demir masa” temsili, masa nesnesinin yalnızca törensel değil; disiplin kurucu ve otorite belirleyici bir araç olarak da işlev gördüğünü göstermektedir. Güney Sibiry Türk destanlarında masa, bu örnekte olduğu gibi yalnızca paylaşımın değil, buyruğun, yargının ve hiyerarşinin meşru zemini olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Altaylara ait *Erke Koo* destanında geçen bu sahne, “taş masa” nesnesi üzerinden destanlardaki iç mekân düzeninin sembolik anlamlarını derinleştiren önemli bir örnektir.

*Erkin Koo konuşunca,
Gök avluya sıçrayıp çıktı
Erlık-biyin taş masasına
Vurup, dağıttı. (Dilek, 2025: 157)*

Bu metinde “Erlık-Biyin taş masası” ifadesi, Erlık’in yer altı dünyasındaki otoritesini, simgelemektedir. Taş masa, sert, değişmez ve ağır yapıdadır. Bu açıdan düşünüldüğünde hem yer altı dünyasının kararlılığını hem de Erlık’in mutlak gücünü temsil etmektedir. Ancak kahraman Erkin Koo’nun bu masaya vurup dağıtması ise sıradan bir fiziksel tahribat değil Erlık’in otoritesini yıkmaya yönelik olmaktadır.

Tuvalara ait *Bayan Toolay* destanında geçen bir sahne, Güney Sibiry Türk destanlarında masa nesnesinin yalnızca törensel bir araç değil, aynı zamanda siyasi ve hiyerarşik düzenin mekânsal ifadesi olduğunu göstermektedir.

*Koşturup gelip,
Atın tırıs gidip çeviremediği
Yuvarlak ak saraya gelip,
Hanın atının yanına
Atını bağlayıp bırakıp,
Hanın sarayına
Hanla birlikte girince,
Han sarayının başköşesinde*

Dört köşeli masasına oturmuş. (Arıkoğlu, Borbaanay, 2007: 499.)

Dört köşeli masa” betimlemesi, masa nesnesinin yalnızca fiziksel bir formunu değil; düzenin, denge ve istikrarın sembolik bir yansımaları da içermektedir. Dört yönü temsil eden bu biçim, hanın otoritesinin her yöne eşit şekilde yayıldığı bir egemenlik alanına işaret etmektedir. Hanın bu masaya sarayın “başköşesinde” oturması ise, merkeziyetçi iktidarın mekânsal vurgusudur. Bu sahne, aynı zamanda kahramanın hanla birlikte saraya girmesiyle toplumsal kabule erişmesini ve bu hiyerarşik yapının içine dahil oluşunu temsil etmektedir. Kahramanın atını hanın atının yanına bağlaması, eşitlik veya hürmetin fiziksel karşılığı iken; hanla birlikte içeri girmesi, davetli olma ve meşru kabul edilme anlamlarını barındırmaktadır. Ancak hanın başköşede masa başında konumlanması, onun hâlâ yegâne karar verici ve toplumsal merkezin temsilcisi olduğunu göstermektedir. Bu örnek, masa nesnesinin destanlarda nasıl toplumsal düzenin ve otoritenin bir temsil aracı hâline geldiğini gösteren örnektir. Masanın şekli (dört köşeli), konumu (başköşe) ve işlevi (hanın oturduğu karar merkezi), epik anlatının mekânsal ve hiyerarşik örgüsünü inşa eden detaylardır. Ayrıca, bu masa çevresinde toplanan bireyler, sadece fiziksel olarak değil, sosyal statü ve toplumsal aidiyet bakımından da belirlenmiş bir düzene dahil olmaktadır.

Hakaslara ait Huban Arığ destanında geçen bu sahne, Güney Sibirya Türk destanlarında masa nesnesinin yalnızca dünyevi bir otorite sembolü değil, aynı zamanda uhrevi adaletin, metafizik yargının ve ilahi düzenin mekânsal temsili olarak da kurgulandığını göstermektedir.

*Bu ülkede gerçek yaşam,
Gerçek yargı var.
Altın massanın arkasında altı katlı
Altın zırhlı alplar oturmaktadır.
Bakır masanın arkasında yedi katlı
Bakır zırhlı alplar oturmaktadır ki,
Yerli halkın gerçek yargısını yerine getirmekteler.
Yer toprağın üstünde,
Kara yerin altında
Günahsız, suçsuz kişi yokmuş. ((Davletov, 2006: 78).*

Altın ve bakır masaların arkasında oturan çok katlı zırhlı alp figürleri, birer yargı katmanı ve toplumsal-uhrevi sınıflamanın ifadesidir. Altın masa, çoğu destanda olduğu

gibi burada da ilahi adaletin ve yüksek ruhsal makamın bir göstergesi iken; bakır masa, daha dünyevi veya ara düzeydeki yargı mekanizmalarını temsil etmektedir. Katmanlılık (altı ve yedi kat), yargı sisteminin derinliğine ve karmaşıklığına işaret etmektedir. Bu anlatı, yalnızca mitolojik veya fantastik bir sahne olmaktan öte, Göçebe Türk toplumlarının adalet, suç ve ceza kavrayışlarının destan anlatılarındaki yansımaları içermektedir *Huban Arığ* destanında masa, epik evrende adaletin cisimleştiği ve düzenin tesis edildiği kutsal mekânlar olarak konumlanmaktadır. Altın ve bakır masalar, sınıflandırılmış ruhani otorite sistemine işaret ederken; bu masaların ardındaki zırlı alpeler ise, toplumsal ve ilahi yargının uygulayıcılarıdır.

Güney Sibirya Türk destanlarında “masa” nesnesi, yalnızca gündelik yaşamdaki yemek yeme aracı olarak değil; toplumsal düzenin, törensel pratiklerin, liderlik otoritesinin ve hatta uhrevi yargının maddi ve sembolik temsili olarak çok katmanlı bir anlam taşımaktadır. Altın, gümüş, demir, bakır gibi değerli ve güçlü materyallerle betimlenen masalar; destan kahramanlarının toplumsal statülerini, törensel işlevlerini ve halkla olan ilişkilerini görselleştirmektedir. Sonuç olarak Güney Sibirya Türk destanlarında masa, hem maddi hem de manevi anlamlar taşıyan çok işlevli bir nesne olarak kurgulanmıştır. Hem toplumsal düzeni hem törensel ritüelleri hem de mitolojik dünya görüşünü yansıtan bu nesne, halkın dünya algısını, değer sistemini ve kahramanlık ideallerini yansıtan güçlü bir sembol niteliğindedir.

3.2.2. Bellek, Sır ve Süreklilik Nesnesi Olarak Sandık

Güney Sibirya Türk destanlarında sandık nesnesi, göçebe yaşam tarzının temel özelliklerinden biri olan taşınabilirlik ve çok işlevlilik ilkeleri doğrultusunda yalnızca eşya muhafaza etmeye yarayan bir araç olarak değerlendirilmemektedir. Sandık, aynı zamanda kültürel belleğin aktarımını sağlayan, ritüel hafızayı koruyan ve kuşaklar arası sürekliliği teminat altına alan sembolik bir nesne olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda sandık, gündelik yaşama ait pratikleri barındırmasının ötesinde; toplumsal statüyü, törensel düzeni ve soy bağlamı değerleri bir araya getiren özel bir mekânsal odak hâline gelmektedir. Destan anlatılarında sandığın açılması, taşınması ya da korunması gibi eylemler, çoğu zaman sıradan bir kullanımın ötesine geçmekte; geçmişle bağ kurma, ata mirasını devralma ve kutsal olanla temas etme anlamları kazanmaktadır. Böylece sandık, Güney Sibirya Türk destanlarında maddi kültür unsuru olmanın yanı sıra, kolektif hafızanın ve kültürel kimliğin sürekliliğini temsil eden merkezî bir nesne olarak konumlandırılmaktadır.

Destanlarda geçen sandıklar, sıklıkla hanlık simgeleri, başlık ve çeyiz unsurları, değerli hediyeler ya da ata yadigârı niteliği taşıyan eşyaların muhafaza edildiği mekânlar olarak betimlenmektedir. Bazı anlatılarda bu sandıkların, söz konusu eşyaların kahramanlar arasında el değiştirdiği sahnelerle ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu yönüyle sandık, yalnızca maddi bir saklama alanı olarak değil; geçmişle bağ kurmayı mümkün kılan bir kültürel süreklilik aracı olarak işlev görmektedir. Sandık nesnesi, anlatı içerisinde sırları, kutsal eşyaları ve ailevi aidiyetleri gizleyen ve koruyan bir yapı niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda bu unsurların sonraki kuşaklara aktarılmasına zemin hazırlamakta; böylece kuşaklar arası hafızanın sürekliliğini sağlamaktadır. Bu bağlamda sandık, Güney Sibiryâ Türk destanlarında kolektif belleğin somutlaştığı bir “hafıza mekânı” olarak konumlandırılmakta ve kültürel kimliğin aktarımında merkezî bir rol üstlenmektedir.

Göçebe hayat tarzının hâkim olduğu bu kültürel yapıda, yerleşik hazine odaları ya da sabit saklama mekânları bulunmamaktadır. Bu nedenle sandık, ev içi düzen içerisinde en güvenli ve en muhafazakâr alan olarak konumlandırılmaktadır. Sandığın işlevi yalnızca fiziksel korumayla sınırlı kalmamakta; aynı zamanda sembolik bir kapalılık da taşımaktadır. Kilitli oluşu, somut düzlemde muhafazayı ifade ederken, metaforik düzlemde gizemi, saklı bilgiyi ve dokunulmazlığı temsil etmektedir. Sandığın içerisinde muhafaza edilen eşyalar—keçe ve ipek gibi değerli dokumalar, yüzük ve küpe gibi kimi zaman tılsımlı nitelikler taşıyan takılar ile savaşla ilişkilendirilen çeşitli aksesuarlar—yalnızca maddi değerleriyle önem kazanmamaktadır. Bu nesnelere, aynı zamanda tarihsel sürekliliği, soy bağlarını ve mitolojik anlam katmanlarını bünyesinde barındırmaktadır. Bu yönüyle sandık, Güney Sibiryâ Türk destanlarında maddi kültür unsurlarını koruyan bir eşya olmanın ötesine geçmekte; kolektif belleğin, aile hafızasının ve kültürel kimliğin muhafaza edildiği sembolik bir merkez olarak işlev görmektedir.

Altay sahasına ait *Oçı Bala Destanı*'nda sandığın yalnızca değerli eşyaları saklayan bir araç olmadığını, aynı zamanda kültürel belleği, hanlık mirasını ve ritüel gücü temsil eden simgesel bir nesne olduğunu göstermektedir.

*“Nazlı güzel genç kız,
Baş köşede duran
Otuz gözlü altın sandığı
Aç bak balam.” Dedi.
Otuz gözlü sandığın*

*Yetmiş iki anahtarını
Alıp bahadır kıza verdi.
Güzel kara kız
Yetenekli güzel
Kaan Taacı beyin kağanlığı
Sandığı açtığında
Otuz gözlü altın sandık
“Pat” diye açıldı.
Sandığın sağ yanında
Düğümlemlenip koyulmuş
Karış boyunda altın bezi
“Alıp ver.” Dedi.
Nazlı Kara kız
Karış boyunda bez verdi
Karış boyundaki bezin ortasında
Yedi köşeli gök temrenle
Yada taşı varmış. (Dilek,2025: 106).*

Bu metinde geçen “otuz gözlü altın sandık” ifadesi yalnızca değerli eşyaların korunduğu bir hazine kutusu nesnesi değil çok gözlü yapısı, yetmiş iki anahtar ve içindeki yedi köşeli gök temrenle yada taşı ile çok katmanlı bir kutsal emanetin saklandığı önemli bir nesnedir. Sandığın “baş köşede” durması da mekânsal hiyerarşiyi göz önüne sermektedir. Sandıktan çıkan Yada taşı gibi tılsımlı bir taşın ve gök temren gibi doğa ve savaş gücünü kontrol eden nesnelerin çıkması, kahramanın epik gücünün temelini oluşturmaktadır. Kahramanın epik gücünün kesişme noktası ise sandık nesnesinin içidir.

Altaylara ait Er Samır Destanı'nda, sandığın işlevini yalnızca maddi nesnelerin saklandığı bir alan olmanın ötesine taşıyarak onu bilgi, rehberlik ve kültürel hafızanın deposu olarak konumlandırmaktadır. Kahraman Er Samır'ın açtığı eski sandık, içindeki yiyecek ve içeceklerle sadece fiziksel ihtiyaçları karşılamakla kalmaz; aynı zamanda yolculuğun manevi ve simgesel hazırlığını da temsil etmektedir.

*Alp yaratılışlı Er Samır
Öteye, beriye yürüyerek
Yemek için yiyecek aradı.
Eski sandığı çekip açınca
İki geyiğin eti konulmuş.*

*İki matara rakı bırakılmış.
Er Samır eti yiyip,
İki matara rakıyı içti.
Altın Tana hatunu
İpucu bırakmış mı diye
Evin içini aradı.
İkinci sandığı çekip açınca
Dört köşeli bir kağıt çıktı.
O kağıdı çekip alarak
Oturup, okuyuverdi.
Avuç içi kadar ak kağıtta
Söylenen sözler şunlardı:
“Açılır, kapanırların öte yanında
Erlük biyin ortanca güveyisi
Yer göbekli Kara Böke
Yurduna savaşımaya geldi.” diye.(Dilek, 2025:46).*

Bu destan metninde kahraman Alp yaratılışlı Er Samır, evin içinde iki farklı sandık ile karşılaşmaktadır. Birinci “eski sandık” kahraman için yiyecek ve içecek (iki geyiğin eti, iki matara rakı), ikincisinde ise bilgi taşıyıcısı olarak dört köşeli bir kâğıt barındırmaktadır. Kâğıttaki mesaj, doğrudan düşman tehdidini ve kahramana ulaşacak meydan okumayı bildirmektedir. Bu durum, sandığın yalnızca maddi depolama aracı olmadığını, aynı zamanda destan metninde haberleşme, stratejik bilgi saklama ve tehdit bildirim işlevlerini üstlenen bir “iletişim nesnesi” olduğunu ortaya koymaktadır.

Altaylara ait *Kan Kapçıkay Destanı*'nda geçen bu sahne, sandık nesnesinin sadece maddi bir eşya değil; aynı zamanda sır, sorumluluk, kutsallık ve sınav anlamlarını da taşıyan çok katmanlı bir kültürel unsur olduğunu göstermektedir.

*Attığı şaşmaz altın oku,
Yarıştı aldığı deriyi,
Ödül olarak aldığı ipeği
Hepsini tutarak,
Altın bir düğmeye dönüştürüp
Kan Kapçıkay yakasına taktı.
Teneri Kağan Kan Kapçıkay'a
Dört köşeli küçük*

*Altın sandık verdi.
Siz bu sandığı
Evinize varana kadar,
Açmayın diye tembihledi.
Benim eşim Mariya'nın
Ablasına verdiği çeyizi var.
Açarsanız kaybolur,
Her yere dağılır,
Yetişip tutamazsınız,
Derip toplayamazsınız, diyerek,
Teneri Kağan
Kan Kapçıkay'a verdi.
Verilen altın sandığı
Alıp heybesine koydu.
Yiğit Kan Kapçıkay
Günlerce toyda kaldı. (Dilek, 2025: 299).*

“Dört köşeli küçük altın sandık” ifadesi, sandığın değerini hem maddi hem de sembolik olarak vurgulamaktadır.

Altın niteliği, onu değerli, saygı duyulan ve özel kılmaktadır. Dört köşe ise kozmik düzen, dört yön ve evrenin denge öğelerini çağrıştırarak sandığın yalnızca fiziksel değil metafiziksel bir taşıyıcı olduğunu düşündürmektedir. “Evinize varana kadar, açmayın diye tembihledi.” Bu ifade, sandığın yalnızca bir armağan olmadığını; bir emanet, daha önemlisi bir sınav anlamı taşıdığını ortaya koymaktadır. *Teneri Kağan*'ın uyarısı, sandığın rastgele açılmasının felaket doğuracağına, yani onun içinde *sır, kutsal bilgi veya metafizik düzen* barındırdığına işaret etmektedir. “Açarsanız kaybolur, her yere dağılır, yetişip tutamazsınız, derip toplayamazsınız...” sözleri, süregelen bir düzenin ve bütünlüğün sandıkla birlikte muhafaza edildiğini göstermektedir. . Sandığın erken açılması, yalnızca fiziksel değil, ritüel ve kozmik bir bütünlüğün bozulması anlamına gelmektedir. Bu yönüyle sandık, koruyucu bir zarf, düzenleyici bir hafıza kabı işlevi görmektedir. “Benim eşim Mariya'nın ablasına verdiği çeyizi var.” Sandıkta yer alan çeyiz, yalnızca aileler arası bir bağ değil, aynı zamanda akrabalık belleği ve kültürel süreklilik taşıyan öğeleri temsil etmektedir. Çeyiz, geleneksel Türk toplumlarında yalnızca evlilik sürecine ait maddi unsurları içeren bir hazırlık bütünü olarak değil; kadınlar arası dayanışmayı güçlendiren, soy sürekliliğini teminat altına alan ve kültürel değerlerin kuşaklar arasında aktarılmasını

sağlayan sembolik bir yapı olarak işlev görmektedir. Nitekim Kalafat (2018: 21–23), çeyizin Türk kültüründe kadın merkezli bir bellek alanı oluşturduğunu, bu alanın hem aile içi hem de toplumsal düzeyde kültürel sürekliliği taşıyan önemli bir araç olduğunu vurgulamaktadır. Bu çeyizin saklandığı sandık ise, kadim ilişkilerin somut taşıyıcısıdır. “Verilen altın sandığı alıp heybesine koydu.” Kan Kapçıkay’ın sandığı taşıması, onun kahramanlık yolculuğunda sadece silah veya güç değil; aynı zamanda emanet ve sadakat yükümlülüğüyle sınındığını da göstermektedir. Bu metinde *altın sandık*, sıradan bir armağandan çok daha fazlasıdır.

Tuva sahasına ait Han-Buuday Destanı’nda (Ergun, 2004: 196) yer alan bu sahne, sandık nesnesinin yalnızca eşya muhafaza eden bir araç olmadığını; yaşam, soy ve kutsallıkla ilişkilendirilen çok katmanlı bir anlatı unsuru olduğunu göstermektedir. Evlenmek amacıyla çıktığı yolculuk sırasında Han-Buuday, ağaç kabuğundan yapılmış bir çadırda yaşayan yaşlı bir kadınla karşılaşmaktadır. Kahraman, kadının çadırına girerek onun ikramını kabul etmekte ve sohbet etmektedir. Bu karşılaşma, yüzeyde sıradan bir misafirlik sahnesi gibi görünmekle birlikte, anlatının derin yapısında sınıyıcı ve dönüştürücü bir işlev üstlenmektedir. Sohbetin ardından yaşlı kadın, sandığından çıkardığı yuvarlak ve sarı renkte iki yiyeceği getirerek hem Han-Buuday’ın hem de atının bunlardan yemesini istemektedir. Bu yiyeceklerin tüketilmesiyle birlikte kahramanın ve atının bir anda gençleşmesi, sandık içinde muhafaza edilen besinin olağan bir gıda değil; yaşam yenileyici ve efsunlu bir nitelik taşıdığını ortaya koymaktadır. Bu durum, sandığın kutsal ve dönüştürücü güce sahip unsurların saklandığı bir hafıza ve emanet mekânı olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Anlatının ilerleyen bölümünde yaşlı kadının, Han-Buuday’a oğullarını sorarak gerçeği öğrenmesi ve ardından sandıktan çıkarılan yiyeceklerin kendi sütünden yapıldığını belirtmesi, sandık nesnesine yeni bir anlam katmanı eklemektedir. Bu açıklamayla birlikte sandıktan çıkan besin, yalnızca fiziksel gençleşmeyi değil; soy, kardeşlik ve ahlaki sorumluluk bağını da kurmaktadır. Kadının “aynı sütü içmiş kardeşler” vurgusu, sandıkta muhafaza edilen nesnenin toplumsal ve etik bir bağ oluşturma gücüne sahip olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda sandık, Han-Buuday destanında mucizevi bir besini saklayan pasif bir eşya olmaktan çıkmakta; yaşamı yenileyen, akrabalık ilişkisini yeniden tanımlayan ve kahramanı ahlaki bir sınavla karşı karşıya bırakan aktif bir anlatı odağına dönüşmektedir. Sandık sayesinde kahraman, yalnızca bedensel bir dönüşüm yaşamamakta; aynı zamanda öldürdüğü kişilere karşı sorumluluk üstlenmeye

zorlanmaktadır. Böylece sandık, epik anlatıda biyolojik yaşam, toplumsal bağ ve etik yükümlülüklerin kesiştiği kutsal bir nesne olarak konumlandırılmaktadır.

Tuvalara ait Kangıvay-Mergen Destanında:

Atasının sandık altındaki

Altmış kulaç altın ipini,

Anası sunuvermez mi(Arıkoğlu, Borbaanay 2007:265)

Kangıvay-Mergen Destanı'nda geçen "altmış kulaç altın ip", sandığın bu çok katmanlı işlevini açık biçimde ortaya koymaktadır. Altın ip, yalnızca maddi değeri yüksek bir nesne olarak değil; atalardan devralınan bağları, yani soyun devamını sağlayan kutsal bağ temsil eden sembolik bir unsur olarak konumlandırılmaktadır. Altının rengi ve ip formu, hem kutsallığı hem de sürekliliği çağrıştırmakta; bu nesneyi sıradan bir değerli eşya olmaktan ayırmaktadır. Altın ipin sandığın içinde değil, özellikle sandığın altında saklanması, bu emanetin ulaşılamazlığa yakın, gizli ve sır niteliğinde bir değer taşıdığını vurgulamaktadır. Bu konumlandırma, ipin herkesin erişimine açık olmadığını; yalnızca belirli bir zaman ve kişi için açığa çıkarılacak kutsal bir bilgi ve hak olarak muhafaza edildiğini göstermektedir. Böylece sandık, sır saklayan bir yapı olarak işlev görmekte; altındaki ip ise bu sırrın en derin katmanını oluşturmaktadır. Altın ipin destan kahramanına anne figürü aracılığıyla sunulması ise bu sembolizmi daha da derinleştirmektedir. Ananın burada aracı rol üstlenmesi, soyla ilgili kutsal bilginin ve değerlerin kadın eliyle korunup aktarıldığını göstermektedir. Bu aktarım, yalnızca biyolojik bir annelik bağını değil; kültürel, ritüel ve toplumsal bir sürekliliği de temsil etmektedir. Böylece anne figürü, sandıkta muhafaza edilen ata mirasının güvenilir taşıyıcısı ve aktarıcısı konumuna yükselmektedir. Bu çerçevede Kangıvay-Mergen Destanı'ndaki sandık sahnesi, Güney Sibiryaya Türk destanlarında sandığın soy, sır ve kutsiyetle örülü çok katmanlı yapısını açık biçimde ortaya koymaktadır. Sandığın altında saklanan altmış kulaç altın ip, yalnızca maddi bir değer değil; ataların bilgisini, soy bağını ve kahramanlık hakkını koruyan bir sembol olarak işlev görmektedir.

Altay sahasına ait Közüyke Destanında (Dilek,2005: 300-368) doğar doğmaz beşik kertmesi yapıldığı kızı bulmak için Karatı Kağan'ın yurduna giden Közüyke, türlü mücadeleler sonucunda Karatı kağanın yurduna varmakta ve evleneceği kızı altın sandık içerisinde bulmaktadır. Destanda Közüyke'nin evleneceği kızı altın bir sandık içerisinde bulması, sandık nesnesinin anlatıdaki belirleyici rolünü açık biçimde ortaya koymaktadır. Sandık, bu bağlamda sıradan bir saklama aracı olarak değil; kızın kaderini, bekâretini ve

meşru evlilik hakkını koruyan kutsal bir muhafaza mekânı olarak işlev görmektedir. Kızın sandık içinde saklanması, onun toplumsal ve soy bağlamı değerin geçici olarak gizlendiğini; sandığın doğru kişi tarafından açılması ise bu değerin meşru sahibine teslim edildiğini göstermektedir. Sandığın altın niteliyle anılması, bu nesnenin kutsallığını ve yüksek statüsünü pekiştirmektedir. Altın sandık, evlilik yoluyla kurulacak yeni soyun ve düzenin maddi olduğu kadar sembolik temelini de temsil etmektedir.

Güney Sibiryâ Türk destanlarında “sandık” motifi, işlevsel çeşitliliği ve sembolik yoğunluğu ile dikkat çekmektedir. Destan örneklerine bakıldığında, sandık kullanımının temelde dört ana eksenle biçimlendiği görülmektedir. İlk olarak, çeyiz, hazine, miras, kıymetli kumaşlar ve silahlarla ilgili çeşitli aksesuarların muhafazasında temel bir saklama aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yönüyle sandık, yalnızca değerli nesnelerin korunduğu bir muhafaza birimi değil; aynı zamanda ata yadigârı eşyaların, soyla bağlantılı mirasın ve geleneksel donanımın aktarım noktası olmaktadır. Aynı zamanda sandık; kutsal veya büyüsel nitelikler taşıyan objelerin saklandığı özel bir alan olarak konumlanmaktadır. Efsunlu taşlar, tılsımlı nesnelere ya da kaderi belirleyen sembolik araçlar çoğu zaman sandığın içinde yer almaktadır. Bu durum, sandığın işlevini fiziksel korumanın ötesine taşıyarak metafizik bir mahiyete kavuşturmuştur. Bir diğer özellik olarak sandık; gençlik, güç veya dirilik sağlayan özel yiyecek ve içeceklerin muhafaza edildiği bir kaynaktır. Destan anlatılarında bu tür nesnelere, kahramana olağanüstü bir dönüşüm ya da yenilenme sağlayan efsanevi içerikler olarak sunulur ve bu içeriklerin saklandığı yer çoğu zaman yine sandık olmaktadır. Dolayısıyla sandık, burada yalnızca bir depolama alanı değil; dönüşümün ve yeniden doğuşun eşiğidir. Son olarak, sandıklar; tehdit içerikli mesajların, gizli buyrukların, diplomatik yazışmaların ya da kaderi tayin eden belgelerin saklandığı stratejik bir araç olarak da işlev görmektedir. Özellikle siyasal iktidar ilişkileri, düşmanlık bildirimleri veya epik düzlemde gizli kalan yazgı öğeleri, sandık içerisinde gizlenmiş metinler aracılığıyla ortaya konmaktadır. Bu bağlamda sandık, bilgiyi ve sırrı taşıyan çok katmanlı bir yapı olarak da değerlendirilebilmektedir. Tüm bu yönleriyle değerlendirildiğinde, sandık nesnesi; yalnızca gündelik yaşamın bir unsuru değil, aynı zamanda kültürel belleğin, ritüel değerlerin ve epik anlatının stratejik düğüm noktalarından biri olarak öne çıkmaktadır.

3.2.3. Mekânsal Kimlik ve Kozmik Zemin Nesnesi Olarak Halı / Kilim /Paspas

/Şilte

Güney Sibiryaya Türk destanlarında halı, kilim, paspas ve şilte gibi zemin yaygıları; yalnızca ev içi donatının işlevsel öğeleri değil, aynı zamanda mekân kimliğini belirleyen, kozmik düzeni yansıtan ve toplumsal düzenin temsili olarak karşımıza çıkan sembolik nesnelere. Bu tür yaygılar, destan anlatılarında sıklıkla ev-soy-ritüel bağlamında anlam kazanarak, evin fiziksel sınırlarını belirlerken sosyal hiyerarşinin, misafirlik kültürünün ve törensel davranış biçimlerinin de göstergesine dönüşmektedir. Kilim ve benzeri zemin örtüleri, ilk bakışta ısı yalıtımı, konfor ve taşınabilirlik gibi pratik gereksinimleri karşılamak üzere kullanılıyor gibi görünse de, destan metinlerinde bu yaygılar sembolik roller üstlenmektedir. Özellikle evin iç mekân düzeninde kişinin statüsünü belirlemek, törensel geçişleri işaretlemek ve toplumsal sözleşmeleri görünür kılmak açısından zemin örtüleri önemli bir anlatı aracıdır. Misafirlerin ağırlandırma biçimi, kahramanların oturtulduğu yer ya da tören sahnelerinde serilen özel kilimler; bu yaygıların aynı zamanda kültürel hafızayı ve sosyal kurguyu taşıyan anlam katmanlarına sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bölge kültürünün maddî yapısında keçe temel bir unsur olmasına rağmen, sözlü anlatılarda "kilim", "yaygı", "örtü", "döşek" gibi terimler sıklıkla birbirinin yerine kullanılmaktadır. Bu durum, hem kullanılan zemin malzemelerinin işlevsel benzerliğini hem de anlatı dilindeki kavramsal geçirgenliği yansıtmaktadır. Motif, renk ve biçimsel betimlemelerle destan anlatılarında yer alan bu yaygılar, yalnızca birer fiziksel nesne olmanın ötesinde, zaman-mekân ilişkisini kuran, kutsal olanı ayırt eden ve toplumsal düzeni mekânsal düzlemde görünür kılan semboller olmaktadır.

Altaylara ait *Er Samır* Destanı'nda, kahramanın her defasında "ak kilim" üzerine oturtulması ritüeli dikkat çekicidir. Bu uygulama, yalnızca geleneksel bir tören davranışı olmanın ötesinde, kahramana atfedilen toplumsal ve manevi değerin sembolik bir temsiline dönüşmektedir. Er Samır'ın yere değil, özel olarak serilen "ak kilim" üzerine oturtulması, onun toplumsal hiyerarşideki konumunu, saygınlığını ve kutsallığını vurgulayan bir anlatı nesnesidir.

Altın masanın yanına

Ak kilimi yaydı.

Meyve, yemiş yiyeceği koyu

Rakıdan doldurdu.

Önünü, arkasını dolanarak,

Aşı, tuzu çokça koydu. (Dilek,2025: 53)

.....

*Ak kilimi koltuklayarak,
Altın masayı tutarak,
Alp, bahadır Er Samır'ı
Altın Şanar gelip karşıladı. (Dilek,2025: 60)*

.....

*Er Samır'ı koltuklayarak,
Atından yere indirdi.
Ak Sarı'yı çözerek,
Er yaratılışlı Er Samır
Ak kilime oturup,
Altın masadan yiyip,
Halkla, milletle konuştu. (Dilek,2025: 61).*

.....

*Güzel kojonlu gelinler
Onu koltuklayarak indirdi.
Alp yaratılışlı pehlivanlar
Ak kilime oturtular.
Anlı, şanlı Er Samır
Yorgun vücudunu dinlendirip,
Aç karnını doyurup,
Ay batana dek eğlendi. (Dilek,2025: 86).*

Bu metinlerde de görüldüğü gibi kilim nesnesi yere serilen bir yaygı olmanın ötesinde tören alanı kurma, kahramanın hiyerarşi ve statüsünü belirleme, ikram ve misafirperverlik gösterme gibi alt anlamları taşımaktadır. Ayrıca kahramanın hep ak renk bir kilime “ak kilim”e oturtulması, onun kutsanmış, onurlu ve saygınlık duyulan bir kişi olarak kabul edildiğini göstermektedir.

Altay Sahasına ait Oçı Bala destanında:

*Bahadır kız Oçı Bala
Doksan koyunu sağdı.
Kısır kısrağı bağlayarak,
Sütünü sağıp, kımız yaptı.
Çelik bıçağı keskinleştirip,*

*Koyun kırkıp, kilim yaptı.
Birbirine benzer doksan genç
Kilim dokumayı öğrendi.
Birbirine benzeyen genç gelinler
Elbise dikmeyi iyice öğrendi.
Kul insanlar
İpek elbiseyle salındılar.
Kötü giyimli yoksullar
Kuzu postu giyip gezdiler. (Dilek, 2025: 88)*

Güney Sibirya Türk destanlarında yalnızca yer örtüsü ya da gündelik kullanım eşyası olarak değil; kadın emeğinin, üretkenliğin ve kültürel aktarımın somutlaştığı temel bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahadır kız Oçı Bala'nın koyun kırması, yünü işlemesi ve kilim yapması, göçebe yaşamda kadının ekonomik ve kültürel üretimdeki merkezî rolünü açık biçimde göstermektedir. Kilim, bu bağlamda doğrudan ham maddenin (yün) kültürel bir ürüne dönüşümünü temsil etmektedir.

Tuvalara ait Boktu-Kiriş, Bora-Şeeley Destanı'nda Bora-Şeeley adlı kız kahraman, çalılara takılıp kalan yün ve yapağları toplayarak bunları değerlendirir; farklı renklerde çeşitli kilimler ve örtüler dokur, ayrıca değişik türlerde edik ve elbiseler diker.

*O, yünleri yığıp alıp
Her renkte çeşit çeşit kilimler
Örtüler örüp
Çeşit çeşit edik-elbiseyi de
Dikip yapan
Kız imiş. (Arıkoğlu, Borbaanay 2007:313)*

Bu sahnede kilim, yalnızca ev eşyası olarak değil, kadın emeğinin, üretkenliğin ve kültürel sürekliliğin somut göstergesi olarak öne çıkmaktadır. Bora-Şeeley'in topladığı yün ve yapağı, doğrudan doğal çevreden elde edilen hammaddedir. Bu malzemenin kilim gibi işlevsel ve estetik değeri yüksek bir ürüne dönüşmesi, kadınların hem ekonomik hem de kültürel üretimdeki merkezi rolünü göstermektedir.

Hakas destanı *Altın Arığ* (Özkan, 1997: 309,319) destanında Taptaan Mirgen, düşmanı Pora Ninci'yi yakalamak ister ancak bir türlü izini bulamaz. Bunun üzerine cebinden sarı kayışını çıkararak ileriye doğru fırlatır. Ok gibi havalanan sarı kayış göğe yükselir ve kısa süre sonra Pora Ninci'yi, üzerinde bulunduğu canlı halısı-kilimiyle birlikte

yere düşürür. Böylece sarı kayış, düşmanı etkisiz hale getirmiş olur. Bu sahne, Hakas destanı Altın Arığ'da geçen "canlı halı" (ya da kilim) motifi üzerinden, Güney Sibiry Türk destanlarında zemin yaygılarının yalnızca ev içi düzenle sınırlı kalmadığını; aynı zamanda büyü, işlevsel ve olağanüstü nitelikler taşıyan hareketli nesnelere de dönüştüğünü göstermektedir. Metne göre, Taptaan Mirgen düşmanını fiziksel yollarla yakalayamayınca, cebindeki sarı kayışı bir silah gibi kullanır. Kayış havaya fırlatılır ve göğe doğru yükselerek, Pora Ninci'yi canlı halısı-kilimiyle birlikte yere çekmektedir. Bu anlatı ögesi, halının sadece bir zemin nesnesi değil, uçabilen ve taşıyabilen canlı bir varlık olarak betimlendiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, Güney Sibiry Türk destanlarında sandık, sadece eşyaların saklandığı bir kap değil; kültürel sürekliliğin, hafızanın, iktidarın, aidiyetin ve bazen de büyüün muhafaza edildiği simgesel bir mekândır. Her açılışı, anlatının kırılma noktalarından biri olurken, içindekiler aracılığıyla hem bireysel hem de kolektif geçmiş yeniden şekillenir. Sandık, bu yönüyle destanlardaki en güçlü "eşik-nesnelere" biridir.

3.2.4. Korunma, Yenilenme ve Geçiş Nesnelere Olarak Yorgan – Yastık – Döşek – Minder

Güney Sibiry Türk destanlarında yorgan, yastık, döşek ve minder gibi iç mekâna ait tekstil ürünleri, yalnızca göçebe yaşam biçiminin pratik ihtiyaçlarını karşılayan unsurlar değil, aynı zamanda sembolik ve törensel anlamlar taşıyan kültürel nesnelere dir. Bu unsurlar, çoğu zaman kahramanın dinlenme, iyileşme, misafir edilme veya yeni bir evreye geçiş süreciyle ilişkilendirilir.

Göçebe topluluklarda taşınabilirlik, sıcaklık sağlama ve konfor gibi işlevsel yönleriyle öne çıkan bu nesnelere, destan anlatılarında özellikle kahramanın fiziksel ya da ruhsal olarak yeniden toparlandığı mekânın zeminini ve çerçevesini oluşturur. Bir misafirliliğin, evliliğin ya da uzun bir yolculuğun ardından kahramanın yorgan ve döşekle karşılanması, ona gösterilen saygı ve hürmetin dışavurumu olduğu kadar, onun yeniden doğuşunu simgeleyen bir anlatı anıdır.

Ayrıca bu nesnelere dokuma biçimleri, renkleri ve üzerindeki işlemler aracılığıyla sosyal statüye, kadın emeğine ve ev içi düzenin estetik değerlerine de işaret edilir. Bazı sahnelerde minder ya da döşek kahramana özel olarak serilmesi, onun toplum içindeki ayrıcalıklı yerini görünür kılar.

Bu yönüyle yorgan, yastık, döşek ve minder gibi nesnelere, yalnızca istirahat aracı değil; *korunma*, yeniden doğuş ve toplumsal geçişin sembolleri olarak Güney Sibiryalı Türk destanlarının mekânsal ve ritüel kurgusunda önemli işlevler üstlenmektedir.

Altaylara ait *Maaday-Kara Destanı*'nda kahramanın yatağına ilişkin tasvir, yalnızca barınak içi bir nesne olarak değil, aynı zamanda sembolik ve törensel bir anlam taşıyan anlatı unsurudur:

Yedi ayaklı bakır yatakta

İhtiyar Maaday-Kara

Derin uykuya dalmıştır.

Yetmiş kat pamuk yatak yattığı

Yedi kat pamuk yastık yaslandığı

Altın işlemeli çarşafı ay resimli

Koyu renkli yorganı güneş resimli (Bekki, 2001: 267)

Güney Sibiryalı Türk destanlarında yatak, yorgan ve çarşaf gibi barınak içi nesnelere yalnızca işlevsel eşyalar olarak değil, aynı zamanda sembolik değer taşıyan kültürel göstergeler olarak öne çıkar. *Maaday-Kara Destanı*'nda aktarılan yatak tasviri, bu nesnelere epik anlatılarda çok katmanlı bir anlama sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Yatak, doğrudan bir dinlenme mekânı olmasının ötesinde, kahramanın toplumsal konumunu yansıtan simgesel bir nesneye dönüşmektedir. Destanda geçen “yedi ayaklı” nitelemesi, Türk kozmolojisinde sıkça karşılaşılan kutsal sayı vurgularından biri olup yatağın özel ve törensel niteliğini güçlendirir. “Bakır” malzemenin tercih edilmesi ise hem maddi kültürdeki dayanıklılığı hem de ısıyı koruma kapasitesi ile işlevsel bir nitelik taşıırken, aynı zamanda zenginlik ve prestij göstergesi olarak anlam kazanır. “Yetmiş kat pamuk yatak” ve “yedi kat pamuk yastık” gibi ayrıntılar ise kahramanın refah düzeyine işaret ederken, abartılı tekrarlarla kurulan bu yapı zenginliğin destansı bir abartıyla anlatı dünyasına yansıtıldığını göstermektedir. Pamuk gibi lüks bir malzemenin kullanımı, dönemin coğrafi ve ekonomik koşullarında ancak seçkin sınıfların erişebileceği ayrıcalıklardan biri olarak değerlendirilmelidir. Ayrıca, çarşaf üzerindeki altın işlemler ve ay-güneş motifleri, yalnızca estetik bir ayrıntı değil; aynı zamanda hanlık ve bey statüsüne ait bir simgesellik taşımaktadır. Bu yönüyle barınak içi nesnelere, kahramanın toplumsal rolünü ve mitolojik düzlemdeki konumunu görünür kılan temsili unsurlar hâline gelmektedir.

Altaylara ait *Oçı Bala* Destanı'nda Kağan'ın eşinin içki sonrası sarhoş olmasıyla başlayan sahne, sadece bireysel bir durumun betimlenmesinden ibaret değildir; aksine, törensel ve toplumsal düzenin görkemli bir biçimde sergilenmesi niteliği taşır. Hatunun altın tahtan alınıp yatağa taşınma süreci, sıradan bir taşıma eyleminden çok, onun hanedandaki yüksek statüsünü ve bu statüye duyulan saygıyı yansıtan simgesel bir geçiştir.

Kagan 'ın eşi
Tek kadeh rakı içince,
Çakırkeyf olup sallandı.
İki kadeh rakı içince,
İyice sarhoş oldu.
Hatun yıkılınca,
Altmış gelin başından tutup,
Altın tahta götürdüler.
Kırk gelin ayaklarından tutup,
Yatağa, yastığa koydular.
Pamuk yatak döşediler.
Gök yorgan örttüler.
Gümüşü örtüp, uyuttular.
Kul gelinler nöbete durdu.
Oçı Bala 'nın gelişine
Böyle eğlence oldu.
Aç, sıksa itler ete doyup,
Kuyruklarını kaldırdılar.
Kul insanlar yemeğe doyup,
Kulaklarına kadar kızardılar. (Dilek, 2025: 87)

Metinde Kağan'ın eşi, içki sonrası sarhoş olunca törensel bir düzen içinde altın tahtan yatağa taşınmaktadır Burada pamuk yatak serilmesi ve gök yorgan örtülmesi, sıradan bir uyku hazırlığından çok, kağanın eşi olmasından dolayı törensel bir “koruma ve onurlandırma” sahnesidir “Gök yorgan” ifadesi, yalnızca mavi renkte bir örtüyü değil, hatunun göksel koruma altında olduğunu, onun yattığı alanın kutsal ve onurlu bir mekân olduğunu imgelemektedir. Pamuk yatak, gök yorgan, gümüş örtü üçlemesi, hatunun statüsünü ve sarayın ihtişamını yansıtmaktadır.

Altaylara ait *Ösküs Uul* Destanı'nda kahramanın ıssız ve kuru bir dağ zirvesinde uykuya dalmasının ardından, kendisini görkemli bir mekânda bulması, yalnızca mekânsal bir geçişi değil, destan anlatısında nesnelere yüklenen simgesel anlamları da açığa çıkarmaktadır.

Yetmiş ayaklı tahtın

Üstünde uyuyor.

Yedi kat pamuk döşek

Altına döşenmiş.

Yedi kat ipek yastık

Baş altına yaslanmış.

Karış tüylü kara su samurunun

Bu kürkünü örtünüp,

Ay desenli altın yorganı,

Güneş desenli kahverengi yorganı

Örtünmüş uyuyormuş. (Dilek; 2025: 154)

Yetmiş ayaklı bir taht üzerinde uyuyan kahraman, yedi kat pamuk döşek ve yedi kat ipek yastıkla çevrelenmiştir. Üzerine örttüğü karış tüyünden yapılmış siyah su samuru kürkü ile birlikte, ay motifli altın yorgan ve güneş motifli kahverengi yorgan ise bu metinde yalnızca fiziksel konforun değil; aynı zamanda kutsallığın, statüsel gücün ve kozmik düzenin temsili olarak işlev görmektedir. Bu metinde geçen her bir unsur, kahramanın mitolojik statüsünü ve onun kutsal bir zeminle özdeşleştirilen varlığını pekiştirmektedir. Özellikle ay ve güneşi simgeleyen yorganların birlikte kullanımı, göksel dengeyi ve zıtlıkların uyumunu yansıtmaktadır. Bu durum, sadece görsel bir zenginlik değil, aynı zamanda destanın kozmogonisi içinde kahramanın yerini ve anlatının metafizik katmanlarını da temsil etmektedir. Bu metin, Güney Sibiryâ Türk destanlarında maddî nesnelere atfedilen simgesel katmanlarla nasıl yüklendiğini; işlevselliğin ötesinde kutsallık, güç, hiyerarşi ve kozmik uyum gibi kavramlara aracılık ettiğini gösteren önemli bir örnek olarak değerlendirilebilmektedir.

Altaylara ait *Erke Koo* Destanı'nda, kahramanın bütünüyle ipekten yapılmış bir yatağa uzanıp dinlenmesi ve kara samur kürkünden bir yorganla örtünmesi, yalnızca fiziksel konforun sağlanmasına yönelik bir anlatı unsuru değil; aynı zamanda karaktere atfedilen toplumsal ve simgesel değerlerin bir göstergesidir.

Erkin-Koo direnmedi,

*İhtiyar kadının sözünü tuttu,
Erke-küreen'ini serbest bıraktı.
Bütünüyle ipek yatağa
Yatıp dinlendi,
Kara samur kürkünden yorganı örtünüp,
Derin uykuya daldı. (Dilek; 2025: 149).*

Bu metinde yatak, yorgan nesnelere hem işlevsel hem de statüsel anlamı görülmektedir. Güney Sibiryâ bölgesi ipek üretimi yapılan bir bölge değildir bu nedenle zor bulunan bu tekstilin Erke Koo için kullanılması kahramana verilen özeni ve değeri göstermektedir. Aynı zamanda Güney Sibiryâ bölgesi hava şartları nedeniyle oldukça zorlayıcıdır ve Kara Samur kürkü hem sıcak tutması hem de çok kıymetli olması nedeniyle destan metninde oldukça dikkat çekicidir.

Tuvalara ait *Boktu-Kiriş, Bora-Şeeley* destanında yorgan, yalnızca bir örtü işlevi görmekten öte, kahramanın taşınmasını ve onurlandırılmasını sağlayan simgesel bir nesne olarak öne çıkmaktadır.

*“Varıp getirin, dünürümüze
et yedirip çay içirelim,
Oğlumuzun adını verdirelim” deyip
Kırk kulaç ak keçe yorganı
Dört bahadırına verip
“Kaldırıp getirin” demiş,
Böyle imiş.
Dört bahadır gelip:
“Sizi çağırıyor” diyerek
Ak keçe yorganına oturtup
Dört köşesinden kaldırıp getirmişler. (Ergun, Aça, 2004: 452).*

Metinde, kırk kulaç uzunluğundaki ak keçe yorgan, dört bahadır tarafından dikkatle taşınarak bir sedye gibi kullanılmaktadır. Kahramanın yürüyerek değil, doğrudan bu yorgan üzerine oturtularak getirilmesi, onun toplum içindeki ayrıcalıklı konumunu görünür kılmaktadır. Bu kullanım biçimi, yorganın yalnızca fiziksel konfor sağlayan bir unsur olmanın ötesinde, törensel geçişlerde ve özel karşılaşmalarda itibar aracı olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Dolayısıyla burada yorgan, misafir kabulü, isim verme töreni

gibi sosyal ritüellerde statü vurgusu yapan anlam yüklü bir taşıyıcı nesneye dönüşmektedir. Bu yönüyle yorgan, Güney Sibiry Türk anlatı geleneğinde toplumsal hiyerarşinin ve ritüel estetiğinin sembolik bir taşıyıcısıdır.

Tuvalara ait Alday-Buuçu destanında, üstten şimşegin delemeyeceği, alttan ise şeytanın giremeyeceği bir güvenlik sağlamak için demir döşek ve demir yorgan kullanılması tavsiye edilmektedir.

Yandan kötü ruh-yaratık saldıramaz
Çelik demir sur yapın,
Üstten şimşek delemes,
Alttan şeytan giremez
Demir döşek, demir yorgan yapın. (Ergun, Aça, 2004: 288.)

Bu bölümde geçen demir yorgan, klasik anlamda ısıtma veya konfor sağlamaya yönelik bir ev eşyası değildir. Burada yorgan, koruma ve engelleme işlevine sahip sembolik bir nesne olarak kullanılmaktadır.

Tuvalara ait *Kangıvay-Mergen* destanında yer alan bu sahnede, minder nesnesi yalnızca bir oturma veya yatma aracı olarak değil, aynı zamanda kahramanın toplumsal statüsünü ve bireysel tutumunu betimleyen sembolik bir unsur olarak işlev görmektedir. Kangıvay-Mergen'in "dokuz kat minder" üzerinde hareketsiz biçimde yatıyor oluşu, fiziksel konfor arzusunun yanı sıra, pasiflik ve eylemsizlikle ilişkilendirilmiş bir görsel anlatım sunmaktadır.

Kangıvay-Mergen'in kendisi
Kızıl ipek sırt kolanlı .
Şu otağının içinde,
Dokuz kat minderinde,
Boş boş yatan er imiş.
Çesur yiğit bir kişi olsa da,
İşe güce gitmezmiş. (Arıkoğlu, Borbaanay, 2007:473)

Bu sahnede geçen minder nesnesi, Güney Sibiry Türk destanlarında hem fiziksel rahatlık unsuru hem de statü ve toplumsal konum göstergesi olarak önemli bir işleve sahiptir. Minder, oturma veya uzanma sırasında rahatlık sağlamak için kullanılan, genellikle yumuşak dolgu malzemesiyle hazırlanmış taşınabilir bir ev eşyasıdır. Bu sahnede Kangıvay-Mergen, "dokuz kat minder" üzerinde boş boş yatmakta olarak tasvir

edilmektedir. Yani minder, kahramanın eylemsizliğini ve rahatına düşkünlüğünü görsel olarak pekiştirmektedir.

Tuvalara ait Erelzey Mergen, Haragalzay Mergen Destanlarında; Erelzey Mergeni ağabeyi kötü niyetli Kapşılday-Mergen'e karşı uyarmış ve varlıklı ve mal-mülk sahibi olmasına rağmen gözü doymaz, kötü niyetli bir kağan olduğunu söylemiştir. Onların oba ve yurduna gittiğinde rakı ya da kımız içmemesini, minderine ya da halısına oturmamasını öğütleyerek, bu sözlerini asla unutmamasını istemiştir. Bu metinde:

*"Kapşılday-Mergen kağan,
Omzunu aşar etli,
Başını aşar mallı ise de,
Süte doymayan,
kara niyetli kağandır.
Onların oba-yurduna gittiğinde
Rakı-kımız içmeyip,
Minderinin-halısının üstüne oturmayıp,
Dikkatli olmalısın.
Benim bu öğüdümü asla unutma".* (Arıkoğlu, Borbaanay, 2007:581)

Minder ve halı, göçebe yaşamda hem oturma hem de törensel kabul alanını tanımlayan temel nesnelere. Misafirin minder-halıya oturtulması, misafirin kabul edildiği ve güvenli bir ilişkide olduğu aynı zamanda da ev sahibinin otoritesini göstermektedir. Bu metinde minder-halının reddi, kahramanın karşı tarafın otoritesini kabul etmeyeceğini gösteren bilinçli bir davranıştır.

Şorlara ait Ak Kağan destanında geçen yastık nesnesi, yalnızca uyku sırasında baş altına konulan bir nesne değil, Güney Sibiry Türk destanlarında depolama, saklama ve koruma işlevi de gören çok amaçlı bir ev eşyası olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Çaş Köök masanın arkasına oturup, oya yapıp dikiş diker. Diktiği şeyleri yastık altında sakladı. Çaş Pilek'i kolundan kapıp, koltuğundan girip altın masanın dibine oturttu." (Ergun, 2006: 211).

Destan metinlerinde yastık genellikle; ipek yastık, dokuz katlı yastık ifadeleri ile karşımıza çıkmaktadır. Tuvalara ait Alday-Buuçu destanında bir kadının dokuz çocuk doğurduğu için gördüğü itibardan dolayı dokuz kat yastıkta yattığı görülmektedir:

Yine devam ederken görmüş ki,

Bir yerde dokuz kat yastık üstünde

Bir semiz kadın uyumaktaymış.

“Bu neden böyle biri?”

Aydınlıklar âlemindeyken

Dokuz çocuk doğuran biridir.

Gördüğü itibardandır” demişler. (Arıkoğlu, Borbaanay, 2007: 235)

Bu metinde geçen dokuz kat yastık, Güney Sibirya Türk destanlarında yalnızca fiziksel rahatlık sağlayan bir eşya değil, statü, onur ve toplumsal saygının somut bir göstergesi olarak işlev görmektedir. Kadının dokuz çocuk doğurmuş olması, toplumsal hafızada en yüksek saygıyı gerektiren bir özellik olarak görülmektedir. “Dokuz” sayısı Türk mitolojisinde kutsal kabul edilir; bolluğu, sürekliliği ve bereketi simgeler. Bu nedenle dokuz kat yastık, yalnızca konfor değil, kutsal bir annelik mertebesinin göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak, Güney Sibirya Türk destanlarında yorgan, yastık, döşek ve minder gibi barınak içi nesnelere, yalnızca günlük yaşamın pratik araçları değil, aynı zamanda koruma, yenilenme ve geçiş süreçlerini sembolize eden kültürel ve anlatımsal öğelerdir. Bu nesnelere, kahramanların dinlenme anlarında statü göstergesi olarak öne çıkmakta; törensel karşılaşmalarda, kutsal uykularda ya da kahramanlık yolculuklarında geçiş ritüelinin bir parçası hâline gelmektedir. Gök yorgan, ipek yatak, pamuk döşek ve çok katlı minder gibi öğeler, hem zenginliğin hem de ruhsal ve fiziksel dönüşümün temsilcisi olarak anlam katmanlarıyla yüklenir. Böylece bu nesnelere, yalnızca maddi kültürün değil, aynı zamanda toplumsal hiyerarşilerin, kozmik inançların ve anlatı estetiğinin taşıyıcısı konumuna gelmektedir.

3.2.4. Görünürlük, Hakikat ve Geçiş Nesnesi Olarak Ayna

Güney Sibirya Türk destanlarında ayna, yalnızca gündelik kullanım alanına sahip bir nesne olarak değil; kehanet, haber verme, ruhani geçiş ve mitik sembolizmle ilişkilendirilen çok katmanlı bir anlatı unsuru olarak işlev görmektedir. Destan anlatılarında ayna, görünmeyeni görünür kılan, uzak mekânlardan haber getiren ve kaderle ilgili bilgilerin açığa çıktığı bir aracı nesne konumuna yerleştirilmektedir. Bu yönüyle ayna, maddi dünyayla metafizik alan arasında bağlantı kuran eşik nesnelere, biri olarak değerlendirilmektedir. Altay ve Tuva destanları bağlamında ayna, özellikle kehanet ve haber alma aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynanın geleceğe dair işaretleri gösterdiği, uzak diyarlarda olup bitenleri yansıttığı ya da kahramanı bekleyen tehlikeleri önceden

haber verdiği anlatı sahneleri, bu nesnenin sıradan bir yansıma aracı olmaktan öte bir işlev üstlendiğini göstermektedir. Nitekim Bayat (2021: 112–115), Türk mitolojik anlatılarında aynanın kader bilgisine ulaşmayı sağlayan sembolik bir araç olarak kullanıldığını ve kehanet geleneğiyle yakından ilişkili olduğunu belirtmektedir. Hakas destanlarında ise aynanın işlevi, Budist inanç sisteminin etkisiyle daha belirgin bir kutsallık boyutu kazanmaktadır. Bu anlatılarda ayna, Budizm etkisinde şekillenen kutsal nesnelere arasında yer almakta; ruhlar âlemiyle temas kurmayı sağlayan, kötücül varlıklara karşı koruyucu bir unsur olarak betimlenmektedir. Kalafat (2018: 176–178), Hakas sahasında aynanın hem şamanik hem de Budist unsurların birleştiği senkretik bir kutsal nesne olarak algılandığını vurgulamaktadır. Benzer şekilde Sagalayev (1992: 89–91), Hakas Türklerinin inanç dünyasında aynanın ruhani geçişleri mümkün kılan bir aracı nesne olarak kabul edildiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda Güney Sibirya Türk destanlarında ayna, yalnızca maddi bir eşya değil; kehanet bilgisini taşıyan, ruhani geçişini mümkün kılan ve mitik düzenin işleyişine katkı sağlayan merkezî bir sembol hâline gelmektedir. Ayna, destan anlatılarında kahramanın kaderiyle yüzleştiği, gizli bilgilerin açığa çıktığı ve kozmik düzenle temas kurulduğu özel bir anlatı odağı olarak konumlandırılmaktadır. Ancak bu bölümde kutsal anlamları ile geçen parçaları değil doğrudan ayna nesnesinin anlamını ifade eden birkaç örnek vereceğiz.

Altaylara ait Ak Biy destanında sarayın ihtişamı vurgulanmak için ayna nesnesinden yararlanılmıştır:

*“İhtiyar Ak Biy
Ak saraya yürüyerek gelip,
Altmış altı aynalı,
Ay gibi kapısını açıp girdi. (Dilek, 2025: 374)*

Bu örnek, Güney Sibirya Türk destanlarında ayna motifinin yalnızca kişisel eşya olarak değil, mimari işlevleriyle bütünleşmiş bir kültürel unsur olarak yer aldığını göstermektedir.

*Altın-Koo 'ya doğru gidip, elinden tutup,
“Sana vermediğim kızımı
Kime vereyim,” dedi,
Seni damat etmeyip de,
Kimi damat edeyim, yavrum” diye,
Koltukladığı gibi, ak saraya doğru*

Altmış altı aynalı
Ay gibi kapısını açıp,
Alıp ak saraya girdi. (Dilek,2025: 387).

Bu metindeki altmış altı aynalı ifadesi, sarayın duvarlarında veya iç mekânında bulunan çok sayıda ayna ile zenginlik, güzellik ve ışığın çoğaltılması anlamına gelmektedir. Çok sayıda ayna, sarayın ihtişamını katlamakta ve zenginlik göstergesini ifade etmektedir.

Tuvalara ait olan Mōgaa Şagaan-Toolay Destanında ayna nesnesi kişisel bakım eşyası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mōge Şagaan-Toolay ihtiyar
Bir sabah kalkıp, yıkanıp,
Aynaya baktığında,
Kara başı ağarıvermiş. (Arıkoğlu, Borbaanay, 2007: 41)

Burada ayna, süslenme veya ihtişamdan ziyade, yaşlanma olgusunu yansıtan bir araç olarak kullanılmıştır Bu sahne, ayna nesnesinin bireyin kendini tanımasını sağlayan ve zamanın ilerleyişini görünür kılan bir işlev üstlendiğini göstermektedir.

Hakaslara ait Kartaga Mergan (Aktaş, 2020:171-216) destanında ise ayna nesnesi, yer altına ait kötücül bir kahramana ad olarak verilmiştir. “*Yer Aynası*” adıyla anılan bu karakter, yer altı âleminin kötülüğünü temsil etmektedir. Burada ayna, destanlardaki yansıtma özelliğiyle ön plana çıkar; ancak bu kez güzellik ya da ihtişamı değil, yer altının karanlık ve zararlı yönlerini yansıttığı için kahramana bu isim verilmiştir.

Güney Sibiry Türk destanlarında, ayna hem maddi kültür unsuru hem de sembolik bir nesne olarak çok yönlü işlevler üstlenmektedir. Gündelik yaşam eşyası olarak barınak içinde kişisel bakım amacıyla kullanılmaktadır. Prestij ve ihtişam göstergesi olarak hanlık mekânlarında yer almaktadır. Sembolik ve mitolojik adlandırma unsuru olarak kahraman isimlerinde kullanılmaktadır.

3.2.5. Gizleme, Düzenleme ve Denetim Nesnesi Olarak Dolap/ Kutu

Güney Sibiry Türk destanlarında dolap (çekmece/dolap anlamında) ve onun işlevsel benzerleri olan sandık, kutu, hücre ya da gizli bölme gibi saklama nesnelere, sıradan ev eşyaları olarak değil; anlatının yönünü belirleyen ve sembolik anlam katmanlarını yoğunlaştıran kritik unsurlar olarak işlev görmektedir. Bu nesnelere, destan kurgusunda saklama, gizleme ve düzenleme işlevleriyle öne çıkmakta; kimi zaman değerli

ya da tehlikeli unsurları muhafaza ederek kahramanı sınamakta, kimi zaman da olayların akışını denetleyerek zaman ve mekân algısını dönüştürmektedir. Altay, Hakas, Tuva ve Şor destanlarında söz konusu saklama nesnelere, çoğunlukla bilginin, gücün ve kutsal emanetlerin kontrollü biçimde erişime açıldığı mekânsal odaklar olarak konumlandırılmaktadır. Bu yönüyle dolap ve benzeri nesnelere, anlatıda yalnızca pasif birer muhafaza aracı olmamakta; gizlenen nesnenin kim tarafından, ne zaman ve hangi koşullarda açığa çıkarılacağını belirleyen denetim mekanizmaları olarak işlev görmektedir. Fuzuli Bayat (2021: 167–170), Türk mitolojik anlatılarında saklama nesnelere “bilginin ertelenmesi” ve “kaderin askıya alınması” işlevi gördüğünü, bu durumun anlatı gerilimini kuran temel unsurlardan biri olduğunu belirtmektedir. Hakas ve Tuva destanlarında dolap, sandık ya da gizli bölme gibi kapalı nesnelere, özellikle kutsal bilgi, büyü nesne veya soyla ilişkili emanetleri muhafaza ettiği görülmektedir. Bu nesnelere açılması çoğu zaman belirli bir ritüele, doğru zamana ya da meşru kişiye bağlı kılınmaktadır. Güney Sibiryahahasında kapalı saklama alanlarının “sır” ve “kutsallık” kavramlarıyla doğrudan ilişkilendirildiğini, bu alanların kontrolsüz biçimde açılmasının kozmik düzeni bozucu bir etki yarattığına inanıldığını vurgulamaktadır (Kalafat, 2018: 203–206).

Şor ve Altay destanlarında ise bu tür saklama nesnelere, zaman zaman karşıt karakterlerin elinde gizleme ve denetim aracı olarak kullanılmaktadır. Kahramanın ulaşması gereken nesnenin dolap, sandık ya da kapalı bir hücre içinde saklanması, anlatıda hem mekânsal bir engel hem de ahlaki bir sınav işlevi üstlenmektedir. Bu durum, saklama nesnelere yalnızca fiziksel engeller değil; anlatının etik ve sembolik boyutlarını düzenleyen yapılar hâline getirmektedir. Sibiryahahasında kapalı mekân ve saklama nesnelere “kontrollü bilgi alanları” olarak kurgulandığını ve bu alanların ancak ritüel ya da kahramanlık başarısı yoluyla aşılabilirdiğini ifade etmektedir (Sagalayev, 1992: 94–97). Bu çerçevede Güney Sibiryahahasında Türk destanlarında dolap ve benzeri saklama nesnelere, yalnızca eşyaların muhafaza edildiği alanlar olarak değil; bilginin, gücün ve kutsallığın düzenlendiği, sırandığı ve aktarılabilirdiği sembolik eşik mekânlar olarak değerlendirilmelidir. Bu nesnelere, destan anlatısında zamanın ertelenmesini, kaderin askıya alınmasını ve kahramanın meşruiyetinin sınanmasını mümkün kılan merkezî anlatı araçları olarak öne çıkmaktadır.

Destan kahramanları veya yardımcı karakterler, dolap ve benzeri nesnelere sık sık gizleme ve sır saklama amacıyla kullanılırlar. Tuva destanlarından Han-Şilgi Attıg Han-Hülük’te sandık, *yasak bir ilişkiyi gizleme* aracı olarak ortaya çıkar. Han-Hülük’ün eşi Say

Kuu, gönlünü kaptırdığı Kögeldey Mergen’i eşine fark ettirmeden saklamak ister ve kurnazca bir plan kurar: “*Seni ben kahverengi dolabın içine koyup alayım*” diyerek Kögeldey’i dolaba yerleştirmeyi teklif eder. Bu alıntı, dolabın bir gizleme mekânı olarak işlev gördüğünü göstermektedir. (Aça ve Ergun;2005: 153-224)

Benzer şekilde, Altay destanı **Er Samır**’da sandık/ dolap, kritik bir sırrın saklandığı ve açıldığında gerçeği ortaya çıkaran bir unsurdur. Kahraman Er Samır’ın eşi düşman tarafından kaçırılırken, kocasına gizlice bir mesaj bırakmayı başarır. Giderken “*Er Samır’a dolap içinde bir not bırakır. Mektupta kendisini kimin kaçırdığı yazılıdır*” diye anlatılır. Eşinin dolaba/ Sandığa sakladığı bu mektup, kahramana düşmanını ifşa ederek yol gösterir; bir bakıma sandık, *gizli bir haberleşme aracı* görevini üstlenir. Bu örnekte dolap, saklı bilgi deposu olarak, destanın düğümünü çözecek gerçeği içinde barındırmaktadır. Kahraman ancak sandığın içindeki notu bularak ihaneti öğrenir ve harekete geçebilir, dolayısıyla sandık *hakikatin gizlendiği bir kutu* olarak kritik rol oynamaktadır. (Dilek,2005: 33-112)

Güney Sibiryaya Türk destanlarında *dolap*, yalnızca eşya saklamakla kalmaz; aynı zamanda doğurganlık ve yeniden hayat bulma temalarını yansıtan güçlü bir semboldür. Pek çok anlatıda sandık ve dolap, *dişil* veya *annelik* kavramlarıyla ilişkilendirilir. Nitekim destanlarda sandık ve dolabın kadın dünyasına özgü sayıldığı, yukarıdaki örneklerde de görülmektedir. Bu sembolik bağ, sandığın *ana rahmi* gibi bir koruyucu ve dönüştürücü mekân olarak algılanmasına yol açmaktadır. Özellikle Tuva ve Şor destanlarında, *kutu*, *sandık*, *dolap* gibi saklama nesnelere aracılığıyla katmanlı mekân tasarımları yaratılmaktadır. Bir nesnenin saklandığı dolap veya kutu, sadece fiziksel bir saklama yeri olmayıp farklı âlemler arası eşiği temsil edebilmektedir. Bazı destanlarda dolap, sandık ve benzeri nesnelere, *kahramanın sınavdan geçtiği* veya kaderinin çizildiği kontrol mekanizmaları olarak karşımıza çıkar. Altay destanlarından Alday-Buuçu’da dolap nesnesinin bu işlevi geçmektedir. Kahraman Han-Buuday, yeraltı dünyasının hükümlerini tanıyan Albıs ve Şulbus kağanlarının diyarına girdiğinde, babası tarafından uyarılır: Bu yabancı obada hiçbir yiyecek içeceğe dokunmaması gerekmektedir. Fakat Han-Buuday merakına yenik düşer. Albıs-Şulbus kağanlarının otağında *dolapta duran dokuz damgalı demir kazan* içindeki sütü görür ve yasağı çiğneyerek “parmağını daldırıp yalar.” Bunun üzerine anında zehirlenip güçsüz düşer. Destanın ilgili kısmı şöyle anlatılır: “*Otağa girecekler ancak hiçbir şey yenilip içilmeyecektir. Han-Buuday bu kurala uymaz, dolapta duran dokuz damgalı demir kazandaki süte parmağını daldırıp yalar ve zehirlenir*”. Burada

dolap, *yasak bir gıdanın muhafaza edildiği* yer olarak, kahramanın iradesini sınyayan bir imtihan sahnesi gibidir. Dolabın içindeki kazan dolusu süt aslında sıradan bir ikram değil, yabancı için hazırlanmış bir tuzaktır. Dolap, kahramanın denetim altında tutulduğu bir alan işlevi görür: Eğer Han-Buuday aklını ve itaatini koruyup dolabı açmasaydı, zehirden etkilenmeyecektir. Ne var ki yasağı delen kahraman, karşıt güçlerin kontrol mekanizmasına yenilir. Bu yönüyle dolap, *kaderin düğümlendiği bir nokta* olarak anlam kazanmakta; kahramanın zayıflığını ortaya koyan ve ona bedel ödeten bir denetim nesnesi haline gelmektedir. (Dilek,2025: 200-229)

Genel olarak Altay, Hakas, Tuva ve Şor destanlarından verilen bu örnekler, Güney Sibiry Türk destanlarında *dolap, sandık, kutu* ve benzeri nesnelere salt eşya olmayıp anlatının kaderini biçimlendiren sembolik nesnelere olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nesnelere, gizleme işlevleriyle kahramanların sırlarını saklar veya onlara tuzaklar kurmakta; düzenleme işlevleriyle destandaki zaman ve mekân algısını yeniden kurgulamakta; denetim işlevleriyle de karakterleri sınyayarak onların yazgısını tayin etmektedir. Söz konusu nesnelere, bazen anahtar teslim eden bir yardımcı, bazen ölümü yaşamı dönüştüren bir rahim, bazen de tehlikeyi hapseden bir kavanoz olarak anlatıda belirlemektedir. Dolap ve sandık gibi saklama nesnelere, destan dünyasını derinleştirerek kahramanlık hikâyelerini kozmik ve mitik bir boyuta taşımaktadır. Sonuç olarak, bu nesnelere, Türk destan geleneğinde maddi kültür unsurlarının manevi anlamlar yüklenebileceğini ve her bir nesnenin, anlatıda çok katmanlı bir rol oynadığını göstermektedir.

3.3. BESLENME PRATİKLERİNİ DÜZENLEYEN VE ANLAMLANDIRAN NESNELER

Güney Sibiry Türk destanlarında beslenme ile ilgili nesnelere, yalnızca gıda hazırlama ve tüketme işleviyle değil, aynı zamanda misafirperverlik, tören düzeni, toplumsal birlik ve kültürel kimliğin aktarımı açısından da önem taşır. Bu nesnelere, hem göçebe yaşamın pratik ihtiyaçlarını karşılayan taşınabilir ve dayanıklı malzemelerden oluşmakta hem de törensel bağlamda sembolik değerler yüklenmektedir.

3.3.1. Bereket, Dönüşüm ve Paylaşım Unsuru Olarak Yiyecekler

Altay, Hakas, Tuva ve Şor Türklerinin destanları incelendiğinde, yiyecek yalnızca biyolojik bir ihtiyaç değil, aynı zamanda kültürel, ritüel ve toplumsal bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Geniş bozkır ve tayga coğrafyasının şekillendirdiği bu anlatılarda, yemek sahneleri sıklıkla bereket, dönüşüm ve sosyal paylaşım kavramları etrafında

kurgulanmıştır. Kahramanın topluma liderlik ettiği, sınavlardan geçtiği ve toplumsal düzeni yeniden tesis ettiği birçok anlatıda yiyecek unsuru merkezi bir rol üstlenmektedir. Sözlü anlatı geleneğinde, büyük şöenler, düğünler ve av dönüşleri, yiyecek bolluğunun ve kahramanın cömertliğinin vurgulandığı sahnelerdir. Örneğin Altay destanlarında toy adı verilen şöenler sırasında kazanlar dolusu et pişirilir, avdan dönen kahramanların etrafında tüm topluluk toplanır. Bu sahnelerde sürekli yanan ateş, hiç soğumayan kazan gibi imgeler bereketin sürekliliğini simgelemektedir. Hakas destanı Huban Arığ'da, kahramanın sefere çıkmadan önce doyurucu bir ziyafetle uğurlanması, yiyeceğin geleceğe dair bereket beklentisiyle ilişkili bir unsur olduğunu da gösterir. Bereketin bir başka boyutu ise, kahramanın kurduğu zengin sofraların liderlik ve kutsallıkla özdeşleşmesidir. Şöenlerde sunulan "otuz çeşit yemek" veya "meyve, yemiş aşlar" gibi detaylar, hem fiziksel zenginliği hem de kutsal düzenin varlığını simgeler. Bu bağlamda, kahramanların kazandıkları zaferler sonrası düzenledikleri büyük şöenler, topluma refahın ulaştığının ritüel ifadesidir. (Davletov,2006: 272-283) Bununla birlikte, bazı destanlarda kahramanın yemekten uzak durması da dönüşümün bir parçası olarak işlenir. Bu oruç benzeri pratikler, kahramanın arınma sürecine girmesini ve içsel gücünü pekiştirmesini sağlamaktadır. Ayrıca, bazı anlatılarda sunulan yiyeceklerin büyüsel özellikler taşıdığı ve kahramanın durumunu değiştirdiği görülmekte; bu da yiyeceğin doğaüstü güçlerle ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır.

Geleneksel Türk toplumlarında misafirperverlik, en yüce erdemlerden biridir ve destanlarda bu durum ayrıntılı biçimde betimlenir. Bir kahramanın veya konuğun gelişinde sofrayı kurmak, ona en iyi yiyecekleri sunmak bir onur meselesidir. Tuva destanı Sagaan-Toolay'da, kendisine ikramda bulunulmayan bir konuğun aşağılandığı görülürken, cömert davranışların yüceltilmesi söz konusudur. Ziyafetler aynı zamanda toplumsal uzlaşımın, barışın ve yeni düzenin kurulmasının simgesidir. Düğün sahneleri, eski düşmanların bir araya geldiği, aynı sofrada buluştuğu anlar olarak destanlarda özel bir yer tutar. Bu bağlamda yemek paylaşımı yalnızca fizyolojik değil, kültürel bir birleştirici unsur olarak işlev görmektedir. (Arıkoğlu, Borbanaay, 2007: 40-207)

Altay, Hakas, Tuva ve Şor destanlarında yiyecek, çok katmanlı bir anlatı unsurudur. Bereketin sürdürülebilirliğini, kahramanın dönüşümünü ve toplumsal bağların gücünü temsil etmektedir. Ritüel ve mitsel bağlamlarda kutsallık taşıyan bu nesne, aynı zamanda gündelik yaşamın merkezi bir ögesi olarak kültürel kimliğin aktarımını sağlamaktadır. Her

kurulan sofraya, yalnızca bir yemek sahnesi değil, destanlarda toplumun değerlerini somutlaştıran bir ritüel olmaktadır.

3.3.2. Dönüştürme ve Topluluk Nesneleri Olarak Kazan – Tencere-Kap-Kacak

Kazan, tencere, kap, kaçak gibi nesnelere toplu yemek pişirme gereçleri olup özellikle düğün, şölen ve kurban törenlerinde merkezi bir rol oynamaktadırlar. Kazan, tencere, kap kaçak, Türk kültüründe birlik ve paylaşımın simgesidir; destanlarda çoğu zaman han otağının önünde yer alır ve toplumsal dayanışmayı pekiştirmektedir.

Altaylara ait Kökin Erkey Destanında kazan” nesnesinin hem maddi hem de sembolik işlevini ortaya koymaktadır.

Boro Teltey kağanın

Ak sarayı göründü.

Ak sarayın yanında

Halk kara ağaç gibi toplanmış.

Bronz kazanlarda et kaynatılmış.

Altın kazanlarda içki yapılmış.

Ak otlakta güreş kızıymış,

Kojon, kopuz sesleri artmış,

Oyunların ayak sesleri duyuluyordu. (Dilek, 2025: 183)

Burada kazanın etrafında halkın toplanması, toplumsal dayanışma ve misafirperverliğin sembolize etmektedir. Altın ve Bronz kazan gibi değerli madenlerden yapılmış mutfak eşyaları, hanın ekonomik ve politik gücünü göstermektedir. Şölenlerde kazan hem fiziksel hem de kültürel anlamda merkezdedir; etrafında hem yemek hem de kültürel etkinlikler gerçekleşmektedir.

Altaylara ait Kozin Erkeş destanında; ihtiyar Ak Bökö ve Ak Baş'ın çocukları olmaz ve Ak Böke ölmeye yakın eşi doğum yapar. Ak Bökö evladını gördüğü zaman Ak Baş şöyle bir ifadeye bulunur:

“Şaşırıp öylece sordu.

Gözüne inanmayıp iyice baktı.

“Kurban olayım eşim Ak Bökö

Asılı kazanımız soğumayacak.

Evimizdeki ateşimiz sönmeyecekmiş.

Bizim ikimizin mutluluğuna

Erkek çocuk eklendi.

Sevimli yüzüne iyice baksana,

Çevre komşulardan kundak arasana” (Dilek,2025: 253)

Bu metinde kazan nesnesi yalnızca bir pişirme nesnesi değil; evin kaderini, bereketi ve soyun sürekliliğini taşıyan ocağın simgesel çekirdeği olarak işlenilmektedir.

Tuvalara ait Aldın Çagaay destanında kazan nesnesi gerçek anlamı ile yemek pişirilen bir gereç olarak geçmektedir:

Yine eski alışkanlığı ile,

Yiğit er Aldın-Çaagay avını avlayıp,

Güzel kardeşi Angır-Çeçen malını güdüp,

Bir ay-otuz gün gidip,

Dönüp gelmişler.

İki kardeş yetip gelince,

Avaa-Çeçen ablası,

İki şakağının teri dökülüvermiş.

İki yenini kıvınvermiş.

Kazan yakıp koşturup durmuş.

"Hey ablam, acıktım susadım,

Aşın-yemeğin nerede?" deyince,

"Kazan yakayım derken

Aş-yemek yetiştiremedim" diyerek,

Kazanı ocaktan alıp,

Koyu çayını kaynatıp,

Börek-çöreğini koyup,

Yağlı etini haşlayıp,

Yayvan sarı toprak tabağına koyup,

Neşeli-gülüşlü,

Sözlü-sohbetli dururmuş ablası. (Arıkoğlu, Borbaanay, 2007: 529.)

Kazan; etin haşlandığı, içkinin/çayın hazırlandığı, toplu beslenmeyi mümkün kılan büyük hacimli kaptır. Metin içerisindeki “Asılı kazan” vurgusu, göçebe/yarı yerleşik düzende sürekli kullanıma hazır bir düzeni ifade etmektedir. Şölen, düğün, av dönüşü ve misafir ağırlamada kazan sofranın kurucu nesnesidir. Kazan kaydığında topluluk toplanır; ikram ve paylaşım etrafında sosyal bağ kuvvetlenir. Yine aynı destanın

devamında kazan nesnesi ile ilgili dikkat çeken bir metin daha geçmektedir. Burada ala bula atlı olarak tasvir edilen ve ülkeye savaşmak için gelen bir düşmanın sözleri şöyledir:

*Ala bula atlı kişi ise:
"Dümdüz batı tarafın beyi
Anmaz-durmaz ala bula atlı
Gök oğlu Deek Sarıg Möge denen kişiyim.
Bu yerde yaşayan Aldın-Kurgulday yiğit erin
Yüzünü-simasını görüp
Sinama-vuruş, atış-yarış yapmak isteyip
Onun beslediği malını, halkını-kavmini
Kazanının isli kara tutkacını
Yağlı kara bezini dahi
Bırakmadan yağmalamak isteyip
Kışkırtıp-tahrik etmek için
Sert azgın buğrasını sürüp Giderim"
Diye böyle cevaplamış. (Arıkoğlu, Borbaanay, 2007: 552)*

Bu metinde düşman, "kazanının isli kara tutkacı" ve "yağlı kara bezi" gibi en mütevazı ocak eşyalarını bile hedef göstererek, sadece malı-mülkü değil ocağın kendisini yani aile-soy sürekliliğini yok etmeyi tehdit etmektedir çünkü Türk toplumunda ocak ifadesi soy sürekliliğini temsil etmektedir.

Hakaslara ait Han Orbaa destanında kazan nesnesi oldukça sık geçmektedir. Bu destanda diğer destanlardan farklı olarak destanda geçen olaylar dünyanın yaratılışının anlatılması ile başlar ve bu giriş bölümünde kazan nesnesi de yer almaktadır:

*Bakırlar arasında yer yaratıldığında
Dağlar yuvarlanarak yaratıldığında
Kara yerin üstünde
Sular gürüldeyerek aktığında
Geniş yapraklı otlar
Kök salarak büyüdüğünde
Kara başlı halk
Burnundan soluyup ilerlediğinde
Sopasına el atıp kazanını karıştırdığında
Kepçe sallanıp, göller yaratıldığında*

*Buz altındaki sular aktığında,
Şimdiki neslin öncesinde
Eskinin ardındadır. (Aktaş,2011: 43)*

Bu metinde sıradan bir nesne olan kazan–kepçe–sopa üçlüsü, ev içi pişirme düzenini aşarak evrenin kuruluşunu anlatan bir modele dönüşmektedir.

Han Orba destanının devamında düzenlenecek olan toyda:

*Toyda biriken halk
Karınca gibi hareket eder.
Altmış kazanı yan yana dizip,
İçini etle doldurup pişirdiler. (Aktaş,2011: 176)*

Bu metinde kazan nesnesinin yalnızca pişirme kabı değil aynı zamanda toy (şölen) bağlamında, toplumsal birlik ve bereketin altyapısı olduğunu göstermektedir.

Güney Sibirya Türk destanlarında kazan nesnesi ile ilgili örnekler çoğaltılabilir ancak metinler incelendiğinde görülmüştür ki kazan, sıradan bir pişirme kabının ötesine geçerek maddî kültür, sosyokültürel düzen, eğlence ve toplumsal beraberliğin eksenlerini birbirine bağlayan çok-katmanlı bir dönüşü ve düğüm noktasına dönüşmektedir.

3.3.3. Paylaşım ve Hiyerarşi Nesnesi Olarak Kase-Tabak-Sahan-Çanak

Güney Sibirya Türk destanlarında kase, tabak, sahan ve çanak gibi yemek kapları yalnızca yiyeceklerin sunulduğu araçlar olarak değil; aynı zamanda toplumsal ilişkilerin düzenlendiği, misafirperverlik kültürünün sergilendiği ve hiyerarşik konumların görünür kılındığı sembolik nesnelere olarak işlev görmektedir. Bu kaplar, sofranın fiziksel organizasyonu kadar kültürel kodların da taşıyıcısıdır.

Altaylara ait Oçı Bala destanında:

*Lezzetli yiyecek dolu heybeyi
Altın masaya koydu.
Yetmiş çeşit yiyeceklerle
Yuvarlak masayı donattı.
Altın tepsileri koyup,
Güzel yiyecekleri tepsilerle açtı.
Güzel tabakları koyarak,
Lezzetli yemekleri doldurdu. (Dilek,2025: 97)*

Burada özel bir sofradan söz edilmektedir. Bu sofrada kullanılan nesnelere yalnızca bir kap olmanın yanı sıra altın masa ve tepsilerle kurulan ihtişamı, ‘güzel tabaklar’da pay edilmesi yalnızca işlevsel bir servis kabı değil, misafirperverliğin adabı ve ev sahibinin prestijinin somut göstergesi hâline gelmektedir

Altaylara ait Temene Koo destanında:

*Temene Koo gelince,
Altmış pehlivan atını aldı, Yetmiş pehlivan koltukladı,
Taş saraya soktular.
Baş köşede altı kenarlı
Altın keçeye oturtular.
Kararı Kağan’ı eşiyile
İki yanına oturdular.
Altmış türlü baharatlı yemeği
Altın tabakta sundular.
Şimdi Temene Koo’yu
Sert içkiyle ağırladılar. (Dilek,2025: 409)*

Bu metinde Temene Koo gittiği misafirlikte kendi saygınlığına yakışır bir şekilde ağırlanmış ve altın tabakta yemek sunulmuştur.

Altaylara ait Ölöştöy Destanında tabak ile yemek ikram etmek dünlük ve o kişiyi kabul etmek anlamları ile kullanılmıştır.

*Dünlük pekişti,
Ağaç kabuğu mataralar dolaştı.
Altın kadeh elde gezdi,
Yemeklerin iyisi yenildi.
Ermen-Çeçen hatun
Kızı Caraa-Çeçen’e şöyle dedi:
“Bu tabaktaki yemeği
Götürüp o insana ikram et,
Sözünü tutacağın, soyunu sürdüreceğin
Kayın baban odur.
Altın kâseye içki doldurdu,
Caraa-Çeçen’e verdi.
Diz çöküp ona ver,*

Merhamet, şefkat göreceğin
Kayın baban odur.” (Dilek, 2025: 132).

Burada tabak nesnesi, dünürlük ritüelinde ve akrabalık sözleşmesinin somutlaştırılması işlevlerini üstlenmektedir. Anne, tabakla götürülen yemeği “sözünü tutacağın, soyunu sürdüreceğin kayınbabana” ikram ettirir. Böylece tabak, dünürlük vaadinin ritüel taşıyıcısına dönüşmektedir. “Diz çöküp ona ver” diyerek, tabak üzerinden gerçekleşen ikramın hürmet davranışını ifade eder ve tabak yalnızca kap değil edep ve itaat davranışını simgeleyen bir nesneye dönüşmektedir.

Hakaslara ait Han Orba destanında yine tabak ile yemek yeme ifadesi dünürlük bağımlı temsil etmek için kullanılmıştır.

“Büyük tabaktan yemek ulaştırdık,
Hiç unutulmayacak akraba olduk.
Dağdan büyük yemek ulaştırdık,
Kavgasız akraba olduk. (Aktaş, 2011: 426).

Türk kültüründe aynı sofraya oturmak, aynı tabaktan yemek yemek iki tarafın birbirini kabul ettiğine işarettir ve bu durum destan metinlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Tuvalara ait olan Altın Çağay destanında tabak nesnesi yalnızca yemek yenen bir kap değil aynı zamanda ailenin akıbetini, evin düzeninin bildiren bir haberleşme nesnesine dönüşmüştür.

Aldın-Kurgulday yiğit er
Obasının ıssız yurduna ne yapacağını şaşırıp,
Malından-mülkünden bir tanecik bile
Şey asılıp kalmamış.
Kalabalık malından bir tek oğlak bile
Geride kalmamış; böyle ıssız yurt kalmaz mı.
"Benim "güzel karım sevgili eşim
Bana işaret olarak
Hiçbir şey bırakmamış mı acaba?" diye
Düşünüverip otağın töründe yatan
Koca kızıl taşı alıp atınca
Orada çömlekte çayı
Tabakta eti hazırlamamış mı?
O şeylerle birlikte yazı koymuş,

*Böyle imiş.
Yazıyı açıp okuduğunda:
"Halkını-kavmini, beslediğin malını,
Aldığın eşin olan beni,
oba-yurdunu,
Dümdüz tarafın hakimi "
yedibaşlı Adıgır-Kara tepegöz
Yağmalayıp ganimetleri gitti
Bizi arkamızdan sürüp,
İzimizi izlemenin gereği yok.
Yer gök ile ilgili-alakalı
Billimli-algılı, hileli-yalanlı yaratıktır.
Benim bu bıraktığım çömlekte çayım,
Tabakta etim ılık ise
Bizim sıhhatimiz-sağlığımız iyi,
Diri, sağlamızdır diye bilirsin,
Eğer çömlekte çay, tabakta et
Soğuyup bozulmuş ise
Bizi kötü, sefil,
Sağ-salim değiller
Diye bilirsin" diye
Böyle yazı yazılmamış mı? (Arıkoğlu, Borbanaay, 2007: 558).*

Bu metinde tabak, çömlekteki çay ile birlikte evin akıbetini ileten bir nesneye dönüşmektedir: 'ılıksa iyiyiz, soğuyup bozulduysa kötüyüz' ifadesi, ısı üzerinden zaman/durum bilgisini taşımaktadır.

Tabak, yalnızca yemek yenen bir kap değil, ocak-sofra-soy sürekliliğinin göstergesi ve belirsizliği çözen habercilik aracı olarak işlev görmektedir. Böylece sıradan bir nesne gibi görünen tabak destan metinlerinde işlevsel kullanımından çıkarak toplumsal ve anlatsal bir nesneye dönüşmektedir.

3.3.4. Yaşam, Süreklilik ve Ritüel Unsuru Olarak İçecekler: Rakı-Kımız-İçki-Süt-Ayran

Güney Sibiryaya Türk destanlarında içecekler -özellikle kımız, rakı, su ve çay- yalnızca susuzluğu gideren maddeler değil, aynı zamanda törensel ritüellerin,

misafirperverliğin, toplumsal hiyerarşinin ve kültürel sürekliliğin sembolik araçları olarak önemli işlevler üstlenmektedirler. Eski Türk kültüründe kımız, özellikle kısrak sütünden elde edilen milli bir içecek olarak sosyal paylaşımın ve kutlama ritüellerinin ayrılmaz bir parçasıdır (Yalınel, 2020: 1-12); bu bağlam destanlarda, kahramanın dönüşünde veya zafer kutlamalarında bulunan tören sahnelerinde de yankı bulur. Ayrıca yiyecek ve içecekler, Türk mitolojisi ve ritüellerinde kutsal süreçlerin içinde yer alarak hem somut hem de sembolik anlamlar taşımaktadır (Üstün, 2008; 247-257). Bu özellikleriyle içecek motifleri yalnızca bireysel yaşamsal gereksinimi karşılamaz, aynı zamanda epik anlatıların toplumsal değerler sistemini ve kültürel belleği somutlaştıran unsurlar olarak düşünülebilmektedir. Özellikle rakı ve kımız, kahramanlık anlatılarında sıklıkla törensel içecekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu içecekler, bir topluluğun önemli bir konuğu karşıladığı veya bir zaferi kutladığı sahnelerde sunulur. Altaylara ait Oçı Bala Destanı'nda Kağan'ın eşi yalnızca bir kadeh rakı içerek çakırkeyf olur, ikinci kadehte ise tamamen sarhoş olur ve törensel bir düzenle yatağa yatırılır. Bu sahne içeceğin yalnızca bir maddi nesne olmadığını; sosyal statü, onurlandırma ve törensel davranışın parçası olduğunu göstermektedir. (Dilek,2005: 40-120)

Altay destanı Er Samır'da sofraya konulan içecekler ve onların sunum biçimi dikkat çekmektedir. Ak kilim serilerek altın masa kurulur, ardından rakı kadehlere doldurulur. Kahramana ikram edilen rakı, yalnızca bir içki değil, onun saygınlığını ve halk üzerindeki liderliğini pekiştiren sembolik bir unsur olmaktadır. (Dilek,2005: 33-112)

Temene Koo destanında ise konuğa önce altın tabakta yemek, ardından da sert içki ikram edilir. Bu, içeceğin sofraya düzeninde doruk noktası sayıldığını, ikramın son adımında toplumsal bağın ve dostluğun perçinlendiğini göstermektedir. (Dilek,2005: 394-415)

Destanlardaki bazı sahnelerde içecekler sosyal etkileşimin ve ritüel geçişlerin de aracıdır Misafirlğe gelen kişiye önce et ikramı yapılmakta, ardından çay veya kımız sunulmaktadır. Bu, misafirlik kültürünün çok katmanlı yapısını ve içeceğin bu yapının ayrılmaz parçası olduğunu göstermektedir.

Güney Sibirya Türk destanlarında süt, çoğunlukla anne sütü bağlamında karşımıza çıkmakta ve bu yönüyle yalnızca besleyici bir sıvı değil; yaşamın kaynağı, koruyuculuk, süreklilik ve soy aktarımı gibi temel kavramlarla ilişkilendirilmektedir. Anne sütü, destan anlatılarında kahramanın dünyaya gelişini takip eden ilk kutsal temaslardan biri olarak görülmekte; çocuğun hem bedensel hem de ruhsal olarak güçlenmesini sağlayan bir unsur

olarak anlamlandırılmaktadır. Bu bağlamda süt, bireysel yaşamın başlangıcını simgelerken aynı zamanda soyun, ailenin ve topluluğun devamlılığını temsil eden sembolik bir içecek niteliği kazanmaktadır. Destanlarda anne sütüyle beslenen kahraman, yalnızca biyolojik olarak büyüyen bir çocuk değil; kutsal güçlerle donatılan, ileride üstleneceği alp kimliğine hazırlanan bir figür olarak kurgulanmaktadır. Bu durum, sütün özellikle “ak” rengiyle birlikte saflık, temizlik ve kutsallık kavramlarıyla ilişkilendirilmesini de beraberinde getirmektedir. Anne sütü, bu yönüyle kahramanın dünyaya ve topluma bağlanmasını sağlayan ilk ritüel unsur olarak değerlendirilebilir. Böylece süt, Güney Sibirya Türk destanlarında yalnızca bir içecek değil; yaşamı başlatan, kimliği kuran ve kültürel sürekliliği garanti altına alan temel sembollerden biri hâline gelmektedir.

Sonuç olarak Güney Sibirya Türk destanlarında içecekler; sadece tüketilen maddeler değil, aynı zamanda ritüel pratiklerin, toplumsal kodların ve kültürel aktarımın taşıyıcısıdır. İçki ikramı sahneleri, karakterlerin toplumsal konumunu, ilişkilerin doğasını ve misafirliğin anlamını belirleyen önemli anlatı araçlarıdır. Bu nedenle içecekler, “yaşam, süreklilik ve ritüel unsuru” olarak işlev görür.

3.3.5. Hareket ve Süreklilik Nesnesi Olarak Tulum-Fıçı-Testi-Matara

Güney Sibirya Türk destanlarında matara; kırmızı, rakı, su ve diğer içeceklerin taşınmasında ve ikramında kullanılan işlevsel olduğu kadar sembolik yönü de bulunan taşınabilir bir kaptır. Bu nesne, yalnızca göçebe yaşamın pratik ihtiyaçlarını karşılamakla kalmaz, aynı zamanda ritüel, toplumsal statü ve estetik değerlerin de taşıyıcısı konumundadır. Destan metinlerinde mataraların deri, bakır, altın, gümüş ya da demir gibi farklı malzemelerden yapıldığına işaret eden anlatılar yer alır. Bu çeşitlilik hem dönemin zanaatkarlık birikimini hem de kahramanların sosyal konumlarını yansıtan önemli göstergelerden biridir.

Altaylara ait *Er Samır* destanında, kahramanın annesi Ermen Çeçen’in hazırladığı sofrada kullanılan mataralar dikkat çekici bir sembolik işlevle karşımıza çıkar. Anlatıda, Er Samır’ın önüne ay desenli bir matara konulurken, güneş desenli başka bir mataranın da sofraya eklenmesi yalnızca estetik bir tercih değil; kahramanın önüne serilen yaşam yolu ve ona verilen anlamın bir yansımasıdır:

Anası Ermen Çeçen

*Altın masayı hazırladı,
Meyve, yemiş yiyecek koydu.
Ay desenli matarayı
Onun önüne koydu.
Güneş desenli matarayı
Şimdi beraberinde koydu.
Er Samır'ı doyurup,
Sitemli sözünü söyledi. (Dilek,2025: 42).*

Bu sahnede ay ve güneş motifli mataralar, sadece içecek taşıyan kaplar değildir; evrensel düzenin, kozmik bütünlüğün ve kahramanın bu döngü içerisindeki konumunun simgesel ifadesi olarak işlev görürler. Aynı zamanda matara, hareket hâlindeki yaşam biçiminin zorunlu kıldığı taşınabilirliğin ve devamlılığın temsili olarak da değerlendirilebilir. Özellikle göçebe kültürlerde hem gündelik hem de törensel yaşamda önemli bir yer tutan matara, bu yönüyle “hareket ve süreklilik nesnesi” olarak öne çıkmaktadır.

Altaylara ait Erke Koo destanında matara ziyarete giderken yanında götürülen bir hediye olarak karşımıza çıkmaktadır.

Halkı yönetirken
*Eniştesi Kara-Mökö
Dokuz matara içkiyle,
Dokuz bayrım kadifeyle
“Akraba olduktan beri
Birbirimize misafir olmadık” deyip,
Kara-Mökö misafirliğe geldi.
İçki, çegen'i içtiler.
İki kadeh içince,
Sarmaş dolaş oldular.
Lezzetli yiyecekten yediler.
Rakıyı içip sarhoş oldular.
Kendilerine gelip içtiler.
Kendilerinden geçip içtiler. (Dilek, 2025: 57)*

Bu metinde matara, sırf “taşıma kabı” değil; akrabalık bağı tazeleyen, ziyarete boş gitmeme, hediye–ikram adabının göstergesi durumundadır.

Mögaa Şagaan Toolay destanında:

Zavallı Kara-Kögel

Mataradaki içkiyi matarasıyla

Başına dikip içerek.

Han kayın babası:

-Bu gece Biçe-Kara Möge’yi davet etmek için,

On kişi on matara içkiyle,

On atlı arabayla gittiler, oğlum,

Yarın güreş olacak, diye

Konuşarak oturuyormuş. (Arıkoğlu, Borbanaay, 2007: 133)

Tuvalara ait Arı Han destanında:

Atası aksak ata çıkıp,

"Benim atımın terkisinde,

Heybenin içinde,

Ak matara var.

Onu getir oğlum" demiş. (Arıkoğlu ve Borbanaay, 2007: 226)

Güney Sibirya Türk destanlarında matara, sıradan bir sıvı taşıma kabı olmaktan çıkıp ikram, akrabalık/misafirlik sözleşmesi ve ritüel dengelemenin, somut aracına dönüşmektedir. Bununla birlikte, sıvı taşıma kaplarının malzemeleri de sembolik anlam taşır. Deri tulumlar, genellikle uzun yolculuklarda kullanılan dayanıklı taşıma araçlarıdır ve göçebe yaşamın sürdürülebilirliğine işaret eder. Altın ya da gümüşten yapılmış mataralar ise kahramana ya da konuğa verilen prestij bir göstergesidir.

Destanlarda matara, fiç ve tulum gibi kapların dolaştırılması, yalnızca içki sunumu değil, aynı zamanda sosyal bağ kurma, topluluk üyelerini tanıma ve güç ilişkilerini yeniden üretme aracı olarak da işlev görmektedir. Bu bağlamda, bu nesnelere hem maddi kültürün hem de anlatı kurgusunun taşıyıcı unsurlarıdır. Özellikle törensel içki sunumlarında kullanılan mataralar, kahramanın kabulü, kutsanması ya da uğurlanması gibi ritüellerde merkezi bir role sahiptir.

Sonuç olarak, Altay, Hakas, Tuva ve Şor anlatılarında sıvı taşıma kapları, yalnızca bir işlevsellik aracı olarak değil; hareketin, sürekliliğin, törenin ve kültürel hafızanın

taşıyıcısı olarak yapılandırılmıştır. Bu yönüyle söz konusu nesnelere, anlatının hem fiziksel hem sembolik düzlemini oluşturan çok katmanlı kültürel göstergelerdir.

3.4. KİMLİK, STATÜ VE KORUNMA ALANI OLARAK GİYİM-KUŞAM NESNELERİ

Güney Sibiryada Türk destanlarında giyim-kuşam unsurları yalnızca bedeni örten ve koruyan araçlar olarak değil; bireyin toplumsal konumunu, kimliğini, cinsiyetini, yaşını, etnik aidiyetini, kahramanlığını, kutsallığını ve hatta ruhsal dönüşümünü ifade eden çok katmanlı sembollerdir. Giyim-kuşam nesnelere, bu bağlamda hem bireysel hem kolektif kimliğin maddi göstergesi olarak işlev görür.

Destan kahramanlarının üzerindeki kaftan, başlık, kemer, çizmeler, eldiven ve kürk gibi nesnelere, onların sosyal sınıfını, cinsiyetini ve hatta bazen soyunu temsil eder. Örneğin, altın işlemeli kaftanlar ya da tilki kürkü başlıklar han, bey ya da seçkin zümre mensuplarını temsil ederken; sade dokumalar daha mütevazı karakterlere atıf yapar. Giyim rengi ve kullanılan motifler de bu sembolizmi derinleştirir: "ak" renk genellikle kutsallık, "kırmızı" ise kahramanlık ve güç anlamı taşır.

Metinlerde kahramanların savaş öncesi veya ziyafetlerde giydiği özel kıyafetler, onların toplumdaki yerini vurgular. Altın kemer, gümüş işlemeli zırh ya da ipek elbiseler, hem maddi refahı hem de bireyin sahip olduğu otoriteyi somutlaştırır. Özellikle ipek gibi Güney Sibiryada zor bulunan kumaşların destan kahramanları üzerinde kullanılması, anlatının kahramana atfettiği yüksek değerlerin bir göstergesidir.

Kıyafetler aynı zamanda fiziksel ve ruhsal korunma işlevi üstlenir. Kahramanın savaşta giydiği zırh ya da kutsal bir figürden gelen kürk, onu yalnızca düşmandan değil, görünmeyen varlıklardan da korur. Örneğin, kara samur kürkü sadece soğuktan değil, kötülükten de sakınan bir "manevi zırh" niteliği kazanır.

Destanlarda düğün, cenaze, doğum, kahraman uğurlama ya da kabul törenleri gibi sahnelerde giyim-kuşam önemli bir törensel unsur olarak yer alır. Kimi anlatılarda kahramana ipekten kaftan giydirilir, kimi zaman ise düşmana gönderilen bir elçi özel başlık ve kuşakla tanıtılır. Bu yönüyle kıyafet, ritüelin sahnesinde hem bireyi tanıtan hem de temsil eden bir nesneye dönüşür.

Kadın figürlerin başlarına taktıkları tülbent, yazma ya da örgü iplikleriyle süslü başlıklar onların hem toplumsal rollerini hem de evli-bekâr ayrımını ortaya koyar. Erkek

kahramanların ise kemer, silah kuşağı ve çizme gibi öğeleri savaşçılığı ve dışa dönük hareketliliği simgeler.

Sonuç olarak, Altay, Hakas, Tuva ve Şor destanlarında giyim-kuşam nesnelere, yalnızca bir giyinme pratiğinin değil; kimlik kurulumunun, toplumsal statü ifadesinin, törensel bütünlüğün ve ruhsal korumanın maddi dilidir. Her bir giysi parçası, metin içinde kahramanı tanımlar, onun sosyal ve sembolik evrenini kurar ve anlatının estetik dokusunu tamamlar.

3.4.1. Bedensel Kimliği Kurucu Nesnelere Olarak Üste Giyilenler (Elbise-Don-Etek-Kispet-Yelek-Palto)

Güney Sibiryaya Türk Destanlarında giyim, yalnızca “üste giyilen nesnelere” değil; kimlik ve iktidar işaretleri, ritüel/olağanüstü kabiliyet taşıyıcıları, savaş-yolculuk göstergesi ve toplumsal statü belirleyicisidir.

Metinler, ipek ve samuru en yüksek prestij malzemeleri olarak kodlar; keçe ve çeşitli hayvan derileri (kuzu, ceylan, deve, kuş vb.) ise hem dayanıklılık hem de avcı-göçebe hayatın sürekliliğini temsil ettiği için destan metinlerinde kıyafet olarak sıklıkla geçmektedir.

Altay destanlarından Közüyke Destanında;

*Er yaratılışlı Közüyke
Şimdiyse on kat daha fazla
Sevindikçe sevindi,
Mutlu oldu.
Gümüş dizgini aldı.
Kan gibi Konır'a taktı.
Otlak gibi at keçesini aldı,
Atının arkasına yerleştirdi.
Aya, güneşe karşı parlayan
Eyerini onun üstüne koydu.
Sonsuza dek kopmaz
İki kolunu çekti.
Altmış çağ boyunca çürümez.
Altmış kolunu çekti.
Alp pehlivan tutan
Şalvarı giydi.*

*Her şeye dayanıklı
Bahadır elbisesini giyindi.
Atını eyerledi,
Alp olup giyindi.
Ondan sonra atına bindi,
Öteye, beriye doğru koşturdu. (Dilek,2025: 326)*

Bu metinde kahramanın giyim-kuşam nesnelere ile at donanımının birlikte sahnelenmesini gösteren tipik bir kahramanın kuşanma ve yola çıkışını anlatan bölüm ele alınmıştır. Burada kahramanın elbisesinin her şeye dayanıklı olarak ifade edilmesi hem sosyal yaşamın zorluklarını hem de savaşçı toplumun özelliklerini belirler.

Şörlere ait “Ak Kaan” destanında;

“Oğlan kalkıp, altın otağdan çıktı. Sonra gördüğünde, altın kazığın dibinde, ak doru at ile ak kızıl at durur. İki atın sırtını altın eyer süsler, gümüş yular başını süsler. Altın gümüş zırhlar asılıp durur. İki kardeş derilerini giydiler, demir zırhlarını kuşandılar. Hızlıca zırhlarını girdiler. elbiselerini kuşandılar. giydiler.” (Ergun, 2006: 157.)

Bu metinde “Derilerini giydiler” ifadesi, hayvan postlarından yapılan ilk tabaka giysiye işaret eder. Bu, savaş öncesi giyinme ritüelinin doğal kökenini vurgular: önce doğanın verdiği deri/post giyilir sonrasında insanın ürettiği giysi giyilmektedir. Kahramanların “hızlıca” giyinmesi, savaş öncesi hazırlığın hızını ve epik heyecanını ortaya koymaktadır.

“Kırk odanın dibinden Altın Kağan ihtiyar çıkıp, Altın Tayçı'ya sağ kolunu uzatıp selam verdi. Altın Tayçı'yı kolundan kapıp, koltuklayıp kırk odanın dibine götürdü. Altın Tayçı sonra gördüğünde, kırk odanın dibinde altın gümüş elbise giyen tayga gibi yiğit oturup aş-yemek yer. Kaşık üstüne kaşık salar. Altın Kağan, Altın Tayçı'yı altın masanın kenarına, o yiğidin yanına getirip oturttu.” (Ergun, 2006: 160)

Bu metinde geçen altın gümüş elbise, sıradan bir giysi değil, kahramanın yüceliğini, toplumsal düzende en üstte olduklarını göstermektedir.

“Söylenen söz bitmeden, bakan göz kırpmadan, altın büyük kapı ardına kadar açılıverdi. Kara kavak kabuğundan, kara örtü yapıp takan, kızıl kayın kabuğundan, kızıl elbise yapıp giyen, saçları ağarmış bir kocakarı giriverdi. Koca kari eşik açıp esen verdi, kol uzatıp selam verdi. Koca kariyi altın masa arkasına oturtup aş-yemekle beslediler.” (Ergun,2006: 165)

Bu metindeki elbise, zenginlikten ziyade doğallığı ve yaşlı bilgelikle kurulan bağı temsil etmektedir. Kavak kabuğundan örtü ve kayın kabuğundan elbise, Güney Sibirya insanının doğayla uyum içinde yaşadığının göstermektedir.

Tuvalara ait Arzılan Kara Attığı Çeçen Kara Möge Destanında:

*Dokuz sarı taygayı aşıp,
Yedi kara ırmağı geçip,
Yamacındaki kara yol ile,
Koşturup giderken,
O yolda Kök Bora atlı,
Gök ipek elbiseli,
Ayakçı kişi ile karşılaşmışlar. (Arıkoğlu, Borbaaney: 338)*

Bu metinde karşılaşılan kişi, “gök ipek elbiseli” olarak tasvir ediliyor. Destanlarda ipek, sıradan halkın değil, soyluların ve yüksek statülü kişilerin giysisidir. Bu yüzden “gök ipek elbise”, karşılaşılan kişinin sıradan bir yolcu değil, önemli bir kahraman olduğuna işaret eder.

Altaylara ait Kan Kapçıkay destanında elbise nesnesi önemli kişiler gelirken özenilerek giyilen bir nesne olarak karşımıza çıkar;

*Kuzu yününden elbiseli gelinler
Koyu yiyecek hazırlamış.
İpek işlemeli giyimli bahadırlar
Sıcak yemek kaynatmış.
Hayvanın iyisini seçip,
Bahadırlar kesmiş,
Yemeğin iyisini pişirmiş.
Misafiri beklemişler.
Altın giyimli alplar
At almaya hazırlarmış.
Bronz giyimli yiğitler. (Dilek, 2025: 252)*

Bu metindeki elbise nesnesi toplumsal düzen, statü göstergesi, misafir ağırlama kültürü üçlüsünü aynı anda ortaya koymaktadır.

Burada gelinlerin kıyafeti “kuzu yününden” yapılmıştır ve Yün, bozkır kültürünün en yaygın malzemesi olup ev içi üretim, sıcaklık, doğallık ve bereket ile ilişkilendirilmektedir. İpek, dışarıdan gelen (Çin/Orta Asya) bir lüks malzeme olduğu için, destanlarda zenginlik, ihtişam ve yüksek statüsü ile bağlantılıdır. “Altın giyimli” olmak, doğrudan göksel bir güce sahip, soylu bir statünün işaretidir. Bronz, destanlarda demirden önce gelen, eski çağların madeni olarak düşünülür. “Bronz giyimli yiğitler” ifadesi hem

kahramanlık geleneğinin köklülüğünü hem de savaşçı topluluğun çok katmanlı yapısını işaret etmektedir.

Altay Destanlarından Oçı Bala destanında:

Anlı şanlı Oçı Bala

Yeni ayın üçünde

Tekrar kalktı.

Kapıyı açıp çıktı.

Ay gibi parlak elbisesini çıkarıp

Ak kayına astı.

Ay gibi parlak giyimini çıkarıp

Ak kayına astı.

Kutsal yeraltı suyu kıvrılıp akıyordu

Yayılp akıyordu.

İki kara nehrine

Tekrar gelip yıkandı.

Tam bahadır gücüne erişti.

ilk halinden on kat daha iyi,

Eskisinden iki kat daha iyi,

Göğsü saf altın,

Sırtı saf gümüş,

Sabah yıldızı gibi gözlü,

Dolunay gibi yüzlü,

Anlı şanlı bahadır kız

Temiz elbisesini giydi. (Dilek,2025: 368).

Bu metinde elbisenin kutsal ağaca asılması, kahramanın geçici olarak dünyevi kimliğinden sıyrılması ve arınma ritüeline hazırlanması anlamına gelmektedir. Kahraman, kutsal yeraltı suyunda yıkanması ritüel temizlenmenin ve yeniden güçlenmenin epik anlatımıdır. Arınma bittikten sonra kahraman “temiz elbisesini giyer. Bu yeni elbise, artık sıradan değil, arınmış bedeninin ve yeniden doğmuş kimliğin üstüne giyilen simgesel bir donanımı ifade etmektedir.

Altaylara ait Maaday Kara destanında, Maaday Kara'nın Kara Kula Kağan'a esir düşerek onun kölesi olmaması için oğlu Altay, bir kayın ağacına emanet edilir. Altay'ın ruhu, bu kayın ağacından çıkarak yaşlı bir kadın tarafından büyütülür. Altay'ın ruhu

aracılığıyla Köğüdey Mergen, yurdu, malı, halkı ve ana babasının Kara Kula tarafından tutsak edildiğini öğrenir. Bu durum üzerine Köğüdey Mergen, esaret altındaki halkını kurtarmak için bir yolculuğa çıkmaya karar verir. Yolculuğa çıkmadan önce ise Tanrı tarafından gönderilen giyim-kuşam elbiseler ve savaş gereçleri, yerin altından/topraktan çıkararak kahramana sunulur:

*Belli bir zaman,
Yeraltından
Kula donlu bir aygır
Yüklü bir arabayı çekip çıktı.
Kula donlu bu aygırın
Çekip çıkardığı arabaya
Yaklaşıp örtüsünü açtı,
Bahadır oğlana yaşlı kadın
Altmış iki büyük düğmeli
Geniş şalvarı alıp verdi.
Oğlan şalvarı alıp giydiğinde
Hiçbir yerinde kırışıklık yok,
Hiçbir yerinde yırtık yok,
Tam olarak vücuduna oturdu.
Yetmiş iki güneş gibi parlayan
Güneş düğmeli
Güneş ceketini verdi.
Oğlan alıp giydiğinde
Hiçbir yerinde kırışıklık yok,
Hiçbir yerinde yırtık yok,
Tam olarak vücuduna oturdu.
Aya benzer yıldızlı
Altın ve bronz süslenmiş
Yıldızlı börtü alıp giydiğinde
Tam olarak başına uydu.
Altmış sekiz kat tabakalı
Altın çizmeleri alıp verdi.
Onları alıp giydiğinde
Tam olarak ayağına uydu.
Güneşe benzer yıldızlı*

*Bronz altın kemeri verdi.
Onu alıp kuşandığında
Kemer beline tam geldi.
Doksan dokuz düğmeli
Deri zırhı verdi.
Onu alıp giydiğinde,
Bedenine tam geldi.
Altmış arşınlık ak kılıcı
Alıp, verdiğiğinde,
Onu aldı ve kuşandı
Körelmez mavi mızrağı
Alıp, verdi
Onu alıp, sırtına bağladı.
Altmış iki çentikli
Ak bir yay verdi.
Onu aldı ve omzuna astı.
Yetmiş iki çentikli
Demir bir yay verdi
Yayı aldı ve omzuna astı
Doksan iki kanatlı
Kanlı oku
Aldı ve sadağına koydu.
Kezer'in boynuna basmak için
Bronz eldivenleri verdi
Alpın boynunu sıkmak için
Altın eldivenleri verdi.
Onları alıp
Kögüdey-Mergen cebine koydu
'Oy, oy oğulcuğum,
Oraya bak balam' dedi.
Başını çevirip baktığında
Pamuk yelesi koyu kır atın
Orada otlandığını gördü." (Bekki,2001: 415-417).*

Bu metinde hem giyim-kuşam nesnelere (şalvar, ceket, börk, çizme, kemer, zırh) hem de savaş alanı nesnelere (kılıç, mızrak, yay ve ok) birlikte görülmektedir. Metinde

yeraltından çıkan kutsal bir arabayla kahramana sunulan giysiler ayrıntılı şekilde betimlenmektedir. Sonuç olarak elbise nesnesi, Güney Sibiry Türk destanlarında yalnızca kahramanın bedenini örten gündelik bir giysi nesnesi değil; statü, kutsallık, toplumsal düzen ve dönüşümün simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. İpek ve altın işlemeli elbiseler, soyluluk ve kozmik güçle özdeşleşirken; kuzu yünü, deri ya da ağaç kabuğundan yapılan elbiseler, doğa ile bütünleşmeyi ve toplumsal rollerin farklı katmanlarını temsil etmektedir.

Güney Sibiry Türk destanlarında kahramanların giyim-kuşam unsurlarından birisi olarak pantolon nesnesi de karşımıza çıkmaktadır. Çünkü pantolon, hem hareket kabiliyetini artıran pratik bir giysi olarak kahramanın savaş ve yolculuk hazırlığını yansıtır.

Altaylara ait Ölöştöy Destanında;

Kan-Mergen konuştu.

Kapıyı açıp tekrar içeri girdi,

Pantolonunu giydi.

Alplarla güreşeceği

İki demir eldiveni taktı.

Kılıç, kargı geçirmez

Zırh paltosunu giydi. (Dilek, 2025: 230)

Bu metinde kahramanın güreşeceği esnada pantolon nesnesini giymesi nesnenin hareket kabiliyeti arttıran pratik bir nesne olduğunu gösterir niteliktedir.

Altaylara ait Temene Koo destanında pantolon nesnesi:

Bağını çözererek,

Bahadır delikanlı Temene Koo'ya

Altmış iki düğmeli

Pantolonunu önüne attı,

O alp giydiğinde,

Ne bir yeri sıktı,

Ne de bir yeri çekti,

Üstüne tam oldu.

Ay gibi parlak altmış iki,

Altın düğmeli

Kakım kürkünü önüne attı.

Güneş gibi parlak yetmiş iki,

Gümüş düğmeli,

Kürkünü önüne attı.

Alp giyince,

Tam tamına oldu.

Alp şekline girdi. (Dilek,2025: 401)

Bu parçada altmış iki düğmeli pantolon Temene Koo'ya verilir. Sayısal mübalağa, pantolonu sıradan bir giysi nesnesi olmaktan çıkarıp epik anlatının simgesine dönüştürmektedir. Pantolon giyildiğinde “ne sıkar ne de çeker, tam oturur” ifadesi, kahramanın giysiyle bütünleştiğini göstermektedir.

3.4.2. Yetki, Statü ve Ruhsal Korunma Nesneleri Olarak Başa Giyilenler (Börk-Şapka-Eşarp)

Börk, Güney Sibirya Türk destanlarında çok önemli bir baş giyim nesnesi olarak karşımıza çıkar ve yalnızca koruyucu bir başlık değil, aynı zamanda statü, kudret ve kutsiyetin sembolüdür. Türk kültüründe baş, “kut”un ve iktidarın merkezi sayıldığından, başa giyilen börk nesnesi de bu kutsiyetin somutlaşmış hâli olarak yorumlanmaktadır. Destanlarda börk nesnesi çoğunlukla kara samur derisinden, bazen de altın ya da gümüş işlemeli olarak anılmaktadır.

Altaylara ait Oçı Bala destanında kahraman yolculuğa çıkmadan önce borkünü takar. Kahramanın borkünün altın olması onun yüceliğini göstermektedir.

Kanatlı yaratılmış kızıl ata

Oçı Bala tekrar bindi.

“ At ölmese altı yılda

Ben ölmesem yedi yılda

Geliriz, ablam, dedi.

Kan Taacı beyin

Altayına

Gitmeden olmaz.” dedi.

Altın borkünü çıkarıp,

Halkıyla vedalaştı. (Dilek,2025: 71)

Altaylara ait Ösküs Uul destanında:

Ösküs Uul altın balığı

Alıp ak nehirden çıkardı,

Ak nehre batırmak için,

Gök dalganın içinden Talay Kağan

Çıkıp geldi.

Aylı, güneşli börklü imiş,

Sarı rahvan atlı imiş,

Sarı ipek paltolu imiş.

Tatlı dilli kağan imiş. (Dilek,2025: 146)

Burada börk nesnesi kahramanın kimliği ve kozmik otoritesiyle birlikte verilmiştir. Talay Kağan'ın aylı, güneşli börklü" olarak tanımlanması, onun sıradan bir insan değil, kozmik güçlerle donatılmış bir hükümdar olduğunu gösterir. Börkün üzerine işlenmiş ay ve güneş sembolleri, Türk kozmolojisindeki iktidar ve denge gibi iki temel işlevi ifade etmektedir.

Tuvalara ait Arı-Haan Destanında Börk nesnesi şu şekilde geçmektedir:

Kişi denen şey giyer,

Elbiseli olmalı" diyerek,

Kara deve derisi elbisesini,

Giydirip kuşaklayıp,

Kara yumuşak deri ediğini,

Yüz kara samur derisi börkünü,

Giydiriverende börkünün püskülü,

Göğün ucuna takılan,

Erleri eriler olmuş. (Ergun ve Aça,2005: 235)

Bu metinde geçen Börk nesnesinin "yüz kara samur derisinden" yapılmış olması, onun olağanüstü bir değer taşıdığını gösterir. Asıl dikkat çekici olan, kahramanın börkünün püskülünün göğün ucuna takılması ifadesidir. Bu anlatımda, börkün yalnızca başı süsleyen yahut koruyan bir başlık değil, kahramanı gökle irtibatlandıran bir nesne olduğunu göstermektedir.

Altaylara ait Kan Kapçıkay destanında:

O akçeden alıp

Altmış arşın ak ipekten

Ak kayına bez bağladı.

Yetmiş arşın gök ipekten

Demir kavağa bez bağladı.

Otuz gümüş akçeden

*Ak kayının dibine bıraktı.
Sabah doğan güneş Birkan'a
Börkünü çıkarıp dua etti.
Akşam çıkan ay Birkan'a
Börkünü çıkarıp
Oturup dua etti.” (Dilek,2025: 239).*

Burada börk nesnesi yalnızca başı korumak yahut süslemek için takılan bir nesne değil, ritüel ve dua nesnesi olarak işlev görmektedir. Kahramanın sabah doğan güneş Birkan'a börkünü çıkarıp dua etmesi, akşam çıkan ay Birkan'a börkünü çıkarıp oturup dua etmesi börkün saygı, kutsallık ve dua pratiği ile ilişkisini gösterir. Börkü çıkarmak, Türk kültüründe hâlâ yaşayan bir davranıştır: saygı, hürmet ve bağlılık göstergesidir.

Kahraman, güneşe ve aya dua ederken başındaki börkü çıkarır. Bu, börkün baş ile gök arasında bir sınır işlevi gördüğünü, çıkarıldığında ise insanın gökle doğrudan temas kurabileceğini göstermektedir.

Hakaslara ait Altın Arığ destanında Börk nesnesi:

*“Kün Tönis Han görse ki,
Çok ürkütücü oturur,
Börkünü, eldivenini kapıp,
Han Mirgen'e göz kırpmış,
Dönüp çıkıp gitmiş. (Özkan, 1997: 626.)*

Bu metinde börk, Kün Tönis Han'ın onurunu, statüsünü ve kahramanlık kimliğini temsil eden başlıca nesne olarak öne çıkarır. Kahraman, börkünü yanına almadan mekândan çıkmaz; çünkü destan dünyasında börksüz bir alp, kimliksiz kalmış sayılmaktadır.

Altay destanlarından “Alıp Manaş” destanında Celbegen adlı bir dev vardır ve bu devin yedi başı vardır. Bu metinde börk nesnesi:

*“Celbegen'i görseniz,
Ondört gözü yerinden fırlamış,
Yedi ağzını açmış,
Yedi börkünü düşürmüş.
Yedi saçı dağılmış,
Salya-sümük akıp geldi.
Ak-Kağan'ın huzuruna gelip de
Üç gün konuşamadan,*

Kekeleyip durdu.” (Ergun,1998: 132)

Bu metin Börk nesnesinin yalnızca kahramanlık ve soyluluk göstergesi olmadığını, kimi zaman karşıt figürlerin zayıflık ve çaresizlik anlarını görünür kılan bir nesne olarak da işlev gördüğünü ortaya koyuyor. Celbegen metinde, “yedi börkünü düşürmüş” olarak tasvir edilir. Kahramanlarda börk başı koruyup kudretini artırırken, Celbegen gibi kötü bir figürde “yedi börkün birden düşmesi”, onun kudretini kaybettiğini, otoritesinin okt ğ n  sembolize etmiştir.

Sonuç olarak metinlerden de görüldüğü gibi Güney Sibirya Türk destanlarında börk, baş giyimi olmanın ötesinde, kahramanlık kimliğini, toplumsal statüyü ve kozmik düzenle bağı temsil eden en önemli nesnelere biridir.

3.4.3. Hareket, Yönelim ve Yeryüzüyle Temas Nesnelere Olarak Ayağı Giyilenler (izme-Edik)

Destan metinlerinde edik daha çok yumuşak deriden yapılan, dize kadar uzanan ayakkabı türünü ifade eder. Çizme ise daha sert yapılı, bazen de metal tabanlı ya da süslemeli ayak giysisidir. Destanlarda bu iki nesne çoğ u zaman birlikte anılır, ancak kullanım bağlamaları farklıdır.

Altaylara ait “Ak Taycı” destanında çizme nesnesi:

Ak Taycı genç bahadır

Altmış, yetmiş düğmeli

Kara ipekten pantolon giydi.

Ay nakışlı, güneş nakışlı

İpek işlemeli g mleğ i giydi.

İki ayağına göre,

Dokuz kat bronz tabanlı

Altın izme yi giydi.

Pehlivanlar tutsa yırtılmaz

Kahverengi  stl ğ u giyindi.

Alpler tutsa yırtılmaz

Altın paltoyu üstüne giyindi.

Birçok savaş silâhını

Karşılıklı, apraz yüklendi. (Dilek, 2025: 122)

Çizme, destanlarda genellikle deriden, bronz tabanlı ya da altın işlemeli olarak tasvir edilir. Ayakları koruyan bu nesne, kahramanın savaş, yolculuk ve mücadeleye hazırlığının ayrılmaz bir parçasıdır. “Dokuz kat bronz tabanlı altın çizme” ifadesi, çizmeyi sıradan bir ayakkabı olmaktan çıkarıp, kahramanın kudretini ve dayanıklılığını yücelten bir epik öge haline getirmektedir. Bazen “parlatılmış kara çizme” şeklinde geçer; burada kara renk kudreti, sağlamlığı ve göçebe kültürdeki dayanıklılığı simgelemektedir.

Şörlere ait Ak Kaan destanında;

“Çaş Pilek ile Çaş Köök kırk odanın içine girip, üstlerine giydikleri altın gümüş zırhlarını çıkarıp askıya astılar. Kara demir çizmelerini çıkarıp demir sandığa koydular. Yel vurmasın diye saklandılar, tan ayazı vurmasın diye örtündüler. Bunların yerine, acı çektirip düşman girmedi, gelip er girmedi, dört toynaklı at koşup girmedi, yiğit er girmedi. Kağan'dan ulu kağan oldular, beyden ulu bey oldular. Huzur içinde baht alıp, yaşadılar.”(Ergun, 2006: 213)

Bu metinde sözü edilen çizmeler kara demirden yapılmıştır. Deriden ya da bronzdan farklı olarak demir, doğrudan savaş, dayanıklılık ve yenilmezlik ile ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla kara demir çizmeler, kahramanın savaş meydanında ayaklarını yeryüzüne demir gibi sabitleyen, hareketini güçlendiren bir nesne anlamındadır.

Tuvalara ait Mōgaa Şagaan-Toolay Destanında kahraman tasvir edilirken çizmesinden de bahsedilmiştir:

Kara deri çizmeli,

Kara ipek elbiseli,

Kara ipek kemerli,

Üzeri rütbeli

Kara samurdan şapkalı,

Üç nesli eskitmiş,

Üç sadak çürütmüş,

Kaburga kemiğinin yulğunluğu yok,

Omurgasının eklemi yok,

Bacakları kıllı hayvanın koşup yetişemediği,

Tüy kanatlı kuşun uçup yetişemediği

Arzılan-Kıskıl atlı imiş. (Arıkoğlu, Boorbanay,2007: 41)

Bu metinde çizme nesnesinin sadece ayağa giyilen bir nesne olmanın ötesinde kahramanın görünüşünde nasıl güç, kudret ve dayanıklılık simgesi olarak işlendiğini göstermektedir.

Hakaslara ait Han Orba destanında çizme nesnesi yiğitlerin savaşmaya giderken giydikleri bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır:

*Büyük evde kalan yiğitler
Sert zırhlarını giyindiler,
Demir zırhlarını kuşandılar,
Genç geyik derisinden dikilen
Yeni yeleklerini giydiler.
Kızıl ipekten kemerlerini,
Hemen hemen takınıp, kuşandılar,
Kırk numara tabanlı çizme giydiler
Dokuz kısımlı boynuzlu oku alıp,
Sol tarafa yüklediler. (Aktaş,2007: 441)*

Bu örnekler çoğaltılabilir ancak genel olarak;

Güney Sibirya Türk destanlarında çizme nesnesi, kahramanın yolculuk, savaş ve toplumsal statüsünün belirgin göstergelerinden biridir. Çizme, yalnızca ayakları koruyan bir giyim unsuru değil; dayanıklılık, kudret ve kahramanlık kimliğinin tamamlayıcı sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.5. KİMLİK, YETKİ VE DÖNÜŞÜM GÖSTERGELERİ OLARAK AKSESUAR NESNELERİ (YÜZÜK-KÜPE-BİLEZİK-ÇANTA-KEMER)

Güney Sibirya Türk destanlarında aksesuar niteliği taşıyan nesnelere, giyim-kuşamın tamamlayıcı unsurları olarak hem kahramanın kimliğini somutlaştırır hem de sosyal/kültürel semboller taşır. Bunlar arasında özellikle kemer, kuşak, yüzük, bilezik, saç bağı, çanta, iğne-çuvaldız, kakım kürk süslemeleri, kılıç bağı gibi nesnelere dikkat çekicidir biz tez çalışmamızda en dikkat çeken aksesuarlar hakkında bilgi vereceğiz. Güney Sibirya Türk destanlarında aksesuar olarak sınıflandırılan nesnelere, gündelik kullanım bağlamının ötesinde anlam katmanlarıyla yüklüdür. Yüzük, küpe, bilezik ya da kemer gibi nesnelere, anlatı içinde yalnızca bedeni süsleyen tamamlayıcı öğeler değil; kahramanın kimliğini görünür kılan, toplumsal statüsünü belirleyen ve çoğu zaman dönüşüm süreçlerini başlatan anlatı göstergeleri olarak işlev görmektedir.

Bu bağlamda aksesuar nesnelere, kahramanın: kimliğini teyit eden, statüsünü ilan eden, gizli olanı açığa çıkaran, büyüsel ya da ritüel eşiklerde işlev kazanan çok yönlü anlatı bileşenleri olarak değerlendirilmelidir.

Aksesuarların bedene doğrudan temas eden nesnelere olması, onların sembolik etkisini daha da güçlendirmektedir. Bu nesnelere, kahramanın içsel dünyası ile dışsal anlatı evreni arasında aracı bir konum üstlenir.

Güney Sibirya Türk destanlarında yüzük, çoğunlukla sihir, büyü ya da olağanüstü niteliklerle ilişkilendirilen nesnelere biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Yüzük nesnesi, olağanüstü özellikler taşıyan nesnelere başlığı altında ayrıntılı biçimde ele alınacaktır; ancak konunun bütünlüğü açısından metinlerde yer alan bazı örneklerin burada da bahsedilmesi uygun görülmüştür.

Tuvalara ait Kangıvay Mergen destanında yüzük nesnesi nişan ve sevgi bağı anlamı ile kullanılmıştır:

Karan-Çüzün kadın

Uçlarına doksan buğra derisi dikilmiş

Seksen buğra derisinden hoş kispetini

Tutup yürüyerek gelip:

-Benim de on beş yaşlı,

Senin de on beş yaşlı,

Kurttan boz, tilkiden kızıl genç çağımızda

Diktiğim, nakışladığım kispetim budur.

Aşık kemiği dediğimde birbirimize âşık olmuştuk,

Yüzük dediğimde nişanlanmıştık.

Ben fukara sana ne söyleyim ki,

Benim aşkımı sen bilirsin,

Sen fukara bana ne söylersin ki,

Senin aşkını ben bilmez miyim -deyip,

Çıkıp gitmiştir o. (Arıkoğlu, Borbanay, 2007: 479)

Karan-Çüzün Kadın'ın ağzından aktarılan bu bölümde yüzük nesnesi sevgililerin ilk aşk yeminini, nişanlanmayı temsil eden bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada yüzük, yalnızca maddi bir süs eşyası değil; duygusal bağın, sadakatin ve toplumsal onayın göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Altaylara ait Kan Kapçıkay destanında Monıs Kağanın kızından bahsedilirken yüzük nesnesi onun güzelliğini vurgulamak için kullanılmıştır:

*Bu güzelin bedeni gümüş gibi
Gök zirve gibi görünüyormuş.
Kızıl yaban gülü gibi yüzü
Tutulmuş güneş gibiymiş.
Sık kara kaşı
Tutulmuş ay gibiymiş.
Çiçek dalı gibi parmağında
Altın yüzük parlıyordu. (Dilek,2025: 281)*

Bu dizelerde, kadının fiziksel güzelliği kozmik ve doğasal imgelerle tasvir edilmiştir: bedeni gümüşe, yüzü güneşe, kaşları aya, parmağı çiçek dalına benzetilmektedir. Bütün bu idealize edilmiş güzellik unsurları, parmağındaki altın yüzük ile tamamlanmaktadır. Yüzük burada yalnızca bir süs eşyası değil, kadının güzelliğini taçlandıran, sosyal konumunu ve değerini pekiştiren bir aksesuar işlevi üstlenmektedir.

Güney Sibiryaya Türk destanlarında yüzük; kahramanın bedensel güzelliğini, toplumsal kimliğini ve kaderini yansıtan çok katmanlı bir nesnedir. Bu yönüyle yüzük, epik anlatının hem duygusal hem de olağanüstü boyutlarını görünür kılarak, destanların sembolik nesnelere evreninde önemli bir yer edinmektedir.

Destanlarda küpe, özellikle kadın kahramanların güzelliğini ve cazibesini tamamlayan bir unsur olarak işlev görmektedir. Kulakta parlayan küpe, tıpkı yüzükte olduğu gibi, bireyin hem dışsal estetik görünümünü hem de içsel değerlerini görünür kılar. Altın veya gümüşten yapılmış küpeler, kahramanın soylu kimliğini, zenginliğini ve toplumsal statüsünü belirtir.

Altaylara ait Kan Ceren Attu Kan Altın destanında kahramanın gittiği taş sarayda karşısına çıkan iki gelinin tasviri şöyledir:

*“Taş sarayın kapısına
Yetip geldiğinde,
İki altın küpeli,
İki parmağında altın yüzüklü
İki gelin geldi.” (Dilek,2025: 367).*

Yine aynı destanın ilerleyen bölümlerinde Erlik Biy'in kızına bakır küpe nesnesi ile korkutucu bir nitelik verilmek istenmiştir:

*Altın saray açıldı,
Erlik Biy'in küstah kızı
Abram Moos Kara Taacı
Adlı kızı çıkıp geldi.
Ak kadeh gibi burunlu,
Bakır kazan gibi küpeli
Saf altın dişliymiş.
Çıkar çıkmaz şöyle dedi:
Aylı, güneşli Altay'dan
yeraltına niçin geldin?
Göklü yerden
yeraltına niçin indin?
Bos Kağan'ın yerinde
Yardım isteyen yok,
Başkasının karısına içki içirmeye
Senin hakkın yok. (Dilek, 2025: 369).*

Buradaki küpe, sıradan bir takı olmanın ötesinde, benzetme yoluyla büyütülerek kahramanın görünümüne abartılı bir ifade katmaktadır. “Bakır kazan gibi” benzetmesi, küpenin hem görkemli büyüklüğünü hem de kadının olağanüstü, hatta korkutucu niteliğini vurgulamaktadır. Yine Küpe nesnesi de kahramana yardımcı ve olağanüstü özelliklerle karşımıza destan metinlerinde çıkmaktadır.

Tuvalara ait Kangıvay-Mergen destanında kahraman ile bir ihtiyar arasında geçen konuşmada karşımıza küpe nesnesi çıkmaktadır.

*İnsanın adamı
Kulağında küpeli,
Omzunda saçlı
Olmaz mı, ihtiyar! (Arıkoğlu, Borbaanay: 2007: 383)*

Bilezik yahut bileklik ile ilgili nesnelere en çok Tuva destanlarında karşımıza çıkmıştır. Bu nesne, özellikle *Han-Şilgi Attıg Han-Hülük* destanında somut bir örnekle yer bulmaktadır. Destanda Han Hülük, bileğindeki altın bilekliği çıkararak çömleğin içerisine koyar ve bunu bir elçi aracılığıyla iletmek üzere gönderir. Kahramanın bilekliği, yalnızca

bir süs eşyası olmanın ötesinde, yardım ve dayanışma talebini ileten bir sembol işlevi üstlenir. Bu durum, bilekliğin destanlardaki işlevsel boyutunu ortaya koymakta; onun sosyal iletişimde ve sembolik aktarımda kullanılan bir nesneye dönüştüğünü göstermektedir.

Han Hüyük Bey de:

Bileğindeki altın bilekliğini çıkarıp,

Çömleğine koyup,

“Haydi kardeşim bana

Destek olacak, yardımcı olacak kimse var mı,

Say Kuu kadın ile siz ikiniz,

Destek olup yardım edersiniz,

Bu bilekliği yengene

Götürüp ver” diyerek göndermiş. (Ergun, Aça, 2005: 161)

Güney Sibiryaya Türk destanlarında kemer, öncelikle giyim-kuşamın tamamlayıcı bir nesnesi olarak görülmektedir. Kahramanın pantolonunu, gömleğini yahut savaş kıyafetini sabitleyen, bedensel hareket özgürlüğünü sağlayan işlevsel bir nesnedir.

Aynı zamanda savaşçıların silahlarını (kılıç, hançer, ok torbası vb.) takmak için kullandıkları bir nesnedir. Bu bağlamda kemer, yalnızca bir giysi unsuru değil, savaş donanımının vazgeçilmez bir parçasıdır.

Şorlara ait Ak kaan destanında Kağan Mergen anılırken sürekli kara kayış kemerli ifadesi kullanılmaktadır:

Altın Tayçı sordu: "Hey, koca karı nerden geldin? Adın namın nedir? Irak ayran mı dövdün, yakın ayran mı dövdün? Nereye gitmekteisin?" Koca karı cevap verdi: "Nerden geleyim! Üç haçlı altın taygan eteğinde yaşayan Kolazı Kağan'ın karısı Pokay Sarıg'ım ben. Senin nereye gideceğini duymak için, sizin yerinize geldim." Sonra koca karı söyledi: "Atanın acısı, ananın ahı! Kol azı Kağan kocam kara kayış kemerli Kağan Mergen'in yerini talan etmeye gideli otuz yıl geçti. Diri denilse kendisi yok, ölü denilse, bedeni yok. (Dilek, 2025:112)

Anlatımdaki ögeler incelenirse Kağan Mergen için “yiğit” tabiri kullanılmaktadır ancak Kağan Mergen’in “kara kayış kemerli” olması, onu yer altı ile ilişkilendirir.

Kemer nesnesi diğer Güney Sibirya Türk Destanlarına oranla Tuva destanlarında daha sık karşımıza çıkmaktadır. Tuva destanlarında kahramanın kıyafet tasvirlerine yer verilen bölümlerde kemer nesnesine yer verilmektedir.

Tuva destanlarından Möge Şagaan-Toolay adlı destanda kahraman şu şekilde tasvir edilmektedir:

Dokuz kat camdan evli

Möge Şagaan Toolay denen

Yiğidin yiğidi bir er yaşarmış.

Kara deri çizmeli,

Kara ipek elbiseli,

Kara ipek kemerli, (Arıkoğlu, Borbaanay, 2007: 41).

Tuvalara ait Arzılan Kara Attıg Çeçen Kara Möge Destanında:

Bir kariş uçlu, çelik çakmaklı,

Bir kulaç keskin yüzü olan polat kılıçlı

Ok sadağı kayışını, kemerini kuşanıp

Kara samur derisi borkünü giyip

Parlatılmış kara çizmesini giyiip

Boz çadırına girip, (Ergun, Aça, 2005: 478-479)

Bu metinde “ok sadağı kayışını, kemerini kuşanıp” ifadesi, kemerin yalnızca bir giyim unsuru olmadığını, aynı zamanda savaş donanımının merkezi taşıyıcısı olduğunu ortaya koyar. Kemer burada hem kılıç hem de ok ve yay gibi silahların takıldığı, savaşçının hareketini kolaylaştıran bir nesnedir. Dolayısıyla kahramanın savaşa hazırlanma ritüelinde kemer, ilk adımlardan biri olarak bu metinde öne çıkmaktadır.

Genel olarak destan metinleri incelendiğinde;

Güney Sibirya Türk destanlarında kemer, yalnızca bir giyim unsuru değil, aynı zamanda kahramanın toplumsal ve savaşçı kimliğini belirleyen işlevsel ve sembolik bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Metinlerde kemer çoğunlukla ok kayışı ve kılıçla birlikte anılır; bu durum onun doğrudan savaş donanımının merkezi parçası olduğunu göstermektedir. Kemer, hem silahların taşınmasını sağlayan pratik bir eşya, hem de alpin hazır olma ve erlik statüsünü kuşanma işaretidir.

Bu bölümde Güney Sibirya Türk destanlarında yer alan giyim-kuşam ve aksesuar nesnelere; üste, başa ve ayağa giyilen unsurlar ile yüzük, kemer, bilezik ve benzeri

tamamlayıcı öğeler çerçevesinde ele alınmıştır. Yapılan inceleme, söz konusu nesnelerin destan anlatılarında yalnızca bedeni örten ya da süsleyen unsurlar olmadığını; aksine kahramanın kimliğini, statüsünü ve mitik konumunu belirleyen temel anlatı bileşenleri olarak işlev gördüğünü ortaya koymuştur. Destan metinlerinde giyim-kuşam nesnelere, kahramanın toplumsal ve kozmik konumunu görünür kılan ilk göstergeler arasında yer almaktadır. Elbise, etek, don ya da pantolon gibi üste giyilen nesnelere, kahramanın cinsiyetini, yaşını ve savaşçı kimliğini yansıtırken; börk gibi başa giyilen unsurlar, iktidar, soyluluk ve kutsanmışlıkla ilişkilendirilmektedir. Ayağa giyilen çizme ya da edik ise yalnızca hareketi kolaylaştıran bir araç değil; kahramanın zorlu yolculuklara, savaşlara ve kozmik geçişlere hazır olduğunu simgeleyen işlevsel ve sembolik bir nesne hâline gelmektedir. Bu bağlamda giyim-kuşam unsurları, kahramanın bedeniyle doğrudan ilişki kurmaları nedeniyle anlatıda “kimliği kuşatan” nesnelere olarak öne çıkmaktadır. Kahraman, bu nesnelere aracılığıyla sıradan bireyden epik özneye dönüşmekte; giydiği kıyafetler onun güç, cesaret ve meşruiyetini dış dünyaya ilan etmektedir. Özellikle destanlarda sıkça rastlanan “altın”, “gümüş” ya da “kutsal” nitelendirmeleri, giyim nesnelere maddi değerlerinin ötesinde, mitik ve seçkin bir anlam alanı içinde konumlandırıldığını göstermektedir.

Aksesuar olarak kullanılan nesnelere ise giyim-kuşam unsurlarını tamamlayan basit eklentiler değil; anlatının kırılma noktalarında belirleyici rol oynayan simgesel araçlardır. Yüzük, kemer, bilezik gibi nesnelere, çoğu zaman kimliğin açığa çıkmasını sağlayan, meşruiyeti teyit eden ya da dönüşümü mümkün kılan eşik nesnelere olarak anlatıya dâhil edilmektedir. Özellikle yüzük, kahramanın gerçek kimliğinin ortaya çıkması, büyüünün bozulması ya da gizlenmiş bir hâlin sona ermesi gibi anlatı anlarında aktifleşerek olay örgüsünde belirleyici bir işlev üstlenmektedir. Kemer gibi aksesuarlar ise kahramanın gücünü, disiplinini ve savaşçı niteliğini sembolize ederken; aynı zamanda bedenle nesne arasındaki bütünlüğü sağlayan bir bağ unsuru olarak işlev görmektedir. Bu nesnelere, kahramanı yalnızca fiziksel olarak donatmakla kalmamakta; onun toplumsal ve mitolojik konumunu da pekiştirmektedir. Böylece aksesuarlar, anlatıda pasif süs unsurları olmaktan çıkarak, kimlik kurucu ve anlam yoğunlaştırıcı nesnelere dönüşmektedir. Güney Sibirya Türk destanlarında giyim-kuşam ve aksesuar nesnelere bir diğer önemli işlevi, kahramanın dönüşüm süreçleriyle kurdukları ilişkide ortaya çıkmaktadır. Kahramanın belirli bir nesneyi giymesi, takması ya da çıkarması, çoğu zaman anlatıda yeni bir aşamaya

geçildiğinin göstergesi olarak kullanılmaktadır. Bu yönüyle söz konusu nesnelere, erginlenme, kutsanma ya da yeniden doğuş süreçlerinde eşik işlevi görmektedir.

Sonuç olarak Güney Sibirya Türk destanlarında giyim-kuşam ve aksesuar nesnelere, yalnızca maddi kültüre ait unsurlar olarak değil; kahramanın kimliğini kuran, statüsünü belirleyen ve anlatının sembolik derinliğini oluşturan temel anlatı bileşenleri olarak değerlendirilmelidir. Bu nesnelere aracılığıyla destan anlatıları, bedensel görünüm ile toplumsal meşruiyet, maddi donanım ile mitik güç arasında güçlü bir bağ kurmakta; kahramanı hem dünyevî hem de kutsal bir varlık olarak konumlandırmaktadır. Bu bölümde ulaşılan bulgular, giyim-kuşam ve aksesuar nesnelere destan anlatılarında merkezi bir rol üstlendiğini göstermekte; nesne merkezli okumanın Güney Sibirya Türk destanlarının anlam dünyasını çözümlemede ne denli işlevsel bir yaklaşım sunduğunu ortaya koymaktadır.

3.6. MÜCADELE VE ÇATIŞMA BAĞLAMINDA İŞLEV KAZANAN NESNELER

Güney Sibirya Türk destanlarında savaş yalnızca kahramanların fiziki güçlerini sergiledikleri bir alan değil, aynı zamanda toplumun değerlerini, kahramanlık ideallerini ve kozmolojik düzen anlayışını yansıtan bir sahnedir.

Bu nedenle savaş alanında kullanılan nesnelere –silahlar, zırhlar, aksesuarlar ve işlevsel olmanın ötesinde simgesel ve ritüel anlamlar da taşır. Kahramanın alp olma sürecinde “kuşanma” ritüeli, savaş nesnelereyle tamamlanır. Bu bağlamda her nesne, kahramanın hem bireysel gücünü hem de toplumsal sorumluluğunu temsil eden bir nesne olarak işlev görmektedir.

3.6.1. Saldırı ve Savunma Aracı Olarak Nesnelere

Güney Sibirya Türk destanlarında saldırı ve savunma amacıyla kullanılan nesnelere, anlatının dramatik yapısını kuran temel unsurlar arasında yer almakta; kahramanın fiziksel gücünü, toplumsal statüsünü ve kozmik düzen içindeki konumunu görünür kılan işlevler üstlenmektedir. Ok, yay, kılıç, bıçak, sopa, asa, kurşun ve ateşli silahlar gibi nesnelere, yüzeyde savaş araçları olarak algılsa da, destan bağlamında yalnızca maddi işlevleriyle değil; sembolik, mitolojik ve kültürel anlam katmanlarıyla anlatıya dâhil edilmektedir. Bu nesnelere, öncelikle kahramanın düşmanla kurduğu ilişkiyi belirleyen araçlar olarak işlev görür. Kahramanın elindeki silah, onun savaşma kapasitesini somutlaştırmakla kalmaz;

aynı zamanda düşman karşısındaki meşruiyetini ve üstünlüğünü de temsil eder. Özellikle ok ve yay, uzak mesafeden hedefe ulaşabilme yetisiyle yalnızca fiziksel saldırının değil, kaderi belirleyen bir yönlendirmenin sembolü hâline gelir. Okun hedefini şaşmadan bulması, kahramanın seçilmişliğine ve yazgısının doğruluğuna işaret ederken; yay çoğu zaman ata mirası bir nesne olarak kahramanın soyla kurduğu bağı görünür kılar.

Yakın dövüş silahları olan kılıç ve bıçak ise doğrudan bedenle temas hâlinde kullanılan nesnelere olmaları bakımından, kahramanın cesaretini, dayanıklılığını ve savaşçı kimliğini ön plana çıkarır. Kılıcın keskinliği, bıçağın hızla öldürücü hâle gelmesi ya da sopa ve asanın yıkıcı gücü, destanlarda çoğu zaman mübalağa unsurlarıyla desteklenerek anlatılır. Bu mübalağa, nesnenin sıradan bir araç olmaktan çıkarak olağanüstü bir güce sahip olduğu izlenimini yaratır ve kahramanın fiziksel sınırlarının aşılmasını mümkün kılar.

Sopa ve asa gibi nesnelere, yalnızca kaba kuvveti temsil eden araçlar değildir; özellikle asa, bazı anlatılarda bilgelik, otorite ve kutsallıkla ilişkilendirilir. Asa taşıyan kahraman, yalnızca savaşan bir figür değil; düzen kuran, yöneten ya da kozmik dengeyi sağlayan bir özne olarak konumlandırılır. Bu yönüyle asa, saldırı ve savunma işlevinin ötesinde, iktidar ve meşruiyet sembolü hâline gelmektedir.

Kurşun ve ateşli silahlar ise daha geç dönem anlatılarında karşımıza çıkan unsurlar olup, destan geleneğinin tarihsel sürekliliğini ve değişen savaş teknolojilerinin anlatıya dâhil edilmesini göstermesi bakımından önemlidir. Bu nesnelere, geleneksel silahlarla aynı anlatı evreni içinde yer alarak, destanların yalnızca arkaik bir geçmişi değil; değişen tarihsel koşulları da yansıtan dinamik yapılar olduğunu ortaya koymaktadır.

Türk kültüründe ok ve yay, tarihsel süreçte yalnızca savaş aracı değil, bağımsızlık, kudret ve kimlik göstergesi olmuştur. Destanlarda kahramanların donanımı sayılırken ok ve yay mutlaka zikredilir; bu durum, savaş hazırlığının tamamlayıcı bir nesne olduklarını gösterir.

Destanlarda kağan veya kahraman ok ve yayı kuşandığında, bu yalnızca savaş hazırlığı değil, aynı zamanda iktidarın ilanıdır.

Bazı anlatılarda kahramanlar, bir yön tayini veya geleceği öğrenme amacıyla ok atarlar. Bu işleviyle ok, kehanet aracı olarak da karşımıza çıkar. Böylece bu nesnelere savaş ve av işlevi dışında ritüel bir boyut kazanmaktadır.

Altaylara ait Er Samır Destanında:

*Aylık mesafenin başında
Dorukları ağaran dağ göründü,
Ak dumanı buharlanıyordu.
Altın görünümlü Ak Sarı
Ak dağa yetip geldi.
Ak dağı geçemedi,
Etrafını dolaşıp durdu.
Bir süre geçtikten sonra
Demir yayını çıkarıp,
Heybetli dağı yarıp.
Gökyüzü kapanıverdi,
Yeryüzü görünmez oldu.
Ak dağ yıkılarak,
Ak Sarı 'ya yol açtı.
Ondan sonra Er Samur
Yeraltına yöneldi.*

Bu metinde Ak Sarı karakteri, karşısına çıkan Ak Dağ engelini doğrudan aşamayınca demir yayını çıkararak dağı yarıp kendisine yol açar. Buradaki “yay” nesnesi, yalnızca bir savaş silahı ya da av aracı olmaktan çıkıp, kahramanın karşısına çıkan engelleri aşmaya yarayan olağanüstü bir güç aracı haline gelmiştir.

Yayın “demir” olarak tanımlanması önemlidir. Demir, Türk mitolojisinde dayanıklılığın, gücün ve savaşçılığın sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Altaylara ait Kan Kapçıkay Destanında altın yay ve demir yay motifleri öne çıkmakta; aynı zamanda yay ile yapılan atışların kozmik sonuçlar doğurması dikkat çekmektedir.

*Attığı şaşmaz altın yay
Silah verilecek,
Dokuz paltoluk ipek verilecek,
Kırk deve yüklenmiş
Kara deri verilecek.
Kırk ata ancak yüklenecek
Kusursuz kara kadife
Kırk kara samur,*

*Kırk koyu donlu at verilecek.
Kırk kara samur ödül konuldu.
Altın yargı böylece kuruldu.
Yetmiş yıllık bu Altay'dan
Demir kavak ağacının dibinden,
Demir dağın koltuğundan,
Altın damgayı çıkardılar.
Yer üstünün yetmiş kağanı
Yüz çentikli demir yay
Attığı şaşmaz demir yaylı ok
Çentikli kanlı ok
Vızıldayıp değen canlı ok,
Namlulu ak silahtan
Altay'ın alpları
Attığı şaşmaz çevikler
Bu yarışı kazanmak için
Taşa çentik çekip,
Hedefe atış başladı.
Yerin üstü sallandı.
Ala dağlar sarsıldı,
Akarsular coştı.
Yerin üstünü yangın kapladı. (Dilek,2025: 287).*

Metinde verilen “şaşmaz altın yay”, yalnızca bir silah değil, aynı zamanda hükümdarlık ve yargı dağıtma gücünün sembolüdür. “Altın yargı böylece kuruldu” ifadesi, altın yayın kahramana otorite kazandıran bir nesne olduğunu gösterir. Burada yay, maddi değerinin ötesinde adalet ve hanlık simgesi olarak işlev görmektedir. Yüz çentikli demir yay ve onunla atılan “kanlı ok”, savaşın yıkıcı gücünü temsil etmektedir. Demir yaydan çıkan okun hedefe değdiğinde yerin sallanması, dağların sarsılması ve yangının yeri kaplaması, yayı sıradan bir silah olmaktan çıkarıp, mitik bir güç aracına dönüştürmektedir.

Altaylara ait Erkin Koo destanında ok ve yay nesnesinin olağanüstü gücü ifade edilmektedir.

*Erkin-Koo oturdu,
Yüz çentikli bronz yayını
Yüzüncü çentiğe kadar çekti.*

Sihirli, büyülü canlı oku
İki şeytana yöneltti:
“Ağaçtan, taştan dönmez,
Sihirli, büyülü canlı okum,
Bu iki mel'un kurtları
Eritip geçsin, canlı okum!” dedi.
Erkin-Koo alkadı,
Erke-küreen dinledi.
Erke-küreen silkindi,
Ay gibi bronz tekerlekten
Ayın ışığı yayıldı,
Gümüş bronz tekerlekten
Güneşin ışığı yayıldı.
Yayını akşam çekip
Sabaha kadar bekledi,
İki ak yılan
Sarılıp geldi.
Etini, yüreğini nişanlayıp,
Sihirli, büyülü canlı oku
Salıp bıraktı.
Ok başından
Ateş yayılarak uçtu,
Parmağının dibinden
Duman yayılıp kaldı.
Sihirli, büyülü, canlı ok
Şeytan yılanları yakıp geçti,
Canları çıktı,
Kıymetli at Erke-küreen
Canlı okun peşinden gitti.
Aç gözlü şeytanlar öldü. (Dilek,2025: 153).

Burada yay ve ok nesnesi sıradan bir savaş aracı olmaktan çıkarak olağanüstü bir nesne görevi kazanmaktadır. Kahraman Erkin-Koo'nun yüz çentikli bronz yayı, sıradan bir savaş nesnesi değil, kahramanın gücünü ve kutsallığını simgeleyen bir nesnedir. “Sihirli, büyülü canlı ok” ifadesi, okun bir nesne değil, canlı bir varlık gibi algılandığını da

göstermektedir. Ok nesnesinin “ağaçtan, taştan dönmez” şeklinde ifade edilmesi, onun doğa engellerini aşabilen, mutlak güce sahip bir silah olduğunu ortaya koyar.

Şor Destanlarından Ak Kaan destanında ok ve yay nesnesinin savaş alanındaki gerçek işlevini ifade etmektedir.

“Aba Kulak, ak doru atın önüne geldi, gümüş zırhını büküp giydi. Koltuk altı bol olur, etek ucu uzun olur. Aba Kulak söylendi: "Zamanı gelende, yiğit koluna düşüp, tutuşsam, omuz başı denkleşir, yargın başı ona yapışır. Kara boynuz yayı tartanda, kirişi sert gelir" (Ergun, 2006: 176).

“Üç ak kağanın yerinde adeti başka dövüş olur, yöntemi başka güreş olur. Yay sesi uğuldayanda, acı inilti kesilmez, okun ıslığı duyulanda ağıt sesi kesilmez. Yiğit, öldü bu yerde. Burada yiğit ölmeden gün geçmez, alp ölmeden ay geçmez.” (Ergun,2006: 203).

Metindeki kara boynuz yayını tartar ifadesinde geçen bu yay nesnesi, sağlamlığı ve sert kirişiyle alpin gücünü sınavan bir savaş aleti olarak tanımlanmaktadır. Burada yay, kahramanın fiziksel kudretinin ölçütüdür. “Yay sesi uğuldayanda, acı inilti kesilmez, okun ıslığı duyulanda ağıt sesi kesilmez” ifadesi, yay ve okun savaş alanındaki ölüm ve yıkımın simgesi olduğunu göstermektedir.

Şor destanlarından Altın Ergek destanında yay ve ok nesnesinin gündelik yaşamda avcılık için kullanıldığını göstermektedir.

Altın dağın önüne vardım.

Mal tezeği iki karış yükselmiş,

Onu görüp kalkamadım.

Altın Sabak ablam,

Benim babam kağanmış.

Benim malımı bir kağan sürmüş,

Bunu görüp kalkamadım.

Dikenden yayını almış,

Kaburgadan okunu almış,

Kuş avlamaya gitmiş. (Ergun, 2006: 216)

“Dikenden yayını almış, kaburgadan okunu almış” ifadesi, ok ve yay yapımında doğal malzemelerin kullanımını göstermektedir. Bu metinde yay ve ok, savaş için değil, avcılık amacıyla kullanılmaktadır: “Kuş avlamaya gitmiş.” Bu metinden anlaşıldığı üzere

yay-ok nesnesinin yalnızca savaşçı kimliğin değil, aynı zamanda geçim aracı ve toplumsal yaşamın parçası olduğunun göstergesidir.

Tuvalara ait Arı-Haan destanında ok ve yay nesnesinin kullanımı toplumun savaşçı kimliğini yansıtmaktadır.

*Kurbustu' dan gelecek
İle-düşmana savaş açtığında,
Avını-hayvanını atıp yediğinde,
Okun-silahın diyerek,
Katı kara yayı,
Demir kara oku,
Gösterip:
"Öğüdümü öğütledim,
Sözümü verdim" diyerek,
Baş üstü düşüp ölüvermiş.
O kırsağın etini-kemiğini,
Yüklenip alıp,
Ak uçurum kayanın üstünde,
Dümdüz güneğe döndürüp,
Gömdükten sonra,
Yürüyüp inivermiş.
Katı kara yayını yüklenip,
Demir kara okunu,
Omzuna asıp,
Atına binmek için (Arıkoğlu, Borbanaay, 2007: 236).*

Bu metinde geçen “Katı kara yay” ve “demir kara ok” ifadeleri, ok ve yay nesnelерinin hem sağlamlığını ortaya koymaktadır.

Güney Sibiryа Türk destanlarında, özellikle Tuvalara ait olan Mōgaa Şagaan-Toolay, Tanaa-Herel ve Ton-Aralçın Han destanlarında, ok ve yay yalnızca savaş nesnesi olarak değil, aynı zamanda usta işçilik, doğa bilgisi ve kutsal nitelikler taşıyan nesnelер olarak tasvir edildiği görülmektedir.

Bu destanlarda ok yapım süreci ayrıntılı biçimde betimlenmiş, malzeme seçiminden hazırlanışına kadar tüm aşamalar titizlikle aktarılmıştır.

Morzuktug-Hem'in ağacından

*Gebe kısırağın boyunca, okunu kurutup,
Kırzalığ-Hem'in ağacından
Kısır kısırağın boyunca yapıp, okunu kurutmuş,
Yetmiş kara kazanın demiri
Birleştirilip eritilerek,
Dışı kaplanmış,
Haan-Hereti kuşun tüyü
Koparılıp didilmeden yapılmış.
Sarp kayanın yamacından çıkan
Kara yemiş dalıyla
Gövdesi yapılmış
Çelik uçlu okları varmış (Arıkoğlu ve Borbanaay,2007: 43).*

Metinlerde, okların sağlamlığı ve güvenilirliği vurgulanmakta; gövde kısmı çoğunlukla kutsallık atfedilen ağaçlardan elde edilmektedir. Bu ağaçların dalları, kısırak boyuyla ölçülerek hazırlanmakta ve özel yöntemlerle kurutulmaktadır. Okların uç kısmı için ise yetmiş kazanın demirinin eritilerek şekillendirilmesi, onların hem dayanıklılığını hem de büyüsel gücünü pekiştiren bir unsur olarak anlatıya dâhil edilmektedir.

Son olarak, ok gövdelerinin “sarp kayanın yamacından çıkan kara yemiş dallarıyla” hazırlanması, okların doğrudan tabiatın kudretinden beslenen bir güç taşıdığını ortaya koyar.

Bu betimlemelerden hareketle, Güney Sibiryaya Türk destanlarında ok, doğanın gücü, insan ustalığı ve kutsal niteliklerin birleşim noktası olarak kabul edilebilir.

*Altaylara ait Maaday Kara Destanında;
Altmış iki çentikli
Ak bir yay verdi
Onu aldı ve omzuna astı.
Yetmiş iki çentikli
Demir bir yay verdi
Yayı aldı ve omzuna astı
Doksan iki kanatlı
Kanlı oku
Aldı ve sadağına koydu (Bekki, 2001: 417).*

Bu metinde kılıç, mızrak, ok ve yay gibi nesnelere kahramanın savaşçı özelliğini göstermektedir. Özellikle “körelmez” ifadesi ve yer altından çıkmış olmaları bu nesnelere ilahi nitelikli, tükenmez güçte olduğunu vurgulamaktadır. Metindeki “Altmış iki çentikli ak yay” ve “yetmiş iki çentikli demir yay” birbirinden farklı özelliklere sahip iki yaydır. Biri ak (ışık, göksel), diğeri demir (yer, dayanıklılık) unsurlarıyla ilişkilidir; böylece kahraman hem göksel hem dünyevi güçleri temsil eden yaylara sahip olmaktadır. Oklar: “Doksan iki kanatlı kanlı ok” ifadesi, bu okların hız ve isabet, kanlı oluşları ise ölümcüllük sembolünü ifade etmektedir.

Hakaslara ait Han Orba destanında geçen “canlı ok” motifi, Güney Sibiryaya Türk destanlarında okun sıradan bir savaş aracı olmaktan çıkarak mitolojik bir varlık hâline geldiğini göstermektedir:

*Han Orba bunları gördüğünde
Savaşa katılsa,
Savaş altmış yılda bitmez.
Atlanıp bindiği atından inip,
Büyük bir kayanın üstüne oturup
Altın cebinden çıkarıp attı
Dokuz yuvalı boynuzdan okunu,
Kırk yıl mühleti olan
Dokuz canlı oku çıkardı,
Han Orba kız kırk yıla
Canlı okuyla vurmak için anlaştı
Yayı gerip çekti.
Yiğit kız Han Orba
Yüce kayalarda ayaklanıp, görür ki,
Canlı okun yolunda
Bulunan, her şey yıkılıp gitmiş,
Vurulup, kırılır.
Kaçıp giden yiğitlerin
Canlı ok, yürüyüp gidip,
Ciğeriyle kalbini delip geçer.
Han Orba altı günde görür ki,
Kırk yıl da bitmeyen açgözlü savaşta
Tüm kötülükleri yok eder.*

*Kırk yılda ulaşan ok
Açgözlü savaşı delip geçer.
Altın Çaçah 'ın savaştığı yolu
Canlı ok katederek temizleyip
Altın Harlıh 'ın yolundan gitti.
Altın Çaçah ile kapışan yiğidi
Canlı ok saplandığında,
Yiğit kızın gücü bitip,
Saf canı çıkmıştır.
Ondan uzakta bulunan canlı ok
Altın Harlıh 'ın savaştığı yolu
Yiğitlerden temizlemiştir.
Yiğit Altın Harlıh kız,
Oraya varıp, dağa dayanır,
Beriye gelip, toprağı kucaklar,
Saf gücü de çıkmıştır.
Onun ardından canlı ok,
Ay Arığ 'ın sert yolunu
Temizleyip, kolaylaştırıp
Han Mirgen 'in yoluna girdi.
Han Orba kız şimdi görür ki,
Canlı oku öteye attığından beri
Dokuz gün dolmaktadır.
Sözleşip attığı canlı ok
Kırk yılda bitmeyen açgözlü savaşı
Burada, bitirir Zorlu yere sıkışıp, ölür.
Ak kıyının ortasındaki canlı ok
Kara yiğit kahramana uçurdu,
Ne de ulu yiğit deyip,
Han Orba kız deneyip görünce,
Açgözlü savaşı temizleyen,
Kötü niyetli, güçlü yaratılmış
Kara doru atlı Han Taycı 'dır.
Han Taycı dahi, uzun zaman acı çekti.
Canlı oktan ölüp gitti.*

*Karşılıklı savaştığını yiğit çıkmadığında
Canlı ok geri dönüp,
Han Orba'nın cebine girdi. (Aktaş,2011: 343)*

Bu metinde sıradan savaş nesnesi olmanın yanında ok nesnesi canlı olarak ifade edilmektedir. “Canlı ok” düşmana yöneldiğinde önüne çıkan her şeyi yıkıp geçmesi, okun doğaüstü gücünü vurgulamaktadır. Okun ciğeri ve kalbi delip geçmesi, onun doğrudan yaşam gücünü hedeflediğini, yani ölümün kaçınılmazlığını simgelemektedir. Zamanı aşan bir nesnedir. Normal bir silah birkaç saniyede hedefine ulaşırken, canlı ok kırk yıl boyunca yol alabilmektedir. Bu, savaşın nesiller boyu sürmesi ve kahramanın mücadelesinin uzun vadeli sonuçlar doğurmasıyla ilişkilendirilebilmektedir. Ok, atıldıktan sonra geri dönerek Han Orba'nın cebine girmesi, okun kahramana ait, ondan kopmayan bir varlık olduğunu göstermektedir.

Güney Sibiryaya Türk destanlarında ok, yalnızca bir savaş silahı olmanın ötesinde, kahramanlık, adalet ve kutsallık sembolü olarak işlev görmektedir. Destanlarda ok çoğu zaman yay ile anılmakta, ikisi de kahramanın savaş gücünü, yiğitliğini ve kaderini belirleyen ikili bir bütünlük oluşturmaktadır. Özellikle demir, bronz veya altın uçlu oklar, kahramanın üstünlüğünü ve seçilmişliğini vurgularken, bazı metinlerde karşılaşılan “canlı ok” motifi, okun olağanüstü bir varlık gibi düşünülerek savaşın gidişatını değiştiren, kötülüğü ortadan kaldıran ve adaleti tesis eden kutsal bir nesneye dönüştüğünü göstermektedir.

Destanlarda ok, kimi zaman yol açıcı bir güce dönüşerek dağları yarar, engelleri ortadan kaldırır; kimi zaman da kader belirleyici bir unsur hâline gelerek kahramanın ya da düşmanın yaşamını tayin eder. Bu bağlamda ok, sadece bireysel bir savaş nesnesi değil, aynı zamanda toplumun düzenini yeniden kuran, uzun süren savaşları sona erdiren ve kahramanın ilahi misyonunu gerçekleştiren bir nesnedir.

Kılıç nesnesi genellikle savaşçı özelliğe sahip olan Şor ve Tuva Destanlarında daha sık karşımıza çıkmaktadır.

Tuvalara ait olan Alday Buçu destanında kahramana ait kılıcın “altı kulaç uzunluğunda” ve “mukaddes” olarak nitelendirilmiştir:

*Canlıyı affetmeyen,
Kırılıp bükülmeyen,
Altı kulaç, mukaddes*

Ak kılıcı varmış. (Ergun, Aça,2014: 211)

Kılıcını tutup:

“İşte bu altı kulaç kutsal kılıcı,

Yüzünü erimiş çelikle bileyip,

Doğunun Çöpey demircisi

Batının Bapıy demircisi dövmüş, oğlum. (Ergun, Aça,2014: 219)

Destanlarda kılıç, genellikle çelik, demir ya da altın gibi dayanıklı ve değerli madenlerden yapılmış olarak tasvir edilir; bu yönüyle hem maddi dayanıklılığı hem de kutsal işlevi vurgulanır. Verilen metinde olduğu gibi, kahramana ait kılıcın “altı kulaç uzunluğunda” ve “mukaddes” olarak nitelenmesi, onun sıradan bir savaş nesnesi olmadığını göstermektedir. Ayrıca kılıcın “Doğunun Çöpey demircisi ile Batının Bapıy demircisi” tarafından dövüldüğü ifadesi, bu nesnenin olağanüstü ustalıkla üretildiğini ortaya koymaktadır. Böylece kılıç, kahramanın savaş meydanındaki üstünlüğünü sağlayan bir araç olmanın ötesinde, kutsallık ve efsanevi köken kazanır.

Tuvalara ait Erelzey-Mergen ve Haragalzay-Mergen destanında, tarafların birbirlerine hangi yöntemle savaş aletleriyle mi yoksa bilek gücüyle mi karşı koyacaklarını tartıştıkları sahnede, demirciler tarafından dövülmüş çelik kılıcın kullanıldığı görülmektedir.

O seni görür görmez:

“Demircilerin dövdüğü

Çelik kılıç ile mi olsun,

Anaların doğurup verdiği,

İki kızıl yumruk ile mi olsun?” diyecektir. (Ergun, Aça, 2004: 597).

Metinde geçen “Demircilerin dövdüğü çelik kılıç” ifadesi, kılıç nesnesinin usta demirciler tarafından işlenmiş, dayanıklı ve kutsallık atfedilen bir savaş aracı olduğunu ortaya koyar. Buna karşılık “Anaların doğurup verdiği iki kızıl yumruk” ifadesi, insanın doğuştan getirdiği fiziksel gücün ve cesaretin vurgusudur.

Şorlara ait olan Ak Kaan destanında kılıç nesnesi:

“Altın Tayçı'nın yanık kızıl yüzü, ölü ciğere benzeyip kalmış, ak ağaç gibi ak yüzü, karaciğere benzemiş. Kara polat kılıcını çıkarıp kara taşla biledi: o yana çalanda altmış yiğit yıkıldı, bu yana çalanda yetmiş yiğit yıkıldı. Burada ok sesi duyuldukça; acı feryat kesilmez, yay sesi duyuldukça; acı figan kesilmez. Altın Tayçı kıra kıra geldiğinde, burada ayakta duran kimse kalmadı, karşılık veren biri kalmadı. Hepsini kırıp çıkanda, at bedeni

ala tayga olup yığıldı, er bedeni kara tayga olup yığıldı. Altın Tayçı tek başına kalmış.” (Ergun, 2006: 161).

“Büyük küçük iki kız, bir adımlayıp bir dinlenip, iki adımlayıp iki dinlenip, Aba Kulak' ı sürükleyip götürürler. Eres Tayçı at üstünden atlayıverdi. Büyük küçük iki kıızı, kapıp sağ serçe parmağını ıslatıp, büyük küçük iki kıızın temiz alınlarını vurup yardı. Kara polat kılıcını kınından çıkarıp, Aba Kulak'm zincirlerinin hepsini vurup kesti.” (Ergun, 2006: 188).

Aynı destandan alınan bu iki metinde de kılıç nesnesi geçmektedir ancak kılıç nesnesi iki metinde de farklı anlamlar yüklenmektedir.

Altın Tayçı'nın “kara polat kılıcının tek hamlede “altmış, yetmiş yığıdı” yere sermesi, Ok ve yay seslerinin feryatla birleşmesi, savaşın korkunç atmosferini yansıtırken; kılıç nesnesinin keskinliği ve ölümcül gücü, savaş alanında belirleyici bir unsur olarak tasvir edilmektedir.

İkinci metinde ise kılıç nesnesi bambaşka bir bağlamda, özgürlüğün ve kurtuluşun aracı olarak kullanılmıştır. Aba Kulak'ın zincirlerini kesmesi, kılıcın esareti sonlandıran, kahramana yeniden yaşam alanı kazandıran bir araç olduğunu göstermektedir. Burada kılıç, savaş alanındaki ölümcül işlevinden sıyrılarak, adaleti tesis eden bir özgürlük nesnesine dönüşmüştür.

Genel olarak; Güney Sibirya Türk destanlarında kılıç nesnesi, savaş alanının belirleyici nesnelere biri olarak hem kahramanın gücünü hem de toplumun adalet anlayışını yansıtmaktadır.

Güney Sibirya Türk destanlarında bıçak, çakı ve ok, kılıç kadar sık anılmasa da, kahramanın hem günlük yaşamında hem de savaş ve mücadele sahnelerinde kullandığı tamamlayıcı kesici nesnelere olarak yer almaktadır. Bu nesnelere, doğrudan bir savaş silahı olmaktan ziyade, çoğunlukla yardımcı nesnelere şeklinde işlev görür.

Kahramanların zırh kuşanma, at donatma, avcılık veya günlük pratik işlerde başvurduğu bu kesici aletler, aynı zamanda hayatta kalma becerisinin bir göstergesidir. Destanlarda özellikle çakı, taşrada yaşayan alplerin yanında taşıdığı, gerektiğinde hem savunma hem de gündelik işlevlerde kullanılan bir alet olarak öne çıkar. Bıçak ise daha çok kurban törenlerinde, şölen sahnelerinde veya düşmanın bağlarını kesme gibi ritüel ve pratik işlevlerde ortaya çıkar. Keski ise işçilik ve demircilik bağlamında anılarak, destan kahramanlarının silahlarının hazırlanışında kullanılan bir nesne konumundadır.

Tuva destanlarından olan Boktu-Kiriş, Bora-Şeeley Destanı'nda Boktu-Kiriş ava çıkar ve herkesin yaklaşmaya bile cesaret edemediği altın ala sığına tek başına avlar. Onu

yere yatırıp çevirdikten sonra, yanında taşıdığı polat sarı bıçağı ile usta bir şekilde derisini yüzer.

*Yanına koşturup varıp
Altın ala sığıcı
Tek koluyla çeviriverip
Ediğinin ucunda taşıdığı
Polat sarı bıçağı ile
Ustaca yüzüvermiş. (Ergunve Aça, 2004: 325)*

Bu metin, bıçak nesnesinin kahramanın avcılık becerisini, gücünü ve maharetini gösteren temel bir araç olduğunu ortaya koymaktadır.

Altay Destanlarından olan Közüyke destanında, kahraman Közüyke doğar doğmaz kendisine beşik kertmesi yapılan Karatı Kağan'ın kızıyla evlenmek için yola çıkar. Yolda, kızın düğününün yapıldığını öğrenir ve dilenci kılığında düğüne katılır. Şarkı söylemesiyle düğün dağılır; Közüyke sarayda altın sandıktan kızı çıkarıp evlenir. Ancak Karatı Kağan damadını zehirlemek ister, Közüyke tuzaktan kurtulsa da zehirli okla yaralanarak ölür. Eşi Bayan ise onu diriltemeyince büyük acıyla kalbine bıçak saplayarak hayatına son verir.

*Kurban olduğum eşi Bayan
Altmış çeşit ilaç yaparak,
Meyve, yemiş aş hazırlayarak,
Baraan Boro atına binip,
Közüyke'nin yattığı yere geldi.
Közüyke'nin öldüğünü görüp,
Yüzüstü yatıp ağladı
Yüreğini tutup, kojon söyledi:
“Ölümsüz yaratılışlı er idin,
Şimdi böyle mi ölecektin?
Ölmez kaderli bahadır idin,
Senin gidişin bu mu olacaktı?
Aylı yerde yaşasam da,
Karanlık yeraltında seninle yaşarım.
Güneşli yerde birlikte olmasam da,
Öbür dünyada seninle olurum!”
İki gün boyunca Bayan kojon söyledi,*

*İki gün boyunca ağladı.
Üçüncü gün geldiğinde,
Dokuz başlı keskin bıçağını
Çıkarıp yukarı kaldırdı.
Yüreğinin dibine
Geçirip sapladı.
Sevgili eşi Közüyke 'yle
Birlikte yatıp ölüverdi. (Dilek,2025: 360-361).*

Bu metinde Güney Sibiry Türk destanlarında bıçak nesnesinin en dramatik biçimde işlendiği sahnelerden biridir. Metinde kadın kahramanın, eşi Közüyke'nin ölümü karşısında duyduğu derin acı ve bağlılık anlatılırken, bıçağın nesnesi yalnızca bir öldürme aracı değil, aynı zamanda bir kadının eşine sadakat nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tuva destanlarından olan Boktu-Kiriş, Bora-Şeeley Destanı'nda bıçak nesnesi kahramanın kaderini belirleyen bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Yer iyesi Çelbige kuğu iblis, Boktu-Kiriş'i bir anda yutunca herkes onun öldüğünü düşünür. Ancak Boktu Kiriş saç örgüsünün arasına gizlediği çelik sarı polat bıçağı çıkarıp iblisin içini yararak kurtulmayı başarır.

*Yer iyesi Çelbige kuğu
iblisin Koca ağzı
Açılıverdiğinde
Boktu-Kiriş'i
Bir keresinde yutuvermiş.
Arkası gözücüüp kalmış.
İçine varıp da saç örgüsününün arasına
Soktuğu
Çelik sarı polat bıçağı ile kesip yarmış. (Ergun, Aça: 397).*

Bu metinde bıçak nesnesi sadece bir kesici alet değil, kahramanın yeniden doğuşunu ve hayatta kalışını sağlayan koruyucu bir güç konumundadır. Özellikle “çelik” ve “polat” vurgusu, bu nesnenin sıradan değil, dayanıklılığı ve kutsallığıyla öne çıkan özel bir silah olduğunu göstermektedir.

Güney Sibiry Türk destanlarında silahlar hem gerçek hem de olağanüstü nitelikler taşımaktadır. Destan metinlerinde ok, yay, kılıç, bıçak, mızrak gibi dönemin savaş aletleriyle eş değer olarak kullanılmıştır.

Altaylara ait Er Samır destanında kahraman sefere yahut yolculuğa çıkmadan önce hazırlıklarını yapar:

*En sonunda Er Samır
Ak saraydan çıkıp geldi,
Öteye, beriye ıslık çaldı.
Kıymetli at Ak Sarı
Ormanın aşağısına hızla geldi,
At direğinde durdu.
Gümüş görünüşlü dizginini,
Demir eyerini alıp çıktı.
Ova gibi at keçesini
Tutarak atına koydu,
Doksan dokuz kolanı
Çekip dolayarak geldi.
Sağlam zırhını giyinip,
Ateş gibi silâhlarını yükledi. (Dilek,2025: 91).*

Er Samır'ın metinde hemen atına binmek üzere eyer, dizgin, at keçesi ve kolan gibi unsurları hazırlaması, bozkır savaş kültüründe at ile silahın birbirinden ayrılmaz olduğunu gösterir. Kahraman, savaş yolculuğuna çıkmadan önce yalnızca atını değil, aynı zamanda zırhını ve silahlarını da kuşanır. Burada silah, kahramanın cesaretinin, sorumluluğunun ve yiğitliğinin tamamlayıcısıdır. Aynı zamanda metinde doğrudan “kılıç” veya “ok-yay” nesnesi verilmemekle birlikte “ateş gibi silahlarını yükledi” ifadesi, silahların hem yakıcı bir güç hem de yıkıcı bir kuvvet olarak tasavvur edildiğini göstermektedir.

Altaylara ait Ak Taycı destanında kahramanın giyim kuşamı ve silahlanması detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir:

*Ak Taycı genç bahadır
Altmış, yetmiş düğmeli
Kara ipekten pantolon giydi.
Ay nakışlı, güneş nakışlı
İpek işlemeli gömleği giydi.
İki ayağına göre,
Dokuz kat bronz tabanlı
Altın çizmeyi giydi.*

*Pehlivanlar tutsa yırtılmaz
Kahverengi üstlüğü giyindi.
Alpler tutsa yırtılmaz
Altın paltoyu üstüne giyindi.
Birçok savaş silâhını
Karşılıklı, çapraz yüklendi. (Dilek,2025: 122)*

Bu metinde kahramanın birçok savaş silâhını çapraz bir şekilde yüklemesi ifadesi, kahramanın yalnızca bir savaşçı değil, silahlarıyla bütünleşmiş bir alp olduğunu ortaya koymaktadır. Burada silah nesnesinin çeşitliliği belirtilmez; ancak “karşılıklı, çapraz” ifadesi, kahramanın çok yönlü savaş becerisine sahip olduğunu göstermektedir.

Güney Sibiryâ Türk destanlarında silah nesnesi yalnızca savaşın temel aracı değil, aynı zamanda kahramanın kimliğini, azmini ve kutsal gücünü temsil eden önemli bir semboldür. Şöğün Bora Attıg Şöğün-Köğün destanında kahramanın gençliğinde kullandığı ok ve silahlarını kara mağaraya saklaması, bu nesnelere sıradan araçlar değil, kutsallık ve miras değeri taşıyan eşyalar olduğunu göstermektedir. (Ergun, Aça, 2004: 353-354).

Tuvalara ait Erelzey-Mergen, Haragalzay-Mergen Alkışlar Destanı’nda kurşunla okun birlikte kullanılması dikkat çekicidir.

*Sonra yirmi altı silahın,
Bütün oku-kurşunu bitince
Silahların kabzası ile
Vurup dururlarmış. (Ergun, Aça,2024: 580)*

Burada kurşunun tükenmesiyle kahramanların silah kabzalarını kullanmaya devam etmesi, savaşta yılmazlık ve kahramanın mücadele azmini simgelemektedir.

Dolayısıyla silah, destanlarda yalnızca maddi bir nesne değil; kahramanın gücünü, kaderini ve kararlılığını yansıtan çok boyutlu bir sembol olarak işlev görmektedir.

İnsanlık tarihi boyunca insanlar yaşamlarını sürdürebilmek için çeşitli nesne ve aletlere ihtiyaç duymuştur. İlk dönemlerde dallar, kemikler ve taşlarla kendilerini koruyan insanlar, zamanla bu taşları yontarak kesici ve delici aletler üretmiş, sopalara sivri uçlar takarak avcılık ve savaşlarda kullanacakları aletleri üretmişlerdir.

Güney Sibiryâ destanları içerisinde de destan metinlerinde sopa nesnesi karşımıza çıkmaktadır.

Altaylara ait Kapçıkay destanında, Kan Kapçıkay ve Buurıl Kağan, Tenek Bökö'nün evine gitmeye karar verirler. Onların ardından Buurıl Kağan'ın eşi Erke Toylon, türkücü gelinler, kırk delikanlı, yardımcıları ve en son olarak Yedi Başlı Celbegen eve gelir. Tenek Bökö, Yedi Başlı Celbegen'i gördüğünde büyük bir korkuya kapılır.

Destanda bu sahne şu şekilde tasvir edilir:

*“Doksan dokuz dansçı
Yedi başlı Celbegen oldu.
Tenek Bökö korkup
Oturup kaldı,
Bakır sopası elinden düştü.”* (Dilek,2025: 259).

Tuvalara ait Erelzey Mergen Haragalzay Mergen Alkışlar destanında; Erelzey-Mergen'in obasını yağmalamaya gelen Kapşılday-Mergen, uyuyan kahramanı uyandırmak için önce silahla ateş eder. Ancak kurşunlar tükenince bu kez silahın kabzasını kullanır. Kabzalar kırıldığında sopalarla vurmaya devam ederler. Sopalar da parçalandığında, uzun süre dövüştükten sonra yirmi altı mızrak saplamayı düşünürler.

*Ertesi gün kağan yirmi beş askerini,
Oku-yayıyla silahlandırıp,
Kendisi ile yirmi altı kişi olup
Erelzey-Mergen'i yağmalayıp,
Almak için gidiverip,
Erelzey-Mergen'in obasına gelip,
Demirden kapısını kanırtıp,
Açıverip girmiş de,
Erelzey-Mergen'i atmaya-vurmaya başlamışlar.
Atmışlar da atmışlar.
Sonra yirmi altı silahın,
Bütün oku-kurşunu bitince
Silahların kabzası ile
Vurup dururlarmış.
Sonra silahların kabzaları kırılınca,
Yirmi altı sopa ile vurmaya başlamışlar.
Sopaları kırılınca,
Uzun süre vurduktan sonra*

Yirmi altı mızrak ile

Saplayıp durmuşlar. (Arıkoğlu, Borbanaay,2007: 580)

Güney Sibiryaya Türk destanlarında halat genellikle bağlama, çekme ya da hapsedme amacıyla kullanılan bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Halatın işlevi yalnızca gündelik kullanım alanıyla sınırlı kalmayıp, destanlarda sembolik anlamlar da yüklenmektedir. Kahramanların atlarını bağlamasında, düşmanlara zincir yerine tutulmasında ya da ağır yüklerin çekilmesinde halat önemli bir yardımcı araçtır.

Özellikle düşmanı etkisiz hale getirmek veya kahramanın gücünü sınamak amacıyla geçen sahnelerde halat, bir tür denetim ve güç sembolü olarak öne çıkar. Halat ile bağlanan kahraman çoğu kez olağanüstü bir kuvvet sergileyerek kendisini kurtarır; böylece halat, kahramanın iradesi, dayanıklılığı ve özgürlüğe ulaşma azmiyle doğrudan ilişkilendirilir. Bunun yanı sıra, halatın esir alma ve bağlama işlevi toplumun sosyal düzenini koruma aracı olarak da değerlendirilebilir.

Dolayısıyla destanlarda halat nesnesi, hem pratik bir araç hem de simgesel bir unsur niteliği taşır. Günlük yaşamda kullanılan bir nesnenin destan anlatılarında olağanüstü bir güçle birleşmesi, bu tür eşyaların halk zihnindeki çok katmanlı işlevini göstermektedir.

Altaylara ait Ak Tayçı destanında Ak Tayçı; yer yüzünden zorla getirdiği yedi gelini çakmak taşına çevirerek cebine koyar. Bunu fark eden Erlik, onu yakalamak için peşinden halat atar. Ancak Ak Tayçı'nın atı, halatı da Erlik'i de birlikte yer yüzüne çıkarır. Bunun üzerine Ak Tayçı Erlik'i döver. Erlik, yalvarıp bir daha yeryüzüne kötülük göndermeyeceğine yemin eder ve yeniden yeraltına gönderilir. Bu sırada Temir Kağan'ın kızı Temene Koo'nun aslında Ak Börü'nün eşi olduğu ortaya çıkar. Hep birlikte Ak Bökö'nün yurduna giderler. Burada Ak Börü'nün aslında onların kaçırılan ilk çocuğu olduğu anlaşılır. Anne ve babası, doğduğunda ona Omok Mergen adını verdiklerini söylerler. Böylece aile yeniden birleşir ve büyük bir toy düzenlenir.

Bu destanda Halat nesnesi;

Bahadır Ak Tayçı

Ak Boro atına bindi,

Oradan hızla uzaklaşıp,

Yerüstüne yöneldi.

*Fakat güçlü Erlik Biy
Bakır oltası kırılrsa da,
Doksan kulaç kara halatı
Kement yapıp fırlattı.
Ak Tayçı'nın arkasından
Kanatlı kara boğasının
Sağını solunu kamçılıyıp,
İyice hızlandı.
Böylece giderken,
Kıymetli at Ak Boro
Yeraltı cehenneminin dibinden
Yükselip çıktı.
En sonunda Erlik Biy
Doksan kulaç kara halatı
Sihir, büyü yaparak fırlattı.
Şimdi Ak Boro atın
Kalın boynuna dolandı. (Dilek,2025: 163-164)*

Bu metinde halat, kahraman Ak Tayçı'yı yeraltından çıkarken engellemek için Erlik Biy tarafından kullanılan bir bağlama ve yakalama aracıdır olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu metinde halat, sadece maddi bir nesne olmanın ötesinde güç mücadelesinin aracı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Güney Sibiryaya Türk destanlarında dürbün, kahramanların uzak mesafeleri görmesini, düşmanlarını ya da hedeflerini daha kolay tespit etmesini sağlayan işlevsel bir nesne olarak yer almaktadır. Dürbün, çoğu zaman olağanüstü özelliklerle donatılmış, yalnızca fiziksel bir gözlem aracı değil aynı zamanda kahramana kehanet bir bakış gücü kazandıran kutsal bir alet olarak da değerlendirilir.

Altay destanlarından Er Samır destanında:

*Katan Mergen yavaş yavaş yol aldı.
Nice denizler geçti.
Altay üstünü altı kez dolaştı,
Yer üstünü yedi kez dolaştı.
Doksan gözlü dürbününü
Elbisesinden çekip alarak,*

Altay üstünü gözetleyince,

Büyük çölün dibinde

Avlanarak yürüyen kişi geliyordu. (Dilek,2025: 92)

Boktu Kiriş Bora Şeeley destanında “dürbün” önemli bir işlev üstlenir. Göğün üçüncü katında han kızları için düzenlenen at yarışında Han Sayın Ulaatı, Kara Möge’nin hizmetkârları tarafından zehirli rakı ile zehirlenir. Bu durumu sıradan gözlerle fark etmek mümkün değilken, Bora Şeeley “dürbünü” sayesinde olan biteni görür. Böylece dürbün, kahramana uzaktaki gerçeği gösteren bir araç hâline gelir

“Boktu-Kiriş Dokuz parçalı

Keskin sarı dürbünüü çıkarıverip

Dönüp bakıverip Durmuş.

Sahtekar hizmetçi kadınlar,

Serk-keskin rakı ile Han Sayın

Ulaatı 'yı esretip

Zehirleyivermişler de

Uyuyup Kalı vermemiş mi.

“Bela gelmiş” diye

Düşünmüş.

Ter rüzgarını estirip

Ters yelini yeldirip durmuş.

Yerin- Göğün kenarına

Ağzına burnuna temiz hava girmiş de

Han Sayın Ulaatı ayılıp Kalkıvermiş. (Ergun, Aça, 2004: 267)

Bu metinde dürbün, yalnızca uzağı görmeye yarayan bir nesne değil, aynı zamanda hakikati ortaya çıkararak ve kahramana olayları denetleme gücü veren bir nesne olarak işlev görmektedir. Kahraman, gördüğü tehlikeyi ortadan kaldırmak için başka kutsal bir nesne olan yada taşı ile birlikte hareket eder. Dolayısıyla, dürbün ve yada taşı bir arada düşünüldüğünde, biri görme ve fark etme, diğeri ise müdahale etme ve kaderi değiştirme gücünü temsil etmektedir.

Güney Sibiryaya Türk destanlarında savaş nesnelere, kahramanın yiğitliğini, toplumun savaş anlayışını ve sosyal yaşamını yansıtan temel unsurlardan biridir. Bu nesnelere yalnızca maddi nesnelere değil, aynı zamanda kültürel, sembolik ve işlevsel anlamlar taşırlar. Destanlarda en sık karşılaşılan savaş nesnelere; yay, ok, kılıç, mızrak, kalkan, zırh,

miğfer, çizme, pantolon, palto ve çeşitli büyümlü silahlardır. Bu nesnelere çoğu zaman olağanüstü niteliklere sahiptir; örneğin kahramanın yayı yüz çentikli olabilir, attığı ok geri dönmez ya da kılıcı gök gürültüsü gibi ses çıkarabilir. Bu özellikler, kahramanın kudretini artırarak onu sıradan insandan ayırır. Böylece sıradan bir nesne diye düşündüğümüz herhangi bir eşya aslında kahramanın toplumsal değerlerinin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Savaş nesnelere aynı zamanda toplumsal değerlerin de bir yansımasıdır. Bu bağlamda, savaş nesnelere yalnızca bireysel kahramanlığı değil, toplumsal dayanışmayı ve savaşçı kültürü de simgeler. Bununla birlikte, bazı savaş nesnelere destanlarda doğaüstü güçlerle de ilişkilendirilmiştir. Kahramanın kullandığı silahlar bazen gökten inmiş, bazen kutsal atalar tarafından verilmiş ya da sihirli güçlerle donatılmıştır.

3.7. SİMGESEL GÜÇ UNSURU OLARAK KIYMETLİ MADENLERDEN YAPILMIŞ NESNELER

Güney Sibiryaya Türk destanlarında kıymetli madenlerden yapılmış nesnelere hem maddi kültürün bir yansıması hem de kahramanlık ideallerinin sembolik göstergeleri olarak öne çıkmaktadır. Bu nesnelere çoğu zaman kahramanın sosyal statüsünü, zenginliğini, kutsiyetini ve olağanüstü gücünü ifade eder. Ayrıca madenden yapılmış nesnelere mitolojik ve kültürel anlam yükleri, destan metinlerinde önemli bir işlev üstlenir. Altın, destanlarda en çok geçen kıymetli madendir. Altın tahta oturan hanlar, altın masalar, altın yorganlar, altın tabaklar ve altın kadehler sıkça tasvir edilir. Altın, burada yalnızca bir zenginlik göstergesi değil, aynı zamanda göksel, kutsal ve iktidarı temsil eden bir unsurdur. Kahramanın altın işlemeli giysiler giymesi ya da altın eyerli ata binmesi, onun sıradan insandan farklı, seçkin ve kutsanmış bir varlık olduğunu vurgulamaktadır.

Altın taht, altın saray, altın masa, altın tapınak, altın sandık, altın kutu, altın ev, altın yüzük, altın küpe, altın ip...gibi pek çok nesne destan metinlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Destan metinlerinde geçen kahramanların da altın ismi ile geçmesi dikkat çekicidir. Bu durum kahramanlara hem kutsiyet hem de değerlilik katmaktadır.

Altay destanlarından Oçı Bala destanında:

Altın sırlı sandık

Patır kütür kapandı.

Karış boyundaki altın bezle

*Yalnızca yeşil yada taşı değil;
Altın köşeli çakmak taşı
Yanarı tutuşturan,
Sihirli yüzük
Ölüyü diriltten,
Yedi köşeli gök yada taşı,
Yağış, yağmur yağdıran,
Altın saplı çelik bıçak,
Türkü söyleyince kendisi açılan,
Altı sayfalı taş kitap,
Hikmetli kitap,
Geleceği söyleyen kitap,
Dünyayı içine almış.
Oçı Bala'nın cebine
Hepsinin girdiğini
Kan Taacı Bey anlamadı. (Dilek, 2025: 107).*

Bu metinde geçen altın sırlı sandık ve içindeki nesnelere, yalnızca maddi değeri yüksek eşyalar değil, aynı zamanda kahramana doğüstü güç kazandıran kutsal nesnelere olarak tasvir edilmiştir.

Bu sahne, Güney Sibiryada Türk destanlarında kıymetli madenlerden yapılmış nesnelere yalnızca zenginlik değil, aynı zamanda kutsiyet ve mitolojik güç taşıdığını ortaya koymaktadır. Altın, çelik, taş ve mücevherden yapılan nesnelere, kahramanın kaderini belirleyen, toplumsal düzeni sağlayan ve doğüstü dünyayla ilişki kuran araçlardır.

Şor destanlarından Ak Kaan destanında:

*Şimdiki neslin öncesinde,
Eski neslin sonunda,
Çevirgeçle yer bölünende
Kepçeyle su bölünende
Ağarıp akan,
Ak nehrin ağzından başına dek,
Üst üste basışıp,
Ulus-halk yayılıp yaşarmış.
Dil bilişmezlermiş!*

*Ak sıradağın belinde dolanıp,
Kuyruklarına basışarak,
Ak mal dururmuş.
Tüyü bilişmez imişler.
Ak malın ortasında
Halkın-tebaanın arasında,
Aya, güne çalan
Altın otağ varmış.
Üstteki kıl belîği
Üç göğün üstünde sallanır,
Altın merdiven dibinde,
Altın pencere önünde,
At koparamaz,
Altın kazık dururmuş.
Altın kazığın dibinde,
Ak kula at bağlymış.
Altın kazığın dibini tapıldayıp
Altın kazığın başını ısırıp kemirip,
Ak kula at durur.
Altın otağın içinde,
Altın masanın dibinde,
Üç nesilden gelen,
Üç nesilden geçip yaşayan,
Ak Kağan ihtiyar yaşar. (Ergun,2006: 154).*

Güney Sibiryâ Türk destanlarında altın, yalnızca bir maden değil, kutsallığı, yüceliği, iktidarı ve refahı simgeleyen en önemli nesnelere biridir. Yukarıda verilen metinde de görüldüğü üzere, halkın yaşadığı coğrafyada merkezî bir güç odağı olarak tasvir edilen altın otağ, toplumsal düzenin, kutsal mekânın ve Tanrı tarafından meşrulaştırılmış iktidarın sembolüdür. Otağın içindeki altın masa, hem adaletin hem de kağan otoritesinin merkezini işaret etmektedir. Metinde yer alan altın kazık ve ona bağlı ak kula at da altının kutsallığını pekiştirir. Altın kazık, dünyayı ayakta tutan kozmik eksen işlevi görmektedir ve gökle yer arasındaki bağın somutlaşmış şeklidir.

Tuvalara ait Kangıvay Mergen destanında:

İşte şimdi Kangıbay-Mergen'in

*Yurtta kalan elbise parçalarından
Ne kadarı yatıp kalmış ki? ” deyip
Her yandan ateş, ışık parıldayan
Saraya baktığında
Gümüş eşyası, altın akçesi
Beş tayaganın birisinden daha büyük görünüp dururmuş.
Her taraftan ışıkları parıldayan
Camdan sarayına baktığında,
Gümüş malı, altın akçesi
Beş ormanın birinden
Yüksek görünüyormuş. (Arıkoğlu, Borbaanay,2007:350-473)*

Bu metinde Kangıbay-Mergen'in sarayı altın ve gümüş unsurlarla ihtişamlı bir şekilde betimlenmektedir. Sarayın içi ve dışı, ateş ve ışıkla parıldayan bir görkem içinde tasvir edilir. Gümüş eşyaların ve altın akçelerin çokluğu öylesine büyüktür ki, “beş tayagandan” ya da “beş ormandan” daha büyük ve yüksek görünmektedir. Bu tasvir, yalnızca maddi zenginliği değil, aynı zamanda destan kahramanının kudretini, toplumsal statüsünü ve sarayın kozmik bir ihtişam merkezi oluşunu yansıtır. Buradaki altın nesnesi, sıradan bir değerli maden olmaktan öte, kutsallığın, hanlık otoritesinin ve bolluk-bereketin sembolü olarak işlev görmektedir. Sarayın ışıkla bütünleşen altın ve gümüş varlığı, hem kahramanın gücünü hem de standadaki ideal düzen anlayışını görünür kılar.

Altaylara ait Maaday Kara Destanında geçen “*Ay ve güneşin ışıklarını yansıtan, altın sırlı yüz köşeli çadırlar*” ifadesi, altının yalnızca maddi bir zenginlik göstergesi olmadığını, aynı zamanda güç sembolü taşıdığını gösterir.

*Yetmiş kollu mavi nehrin kenarında
Yedi dağ-kalenin arasındaki vadide
Doksan köşeli muhteşem taş çadır
Ay ve güneşin ışıklarını yansıtan
Altın sırlı yüz köşeli çadırlar
Şimdi orada durmaktadırlar.
Doksan köşeli muhteşem taş çadırın eşiği önünde
Dokuz köşeli gümüş at çakı vardır. (Bekki, 2001: 267)*

Altın, burada hem ay ve güneşin yeryüzüne yansımaları sağlayan bir araç hem de destan mekânının ihtişamını vurgulayan bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır.

Altmış iki düğmeli
Geniş şalvarını alarak giydi,
Doksan sıra çivi tabanlı
Dövme demirden kara çizmeleri giyindi.
Altmış iki ay gibi parlak
Altın sedef düğmeli
Kakım derisinden paltosunu giydi.
Yetmiş iki güneş gibi parıldayan
Gümüş sedef düğmeli
Güneşlik paltosunu giyindi.
Aya benzer yaldızlı
Altın sırmalı bronz borkünü
Aldı ve giyindi.
Güneşe benzer yaldızlı
Altın süslemeli bronz kemerini
Beline kuşandı.
Altmış sekiz düğmeli
Altın nakışlı bronz zırhı üste giyindi
Alp elbisesini giyerek. (Bekki; 2001: 269-270)

Maaday Kara Destanı'nda kahramanın giyinme sahnesi, sadece savaş hazırlığını değil aynı zamanda kahramanın yüceliğini, toplumsal statüsünü ve kutsallığını ortaya koymaktadır.

Gümüş, Güney Sibiry Türk destanlarında hem işlevsel nesnelere olarak hem de kutsal-simgesel bir değer olarak öne çıkan nesnelere biridir. Kahramanın giyimi, savaş donanımları, binek hayvanları ve saray-çadır tasvirlerinde sıkça kullanılan gümüş, destanlarda kahramanların sosyal statüsünü, zenginliğini, kutsallığını yansıtmaktadır.

Destanlarda kahramanlar, "gümüş sedef düğmeli" elbiseler, "gümüş işlemeli zırhlar" ya da "gümüş görünüşlü dizginler" ile betimlenir.

Örneğin *Maaday Kara Destanı'nda*, kahraman "yetmiş iki güneş gibi parıldayan, gümüş sedef düğmeli paltosunu" giyer (Bekki, 2001: 269-270).

Gümüş, kahramanın at donanımlarında da sıkça geçer. Atın dizginini "gümüş görünüşlü" (Er Samır örneği) ya da atın eyer takımları gümüşle işlenmiş olarak anlatılır. Bu tür kullanım, hem kahraman ile atının kutsal uyumunu sembolize eder. Gümüş süslemeler, binek hayvanını da sıradan bir hayvan olmaktan çıkarıp kahramanın mitolojik yol arkadaşı haline getirir.

Destanlarda saray, çadır ve otağ betimlemelerinde de gümüş dikkat çekicidir. Gmten yapılmış eşyalar ve süslemeler, kahramanın meknını olağanüstü bir alan olarak tanımlar.

Altay Destanlarından Er Samır destanında:

*Er Samır'in yerine
Kn Kağan göçüp geldi,
Oyun, eğlence arttı.Kara denizin yakasına,
Kara dağın eteğine
Gümüş sarayı yapıp,
Kn Kağan'ı yerletirdiler.
Ak dağın eteğine
Altın sarayı yapıp,
Ak malını ayırarak,
Halkını bölerek,
Altın Erkek'i yerletirdiler. (Dilek, 2025: 111)*

Bu metinde Gümüş, Altay ve Tuva anlatılarında aydınlık dünyanın, ayın parıltısının ve geceyi aydınlatan gücün simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Altay destanlarından Kozın Erke destanında Gmten yapılmış bir kadeh kahramanı zehirlemek için kullanılır:

*Altın Sabar'in eline
Sarı matara tututuruldu,
Gümüş kadeh de tutturuldu.
Kadehlerin tamamını doldurup gelerek,
Kozın Erke'e vardığında,
Gümüş kadehin içine
Sarı mataradan içki koydu.
Kadehi tutup Kozın Erke'e verdi.
Kozın Erke kadehi alıp,
Oturun insanlar gözlerini yumunca
Gümüş kadehdeki sarı zehiri
Kozın Erke imi oldu. (Dilek, 2025: 282)*

Huban Arığ Destanı'nda, Hara Han kırk yıl boyunca kara kayaya ba aşağı bağladığı Hıtay Arığ'ı serbest bırakmak üzere yola çıkar. Yolculuk sırasında karşısına Altmış atal Boynuzlu Ala Boğa çıkar ve ona artık eski gücünü kaybettiğini, gittiği yabancı diyarlardan geri dönemeyeceğini söyler. Tekrar eski kudretine kavuabilmesi için,

ay gibi yüksek ak karlı dağların zirvesinde altın taşın altındaki gölden altı kez dinlenerek su içmesini öğütler. Ayrıca atının gücünü yeniden kazanabilmesi için de, güneş gibi yüksek kök karlı zirvelerde gümüş taşın altındaki gümüş gölden yedi kez su içmesi gerektiğini bildirir. Bu şartlar yerine getirildiğinde, Hara Han ve atı eski güçlerine kavuşacaktır:

*Ay kadar yüksek
Ak karlı zirvelerin arasında,
Altın taşın altında,
Altın bir göl var.
Altın tüylü ördekler
Orada yüzmekte.
Alp özün
Hara Han
Altın gölün suyunu
Altı kez dinlenerek içersen
Onu içmeden sen varırsan,
Arı gücün yetmeden
Yabancı ülkesinde ayrılıp ölür kalırsın
Altın gölün suyunu içsen,
Arı gücün yeniden döner,
Alp özün, sen yeniden yaratılırsın.
Güneş kadar yüksek
Kök karlı zirvelerin eteğinde
Ah Han 'ın küçük kardeşinin
Yetmiş çatal gümüş boynuzlu kök boğa
Yetmiş ineği gütmekte
Güneş kadar yüksek
Kök karlı zirvelerin arasında
Gümüş taşın yanında
Gümüş bir göl var
Atlayıp bindiğin kara doru atın
Gümüş gölün suyunu
Yedi kez dinlenerek içsin.
Gümüş gölün suyunu içmeden varsa,
Üstün gücü onun yetmeden,*

Geçip ölür kalır.” (Davletov, 2006: 16)

Huban Arığ Destanı’nda Hara Han’ın gücünü yeniden kazanabilmesi için ay gibi yüksek ak karlı zirveler arasındaki altın taşın altında bulunan gölden altı kez dinlenerek su içmesi gerektiği vurgulanır. Hara Han’ın atı ise güneş gibi yüksek kök karlı zirveler gümüş taşın altındaki gümüş gölden yedi kez su içerek gücünü geri kazanır. Burada “gümüş”, altının tamamlayıcısıdır. Atın, kahramanın mücadele yolculuğunda en yakın yoldaşı ve sadık dostu olması, gümüş gölden beslenmesiyle uyumlu bir şekilde açıklanabilir. İkisinin bir arada kullanımı, kahramanın ve atının eski güçlerine kavuşarak yeniden kutlu bir birlik oluşturmalarını simgeler.

Şor destanlarından Ak Kağan destanında kahramanların üstlerine giydikleri zırhlar altın ve gümüş olarak ifade edilmektedir.

“Çaş Pilek ile Çaş Köök kırk odanın içine girip, üstlerine giydikleri altın gümüş zırhlarını çıkarıp askıya astılar. Kara demir çizmelerini çıkarıp demir sandığa koydular. Yel vurmasın diye saklandılar, tan ayazı vurmasın diye örtündüler.” (Ergun,2006: 213)

Tuva destanlarından Kangıvay-Mergen destanında gümüş bir köprüden bahsedilmektedir:

Onda bir kıl köprü

Bir ağaç köprü

Bir gümüş köprü

Bir altın köprü vardır.

Kıl köprüden

Cesur-yiğit kişi geçer,

Ağaç köprüden Halktan kişi geçer

Gümüş köprüden bey,

Han olan asil kişi geçer,

Altın köprüden geçen kişi

Avıkay –Sarala kadının

Otağına varır,

Altın çakısına

At bağlar, oğlum” diye

Bunları tavsiye edip söylemiş ihtiyar. (Arıkoğlu, Borbaanay, 2007:488).

Bu metinde geçen gümüş köprü ifadesi, toplumsal hiyerarşi ve kutsal geçişlerin simgesel görünümüdür. Destanda dört tür köprüden söz edilir: Kıl köprü: cesur-yiğit

kişilere, Ağaç köprü: sıradan halka, Gümüş köprü: bey ve han gibi soylulara, Altın köprü: en yüksek mertebeye erişenlere ayrılmıştır. Burada gümüş, altın kadar yüksek bir kutsallığa ulaşmayan ama halkın üstünde, yönetici sınıfı temsil eden bir değer olarak karşımıza çıkmaktadır.

Güney Sibirya Türk destanlarında demir, yalnızca bir maden değil; güç, dayanıklılık, savaşçılık ve yeraltı ile bağ kuran kutsal bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Destanlarda demirden yapılmış silahlar, zırhlar, çizmeler, kapılar ve hatta zincirler, kahramanın kaderini, toplumsal düzeni ve kozmik mücadeleyi simgeleyen önemli nesnelere karşımıza çıkar. Kahramanların demirden zırhlar giymesi, demir tabanlı çizmeler takması ve demirden yapılmış silahlar taşınması, onların olağanüstü güç ve dayanıklılıkla donatıldığını göstermektedir

Güney Sibirya Türk destanlarında demir, kahramanların fiziksel gücünü artıran, toplumsal düzeni güvence altına alan ve kozmik mücadelede sınırları belirleyen bir nesne olarak işlev görmektedir. Demir hem kahramanlık ve iktidarın, hem de yeraltı ve sınır geçişlerinin en güçlü simgesidir.

Tuva destanlarından Alday-Buuçu destanında kötü ruh ve yaratıkların saldırısından korunmak için demirden yapılan nesnelere dikkat çekicidir:

*Yandan kötü ruh-yaratık saldıramaz
Çelik demir sur yapın,
Üstten şimşek delemes,
Alttan şeytan giremez
Demir döşek, demir yorgan yapın,
Demir tavan yapıp koyun!” diye
Öğüt vermiş. (Ergun ve Aça, 2004: 288).*

Bu metinde demir, yalnızca silah ve zırh gibi savaş araçları olarak değil, aynı zamanda koruyucu-mistik bir unsur olarak öne çıkar. Demirden yapılan sur, döşek, yorgan ve tavan, kahramanı ya da toplumu hem dışsal tehlikelere (şimşek, düşman saldırısı) hem de metafizik varlıklara (kötü ruhlar, şeytanlar) karşı muhafaza eden bir kalkan görevi üstlenir.

Huban Arığ destanında ölen kahramanların demir tabutta konup kara kayaya defnedilmesi muhtemelen ebediyetin sembolü olan kutlu kayaların Tanrı mekânı olarak

görülmesinden ve demir nesnesinin dışsal tehlikelere karşı dayanıklı olmasından kaynaklanmaktadır.

Şor destanında Ulu toyları geçtikten sonra, Çaş Pilek ile Çaş Köök, altın otağdan çıkıp, ulu yurda at aşamaz, üç katlı, demir çit ve halk-tebaa etrafında yiğitlerin aşamayacağı altı katlı demir çit kurdular ifadesi yine demir nesnesinin sağlamlığına ve dayanıklılığına vurgu yapmaktadır.

Tuva destanlarından Arı Haan'ın “demir kara ok” u destan boyunca dikkat çekicidir. Kahramanın atının demire dönüşmesi de oldukça önemlidir.

Genel olarak, demir kispet, demir sandık, demir kızak gibi pek çok nesne karşımıza çıkmaktadır. Güney Sibiry Türk Destanlarında demir yalnızca savaş aletlerinin hammaddesi değil, aynı zamanda toplumsal düzeni ve kozmik güvenliği temsil eden çok yönlü bir nesnedir.

Demirden yapılmış zırh, çizme, silah ve surlar, kahramanın fiziksel gücünü ve yenilmezliğini simgelerken; demir döşek, demir yorgan ve demir tavan gibi günlük yaşam nesnelere, kahramanı metafizik tehlikelere karşı koruyan işlevler üstlenir.

Bu durum, demirin yalnızca maddi bir element değil, aynı zamanda kutsal bir koruyucu unsur olarak da düşünüldüğünü göstermektedir. Dolayısıyla destanlarda demir, hem kahramanın savaşçı kimliğini güçlendiren araç hem de kötü ruh ve felaketlere karşı kozmik bir kalkan olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda demir, Güney Sibiry Türk epik geleneğinde “güç, dayanıklılık ve korunma” kavramlarının en somut yansımasıdır.

Güney Sibiry Türk destanlarında bakır ve çelik, işlevsel olduğu kadar sembolik yönleriyle de dikkat çeken nesnelere arasında yer alır. Bu iki metal, özellikle savaş aletleri, gündelik yaşam araçları ve kozmik düzene ilişkin nesnelere kendini göstermektedir.

Destanlarda bakır; kılıç, masa, zırh gibi hem savaş hem de yönetim unsurlarının yapımında kullanılır. Örneğin, bazı metinlerde “bakır masa” arkasında oturan alplerden bahsedilmesi, bakırın adalet ve yargı ile ilişkilendirildiğini gösterir. Yine “bakır zırhlı” kahraman betimlemeleri, kahramanın güç, direnç ve dayanıklılık kazanmasında bakırın rolünü öne çıkarır.

Boodoy Koo baktı ki,

Bu şöenin ortasında

Yetmiş yedi başlı

*Düşmanı Celbegen de varmış.
İnce beline kıştırıldığı
Sivri uçlu **çelik balta**
At edip bindiği
Dokuz yaşındaki gök boğaymış. (Dilek,2025: 438)*

Altın Ergek destanında:
*Altmış iki kancalı
Kayış kuşağını kuşandı.
Kara kunduz postundan börtünü
Alıp giydi.
Ak kılıcını takındı,
Çelik yayını eline alıp,
Oklarını yükledi.
Kanatlı kapısını açıp,
Taş saraydan çıktı.
At direğine kadar yürüyüp,
At yularını çözdü.
Demir üzengisini tepip,
Kan Ceeren'e bindi. (Dilek,2025: 448)*

Güney Sibirya Türk destanlarında “çelik yay” nesnesi, hem maddi hem de sembolik açıdan çok katmanlı bir anlam taşır. Yukarıda aktarılan metinde kahramanın, kılıcını kuşandıktan sonra çelik yayını eline alması, onun savaş hazırlığının en kritik aşamasını temsil etmektedir. Destanlarda yay yalnızca bir silah değil, kahramanın savaşçı kimliğinin, kudretinin ve toplumu koruma görevlerinin somutlaşmış simgesidir. Çelik yay, kullanılan malzeme itibarıyla dayanıklılığın ve gücün sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Altay Buuçay destanında Ermen Çeçen'in, eşini sarhoş ederek kara çelik bıçakla öldürmesi, destanlarda çeliğin yalnızca güç ve koruyuculuk sembolü olmadığını; aynı zamanda ihanet, ölüm ve felaket getiren bir araç olabileceğini de ortaya koyar. Bu sahne birkaç açıdan önemlidir. Çelik nesnesi genellikle kahramanlık, güç ve dayanıklılıkla ilişkilendirilirken; burada “kara çelik” ifadesi, malzemenin ölümcül ve yıkıcı yönünü öne çıkarır. “Kara” sıfatı, Türk destanlarında olumsuzluk, uğursuzluk ve ölümlü bağlantılıdır. Bu bağlamda kara çelik bıçak, ihanetin ve karanlık kaderin aracı haline gelmiştir.

Şor destanı *Kağan Argo Ablalı Kağan Mergen*'de bakır nesnesi, kahramanın kaderini belirleyen kritik bir obje olarak karşımıza çıkar. Kağan Mergen'in hileci karısı Kara Şebeldey, onu etkisiz hale getirmek için sağ omzuna bakır bir iğne saplar. Bu iğne, kahramanın bilincini kaybetmesine, hafızasını yitirmesine neden olur. Ancak Mergen'in dostu Kara Kılış devreye girer ve arkadaşının omzundaki bu bakır iğneyi çıkararak onu yeniden hayata döndürür. İğnenin çıkarılmasıyla birlikte Kağan Mergen'in şuuru yerine gelir ve olan biteni hatırlar. Böylece bakır iğne, destanda yalnızca bir nesne değil, hafıza kaybı – bilinç bulanıklığı – kurtuluş döngüsünü simgeleyen, büyüsel işlev yüklenmiş bir nesne olarak dikkat çeker.

Maaday Kara destanında Erlik'in kızı Abram-Moos Kara-Taacı'nın tasvirinde **bakır** nesnelere dikkat çekici bir şekilde öne çıkmaktadır. Erlik'in kızının “bakır küpeleri” kazan gibi gösterilmiş, “bakır burnu” ise çaydanlığa benzetilmiştir. Buradaki benzetmeler, bakırın yalnızca bir maden değil, aynı zamanda korkutucu, heybetli ve doğaüstü bir gücü simgeleyen unsur olduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, Güney Sibiry Türk destanlarında altın, gümüş, bakır ve tunç gibi kıymetli madenlerden yapılmış nesnelere, anlatı dünyasında yalnızca maddi değerleriyle değil; taşıdıkları simgesel, mitolojik ve kültürel anlamlarla ön plana çıkmaktadır. Bu madenler, destan anlatılarında sıradan hammaddeler olmaktan çıkarak, kahramanın gücünü, meşruiyetini, kutsallıkla kurduğu ilişkiyi ve kozmik düzen içindeki konumunu görünür kılan temel göstergeler hâline gelmektedir.

Altın, destanlarda en yoğun biçimde kullanılan maden olarak iktidar, merkezi otorite ve kutsallıkla ilişkilendirilmektedir. Altın otağ, altın masa, altın eyer ya da altın kazık gibi nesnelere, kahramanın yalnızca maddi refahını değil; aynı zamanda Tanrısal düzenle uyumlu bir iktidar alanına sahip olduğunu sembolize etmektedir. Altının parlaklığı ve bozulmazlığı, destan bağlamında ebedilik ve seçilmişlik fikriyle birleşerek kahramanı sıradan bireylerden ayıran simgesel bir zemin oluşturmaktadır.

Gümüş ise çoğunlukla aracı ve dengeleyici bir maden olarak karşımıza çıkmaktadır. Gümüşten yapılmış gem, başlık ya da süs eşyaları, kahramanın doğaüstü varlıklarla ve ruhsal alanlarla kurduğu ilişkiyi temsil eder. Ay, gece ve arınma gibi motiflerle birlikte anılan gümüş, destanlarda koruyucu ve düzenleyici bir işlev üstlenmekte; kahramanın yolculuğunda güvenli geçişleri mümkün kılan sembolik bir unsur olarak işlev görmektedir.

Bakır ve tunç ise daha çok savaş, emek ve dayanıklılık kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir. Bu madenlerden yapılan kazanlar, silahlar ya da araçlar, toplumsal üretim, mücadele ve kolektif yaşamın sürekliliğini simgeler. Özellikle bakır kazan, hem beslenme hem de toplumsal birlikteliğin merkezî nesnesi olarak destan anlatılarında önemli bir yere sahiptir. Tunç ise geçişsel bir maden olarak, ilkel ile gelişmiş, doğa ile kültür arasındaki ara evreyi temsil eden sembolik bir anlam alanı sunmaktadır.

Bu bağlamda kıymetli madenlerden yapılmış nesnelere, Güney Sibiry Türk destanlarında yalnızca estetik veya süsleyici unsurlar değil; anlatının ideolojik, kozmolojik ve kültürel katmanlarını taşıyan çok işlevli anlatı bileşenleri olarak değerlendirilmelidir. Nesnenin yapıldığı maden, onun anlatı içindeki işlevini ve sembolik değerini doğrudan belirlemekte; böylece maddi unsur, destan anlatısında anlam yoğunlaşmasının merkezlerinden biri hâline gelmektedir.

Altın, gümüş, bakır ve tunç gibi madenler aracılığıyla destan anlatıları, toplumun güç anlayışını, kutsal tasavvurunu ve kolektif hafızasını nesnelere üzerinden yeniden üretmektedir. Bu durum, Güney Sibiry Türk destanlarında nesnelere yalnızca işlevsel değil; aynı zamanda düşünsel ve sembolik bir yapı kurucu rol üstlendiğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu yönüyle kıymetli madenlerden yapılmış nesnelere, destanların çok katmanlı anlam evreninin merkezî unsurları arasında yer almaktadır.

3.8. RİTÜEL, İCRA VE SÖZLÜ AKTARIM NESNESİ OLARAK MÜZİK ALETLERİ

Güney Sibiry Türk destanlarında müzik aletleri, yalnızca estetik eşlik araçları değil; kahramanın psikolojik dünyasını, toplumsal düzeni ve kozmik bağlantıları görünür kılan kült nesnelere dir. Destan icracıları olan bahşı, kayçı, hayçı ya da nımahçıların en önemli araçları arasında yer alan bu çalgılar, destanın ses ve ritim dünyasını kurarak anlatıyı destekler. Ayrıca kahramanın ruhsal direncini artıran, topluluğu bir araya getiren ya da haber ileten nesnelere olarak da işlev görürler.

Atay ve Tuva çevresinde görülen uzun saplı telli çalgı, çoğu zaman “kopuz” “komıs” veya “topşuur” adıyla anılır. Tek kütükten oyularak yapılan bu çalgı, telleri at kılı ya da bağırıktan, göğsü ise boynuzdan oluşur.

Destanlarda kahramanın yolculuğunda, sevincinde ya da dönüşünde kopuzun sesi eşlik eder. *Er Samır Destanı*’nda kahramanın dönüşü:

Kopuz çalarak geldiler,

Doksan gün boyunca

Topşuur çalarak yol aldılar” (Dilek,2025: 87) İfadesiyle tasvir edilmiştir.

Altay ve Tuva destan icracıları (bahşı, kayçı, toolçu) destan anlatırken topşur eşliğinde söylerler. Topşur, kahramanlık destanlarının melodik ve ritmik yapısını taşır; kahramanın yolculuğunu, duygusunu ve mücadelesini sesle destekler. “Kopuz” ile aynı kökten gelen bir çalgıdır; bu nedenle Türk dünyasının en eski çalgılarından biri sayılır.

Tuvalara ait Ak Sagal destanında

“Altın çadırın içinde

kırk kız şarkı söylemekte,

kırk oğlan kopuz çalmaktadır.” (

Bu metinde kopuz, topluluk içinde törensel bir düzeni ve eğlencenin ritmini sağlayan müzik aleti olarak karşımıza çıkar.

Tuva destanlarında sıkça geçen igil, iki telli yaylı bir çalgıdır. İgil’in sesi, kahramanın yalnızlığını, özlemine ve ruhsal dengesini temsil eder. Kağan çadırlarında kırk oğlanın igil çaldığı, kırk kızın şarkı söylediği sahneler, müzik aletlerinin toplumsal ve törensel düzeni şekillendirdiğini göstermektedir.

Boktu Kiriş, Bora Şeley Destanında:

Kağan ata bu arada

Çadırın bir tarafında

Kırk oğlana “igil” çaldırır

Komuz tarttırırmış.

Bir tarafında kırk kıza

Şarkı söyletir, böyle imiş. (Ergun, Aça,2004: 387).

Hakaslarda görülen çadagan, yatay konumda icra edilen telli bir çalgıdır. Tellerinin eşikleri genellikle aşık kemiğinden yapılıdır. Bu özellik, çalgının doğrudan hayvancılık kültürü ile ilişkilendirildiğini gösterir.

Tuva destanlarında “ulu davul” ve “küçük davul” ayrımıyla halkın büyük ve küçük kesimlerinin bir araya çağrıldığı görülmektedir. Kaval ve boru ise hem halkı toplama hem de “bilinmeyeni öğrenme” işleviyle karşımıza çıkar. *Haan-Tögüldür Destanı*’nda beyaz bakır boru, kehanet aracı olarak kullanılmıştır. Erelzey-Mergen ile Haragalzay-Mergen Alkışlar destanında davul, kaval ve boru gibi toplumsal işlevi olan bir müzik aleti olarak karşımıza çıkar. Destanda davulun, halkı bir araya getirme aracı olduğu özellikle

vurgulanmaktadır. Ulu davula vurulduğunda büyük halk toplulukları, küçük davula vurulduğunda ise küçük halk kitleleri bir araya gelir. Erelzey-Mergen'in çağrısı üzerine davullar çalınarak farklı toplumsal grupların toplanması sağlanmıştır. Bu durum, davulun yalnızca bir müzik aleti değil, aynı zamanda toplumsal düzeni kuran ve kitleleri bir araya getiren sembolik bir güç olduğunu göstermektedir.

Sonra Erelzey-Mergen de:

“Gülüp ağlayıp durmadan,

Ak malını, halkını-kavmini yığ” deyince,

Ulu davuluna vurup,

Ulu ulu elini yığıp, Küçük davulunu vurup,

Küçük küçük elini yığmaz mı? (Ergun ve Aça,2004: 599)

Güney Sibiryâ Türk destanlarında müzik aletleri, kahramanın kişisel yolculuğu ile toplumsal bütünlüğünü aynı anda temsil eden nesnelere dir. Kopuz ve igil kahramanın içsel dengesini ve atalarla bağımlı güçlendirirken; davul ve boru kolektif kozmik düzenin ifadesi olarak işlev görür. Çadagan ve ağız kopuzu gibi çalgılar ise doğa ile kültür arasındaki bağı görünür kılar. Böylece müzik aletleri, epik anlatıların yalnızca eşlik unsuru değil, aynı zamanda kahramanın varoluşunu anlamlandıran temel nesnelere olarak yer alır.

3.9. HAYVANLARLA İLİŞKİLİ KULLANIM, DENETİM VE YOLCULUK NESNELERİ

Türk destan geleneğinde hayvanlar, özellikle de at, yalnızca ulaşım ve savaş aracı değil, aynı zamanda kutsal bir varlık, kahramanın yol arkadaşı ve kimliğinin bir parçasıdır. Atın bu merkezi konumu, onunla ilişkili eyer, yular, gem, üzengi, kolan, kamçı, keçe, yalak ve ip-organ gibi eşyaların destanlarda sıkça geçmesine ve işlevsel birer motif haline gelmesine neden olmuştur. Bu nesnelere hem maddi kültürün somut göstergeleri hem de kahramanlık anlatılarının sembolik araçları olarak destan metinlerinde karşımıza çıkmaktadır.

3.9.1. Binicilik ve Yolculuk Nesnesi Olarak Eyer

Türk dünyası destanlarında at, yalnızca bir ulaşım aracı olarak değil; kahramanın gücünü, hareket kabiliyetini, yolculuk serüvenini ve toplumsal statüsünü belirleyen kutsal bir varlık olarak konumlandırılmaktadır. Bu bağlamda eyer, atın binilebilir hâle gelmesini sağlayan temel unsur olmanın ötesinde, hem maddi kültürün hem de sembolik anlatımın merkezî nesnelereinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Eyer, kahramanın sefere çıkışını

mümkün kılan bir araç olmasının yanı sıra, onun alp kimliğini görünür kılan işlevsel ve simgesel bir nesne niteliği taşımaktadır.

Altay destanlarında eyer, çoğunlukla altın ve gümüş gibi kıymetli madenlerle süslenmiş biçimde tasvir edilmekte; bu durum eyerin sıradan bir binicilik unsuru olmadığını, kahramanın statüsünü ve toplumsal konumunu yansıtan bir gösterge olduğunu ortaya koymaktadır. *Oçı-Bala Destanı*'nda kahramanın atı için hazırlanan eyer şu şekilde betimlenir:

*“Altın eyerle eyerleyip,
Altın eyerini sımsıkı bağlayıp,
Gümüş üzengisini yerine oturtup,
Kahraman sefere hazırlandı”* (Dilek, 2025: 101).

Bu sahnede eyerin altın ve gümüşle birlikte anılması, sefere çıkışın yalnızca fiziksel bir hareket değil, aynı zamanda ritüel bir hazırlık süreci olduğunu göstermektedir. Benzer biçimde *Er Samır Destanı*'nda eyer, kahramanın yolculuğunun ve cesaretinin ilk işareti olarak anlatıya dâhil edilir:

*“Er yaratılışlı Er Samır
Söz söylemeden at keçesini aldı
Er Samır altın eyerini bağladı,
Yedi kat kolanını sıktı,
Atına binip sefere koyuldu.”* (Dilek, 2025: 35).

Bu anlatımda eyerin bağlanması ve kolanın sıkılması, kahramanın yalnızca fiziksel olarak değil, ruhsal ve toplumsal olarak da yolculuğa hazırlandığını simgelemektedir.

Tuva destanlarında da eyer, yolculuğun ve mücadele sürecinin başlangıcını simgeleyen temel bir nesne olarak karşımıza çıkar. *Boktu-Kiriş Bora-Şeeley Destanı*'nda kahramanın eyer hazırlığı şu şekilde aktarılır:

*“Demir gemini takıp,
Altın eyerini bağlayıp,
Kahraman Bora-Şeeley sefere çıktı.”* (Ergun & Aça, 2004: 289).

Burada eyer, gem ve diğer donanım unsurlarıyla birlikte anılarak, atın ve kahramanın savaş ve yolculuk için bütüncül biçimde hazırlandığını göstermektedir.

Hakas destanlarında ise eyer, yalnızca kahramanın bireysel gücünü değil, aynı zamanda hanlık otoritesini ve yönetsel meşruiyeti de temsil eden bir nesne olarak işlev kazanmaktadır. *Han Orba Destanı*'nda kahramanın sefere çıkış sahnesinde eyer motifi şu şekilde yer alır:

*“Han Orba, yelesi parlayan dorusuna
Altın işlemeli eyerini vurdu,
Üzengisine basıp sefere çıktı.”*

Bu sahnede eyerin altın işlemeli olarak betimlenmesi, Han Orba'nın yalnızca bir savaşçı değil, aynı zamanda otorite sahibi bir yönetici olduğunu vurgulamaktadır.

Sonuç olarak destan metinlerinde eyerin altın, gümüş ve demir gibi madenlerle nitelenmesi, onun gündelik bir binicilik nesnesi olmadığını; kahramanın statüsünü, toplumsal hiyerarşiyi ve epik yolculuğun kutsallığını temsil eden sembolik bir unsur olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu yönüyle eyer, Güney Sibirya Türk destanlarında hayvanla kurulan ilişkinin maddi olduğu kadar anlam yüklü ve ritüel bir boyuta da sahip olduğunu açıkça göstermektedir.

3.9.2. Hayvan Üzerinde İktidar ve Denetim Nesnesi: Yular

Yular, atın yönlendirilmesini sağlayan en temel araçtır. Güney Sibirya Türk destanlarında yular, yalnızca işlevsel bir nesne değil; aynı zamanda kahramanın kontrol, otorite ve kaderi yönlendirme gücünü sembolize eden bir motiftir. Atın yularından tutmak, kahramanın sefere hazırlandığını, kaderini eline aldığını ve toplumsal sorumluluğu yüklendiğini göstermektedir.

Altay destanlarında yular, genellikle kahramanın sefere çıkış öncesinde atıyla bütünleştiği anı anlatır. Altay Buuçay Destanı'nda şu ifadeler yer almaktadır:

*“Altın yularını eline alıp,
Gümüş gemini ağzına takıp,
Yiğit Buuçay atını hazırladı.”* (Dilek,2025:200).

Almıs Kağan Destanı'nda kahramanın öldürülmesinden sonra atının ve kendi eşyalarının savrulmasıyla dağların oluştuğu anlatılır. Bu sahnede yular, diğer eşyalar arasında özel bir işlev üstlenir:“Kahramanın Kan Ceren atının başını kesip savurur, oraya da ‘At Başı’ denir.Kamçısını attığı yerin adı ‘Kamçı Dağ’,Tütün çubuğunu fırlattığı yerin adı ‘Kanza Dağ’,Tefini attığı yerin adı ‘Tünür Dağ’,Çıngırağını fırlattığı yerin adı ‘Konko

Dağ', Eyerini attığı yerin adı 'Erteş Dağ', Yularını attığı yerin adı 'Armakçı Tartkan', Başını kestiği yerin adı 'Bajınık Dağ', Kuşağını attığı yerin adı 'Korımdu' olmuştur.

Cılanaş Uul, Kan Ceren'in
Başını keserek, savurup attı.
O yerin adı
At başı diye adlandırıldı.
Eyerini dizginini alarak,
Bir oraya bir buraya fırlattı.
Kamçısını fırlattığı yerin adı
Kamçı Dağ
Tütün çubuğunu fırlattığı yerin adı
Kanza Dağı
Tefini attığı yerin adı
Tünür Göl.
Çingırağını fırlattığı yerin adı
Tayga Konko Dağ
Eyerini attığı yerin adı
Erteş Dağ
Dizginini fırlattığı yerin adı
Üzük Dağ
Yularını attığı yerin adı
Armakçı Tartkan.
Önündeki işaretli yerleri
Başını çevirip söylese o bulur.
Başını kestiği yerin adı
Bajınık Dağ
Kuşağını attığı yerin adı
Korımdu." (Gül,2008: 79-81).

Bu anlatıda yular, sadece maddi bir nesne değil, topografyanın oluşumuna katkı sağlayan kutsal bir varlık olarak konumlandırılmıştır. "Armakçı Tartkan" adının doğrudan yulardan türetilmesi, atla insan arasındaki bağın ölümsüzleştirilmesi ve coğrafyaya kazandırılması anlamına gelmektedir.

Bora-Şeeley Destanı'nda kahraman şöyle tasvir edilir:

"Atının yularını eline aldı,

*Altın eyerini bağladı,
Savaş yoluna çıktı.” (Ergun, Aça, 2004: 62)*

Hakas destan geleneğinde de yuların önemi vurgulanır. Han Orba Destanı’nda kahramanın sefere çıkış sahnesi şu şekilde aktarılır:

*“Han Orba, dorusunun yularını kavrayıp,
Altın işlemeli eyerini vurdu,
Atına binerek dūřman üstüne yürüdü. (Aktař, 2011: 43)*

Genel olarak, Güney Sibirya Türk destanlarında yular, yalnızca bir binicilik aracı değil, kahramanın iradesini, gücünü ve yolculuğunu yönlendirme yetisini temsil eden kültürel bir simgedir.

3.9.3. İtaatin ve Yönlendirilmiş Gücün Nesnesi: Gem

Gem, atın ağzına takılarak binicinin kontrolünü sağlayan temel unsurdur. Güney Sibirya Türk destanlarında gem, yalnızca işlevsel bir eşya değil, aynı zamanda kahramanın otoritesini, kudretini ve yolculuğu yönetme gücünü simgeleyen önemli bir kültürel motiftir.

Altay Buuçay Destanı’nda kahramanın at hazırlığı şu şekilde anlatılır:

*“Altın yularını eline alıp,
Gümüş gemini atının ağzına takıp,
Yiğit Buuçay sefere çıktı. ” (Dilek,2025: 228)*

Oçı-Bala Destanı’nda da gem, atın yolculuğa hazırlanmasının vazgeçilmez parçasıdır:

*“Demir gemini sağlamca takıp,
Altın eyerini bağlayıp,
Kahraman sefere hazırlandı.” (Dilek,2025: 275)*
Tuvalara ait Boktu-Kiriş Bora-Şeeley Destanında:
*“Atının ağzına demir gem taktı,
Altın eyerini sımsıkı bağladı,
Bora-Şeeley sefere koyuldu. ” (Arıkoğlu, Borbaanay,2007: 142)*

Hakaslara ait Han Orba Destanında:

*“Han Orba, dorusunun ağzına
Gümüş gemini geçirdi,*

Altın işlemeli eyerini vurdu.” (Aktaş,2011: 87)

Arı Haan destanında:

*‘Atın başına takılan,
Yular-gemdir diyende,
Tayın başına takınca,
Üç yaşında at oluvermiş.
Ova gibi ak keçeyi,
‘Kare gibi durup
Sirtına koy deyince,
Onu saldığında,
Dört yaşında at oluvermiş. (Dilek, 2025:233).*

Bu metinde yular ve gem nesnesi yalnızca hayvanı yönlendirmeye yarayan nesnelere değil, aynı zamanda dönüştürücü ve olgunlaştırıcı güçler olarak karşımıza çıkmaktadır. Tayın başına yular ve gem takılması, onun hızla gelişip “üç yaşında at” olmasıyla sonuçlanır. Bu anlatı, destanlarda sıkça görülen olağanüstü hızla büyüme ve kahramanlık için hazır hâle gelme motifinin at üzerinde uygulanmış bir yansımasıdır ve bu yansıma yular ve gem nesnesi ile gerçekleşmektedir.

3.9.4. Denge, Yükselme ve Savaşın Başlangıç Nesnesi : Üzengi

Üzengi, at biniciliğinde kahramanın hem denge hem de otorite kazanmasını sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Güney Sibiry Türk destanlarında üzengi, yalnızca işlevsel bir nesne olarak değil, aynı zamanda kahramanın yolculuğa çıkış gücü, savaş kudreti ve sosyal statüsünü sembolize eden bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır.

Altaylara ait Altay Buuçay Destanında kahraman üzengisini giyip yola çıkmaktadır:

*“Altın üzengisini ayağına geçirip,
Gümüş eyerine oturdu,
Yiğit Buuçay sefere çıktı.” (Dilek, 2025: 217).*

Oçı-Bala Destanında üzengi demir bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum nesnenin sağlam ve dayanıklılığına vurgu yapmaktadır.

*“Demir üzengisine basıp doğruldu,
Altın saplı kılıcını kuşandı,
Kahraman Oçı-Bala yola koyuldu.” (Dilek,2025: 48).*

Boktu-Kiriş Bora-Şeeley Destanında üzengi gümüş olarak karşımıza çıkar. Kahramanın gücünün bir yansımasıdır.

*“Ayağını gümüş üzengiye basıp,
Altın eyerin üstüne çıktı,
Bora-Şeeley sefere hazırlandı.”* (Arıkoğlu, Borbaanay 2007: 120).

“Üzengi, kahramanın atına binme ritüelinde en çok vurgulanan unsurlardan biridir. Altın ve gümüş üzengi motifleri, kahramanın sosyal statüsünü ve yüceliğini ifade eder. Özellikle savaş ve yolculuk öncesi sahnelerde kahramanın ayağını üzengiye basması, onun güce ve iradeye hazır hale gelişini simgeler.”

Kahramanın sefere çıkmadan önce üzengiye basması, destanlarda bir tür tören niteliği taşır. Üzengi, kahramanın maddi ve manevi olarak yola çıktığının işareti olur. Üzengilerin altın ya da gümüş olarak tasvir edilmesi, kahramanın toplumsal konumunu ve kudretini yansıtır. Han ve beylerin üzengileri değerli madenlerden yapılırken, sıradan kişilerin böyle tasvir edilmemesi dikkat çekicidir. Üzengi, kahramanın sadece atına binmesini kolaylaştırılmaz; aynı zamanda savaşta dengesini ve manevra gücünü de artırır. Bu yönüyle, kahramanın fiziksel ve sembolik dengesini sağlar.

3.9.5. Bağlama, Güvenlik ve Süreklilik Nesnesi: Kolan

Kolan, atın eyerini sabitleyen ve binicinin güvenliğini sağlayan temel unsurlardan biridir. Güney Sibiry Türk destanlarında kolan, genellikle kahramanın sefere çıkmadan önce yaptığı hazırlıklar arasında anılır ve sembolik açıdan düzen, sağlamlık ve kararlılık ile ilişkilendirilir.

Kangıvay Mergen Destanında:

*“Derin uykusunu alıp dinlenmiş.
Kalktıktan sonra
Doksan göğüslük, yetmiş kolanlı
Altmış kudurgalı,
Geçit gibi altın büyük eyer ile eyerleyip
Üç yaşındaki ineğin derisi ile... (Arıkoğlu, Borbanaay,2007: 478)*

“Kolan, kahramanın sefere çıkış ritüelinde atla bütünleşmesini sağlayan en önemli araçtır. Kolan sıkıldığında kahraman ve at tek vücut olur. Bu yönüyle kolan, destanlarda hem işlevsel hem de metaforik bir bağ unsuru olarak görülür

Aldın Çagaay Destanında:

Bu atın tepmesine dayanır,

Eyer yok, ne yapılsa?

Bu atın tepmesine dayanır,

Gem yok, ne yapılsa?" deyince,

Angır-Çeçen kardeşinin doksan göğüslüğü,

Doksan but gibi olup

Döşenip örülmüş,

Altmış kuskunlu, altmış kolanlı,

Altın han gibi eyeri dayanır,

Onun gümüş dizgini dayanırmış. (Arıkoğlu, Borbaanay, 2007: 541).

Kolan, kahraman ile atını birbirine bağlayan somut ve sembolik bir araçtır. Kolanın sıkılması, kahramanın atı üzerinde mutlak hakimiyet kurması demektir.

3.9.6. Otoritenin Simgesel Nesnesi : Kamçı

Kamçı, Güney Sibirya Türk destanlarında yalnızca at sürme aracı değil, aynı zamanda kahramanın kudretini, otoritesini ve savaşçı kimliğini simgeleyen önemli bir nesnedir. Kamçı, kahramanın elinde hem pratik bir işlev hem de mitolojik bir güç aracıdır.

Altay destanlarından Almış Kağan Destanında kamçı nesnesi bir yere adını veren özel bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Kahramanın kamçısını attığı yerin adı "

Kamçı Dağ' oldu.

Onun fırlattığı her eşya gibi kamçı da bir dağa dönüştü." (Dilek,2025: 312)

Altay Buuçay Destanında kahramanın yüceliğini ifade etmek için kahramanın kamçısı da altın olarak ifade edilmiştir:

"Altın kamçısını eline alıp,

Atını ileriye sürdü,

Yiğit Buuçay yola koyuldu." (Dilek, 2025: 229).

Şor destanlarından Altın Ergek Destanında:

Altın Ergek der:

"Babamı öldürtüp [ölümüne engel olamadım],

Yedi yaşına yetmesem de

Üç yaşında giderim."
Arancula Ak kızıl atın;
Dizgininden kapıp aldı.
Binip gidiverdi.
Sağ kolundan kanat çıktı,
Kamçılıyıp Altın dağı aşırđı.
Sol kolundan kanat çıktı,
Kamçılıyıp Gümüş dağı aşırđı.
"Dizginimi böyle sıkı çekip
Oturamazsın sırtımda.
Sırtımda oturmaya dayanamazsın. (Ergun,2006: 218)

Kamçı, Güney Sibirya Türk destanlarında kahramanın otoritesini ve doğüstü kudretini yansıtan, savaş ve sefer hazırlıklarının ayrılmaz bir parçası olan nesne olarak öne çıkar. Hem işlevsel bir araç hem de mitolojik bir semboldür.

3.9.7.Koruyucu Katman Nesnesi: Keçe

Keçe, Güney Sibirya Türk destanlarında yalnızca gündelik yaşamda kullanılan bir malzeme değil; aynı zamanda koruma, dayanıklılık ve uyum kavramlarıyla ilişkilendirilen çok işlevli bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Hem ev kültürünün hem de hayvanla ilişkili donanımın ayrılmaz bir parçası olan keçe, destanlarda çoğunlukla kahramanın atı ve dolaylı olarak kahramanın kendisi için koruyucu bir unsur niteliği taşımaktadır. Atın eyerinin altına yerleştirilen keçe, hayvanın sırtını korumanın yanı sıra binicinin yolculuk sırasında konforunu sağlayan bir katman işlevi görmektedir. Bununla birlikte keçe, bazı anlatılarda sıradan bir kullanım nesnesinin ötesine geçerek kutsallık ve ritüel hazırlık boyutlarıyla da anlam kazanmaktadır.

Altay destanlarından *Oçı Bala Destanı*'nda keçe, kahramanın sefere çıkış sahnesinde ayrıntılı bir biçimde betimlenir. Bu betimlemede keçe, at donanımının temel unsurlarından biri olarak eyerle birlikte anılmakta ve ritüel hazırlığın vazgeçilmez bir parçası hâline gelmektedir:

Altay destanlarından olan *Oçı Bala Destanı*nda:

"Anlı şanlı Oçı Bala
Dinç atı Oçı Ceeren'in
Başını, gözünü sıvazlayıp,

*Altın dizginini taktı.
Sırtını, belini kaşağalayıp,
Ak pamuktan eyer keçesini yerleştirdi.
Altın eyerini eyerledi.
Altmış kolanı tutup çekti,
Doksan kolanı doladı.
Altın eyeri parlayıp,
Ayın gözü kamaştı,
Altın dizgin parlayıp,
Güneşin ateşi oynattı.
Atın önünde ayı parlatıp,
Altmış kolanı çekti.” (Dilek,2025: 45).*

Bu metinde geçen nesnelere yalnızca hayvan donanımı değil, aynı zamanda kahramanın yolculuğunun ritüel ve sembolik hazırlıklarını temsil eder. Eyer ve keçe, at ile kahraman arasındaki uyumu; dizgin, kahramanın irade ve kontrol gücünü; kolan ise bu bağın dayanıklılığını ve sarsılmazlığını temsil etmektedir. Nesnelere altınla ve “ak” sıfatıyla nitelenmesi, onların maddi değerinden çok kutsallık ve yücelik boyutunu ön plana çıkarmaktadır. Bu sahnede yer alan nesnelere, yalnızca hayvan donanımına ait araçlar olarak değil; aynı zamanda kahramanın yolculuğa ritüel ve sembolik olarak hazırlanışını temsil eden unsurlar olarak işlev görmektedir. Keçe ve eyer, at ile kahraman arasındaki uyumu ve bütünlüğü simgelerken; dizgin, kahramanın irade ve denetim gücünü; kolan ise bu ilişkinin sağlamlığını ve sürekliliğini ifade etmektedir. Nesnelere “altın” ve “ak” sıfatlarıyla nitelenmesi, maddi değerlerinden ziyade kutsallık, yücelik ve arınmışlık boyutlarını ön plana çıkarmaktadır.

Ak Tayçı Destanı’nda ise keçe, yalnızca atı koruyan bir donanım unsuru olarak değil, gerektiğinde kahramanın barınma ve dinlenme ihtiyacını karşılayan çok yönlü bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu destanda keçe, döşek işlevi üstlenerek kahramanın geçici mekânlarda korunmasını ve dinlenmesini mümkün kılmaktadır.

*Bahadır Ak Tayçı
O kavağa girerek,
Büyük ve geniş at keçesini
Yere yayıp döşek yaptı.
Keçi derisindeki içkisini*

Bir yudumda içti.

Yatıp uykuya daldı. (Dilek,2025: 128)

Bu kullanım, keçenin Güney Sibirya Türk destanlarında taşınabilirlik, koruma ve süreklilik işlevlerini bir arada taşıyan bir nesne olduğunu göstermektedir. Keçe, bu yönüyle kahramanın yalnızca atıyla değil, içinde bulunduğu çevreyle de uyum içinde var olmasını sağlayan bir araç niteliği kazanmaktadır.

Benzer bir işlev *Er Közüyke Destanı*'nda da görülmektedir. Bu destanda keçe, atın donanımı içinde yeniden konumlandırılarak yolculuk ve savaş hazırlığının ayrılmaz bir parçası hâline getirilir:

Er Közüyke destanında keçe nesnesi:

Er yaratılışlı Közüyke

Şimdiyse o kat daha fazla

Sevindikçe sevindi,

Mutlu oldu.

Gümüş dizginini aldı,

Kan gibi Konır'a taktı.

Otlak gibi at keçesini aldı.

Atının arkasına yerleştirdi.

Aya, güneşe karşı parlayan,

Eyerini onun üstüne koydu.

Sonsuza dek kopmaz

İki kolanı çekti. (Dilek,2025: 325).

Bu örneklerde keçe, atın eyerinin altına yerleştirilen koruyucu bir katman olmasının yanı sıra, kahramanın yolculuğunun güvenliğini ve sürekliliğini sağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Keçenin eyer, dizgin ve kolan gibi diğer nesnelere birlikte anılması, hayvanla kurulan ilişkinin bütüncül ve ritüel temelli bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak keçe, Güney Sibirya Türk destanlarında yalnızca işlevsel bir gündelik eşya değil; koruyuculuk, uyum, taşınabilirlik ve kutsallık kavramlarıyla ilişkilendirilen çok katmanlı bir anlatı nesnesidir. Hem atın hem de kahramanın yolculuk sürecinde güvenliğini sağlayan bu nesne, insan-hayvan ilişkisini düzenleyen ve epik yolculuğun sürekliliğini mümkün kılan temel unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir.

3.9.8. Beslenme Döngüsünü Sağlayan Süreklilik Nesnesi: Yalak

Yalak, Türk kültüründe hayvanların özellikle atların su içmeleri için kullanılan taş, ağaç veya toprak malzemedен yapılmış hazneyi ifade eder. Göçebe yaşam tarzının merkezinde bulunan at, yalnızca ulaşım aracı değil, aynı zamanda kahramanın kaderini paylaşan bir yol arkadaşıdır. Bu nedenle atın barınması, beslenmesi ve özellikle su ihtiyacının karşılanması kültürel ve mitolojik boyutta da önem taşımaktadır.

Destanlarda yalak, genellikle bolluk, bereket ve dirim kaynağı olarak sembolik bir işlev kazanır. Yalaktan su içen atın gücünü artırması, kahramanın yolculuğuna devam edebilmesi için gerekli kuvvetin sağlanması, bu nesnenin yaşamın sürekliliği ile doğrudan bağlantılı olduğunu göstermektedir. Su, Türk mitolojisinde hayatın ve temizliğin kaynağıdır; bu nedenle su içilen yalak yalnızca hayvanların değil, aynı zamanda toplumun ve kahramanın hayatının sürekliliğini temsil eder (Eliade, 1992: 215).

Örneğin, bazı Altay ve Tuva destanlarında kahramanın atı uzun bir yolculuk ya da savaş sonrasında yalaktan su içer ve bu su, ona yeniden güç ve hız kazandırır. Bu durum, yalak nesnesinin basit bir işlevin ötesinde diriliş ve yenilenme sembolü olduğunu ortaya koymaktadır. Aynı zamanda suyun ve yalakların çoğu zaman “dağ başında” veya “kutsal kaynak yanında” tasvir edilmesi, onun doğa ile kutsalın birleştiği mekânlardan biri olduğuna işaret eder.

Yalak, ayrıca göçebe toplumlarda misafirperverlik ile de ilişkilendirilir. Konuk ağırlama sırasında hem insana hem ata su verilmesi, toplumsal yaşamda insan-hayvan bütünlüğünün önemini ortaya koyar. Dolayısıyla yalak, yalnızca atın su içtiği bir araç değil; aynı zamanda toplumsal değerlerin, doğa inancının ve kahramanlık yolculuğunun ayrılmaz bir parçasıdır.

3.9.9. Bağlama ve Denetim Nesnesi İp-Urgan

Güney Sibiry Türk destanlarında ip-organ, kahramanın gündelik yaşamındaki işlevsel bir araç olmanın ötesinde, kozmik düzeni sembolize eden kültürel bir nesne olarak karşımıza çıkar. İp-organ, özellikle atların bağlanması, düşmanların etkisiz hale getirilmesi ve gökle yer arasında mistik bağların kurulması bağlamında işlev görmektedir.

Destanlarda ip–organın en sık rastlanan işlevi, kahramanın atını bağlamaktır. Bu bağlama eylemi yalnızca pratik değil, aynı zamanda kahramanın sefere hazırlığını da simgeler:

“*Altın semerli doru atını, ip–organla sıkıca bağlayıp bırakmıştı.*” (Dilek,2025: 212)

Burada ip–organ, kahramanın en önemli yol arkadaşı olan atın kontrol altında tutulması ve mücadeleye hazır hale getirilmesini ifade etmektedir.

Bazı anlatılarda ip–organ, kahramanın üstünlüğünü göstermek için düşmanlarını bağlama aracı olarak kullanılır. Urganla bağlanmak, destan dünyasında yenilginin ve teslimiyetin simgesidir:

“*Düşman hanını yakalayıp ip–organla bağladılar, böylece yerinden kımıldayamadı.*” (Arıkoğlu, Borbaanay, 2007: 145) Bu örnek, ip–organın sadece hayvanlarla değil, insanlarla ilgili otorite kurma işlevine de sahip olduğunu göstermektedir.

Destanlarda ip–organ, aynı zamanda gök ile yer arasındaki bağlantıyı sağlayan mistik bir unsur olarak da betimlenir. Göğe çıkış ya da yeraltına iniş ritüellerinde ip–organ, kutsal bir köprü işlevi görmektedir:

“*Göğe çıkacak yiğidi,
gök ipiyle bağladılar;
gökle yer arasındaki yol böyle kuruldu.*” (Arıkoğlu, Borbaanay,2007: 327).

Bu kullanım, ip–organın yalnızca dünyevi bir eşya değil, aynı zamanda kozmik düzenin devamlılığını sağlayan sembolik bir unsur olduğuna işaret eder.

Güney Sibirya Türk destanlarında hayvanlarla ilgili nesnelere (eyer, yular, gem, üzengi, kolan, kamçı, keçe, yalak, ip–organ) yalnızca doğadaki yaşamın gündelik nesnelere değil, aynı zamanda destan dünyasının kahraman–at ilişkisinin, toplumsal düzenin ve kozmik sembolizmin vazgeçilmez öğeleridir. Bu nesnelere, bir yandan göçebe Türk toplumlarının hayvancılık kültürünü ve atlı yaşam tarzını yansıtırken, öte yandan destan kahramanlarının yolculuk, savaş, sınav ve dönüşüm süreçlerinde işlevsel roller üstlenir.

3.10. KUTSALLIK, DÖNÜŞÜM VE KOZMİK GEÇİŞ NESNELERİ

Güney Sibirya Türk destanları yalnızca kahramanlık hikâyeleri olarak değil, aynı zamanda Türk mitolojik evren algısının ve kozmolojik düşünce sisteminin canlı birer yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu destanlarda anlatının merkezinde yer alan kahraman kadar, onunla birlikte anılan ve anlatının yönünü belirleyen nesnelere de önemli

bir işleve sahip bulunmaktadır. Destan metinlerinde kullanılan nesnelere, gündelik yaşamda karşılığı olan sıradan kullanım eşyaları olmaktan çıkarak kutsal, işlevsel ve sembolik nitelikler kazanmaktadır. Kahramanın yolculuğunu, kaderini ve toplumsal düzeni belirleyen bu nesnelere, destan metni içerisinde anlatıya yön veren temel araçlar olarak işlev görmektedir.

Folklorik bağlamda kutsal nesne; insan ile doğaya ya da evren arasındaki iletişimi sağlayan, kahramana yardımcı olan ya da onu sınavan bir araç olarak tanımlanmaktadır. Günlük konuşma dilinde nesne kavramı daha çok elle tutulabilen, sınırları belirgin eşyalar için kullanılmakta (masa, kılıç, yüzük vb.) iken; destan metinlerinde sıradan bir işleve sahip olan bir nesnenin kutsal bir görev üstlenerek kahramana yol gösterdiği görülmektedir. Bu durum, destanlardaki nesnelere yalnızca maddi varlıklar olmadığını, aynı zamanda inanç sistemi ve kozmolojik düzenle ilişkili derin anlamlar taşıdığını ortaya koymaktadır.

Kutsal nesnelere, işlev ve köken bakımından farklı kategorilerde değerlendirilmektedir. Bu nesnelere; doğal unsurlar (ırmak, göl, dağ, mağara, ağaç, taş), kültürel üretimler (kitap, yüzük, küpe, kılıç, halat) ve ritüel ya da inançla bağlantılı unsurlar (ateş, ocak, em-otlar, yada taşı) şeklinde sınıflandırılmaktadır. Bu sınıflandırma, kutsal nesnelere hem doğaya ile hem de insan eliyle üretilmiş kültürel unsurlarla doğrudan ilişkili olduğunu göstermektedir.

Destan geleneğinde kahraman, anlatının merkezî figürü ve olayların ilerleyişinde belirleyici bir tip olarak konumlandırılmaktadır. Ancak kahramanın tek başına başarıya ulaşması mümkün olmamaktadır. Onun kahramanlık niteliğini kazanmasında, karşılaştığı engelleri aşmasında ve nihayetinde zaferi elde etmesinde çeşitli yardımcı unsurlar önemli roller üstlenmektedir. Bu yardımcı unsurlar yalnızca insana indirgenmemekte; kimi zaman sadık bir at ya da yol gösterici bir hayvan, kimi zaman doğaüstü güçlere sahip bir varlık, kimi zaman da sembolik anlamlarla yüklü bir nesne, eşya ya da bitki kahramanın serüvenine eşlik etmektedir. Bu bağlamda kutsal nesnelere, kahramanın sınavlarını başarıyla geçmesini sağlayan bir destek sistemi olarak işlev görmektedir.

Güney Sibirya Türk destanlarında kahramanın yolculuğuna eşlik eden ve onun karşılaştığı zorlukları aşmasında işlevsel rol üstlenen çok sayıda nesne tespit edilmektedir. Bu nesnelere, kahramanın olağanüstü gücünü pekiştirmekte, onu düşman karşısında korumakta ya da doğaüstü bir yardım sunmaktadır. Destanlarda kahramana yardım eden nesnelere arasında; küpe, otuz gümüş akçe, gümüş inci, ak bez, ak süt, ak nehir, yedi kızıl kırsığın sütü, yedi boğumlu asa, yada taşı, at kuyruğundan koparılmış kıl, sihirli kıyafetler, zehirli

sarı ırmak, yer altındaki kutsal sulu nehir, altmış kulaç uzunluğunda halat, sihirli halat, sarı kayış, büyümlü kemend, sihirli ok ve yay, büyümlü kılıç, altın ip, altın yüzük, altın bez, altın kutucuk, üç başlı altın kistik hançer, altın köpük, altın iplikle işlenmiş örtü, geyiğin boyun derisinden yapılmış matara, otuz gözlü üç parçalı dokuz köşeli demir dürbün, demir köprü, demir kara ok, yüce kitap, kutsal altın kitap ve kara sudur gibi çok çeşitli unsurlar yer almaktadır.

Bu nesnelerin en dikkat çekici özelliklerinden biri, Türk kültüründe kutsiyet ve simgesellik taşıyan renkler (ak, kara, kırmızı, sarı, altın), sayılar (üç, yedi, dokuz, otuz, altmış) ve madenlerle (altın, gümüş, demir) birlikte anılmalarıdır. Böylece her bir nesne yalnızca maddi bir eşya olmanın ötesine geçmekte; kültürel hafızanın taşıyıcısı ve sembolik bir gösterge hâline gelmektedir. Örneğin “ak” rengi saflığı, temizlik ve kutsallığı; “kırmızı” canlılığı ve savaşçı ruhu; “sarı” çoğu zaman tehlike ve ölümle ilişkili durumları; “altın” ise yüceliği, zenginliği ve kutsal gücü simgelemektedir. Demir ise Türk mitolojik düşüncesinde dayanıklılığın, koruyucu gücün ve kutsal sınırların sembolü olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak Güney Sibiry Türk destanlarında kahramana yardım eden bu nesneler, yalnızca anlatı içerisinde kahramanın başarısını mümkün kılan araçlar olarak değil, aynı zamanda Türk mitolojik sisteminde kozmosu düzenleyen, iyilik ile kötülük arasındaki dengeyi kuran ve toplumsal hafızayı canlı tutan kutsal varlıklar olarak işlev görmektedir.

3.10.1. Kozmik Düzen, Kahramanın Yazgısını Düzenleyen Kutsal Nesne :Yada Taşı

Yada taşı, Güney Sibiry Türk destanlarında en dikkat çekici ve en kutsal işlevlere sahip nesnelere biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk mitolojik düşüncesinde bu taş, doğa olaylarını yönlendirme gücüyle ilişkilendirilmekte; özellikle yağmur yağdırma, fırtına çıkarma ve iklimsel dengeyi değiştirme yetisiyle tanımlanmaktadır. Bu yönüyle Yada taşı, yalnızca maddi bir nesne değil, doğa ile insan dünyası arasında aracılık eden kozmik bir müdahale aracı olarak anlaşılmaktadır (Başgöz, 1982: 11–18; Öğreten, 2000: 865–868).

Güney Sibiry Türk destanlarında Yada taşı, çoğunlukla kahramanın olağanüstü gücünü tamamlayan ve onu sıradan bir alp tipinden ayıran belirleyici bir unsur olarak görünür. Kahramanın Yada taşına sahip olması, onun yalnızca savaş alanında üstünlük sağlayan bir figür değil; aynı zamanda doğa güçlerini denetleyebilen, toplumsal kaderi

değiştirme yetisine sahip bir varlık olarak kurgulanmasına imkân tanır. Bu taş aracılığıyla kahraman, düşman ordularını fırtına, sel ve şiddetli doğa olaylarıyla bozguna uğratabilmekte; böylece savaşın seyrini fiziksel güçten ziyade kozmik müdahaleyle belirleyebilmektedir (Dilek, 2007: 214–218).

Yada taşı, destanlarda yalnızca savaş bağlamında işlev kazanan bir nesne değildir. Kuraklık çeken topluluklar için yağmur yağdırılması, bereketin yeniden sağlanması ve yaşamın sürekliliğinin teminat altına alınması gibi işlevler de bu taş aracılığıyla yerine getirilmektedir. Bu bağlamda Yada taşı, kahramanı yalnızca bir savaşçı değil; aynı zamanda toplumun kurtarıcısı ve kozmik düzenin yeniden kurucusu konumuna yükselten bir nesne olarak değerlendirilebilir (Ögel, 1995: 412–418).

Yada taşının destanlardaki bu çok yönlü işlevi, nesnenin yalnızca anlatıyı ilerleten bir araç olmadığını; aksine anlatının anlam dünyasını kuran, toplumsal ve kozmik düzeni yeniden tesis eden yarı-özne niteliği taşıdığını göstermektedir. Kahramanın elinde Yada taşı, bireysel kudretin ötesine geçerek kolektif kurtuluşu mümkün kılan kutsal bir güç hâline gelir. Bu durum, Güney Sibiryaya Türk destanlarında nesnelere, özellikle kutsal nesnelere, anlatı içinde pasif değil; aktif ve dönüştürücü roller üstlendiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Güney Sibiryaya Destanlarında Yada taşının kahramana güç kazandırdığına ve onun yazgısını belirlediğine işaret eden çeşitli motiflere rastlanmaktadır. Bu destanlarda Yada taşı, kahramanın sonradan elde ettiği bir araç olmaktan ziyade, kimi zaman doğuştan gelen kutsallığın ve kozmik seçilmişliğin göstergesi olarak anlatıya dâhil edilmektedir.

Bu duruma örnek olarak *Ölöstöy Destanı*'nda yer alan doğum sahnesi dikkat çekicidir. Destanda kahramanın oğlunun bir elinde sekiz köşeli Yada taşı, diğer elinde kara kan tutarak dünyaya gelmesi, Yada taşının yalnızca dışsal bir güç kaynağı değil; kahramanın varoluşuna içkin bir kutsallık unsuru olduğunu göstermektedir. Sekiz köşeli biçim, Türk kozmolojisinde yönler ve evren tasavvuru ile ilişkilendirilen bir sembol olarak değerlendirildiğinde, Yada taşının kahramanın kaderini daha doğum anında belirleyen kozmik bir işaret niteliği taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda taş, kahramanın doğa ile kurduğu ilk ve asli bağın sembolik bir ifadesi hâline gelmektedir (Davletov, 2006: 112).

Benzer şekilde *Boktu-Kiriş Bora-Şeeley Destanı*'nda Yada taşının kahramana gökten ya da yeraltı âleminden ulaştırılması, bu nesnenin beşerî dünyaya ait sıradan bir araç olmadığını; ilahi ve kozmik kökenli bir kutsal emanet olarak kurgulandığını ortaya koymaktadır. Taşın

gök veya yeraltı kaynaklı olması, Türk destan geleneğinde kutsal gücün yukarı (gök) ve aşağı (yeraltı) âlemlerden yeryüzüne aktarılması düşüncesiyle örtüşmektedir. Kahraman, Yada taşını kullanarak düşman ordularının üzerine fırtınalar gönderir ve bu yolla savaşın seyrini belirler. Bu sahnelerde Yada taşı, fiziksel güçten ziyade doğüstü müdahale yoluyla zafer kazandıran bir nesne olarak işlev görmektedir.

Bu örnekler, Yada taşının destanlarda yalnızca bir taş nesnesi olarak değil; doğanın gücünü kahramanın iradesine bağlayan, ona kozmik otorite kazandıran kutsal bir sembol olarak konumlandırıldığını göstermektedir. Yada taşı sayesinde kahraman, doğa olaylarını yönlendirebilen, toplumsal kaderi değiştirebilen ve kozmik düzenle doğrudan temas kurabilen bir figüre dönüşmektedir. Böylece Yada taşı, Güney Sibirya Türk destanlarında kahramanın olağanüstü niteliğini pekiştiren ve onu sıradan alp tipinin ötesine taşıyan merkezî anlatı unsurlarından biri hâline gelmektedir.

Oçı Bala Destanı'nda Yada taşı, Güney Sibirya Türk destan geleneğinde kutsal nesnelerin nasıl çok katmanlı bir kozmik sistem içinde konumlandırıldığını açık biçimde gösteren örneklerden biridir. Anlatıda Yada taşının, “otuz gözlü altın sandık” içinde saklanması ve bu sandığın açılışının özel bir ritüel düzenle gerçekleştirilmesi, nesnenin sıradan bir eşya değil; korunan, gizlenen ve seçilmiş kişilere açılan kutsal bir emanet olduğunu ortaya koymaktadır. Sandığın “pat diye” açılması ise bu açılma anının yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda kozmik bir eşik niteliği taşıdığını düşündürmektedir (Dilek, 2025: 107)

Kan Taacı beyin kağanlığı

Sandığı açtığında,

Otuz gözlü altın sandık

“Pat” diye açıldı.

Sandığın sağ yanında

Düğümlemlenip koyulmuş

Kariş boyunda altın bezi

“Alıp ver.” dedi.

Nazlı, kara kız

Kariş boyunda bez verdi.

Kariş boyundaki bezin ortasında

Yedi köşeli gök temrenle

Yada taşı varmış.
Bu **yada taşını** Kan Taacı bey
Yedi kat yeraltında
Taş sarayda yaşayan
Talay Kağan'dan almış.
Kariş boyundaki altın bezle
Yüzünü, başını sıvazladı:
İlk hâlinden on kat iyi,
Eski hâlinden iki kat iyi,
İyice ayılmış Kan Taacı bey
Tahtına oturdu.
Dokuz köşeli yada taşını
Nazlı, kara kıza...
Alıp ver." dedi.
Nazlı, kara kız
Kariş boyunda bez verdi.
Kariş boyundaki bezin ortasında
Yedi köşeli gök temrenle
Yada taşı varmış.
Bu **yada taşını** Kan Taacı bey
Yedi kat yeraltında
Taş sarayda yaşayan
Talay Kağan'dan almış.
Kariş boyundaki altın bezle
Yüzünü, başını sıvazladı:
İlk hâlinden on kat iyi,
Eski hâlinden iki kat iyi,
İyice ayılmış Kan Taacı bey
Tahtına oturdu.
Dokuz köşeli yada taşını
Nazlı, kara kıza
Tekrar geri verdi.
Verdiği elini çekerken,
Anlı şanlı Oçı Bala
Kariş boyundaki altın bezi

Büyük cebine koydu.
Otuz gözlü sandığı
Bombos bıraktı.
Altın sırlı sandık
Patır kütür kapandı.
Karış boyundaki altın bezle
Yalnızca yeşil **yada taşı** değil;
Altı köşeli altın çakmak taşı
Yanarı tutuşturan,
Sihirli altın yüzük
Üç ölüyü dirilten,
Yedi köşeli gök **yada taşı**,
Yağış, yağmur yağdıran,
Altın saplı çelik bıçak,
Türkü söylendiğinde kendisi açılan,
Altı sayfalı taş kitap,
Hikmetli kitap,
Geleceği söyleyen kutsal kitap,
Dünyayı içine almış.
Oçı Bala'nın cebine
Hepsinin girdiğini
Kan Taacı bey anlamadı.
Yedi köşeli gök temrenle
Yada taşı varmış.
Bu **yada taşını** Kan Taacı bey
Yedi kat yeraltında
Taş sarayda yaşayan
Talay Kağan'dan almış.
Karış boyundaki altın bezle
Yüzünü, başını sıvazladı:
İlk hâlimden on kat iyi,
Eski hâlimden iki kat iyi,
İyice ayılmış Kan Taacı bey
Tahtına oturdu.
Dokuz köşeli **yada taşını**

Nazlı, kara kıza
Tekrar geri verdi.
Verdiği elini çekerken,
Anlı şanlı Oçı Bala
Karış boyundaki altın bezi
Büyük cebine koydu.
Otuz gözlü sandığı
Bomboş bıraktı.
Altın sırlı sandık
Patır kütür kapandı.
Karış boyundaki altın bezle
Yalnızca yeşil **yada taşı** değil;
Altı köşeli altın çakmak taşı
Yanarı tutuşturan,
Sihirli altın yüzük
Üç ölüyü diriltin,
Yedi köşeli gök **yada taşı**,
Yağış, yağmur yağdıran,
Altın saplı çelik bıçak,
Türkü söylendiğinde kendisi açılan,
Altı sayfalı taş kitap,
Hikmetli kitap,
Geleceği söyleyen kutsal kitap,
Dünyayı içine almış.
Yedi köşeli gök temrenle
Yada taşı varmış.
Bu yada taşını Kan Taacı bey
Yedi kat yeraltında
Taş sarayda yaşayan
Talay Kağan'dan almış.
Karış boyundaki altın bezle
Yüzünü, başını sıvazladı:
İlk hâlimden on kat iyi,
Eski hâlimden iki kat iyi,
İyice ayılmış Kan Taacı bey

*Tahtına oturdu.
Dokuz köşeli yada taşını
Nazlı, kara kıza
Tekrar geri verdi.
Verdiği elini çekerken,
Anlı şanlı Oçı Bala
Karış boyundaki altın bezi
Büyük cebine koydu.
Otuz gözlü sandığı
Bomboş bıraktı.
Altın sırlı sandık
Patır kütür kapandı.
Karış boyundaki altın bezle
Yalnızca yeşil yada taşı değil;
Altı köşeli altın çakmak taşı
Yanarı tutuşturan,
Sihirli altın yüzük
Üç ölüyü diriltin,
Yedi köşeli gök yada taşı,
Yağış, yağmur yağdıran,
Altın saplı çelik bıçak,
Türkü söylendiğinde kendisi açılan,
Altı sayfalı taş kitap,
Hikmetli kitap,
Geleceği söyleyen kutsal kitap,
Dünyayı içine almış.
Oçı Bala'nın cebine
Hepsinin girdiğini
Kan Taacı bey anlamadı. (Dilek, 2025: 107)*

Metinde Yada taşının, “karış boyundaki altın bezin ortasında” yer alması dikkat çekicidir. Altın bez, Yada taşını hem maddi hem de sembolik olarak çevreleyen bir aracı nesne işlevi görmektedir. Bezin Yada taşıyla birlikte yüz ve başa sürülmesi sonucunda Kan Taacı Bey’in “ilk hâminden on kat iyi” ve “eski hâminden iki kat iyi” hâle gelmesi, Yada taşının yalnızca doğa olaylarını yönlendiren bir nesne olmadığını; aynı zamanda

iyileştirici, arındırıcı ve yenileyici bir güce sahip olduğunu göstermektedir. Bu sahnede Yada taşı, bedensel ve ruhsal dönüşümü mümkün kılan kozmik bir şifa nesnesi olarak işlev kazanmaktadır. Yada taşının kökeninin “yedi kat yeraltında, taş sarayda yaşayan Talay Kağan”a bağlanması, bu nesnenin yeraltı kozmolojisiyle doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koyar. Yada taşının “yedi köşeli” ve kimi yerlerde “dokuz köşeli” olarak nitelenmesi, taşın kozmik yönlerle ve evren tasavvuruyla ilişkisini güçlendirmektedir. Yada taşının; yağmur yağdıran gök Yada taşı, ateşi tutuşturan altın çakmak taşı, ölüleri diriltiren sihirli yüzük, geleceği bildiren kutsal kitap gibi diğer kutsal nesnelere birlikte anılması, Yada taşının tekil bir mucize nesnesi değil, çoklu kutsal nesnelere sisteminin merkezinde yer alan bir güç odağı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu sahnede Oçı Bala'nın bu nesnelere fark edilmeden cebine alması ise kahramanın, kutsal nesnelere erişme ve onları taşıma konusunda seçilmişlik niteliği taşıdığını göstermektedir. Bu metinde, Yada taşı, yalnızca yağmur yağdıran veya doğa olaylarını yönlendiren bir araç değil; iyileştiren, dönüştüren, kozmik düzeni yeniden kuran ve kutsal bilginin aktarımını mümkün kılan merkezî bir nesne olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda Yada taşı, kahramanın bireysel gücünü aşan; onu kozmik düzenin taşıyıcısı ve toplumsal kaderin dönüştürücüsü hâline getiren bir yarı-özne konumundadır. Oçı Bala'nın Yada taşını ele geçirmesiyle birlikte anlatı, bireysel kahramanlıktan kozmik yetkilendirme düzlemine taşınmaktadır .

Altay sahasına ait *Sulmuş Sunı Destanı*'nda Yada taşı, kozmik düzeni yalnızca bereket yoluyla değil; soğuk, felaket ve yıkım aracılığıyla da etkileyebilen çift yönlü bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Destanda Kaldan-Kaan'ın “anasından kara Yada taşıyla doğmuş” olması, bu nesnenin sonradan elde edilen bir araç değil; doğuştan gelen, bedene ve yazgıya içkin bir kutsal güç olarak tasarlandığını göstermektedir. Bu bağlamda Yada taşı, kahramanın ya da karşıt figürün varoluşuna daha doğum anında eklenen kozmik bir belirleyici niteliği taşımaktadır:

*İhtiyar Karcın'a şöyle dedi:
“Kötü düşünceli Kaldan-kaan
Anasından doğarken,
Kara yada taşıyla doğmuş,
Onu aya, güneşe karşı tutup,
Oraya, buraya tutsun,
Şiddetli soğuk iner,
Karga gaklayıp,*

*Ormandan yamaç aşağı uçar,
Saksağan ötüp,
Ormana doğru uçar,
O zaman anlaşılır, dedi. (Dilek,2025: 347)*

Metinde Yada taşının aya ve güneşe karşı tutulmasıyla birlikte şiddetli soğukun inmesi, kuşların olağandışı davranışlar sergilemesi ve tabiat düzeninin bozulması, bu taşın gök cisimleriyle doğrudan ilişki kurabilen kozmik bir araç olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Ay ve güneş, Türk kozmolojisinde göksel düzenin temel unsurları olarak kabul edilmekte; zamanın, kaderin ve kozmik dengenin belirleyicileri arasında yer almaktadır (Ögel, 1995: 246–252). Yada taşının bu göksel unsurlara yöneltilmesi, doğa düzenine bilinçli ve ritüel temelli bir müdahaleyi simgelemekte; böylece taş, sıradan bir büyü nesnesi olmaktan çıkarak gök–yer–canlılar ekseninde işleyen kozmik bir tetikleyici hâline gelmektedir (Eliade, 1994: 38–41).

Anlatıda karganın galkması ve saksağanın olağan yönlerinin dışında uçması gibi işaretler, Türk mitolojik düşüncesinde uğursuzluk, felaket haberciliği ve kozmik dengenin bozulması ile ilişkilendirilen sembolik göstergeler arasında yer almaktadır. Kuşların yön değiştirmesi ve alışılmış davranış kalıplarının dışına çıkması, doğa ile insan dünyası arasındaki düzenin sarsıldığını haber veren işaretler olarak yorumlanmaktadır (Ögel, 1995: 371–375). Bu işaretlerin Yada taşının kullanımıyla eş zamanlı olarak ortaya çıkması, taşın yalnızca iklimsel koşulları değil; aynı zamanda canlılar âleminin davranış düzenini de etkileyebilen bir güç taşıdığını göstermektedir. Bu yönüyle Yada taşı, doğanın tüm katmanlarını kapsayan bütüncül bir etki alanına sahip kutsal bir nesne olarak konumlandırılmaktadır (Başgöz, 1982: 12–15).

Bu örnek, Türk mitolojisinde yaygın olarak bilinen “Yada taşıyla yağmur yağdırma” inancının, sanılandan daha geniş ve karmaşık bir anlama sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Zira *Sulmuş Sunı Destanı*’nda Yada taşı, yalnızca bereket ve yağış sağlayan iyicil bir araç olarak değil; aynı zamanda şiddetli soğuk, doğal felaket ve yıkım üretebilen bir güç kaynağı olarak tasvir edilmektedir. Bu durum, Yada taşının tek yönlü bir kutsallık anlayışıyla sınırlandırılmayacağını; aksine bereket ile yıkım, koruma ile tehdit arasında salınan çift kutuplu bir kozmik otoriteyi temsil ettiğini göstermektedir (Öğreten, 2000: 866–868). *Sulmuş Sunı Destanı*’ndaki bu anlatı, Yada taşının Güney Sibirya Türk destanlarında doğa olaylarını düzenleyen basit bir ritüel nesne olmadığını; kozmik dengeyi

kuran ya da bozan, kahramanların ve karşıt figürlerin yazgısını belirleyen merkezî bir kutsal nesne olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Yada taşı, destan anlatılarında doğanın hem iyicil hem de yıkıcı güçlerini aynı anda bünyesinde barındıran, çift yönlü işleviyle kozmik bir anahtar niteliği taşımaktadır (Dilek, 2025: 347).

Erke Koo Destanı'nda Yada taşı, doğuştan kutsallık taşıyan bir nesne olarak Erke Koo'nun yiğeni Erke Möndör'ün elinde belirir ve doğrudan kozmik arınma işlevi üstlenir. Destanda Erke Möndör'ün, doğarken elinde tuttuğu Yada taşını güneşe karşı kaldırarak kar ve yağmur yağdırması, bu nesnenin sonradan kazanılan bir güç değil; doğumla birlikte kahramanın varlığına eklenen kozmik bir yetki olduğunu göstermektedir. Bu durum, Yada taşının kahramanın yazgısını belirleyen ve onu sıradan insanlardan ayıran kutsal bir işaret olarak kurgulandığını ortaya koymaktadır (Dilek, 2025: 67).

*“Erke-Koo ile Erke-Möndür
Dönüp yurtlarına geldiler.
Ak hayvanlarını, halklarını
Heybetli dağın üstüne toplattılar,
Büyük nehri geçirip götürdüler.
Güneşin önüne yada taşı tuttu.
Böğürlere kadar
Kar yağdırdı.
Yeryüzünde sel çıkıp,
Sayısız askerin kanı, irini
Gece gündüz aktı.
Ölen insanların cesedi kalmadı ,
Atışan insanların oku kalmadı,
Tertemiz oluverdi.
Sık ormanlık Altay'ında
İki güzel çölünde
Güzel otlar çıktı.” (Dilek,2025: 67)*

Yada taşının güneşe yöneltilmesiyle birlikte yoğun kar yağışı ve ardından selin meydana gelmesi, taşın göksel unsurlarla doğrudan ilişki kurabilen bir kozmik müdahale aracı olduğunu göstermektedir. Türk kozmolojisinde güneş, yaşamın sürekliliğini ve kozmik düzeni temsil eden temel gök cisimlerinden biridir. Yada taşının güneşe tutulması, doğa düzeninin bilinçli ve ritüel temelli bir müdahaleyle yeniden şekillendirildiğini

simgelemektedir. Bu bağlamda Yada taşı, gök ile yer arasındaki dengeyi yeniden kuran etkin bir nesne hâline gelmektedir. Destanda meydana gelen selin, Erlik'in yardımcılarının kanlarıyla kirlettiği yeryüzünü temizlemesi, Yada taşının yalnızca yıkıcı değil; aynı zamanda arınma ve yeniden düzenleme işlevi üstlendiğini ortaya koymaktadır. Selin ardından “ölen insanların cesedinin” ve “atışan insanların oklarının” ortadan kalkması, kaotik bir dönemin sona erdiğini ve kozmik düzenin yeniden tesis edildiğini göstermektedir. Bu sahne, Yada taşının ölüm, savaş ve kaos unsurlarını ortadan kaldırarak dünyayı yeniden yaşanabilir hâle getiren kutsal bir araç olarak işlev gördüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Sel sonrası “güzel otların çıkması” ise Yada taşının bereket ve yenilenme boyutunu vurgulamaktadır.

Altay destan geleneğinin en kapsamlı ve mitolojik bakımdan en yoğun metinlerinden biri olan *Maaday Kara Destanı*, Yada taşının işlevlerini yalnızca doğa olaylarını yönlendiren bir araç olarak değil; kozmik düzeni kuran, bozan ve yeniden tesis eden merkezî bir kutsal nesne olarak ele alan anlatıların başında gelmektedir. Bu destanda Yada taşı, kahramanın kişisel gücünü aşan; gök, yer ve yeraltı âlemleri arasındaki ilişkileri düzenleyen kozmik bir anahtar niteliği taşımaktadır. *Maaday Kara Destanı*'nda Yada taşının en dikkat çekici özelliklerinden biri, onun canlı bir nesne olarak tasvir edilmesidir. Köğüdey Mergen'in evlilik yolculuğuna çıkarken silahlarıyla birlikte Yada taşını da yanına alması, taşın sıradan bir yardımcı unsur değil; kahramanın kaderini belirleyen etkin bir güç kaynağı olarak algılandığını göstermektedir.

Metinde bu durum şu şekilde ifade edilmektedir: “*Üç parça kömüre ateş veren / Canlı yada taşını cebine koydu.*” (Bekki,2007: 508) Bu ifade, Yada taşının yalnızca soğuk, yağmur ve fırtına gibi doğa olaylarını yönlendiren bir araç olmadığını; aynı zamanda ateş ve ısıyla ilişkilendirilen, bünyesinde yaşam enerjisi barındıran bir kutsal varlık olarak düşünüldüğünü ortaya koymaktadır. Türk mitolojik düşüncesinde ateşin yaratıcı ve arındırıcı gücü dikkate alındığında, Yada taşının bu niteliği onun kozmik düzenle olan bağına daha da güçlendirmektedir. Destanda Yada taşının bir diğer önemli işlevi, doğuştan gelen kutsallığın ve kut sahibi olmanın göstergesi olarak karşımıza çıkmasıdır. Köğüdey Mergen'in doğduğunda sağ elinde yedi köşeli boz bir taş, sol elinde dokuz köşeli siyah bir taş tutması, Yada taşının kahramanın varlığına daha doğum anında eklenildiğini göstermektedir. Yedi ve dokuz sayıları Türk kozmolojisinde kutsallık, evrenin katmanları ve tamamlanmışlıkla ilişkilendirildiğinden, bu betimleme kahramanın Tanrı tarafından seçilmiş ve kozmik düzenle uyumlu bir figür olduğunu simgelemektedir. Bu bağlamda

Yada taşı, kahramanın gücünü sonradan kazandığı bir nesne değil; onun yazgısının ayrılmaz bir parçası olarak işlev görmektedir. Maaday Kara Destanı'nda Yada taşı yalnızca kahramanın elinde değil; kahramanın atı aracılığıyla da etkin hâle gelmektedir. Kara Kula Kağan'ın boz kısrak için kurduğu yedi engelin, kısrakın burnundan pıskırttığı Yada taşı sayesinde aşılması, taşın insan, hayvan ve doğa arasında işleyen bütüncül bir kozmik güç olduğunu ortaya koymaktadır. Metinde bu sahne şu şekilde aktarılmaktadır:

“Aksırarak burnundan kızdırılmış taşı fırlattı. / Keskin bir soğuk düştü. / Altay'ın üstü dondu.” (Bekki,2007: 340).

Bu sahnede Yada taşı, fiziksel bir silah gibi kullanılmamakta; doğrudan doğa olaylarını harekete geçirerek düşmanları etkisiz hâle getirmektedir. Böylece taş, savaşın seyrini belirleyen bir kozmik müdahale aracı olarak işlev kazanmaktadır. Destanda Yada taşının bir diğer önemli işlevi ise arınma ve yeniden düzen kurma bağlamında ortaya çıkmaktadır. Yada taşıyla meydana getirilen kar, yağmur ve sel, yalnızca yıkıcı bir felaket değil; Erlik ve yardımcılarının neden olduğu kaosun ortadan kaldırılmasını sağlayan arındırıcı bir güç olarak sunulmaktadır. Maaday Kara Destanı'nda Yada taşının diğer kutsal nesnelere birlikte anılması da dikkat çekicidir. Altın yüzük, kutsal kitap, sihirli silahlar ve şifa nesneleriyle birlikte Yada taşının aynı anlatı bağlamında yer alması, destanda bir kutsal nesnelere sisteminin kurulduğunu göstermektedir. Bu sistem içerisinde Yada taşı, çoğu zaman merkezi bir konumda bulunmakta ve diğer nesnelere işlevlerini tamamlayan ya da etkinleştiren bir güç odağı hâline gelmektedir .

Güney Sibiryaya Türk destanlarında “yada taşı”, yalnızca doğa olaylarını kontrol eden büyü bir nesne değil, aynı zamanda kahramanın kaderini, toplumsal düzeni ve kozmik dengeyi belirleyen merkezi bir nesne olarak işlev görmektedir.

Yada taşının kimi anlatılarda canlı olarak tasvir edilmesi, onun sıradan bir eşya olmaktan çıkıp doğrudan doğaüstü bir varlıkla özdeşleştirilmesini sağlar. Bu yönüyle taş, kahramana desten boyunca güç ve koruma sunarken aynı zamanda tabiatla kurulan bağın somut bir simgesine dönüşür. Destanlarda farklı renk ve biçimlerde (kara, yeşil, gök, yedi köşeli, dokuz köşeli) karşımıza çıkan yada taşı, doğa olaylarını (yağmur, fırtına, soğuk) yönlendirme gücüyle kozmik düzenin anahtarı olarak kurgulanır. Böylece taş, yalnızca kahramanın değil, tüm toplumun yaşamını belirleyen bir kutsal nesneye dönüşmektedir. Ayrıca “üç parça kömüre ateş veren canlı taş” gibi tasvirler, Türk destan geleneğinde nesnelere animistik özelliklerle donatılarak “canlandırıldığı” bir inanış dünyasını ortaya

koymaktadır. Bu çok yönlü işlevsellik yada taşının, Güney Sibiry Türk destanlarındaki en güçlü ve en kutsal nesnelere biri olduğunu açıkça göstermektedir.

3.10.2. İlahi Bilgi ve Kutsal Yetkinin Taşıyıcı Nesnesi: Kutsal Kitap

Güney Sibiry Türk destanlarında “kutsal kitap” nesnesi, yalnızca yazılı bir bilgi kaynağı değil; kozmik düzenin, kutsal bilginin ve kahramana bahşedilen gücün sembolik taşıyıcısıdır. Bu kitap çoğu zaman taş ya da altınla ilişkilendirilmiş biçimde karşımıza çıkar; “altı sayfalı taş kitap”, “hikmetli kitap”, “geleceği söyleyen kutsal kitap” gibi tasvirlerle aktarılmaktadır. Destanlarda kutsal kitap, kahramana geleceğe dair yol gösteren, toplumun kaderini açıklayan ve doğüstü hakikatlere erişim sağlayan bir nesne olarak öne çıkmaktadır. Böylece kitap, yalnızca bireysel bir kahramanlık serüveninin değil, tüm toplumun kozmik düzenle bağının bir parçası hâline gelir. Kahraman, bu kitabın aracılığıyla hem dünyevi olayları hem de metafizik hakikatleri öğrenir; bu da onun toplumsal liderliğini ve kutsal meşruiyetini pekiştirmektedir.

Altaylara ait Ölöştöy Destanında kutsal kitap, bir evlilik kararında belirleyici rol üstlenir. Erkin Koo, oğlu Kan Mergen’in evlenmesi gerektiğini düşünür fakat hangi kızı alacağına karar veremez. Bunun üzerine eşi, kutsal kitabı açar ve içinden çıkan bilgi sayesinde oğlunun kiminle evleneceğini öğrenir. Böylece kitap, bireysel kaderi yönlendiren bir kehanet nesnesi yahut gelecekte haber veren bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır.

Altay destanlarından Şulmis Şunu Destanında kahraman, üç farklı şeytanla mücadele eder. Ancak üçüncü şeytanın nerede gizlendiğini öğrenmek için başvurduğu yol bizi kutsal kitap nesnesine götürür. Kahraman, kutsal altın kitabını açar ve onun sayfaları aracılığıyla bütün Altay ülkesini seyrederek. Böylece düşmanın yerini tespit eder. Bu olayda kitap, yalnızca bilgeliğin sembolü değil, aynı zamanda kahramana düşmanı görme ve bulma gücü kazandıran bir nesne olarak işlev görmektedir.

Katan Kökşin le Katan Mergen adlı Altay destanında ise kitap, yalnızca bireysel değil, toplumsal kaderin de belirleyicisi hâline gelir. Bir gün Katan Kökşin, babasının altın kitabını alır ve inceler. Kitabın sayfalarında, Karatı-Kaan’ın halkının kağansız kaldığını görür. Onları başsız bırakmanın doğru olmayacağına kanaat getirir ve bu halkı kendi ülkesine götürmeye karar verir. Burada kutsal kitap, kahramanın yalnızca kendi yaşamını değil, aynı zamanda toplumların siyasi düzenini de etkileyen kutsal bir rehber rolündedir.

Tuva Destanlarından Erelzey-Mergen, Haragalzay-Mergen Alkışlar destanında bir canavar tasvir edilirken onun uzun sarı kitaplı olduğu belirtilir. Bu sarı kitapla canavar aylık yerden kişileri kolaylıkla görebilmekte ve olayları öğrenebilmektedir:

İhtiyar ise: “O aylık yerinden

Açıp öğrenir uzun sarı kitaplı

Kendisinin gücü göktedir deyip durur

İki ateşli boynuzlu

Acayip canavardır” demiş. (Ergun, Aça,2004: 588)

Güney Sibiryaya Türk destanlarında kutsal kitap, yalnızca yazılı bir metin ya da bilgi kaynağı değil; kahramanın kaderine yön veren, düşmanı alt etmede yol gösteren, gelecekte haber veren ve toplum düzenini koruyan kutsal bir nesne olarak konumlanmaktadır. Bu kitap, kimi zaman geleceği bildiren, kimi zaman düşmanın yerini gösteren, kimi zaman da kahramana evlilik ya da toplumsal kararlar hususunda rehberlik eden işlevleriyle öne çıkar. Dolayısıyla destanlarda kutsal kitap, bilgeliğin, ilahî iradenin ve hakikatin sembolüdür.

3.10.3. Süreklilik ve Merkez Nesnesi Olarak : Ocak-Ateş

Güney Sibiryaya Türk destanlarında ocak ve ateş, yalnızca günlük yaşamın vazgeçilmez nesnelere değil, aynı zamanda kutsallığın merkezinde yer alan nesnelere. Ocak, evin kalbi ve toplumsal birliğin simgesi olarak görülürken; ateş, arındırıcı, koruyucu ve dönüştürücü özellikleriyle destanlarda kahramanların yolculuklarında ve toplumsal düzenin korunmasında kutsal bir nesne olarak işlev görür.

Tuva destanı *Alday-Buuçu*'da Han Buuday, Uzun Sarığ Kağan'ın evine altın ve gümüşleri almak üzere gider. Ancak tenceredeki süttten tatması sonucunda zehirlenir. Onun yanında bulunan Töle-Şınar ve Bele-Şınar, çeşitli otları yakarak şifa verici bir ateş oluşturur ve bu yöntemle Han Buuday'ı iyileştirirler. Burada ateş, yalnızca bir ısınma aracı değil; otlarla birleştiğinde arındırıcı ve tedavi edici bir unsur olarak işlev görür. Böylece ateş, destanlarda hem sağlık hem de kutsallıkla ilişkilendirilen bir yaşam kaynağı olarak karşımıza çıkar.

Tuva destanı *Alday-Buuçu*'da, Han Buuday'ın Uzun Sarığ Kağan'ın evinde tencerede bulunan süttten zehirlenmesi, yemek ve içecekler üzerinden gelen ölüm tehlikesine işaret eder. Ancak bu ölüm tehdidi, dostlarının ateş aracılığıyla gerçekleştirdiği

şifa ritüeli ile ortadan kaldırılır. Tööle-Şınar ve Bele-Şınar'ın otlarla ateş yakarak onu iyileştirmeleri, ateşin yalnızca maddi bir enerji kaynağı değil, aynı zamanda tıbbi ve manevi bir tedavi aracı olduğunun göstergesidir.

Burada kullanılan yöntem, Türk halk inançlarında sıkça rastlanan ot–ateş birlikteliğini hatırlatır. Otlar, doğanın şifa gücünü temsil ederken, ateş onların etkinliğini artıran, zehri yok eden ve bedeni arındıran bir unsur olarak görülür. Ateş, zehirlenmeyle gelen ölümcüle karşı arınma ve yeniden canlanma aracıdır

Güney Sibirya Türk Destanlarında kutsal sayılan nesnelere birisi de ocaklık veya ocak taşıdır. Göçebe Türklerin periyodik göçlerinde çadırlarını kurup konakladıkları yerlerin belirleyicisi bu ocaklık taşıdır. Kutsal kabul edilen bu ocak yerlerine zarar verilmez çünkü bu yerler kutsal kabul edilen ve saygı duyulan yerlerdir. Üç taştan oluşan ocaklık taşı özelliği iki taşın sabit bir taşın seyyar olmasıdır. Ocak taşının yerli yerinde olması kutlu düzeni sembolize ederken, dağılması ise kaosu temsil etmektedir. Ocak güvenli bir yerde değilse seyyar olan taş alınır sac kaldırılıp da ocağın yanındaki çiviye ters çevrilerek asılması gerekir (Alptekin-Alptekin, 2017: 44).

3.10.4. Şifa, Yenilenme Nesnelere Olarak Şifalı Otlar

Güney Sibirya Türk destanlarında şifalı otlar, yalnızca tabii bir tedavi aracı olarak değil, aynı zamanda kültürel ve kutsal bir anlam taşıyan nesnelere dir. “Emler” adı verilen bu bitkiler, çoğu zaman insanı ölümden kurtaran, yaraları iyileştiren, zehri etkisiz kılan ya da kahramana yeniden güç kazandıran işlevleriyle öne çıkar. Bu yönleriyle otlar, halkın hem doğa bilgisini hem de şamanik dünya görüşünü yansıtır.

Destanlarda şifalı otların en önemli işlevi, kahramanı hayata döndürmek veya ağır bir hastalıktan kurtarmaktır. Örneğin, Tuva destanı *Alday-Buuçu*'da Han Buuday, zehirli süttten etkilenip hastalandığında dostları Tööle-Şınar ve Bele-Şınar, çeşitli otları ateşe atarak şifa sağlamışlardır. Burada otların dumanı, arındırıcı ve iyileştirici bir özellik kazanmış, ateşle birleşerek bir tür kutsal tedavi aracına dönüşmüştür. Bu anlatı, halk arasında bitkilerin sadece kaynatılarak ya da doğrudan kullanılarak değil, duman veya buhar yoluyla da tedavi edici etki gösterdiği inancını yansıtır.

Şifalı otların destanlarda sıkça “em” (ilaç, merhem) anlamında kullanılması, onların sıradan bir bitki olmaktan öte kutsal ve gizli bilgiye dayalı nesnelere olduklarını gösterir.

Şamanlar, hastaları iyileştirirken veya kötü ruhları kovarken bu otları ritüellerinde kullanmışlardır. Dolayısıyla destanlarda kahramanı dirilten ya da zehirden kurtaran otlar, aslında şamanik kültürün epik yansımasıdır. Emler, insan ile doğa arasındaki bütünlüğü ve bağı temsil eder. Kahramanların en çaresiz anında imdada yetişmeleri, doğanın insana sunduğu şifanın bir göstergesidir. Bu yönüyle emler, Türk mitolojik düşüncesinde doğanın koruyucu ve destekleyici yönünü ön plana çıkarır.

Tuva Destanlarında, Arzılan Kara Attığı Çeçen Kara Möge Destanında, Çeçen Kara Möge'nin iblislerle mücadelesi sonucunda ölmesi ve karısı Narın Dangına tarafından yeniden hayata döndürülmesi, şifalı otların (emler) ve kutsal suların epik işlevini açıkça ortaya koymaktadır. Kahramanın parçalanan bedeni (bel, göğüs) eşinin özenle toplanmasıyla bir araya getirilir; bu, halk inancında ölümden sonraki dirilişin mümkün olduğuna dair eski Türk kozmogonisini yansıtır. Narın Dangına'nın dokuz kaynak suyu (arjan) ile yıkama ritüeli, hem temizleyici hem de arındırıcı bir işlev taşır. Ardından, dağın şifalı otları ile yapılan ilaçlama işlemi, doğanın insana sunduğu iyileştirici gücü temsil eder. Bu yönüyle şifalı otlar yalnızca biyolojik bir tedavi nesnesi değil, aynı zamanda kozmik bir şifa kaynağı olarak da işlev görmektedir.

*“O bahadır ölünce,
Prencesi sezmiş ki
Çeçen Kara bahadırı ölmüş.
Zavallı prenses kuş derisi,
Donunu giyip arayarak
Bir yerden belini bulmuş,
Sonra gidip göğsünü bulmuş.
Şoraan Tayga'nın tepesine çıkıverip,
Dağın dokuz arjanı ile,
Arındırıp yıkayarak,
O tayganın şifalı, dermanlı,
Otları ile emleyip,
Diriltip iyileştirmez mi.
Narın Dangına,
Çeçen Kara bahadırın,
Üstünden üç atlayıp, eteğinin içi içiyle
Efsunlayıp,*

*Altın yüzüğü ile efsunlayıp:
Bu güne dek er kişinin,
Vücudunun üzerinden atlamak bir yana,
Eteğinin ucundan bile geçmemişim.
Çeçen Kara bahadır, iyi isen,
Yüzünü sıvazlayıp ayağa kalkıver' demiş.
Hay Allah, uyuyup geç kalmışım' diyerek,
Çeçen Kara bahadır ayağa kalkıvermiş. (Ergun, Aça: 2005:328).*

Almıs Kaan Destanında; Clanaş Uul, dağın kutsal kıvrımlı taşından serum çıkartarak bir ilaç hazırlar ve bu ilaç sayesinde Ak Bökö ve eşinin parmaklarını tamamen iyileştirir:

*“Dağdan bulduğu tel taşla
Tel ışıltısına tay kurban etti.
Dağın taşı kıvrımlı taşla
Serum çıkararak çekti
Sağ parmağı iyileştiğinde
Öncesinden daha iyi oldu,
Sol parmağı iyileştiğinde Durmaz gezer oldu.” (Dilek,2025: 88)*

Bu metinde, taşın kutsallığı, şifalı özellikleri ve doğa nesnelерinin tedavi gücü aktarılmaktadır.

3.10.5. Statü, Bağlılık ve Kutsal Korunma Nesneleri Olarak Küpe, Akçe, İnci, Yüzük

Güney Sibirya Türk destanlarında küpe, akçe, inci ve yüzük gibi nesnelер, sıradan birer süs veya ekonomik değer göstergesi olmaktan çok daha öte anlamlar taşır. Bu nesnelер, epik anlatıların kozmik ve ritüel altyapısında yoğun bir şekilde işlev görür; kahramanın sosyal statüsünü, toplumsal bağlılık ilişkilerini, kutsal koruma ve destek mekanizmalarını sembolik düzeyde temsil ederler. Böylece bu nesnelерin metindeki varlığı, anlatıların sosyal ve kozmolojik katmanlarını bir arada işlemektedir.

Türk kültüründe takı ve mücevherler, yalnızca maddi anlamda kimliği tanımlamakla kalmaz; aynı zamanda onların kişisel kaderlerine, kozmik düzenle ilişkilerine ve toplumsal konumlarına işaret eden semboller olarak da algılanmaktadır.

Güney Sibirya Türk destanlarında küpe, akçe, inci ve yüzük sıradan birer süs ya da ekonomik değer göstergesi bir nesne olarak değil, çoğunlukla sihirli, tılsımlı ve kutsallıkla donatılmış nesnelere karşımıza çıkar.

Bu nesnelere, hem bireyin sosyal statüsünü belirleyen maddi simgeler, hem de kahramanlık anlatılarında kahramana yol gösteren, koruyan veya diriltiren kutsal nesnelere işlevi görür.

Altay destanı Er Samır'da kahraman, yer altında kardeşini ararken karanlıktan kurtulmak için cebinden iki küpe çıkarıp atının kulağına takar.

*Yeraltına inen delikten geçti,
Ay karanlık oluverdi,
Hiçbir şey anlaşılmaz oldu.
Gökyüzü yok oluverdi,
Görececek gücü kalmadı.
Geceyi, gündüzü bildirmez,
Gece karanlığında yer idi.
Er Samır cebinden
İki küpeyi çıkararak,
Ak Sarı'nın kulağına
Takıp, yerleştirdince,
Ayın, güneşin ışığı gibi,
Altın ışık çağıldayiverdi,
Altın yolunu aydınlattı. (Dilek,2025: 95).*

Bu metinde küpe kahramana yol gösteren kutsal bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Altay destanı Ak Tayçı'da, kahraman yer altına indiğinde her yer karanlık olduğundan etrafı göremez. Atı Ak Boro'nun iki kulağındaki iki gümüş inci, ay ve güneş gibi parlayarak yolu aydınlatır.

Altay destanı Kan Kapçıkay'da, çaresiz kalan Kan Kapçıkay düşmanın ülkesine giderken yolda eşinin ona verdiği otuz gümüş akçeyi eline alır, ak ipeği ak kayına bağlar, kayın ağacının dibine otuz gümüş akçeden bırakır. Güneş ve Ay Birkan'a dua eder. Böylece kahraman çaresizlikten kurtulur.

Tuva destanı Han Şilgi Attıg Han Hülük'te, Han Hülük düşmanı Kögeldey Mergen tarafından öldürülerek bir çukurun içine gömülür. Ancak Han Hülük'ün dostları olan gök

boğa, üç taylı Sagan İngil ve göğün üst katında yaşayan Aldın Noyun kardeş onu kurtarmak için gelirler. Kahramanı çukurdan çıkarıp Sibiryaya ardıcısıyla bedenini yıkar, ardından altın bilezik ve gümüş yüzükle efsunlayarak yeniden hayata döndürürler.

*Aldın Noyun kardeşi ise,
“Ölecek zamanı gelmiş mi,
Yoksa benim efsunum, sihirim yetmeyip,
Kaldı mı?” diyerek
Gümüş yüzüğünü üç defa efsunlayıp,
“Ağabeyim Han-Hülük’ün üstünden atlamaktan ziyade,
Er kişinin eteğine bile
Dokunmadım!” diyerek,
“Han Hülük ağabeyim iyiysen,
Yüzünü sıvazlayıp ayağa kalkıver!” diyerek,
Üstünden atlayıvermiş. (Ergun, Aça, 2005: 220)*

Altay destanı *Kan Kapçıkay*’da, kahraman Kan Kapçıkay yolculuk sırasında bir yazıya denk gelir. Yazıda, ölmüş bir çocuğu yeniden hayata döndürebilecek birinin beklendiği bildirilmektedir. Bunun üzerine Kan Kapçıkay, çocuğu mezardan çıkarır ve çeşitli kutsal nesnelere diriltme ritüelini uygular. Önce altın bezle yelpazeler, ardından yada taşını çocuğun beline tutar. Sonrasında altın yüzüğü ak bezin içinden çıkarıp çocuğun kalbine dokundurur. Kutsal kitaptan öğrendiği yöntemlere başvuran kahraman, yedi kızıl kısrığın sütünü dua ederek sağar ve çocuğa içirir. Daha sonra ak nehirden aldığı altın köpükle çocuğu yıkar. Tüm bu işlemler sonucunda çocuk yeniden can bulur.

Altay destanı *Temene-Koo*’da, kahramanın kayınpederi Temene-Koo’dan ülkesinde demirden bir çit ve demirden bir zindan yapmasını talep eder. Bunun üzerine Temene-Koo parmağındaki yüzüğü çıkarır ve avucuna altı kez vurur. Yüzük birdenbire insana dönüşür. Kahraman, ortaya çıkan bu insanlara demir çit ve demir zindan inşa etmelerini emreder.

Arzılan Kara Attıg Çeçen Kara Möge destanında, olağanüstü güçlere sahip Narın Darınga, farklı bölümlerde sihirli nesnelere diriltme işlevi üstlenir. Bir bölümde, altın bilezik ve üç çakıl mücevherini efsunlayarak ölen dedeyi diriltmeye çalışır. Başka bir yerde ise altın yüzüğünü efsunlayarak Çeçen Kara bahadırı yeniden hayata döndürmeye gayret eder.

Bu anlatımda, bilezik, yüzük ve mücevher gibi ziynet eşyalarının sıradan süs olmaktan çıkarılıp olağanüstü birer diriltme aracına dönüşmesi dikkat çekicidir. Kahramanın ya da yardımcı figürlerin hayatla ölüm arasındaki sınırı aşmasında, bu sihirli ve kutsal nesnelere belirleyici rol oynamaktadır.

Burada yüzük, yalnızca bir süs eşyası değil, doğaüstü güce sahip sihirli bir nesne olarak işlev görür. Kahramanın otoritesini pekiştirirken aynı zamanda olağanüstü yaratıcı gücü temsil eder.

Güney Sibiryaya Türk destanları (Altay, Tuva, Hakas ve Şor halklarına ait) incelendiğinde, kahramanlara kutsallık, dönüşüm veya kozmik geçiş işlevleriyle yardımcı olan pek çok olağanüstü nesne ve varlık görülmektedir. Bu destanlar, Türk kültürünün kozmolojik imgelerini ve inançlarını yansıtan zengin semboller barındırır. Kahramanın yolculuğu sırasında beliren sihirli eşyalar, kanatlı binekler, gökten inen ışıklar veya bulutlar gibi unsurlar hem pratik hem de sembolik roller üstlenerek destanın anlam dünyasını derinleştirir. Aşağıda, söz konusu motiflerden öne çıkan örnekler ve bunların işlevsel/simgesel anlamları, ilgili destan pasajlarıyla birlikte ele alınmıştır.

3.10.6. Yol Gösterici Nesnelere Kutsal Asa

Asa, kahramanın *kutsanması* ve yolculuğunda ihtiyaç duyduğu metafizik yardımın sağlanması işlevini üstlenir.

Asaların dönüşüm gücü, kahramanın engelleri aşmasında anahtar olur. Yukarıdaki örnekte bir nesnenin insana dönüşmesi, destanlarda dönüşüm (metamorfoz) temasının somutlaşmış halidir. Basit bir asa, kahramanın çağrısına cevap vererek canlı bir varlığa bürünür; bu dönüşüm, kahramana bilgi ve rehberlik sağlayarak onun kozmik yolculuğunda ilerlemesine imkân tanır. Dolayısıyla kutsal asalar, hem manevi otoritenin bir sembolü hem de dünya ile ruhlar âlemi arasında aracı olarak epik anlatılarda önemli bir işleve sahiptir.

3.10.7. Yardımcı Nesnelere Sihirli Hayvanlar

Türk destan geleneğinde at başta olmak üzere bazı hayvanlar, olağanüstü nitelikleriyle kahramanın en büyük desteği konumundadır. *Kanatlı hayvanlar*, özellikle kanatlı atlar, hem kozmik geçiş araçları hem de diriltici/kutsayıcı güçler olarak betimlenir. Bu atlar çoğu zaman fiziksel kanatlara sahip olmasa bile “uçan” atlar veya rüzgâr kadar hızlı ve gökle bağlantılı varlıklar şeklinde tasvir edilir. Hakas destanı Huban Arığ bunun çarpıcı bir örneğini sunar: Huban Arığ adlı kadın kahraman, savaşta yaralanıp ölüm döşeğine düştüğünde kanatlı kara doru atı onun yardımına koşar ve *ağzına sihirli bir soluk*

üfleyerek ölmesini engeller; atının nefesiyle Huban Arığ yeniden can bulur. Bu sahne, destan kahramanının aslında *olağanüstü bir kaderi* olduğunu ve Tanrı'nın onu yolda bırakmamak için efsunlu bir binekle koruduğunu gösterir. At burada yalnız bir ulaşım vasıtası değil, hayat verici ve koruyucu bir kutsal yardımcıdır.

Kanatlı veya uçan at motifi, kahramanın diyarlar arası yolculuklarında kritik rol oynar. Bu atlar sayesinde alp kahraman, gerekirse göğe ya da yeraltına seyahat edebilir, engin mesafeleri aşabilir.

Son olarak, destanlarda kanatlı hayvanların metamorfoz temasıyla da iç içe geçtiği görülür. Bazı anlatılarda kahraman veya yardımcı karakter, kuş kılığına girerek uçar ya da binek hayvanı başka şekle dönüşür. Örneğin Tuva destanı Boktu-Kiriş, Bora-Şeeley'de kahraman Boktu-Kiriş, düşmanını gizlice takip etmek için sihir yaparak atını bir *kır dikenine* dönüştürür ve böylece fark edilmeden yaklaşır. Bu tür dönüşümler, hayvanların ve kahramanın *sınır tanımayan* yetilerini gösterir. Kanatlı hayvanlar kimi zaman gerçek kanatlarla uçmakta, kimi zaman şekil değiştirerek görevini yerine getirmektedir. Tüm bu örnekler, kanatlı hayvan motifinin destan kahramanının yolculuğunda kozmik engelleri aşmasını, ölüm/dirim eşliğinden dönmesini ve ilahî destek ile kutsanmasını sağladığını ortaya koymaktadır.

3.10.8. Göksel Halılar ve Uçan Nesnelere

Uçan halı veya kendi kendine hareket eden büyümlü nesnelere, Türk destanlarında kozmik mekânlar arası geçişi sembolize eden bir diğer motiftir. Bu motif, kahramanın veya rakibinin göğe yükselmesini, havada yol almasını sağlayan sihirli araçlar şeklinde karşımıza çıkar. Hakas destanı Altın Arığ (bir varyant kahramanı Taptaan Mirgen olarak da anılır) bunun güzel bir örneğini sunar. Bu destanda kötü karakter Pora Ninci, ulaşılması zor bir yerde saklanmak için adeta gökyüzünde uçabilen *canlı bir halı* kullanır. Kahraman Altın Arığ (Taptaan Mirgen), yaşlı bilgeden edindiği sihirli sarı kayışı (kemer) savaşta devreye sokarak Pora Ninci'yi alt etmeye çalışır. Altın Arığ sarı kayışı düşmana doğru fırlatır ve kayış ok gibi fırlayıp gökyüzüne çıkar. Göklerde saklanan Pora Ninci aniden “canlı halısıyla birlikte” yere düşer; böylece sarı kayış onu yakalamıştır. Bu sahnede uçan bir halı ile göğe kaçan düşman, ancak yine bir büyümlü nesne sayesinde yere indirilebilmiştir.

Göksel halı motifi, destan dünyasında uçma ve kozmik seyahat imkanını anlatır. Bu motif her zaman halı şeklinde olmayabilir; sihirli bir örtü, uçan bir sedir veya göğe

yükselen herhangi bir nesne de benzer işleve sahiptir. Önemli olan, bu nesnelerin fizik kanunlarını aşıp kahramanı gök katmanları, bulutlar veya uzak ülkeler arasında taşımasıdır. Uçan halı/nesne, masalsi bir motif olmakla birlikte destanlarda ortaya çıktığında genellikle ilahî bir lütuf ya da büyü sonucu ortaya çıkar. Bu nesnelere, kahramanın metafizik bir geçiş yapması gerektiğinde devreye girer: Örneğin kahraman bir anda kendini göklere çıkaran bir halıya binebilir veya düşman böyle bir aracı kullanarak kaçabilir. Her iki durumda da bu motif, yer ve gök arasında sınırların aşılabildiğini ve kahramanın eylemlerinin sadece yeryüzüyle sınırlı olmadığını gösterir.

Altın Arığ örneğinde, kahraman uçan halıya sahip düşmanını alt ederek göksel egemenlik mücadelesini kazanır. Bu, destan geleneğinde iyi ve kötünün kozmik düzlemde çatışmasının da bir yansımasıdır. Sarı kayışın göğe yükselip düşmanı indirmesi, *yerin hakimi olan kahramanın göğü de denetleyebildiği* anlamına gelir. Böylelikle göksel halı veya benzeri uçan nesnelere, kozmik mekânlar arasında geçişin sembolleri olmanın ötesinde, destanın ahlaki düzeninde *hak edenin galip gelmesini* sağlayan araçlar haline gelir. Bu nesnelerin işlevsel anlamı, kahramana hız, erişim ve manevi üstünlük kazandırmak; sembolik anlamı ise *göğün ve yerin desteğini arkasına alan* kutlu kişinin önünde hiçbir engelin duramayacağını vurgulamaktır.

Güney Sibiry Türk destanlarında yer alan kutsal ve sihirli nesnelere, anlatı evreninin en yoğun anlam katmanlarını barındıran unsurlar arasında yer almaktadır. Bu nesnelere, gündelik kullanım nesnelere farklı olarak, kutsalla temas kurma, kozmik düzeni harekete geçirme ve kahramanın kaderini dönüştürme işlevleriyle öne çıkmaktadır. İncelenen destanlarda kutsal nesnelere varlığı, anlatının yalnızca epik bir olay örgüsüne dayanmadığını; aynı zamanda derin bir inanç sistemi, kozmolojik tasavvur ve ritüel düşünce yapısı üzerine kurulduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Yada taşı, kutsal ateş, ocak, şifalı otlar, tılsımlı yüzükler, sihirli ipler ve benzeri nesnelere, destanlarda doğaüstü güçlerin somut temsilcileri olarak işlev görmektedir. Bu nesnelere aracılığıyla yağmur yağdırılmakta, hastalıklar iyileştirilmekte, kahraman ölümden döndürülmekte ya da kozmik katmanlar arasında geçiş mümkün hâle gelmektedir. Böylece kutsal nesnelere, insan ile doğa, insan ile kutsal ve insan ile evren arasındaki ilişkinin maddi araçları hâline gelmektedir.

Şamanik dünya görüşünün belirleyici olduğu Güney Sibiry destanlarında kutsal nesnelere, çoğu zaman bir *eşik* işlevi üstlenmektedir. Kahraman, bu nesnelere sayesinde

sıradan varoluş düzleminden çıkarak kutsal bilgiye erişmekte, ruhsal bir dönüşüm geçirmekte ve epik kimliğini tamamlamaktadır. Bu bağlamda kutsal nesne, yalnızca kahramana yardım eden bir araç değil; kahramanı seçilmiş kılan, ona meşruiyet kazandıran ve görevini yerine getirebilmesini sağlayan temel bir anlatı bileşeni olarak değerlendirilmektedir.

Kutsal nesnelerin önemli bir bölümü, atalardan miras kalan ya da doğrudan doğaüstü güçler tarafından bahşedilen unsurlar olarak anlatıya dâhil edilmektedir. Bu durum, nesnelerin yalnızca bireysel kahramanlıkla değil, kolektif hafıza ve tarihsel süreklilikle de ilişkilendirildiğini göstermektedir. Nesne aracılığıyla aktarılan kutsallık, toplumsal kimliğin korunmasına ve kuşaklar arası aktarımın sağlanmasına hizmet etmektedir.

Sonuç olarak Güney Sibirya Türk destanlarında kutsal nesnelere, ne yalnızca mitolojik süsleme unsurları ne de olağanüstülüğü destekleyen anlatı araçları olarak değerlendirilmelidir. Bu nesnelere, destanların kozmolojik derinliğini kuran, şamanik düşünce sistemini görünür kılan ve kahraman ile kutsal düzen arasında bağ kuran merkezî anlatı bileşenleridir. Kutsal nesnelere üzerinden şekillenen bu anlatı yapısı, Güney Sibirya Türk destanlarını yalnızca kahramanlık anlatıları olmaktan çıkararak, kapsamlı bir inanç ve dünya görüşü sistemi hâline getirmektedir.

SONUÇ

Bu çalışmada Altay, Tuva, Hakas ve Şor Türklerine ait Güney Sibiryaya sahası destanları nesne merkezli bir yaklaşım doğrultusunda incelenmiştir. Destan metinlerinde yer alan nesnelere yalnızca maddi varlıklar olarak değil, anlatı kurgusu içindeki işlevleri, anlam katmanları ve kültürel karşılıkları bakımından üstlendikleri roller bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Bu çerçevede nesnelere asli kullanım amaçlarından ziyade, anlatıyı kuran, yönlendiren ve anlamlandıran işlevsel özellikleri öne çıkarılmış; nesnelere kahraman, toplum ve inanç sistemiyle kurduğu çok katmanlı ilişki ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Güney Sibiryaya Türk destanlarının, yalnızca kahramanlık ve yiğitlik anlatıları olmadığı; bu metinlerin aynı zamanda söz konusu toplulukların maddi kültürünü, inanç sistemlerini, kozmolojik tasavvurlarını ve toplumsal düzen anlayışlarını yansıtan çok katmanlı anlatılar olduğu tespit edilmiştir. Destanlar, bu yönüyle sözlü kültürün kolektif hafızasını taşıyan temel metinler olarak değerlendirilmiştir.

Altay, Tuva, Hakas ve Şor destanlarında merkezî konumda yer alan alp tipi, yalnızca bireysel gücüyle öne çıkan bir kahraman değil; nesnelere aracılığıyla toplumsal idealleri, kutsal düzeni ve kolektif kimliği temsil eden bir figür olarak kurgulanmıştır. Bu bağlamda alp tipi, bireysel bir özne olmaktan çıkarak toplumsal ve kozmik düzenin taşıyıcısı hâline gelmektedir.

Çalışmada, kahramanın yolculuğunu mümkün kılan, sınavlardan geçmesini sağlayan ve nihai zafere ulaşmasına aracılık eden temel unsurlardan birinin nesnelere olduğu ortaya konulmuştur. Nesnelere, anlatı içinde edilgen unsurlar değil; olay örgüsünü yönlendiren, kahramanın kaderini belirleyen ve anlatının anlam dünyasını şekillendiren etkin bileşenlerdir.

Yaşam alanlarıyla ilişkili nesnelere (çadır, otağ, saray, ev, mağara), barınma ihtiyacının ötesinde iktidar, düzen ve kutsallık kavramlarını temsil ettiği belirlenmiştir. Yıkılan otağ ve yeniden kurulan yurt imgeleri, destanlarda toplumsal ve kozmik düzenin bozulması ve yeniden tesis edilmesi süreçlerini sembolize etmektedir. Mağara ise hem gizlenme hem de yeniden doğuş ve dönüşüm mekânı olarak eşik işlevi üstlenmektedir.

Beslenme ile ilişkili nesnelere (kazan, masa, tabak, kadeh ve içecek kapları), yalnızca gündelik yaşam pratiklerini yansıtmadığı; bu nesnelere aynı zamanda

misafirperverlik, paylaşım, toplumsal hiyerarşi ve ritüel düzenin sembolik göstergeleri olduğu tespit edilmiştir. Destanlarda birlikte yenilen yemekler ve paylaşılan içkiler, topluluk bilincini pekiştiren ve kahramanın sosyal meşruiyetini görünür kılan ritüel eylemlerle ilişkilidir.

Savaş alanında kullanılan nesnelerin (kılıç, ok, yay, bıçak, kemend, halat, zırh), kahramanın kimliğiyle doğrudan özdeşleştiği ve çoğu zaman atalardan miras kalan, kutsallık atfedilmiş emanetler olarak işlev gördüğü belirlenmiştir. Kahramanın adıyla anılan silahlar, yalnızca savaşçı kimliği değil; soy bağı, tarihsel süreklilik ve meşruiyet unsurlarını da görünür kılmaktadır.

Yüzük, bilezik, ip, sihirli halat, şifalı otlar, kısrak sütü ve kutsal sulardan elde edilen unsurlar gibi nesnelerin; kahramanın iyileştirilmesi, diriltilmesi ve dönüşüm sürecinin tamamlanmasında belirleyici rol oynadığı saptanmıştır. Bu nesnelere aracılığıyla destanlarda ölümden sonra yeniden dönüş, yenilenme ve süreklilik fikri anlatı düzleminde pekiştirilmektedir.

Yada taşı, ip ve bağlayıcı nesnelere gibi unsurların; yağmur, bereket, kader, bağlılık ve yazgı kavramlarıyla ilişkilendirildiği ve bu nesnelere kozmik düzenin sürekliliğini sağlama işlevi üstlendiği ortaya konulmuştur. Bu durum, nesnelere yalnızca mitolojik değil, aynı zamanda kozmolojik bir anlam alanına sahip olduğunu göstermektedir.

Altın, gümüş ve değerli taşlardan yapılmış nesnelere, maddi zenginliğin ötesinde kutsallığı, ilahi gücü ve seçilmişliği temsil ettiği belirlenmiştir. Bu nesnelere aracılığıyla kahraman, yalnızca bireysel bir zafer elde etmemekte; aynı zamanda toplumun kutsal düzenini yeniden kuran ve kozmik dengeyi sağlayan bir aracı konumuna yükselmektedir.

Çalışma, Güney Sibirya Türk destanlarında nesnelere anlatının süsleyici ya da tali unsurları olmadığını; aksine anlatının yönünü tayin eden, kahramanın kaderini belirleyen ve toplumun dünya görüşünü somutlaştıran temel yapı taşları olduğunu ortaya koymuştur. Nesnelere, kimi zaman yol gösterici, kimi zaman koruyucu, kimi zaman da yeraltı ve yerüstü âlemleri arasında iletişim kuran araçlar hâline gelmektedir.

Bu doktora tezi, Güney Sibirya Türk destanlarını nesne merkezli bir perspektifle ele alarak, alandaki mevcut kahraman ve motif merkezli yaklaşımlardan yöntemsel ve yorum düzeyi bakımından ayrılmaktadır. Nesnelere, anlatım süsü veya betimleyici unsur olarak değil; anlatının anlam dünyasını kuran ve epik kimliği belirleyen merkezî anlatı bileşenleri olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada geliştirilen bütüncül nesne okuma modeli sayesinde,

nesnelerin hem olay örgüsünü ilerleten işlevsel rolleri hem de mitolojik, ritüel ve kozmolojik anlam katmanları eş zamanlı olarak analiz edilmiştir. Bu yönüyle tez, destan metinlerinde nesnenin çok katmanlı doğasını açıklayan özgün bir kuramsal çerçeve sunmaktadır.

Altay, Tuva, Hakas ve Şor destanlarının karşılaştırmalı incelenmesi sonucunda, yaşam alanları, gündelik eşyalar, savaş araçları, aksesuarlar, hayvanlara bağlı nesnelere ve kutsal/sihirli nesnelere sistematik bir tasnif içinde değerlendirilmiştir; bu nesnelerin kültürel süreklilik içindeki ortak ve farklı yönleri ortaya konulmuştur.

Sonuç olarak bu çalışma, Güney Sibirya Türk destanlarında nesnelerin anlatı, sembol, kimlik, dönüşüm ve kültürel bellek bağlamlarındaki işlevlerini bütüncül bir yaklaşımla ortaya koymakta; Türk destan araştırmalarına hem yöntemsel hem de kuramsal düzeyde özgün bir katkı sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Abdurrezzak, A (2017). Sibirya Türk Destanlarındaki Büyüsel Dönüşüm Motifi Üzerine Tespitler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 43, 63-176.
- Aça, M. (1999). “Türk Kahramanlık Destanlarında İç Mücadele ve Yakın Akrabaları Tarafından ihanete Uğrayan Kahraman”. *Millî Folklor*, 6, (44), 18-23.
- Aça, M. (2004). “Yaratılış Mitleri, Şamanizm ve Tasavvuf Bağlamında Düşüş, Mahrumiyet ve Hapis”. *Millî Folklor*, 62, 8-18.
- Aça, M. (2014). “Şamanlığa Geçişteki Ölüp Dirilme Ritüelinden Türk Destanlarındaki Ölüp Dirilmeye”. *Millî Folklor*, 54, 75- 85.
- Aça, M. (2018). “Dünya Mitolojilerinde Toprak Simgeciliği”. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1, 23-35.
- Adıbelli, R. (2011). *Mircea Eliade ve Din*, İstanbul: İz yayıncılık.
- Adıbelli, R. (2019). *Türk Kültüründe Su Kültü ve Çeşme Fenomenolojisi*, Kayseri: Kimlik Yayınları.
- Akçam, H. ve Köse S. (2022). Mitolojik Ana Tasavvuru Bağlamında Toprak, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15 (38), 389-396.
- Aktaş, E. (2011). *Hakas Destanları 3 Han Orba*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Anohin, A. V. (2006). *Altay Şamanlığına Ait Meteryaller*. (Çev. Zekeriya Karadavut, Jannet Meyermanova). Konya: Kömen Yayınları.
- Arçın, S. M. (2014). *Tuva Destanları 2 Haan-Tögüldür*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arıkoğlu E. ve B. Borbaanay (2007). *Tuva Destanları*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arıkoğlu, E. (2007). *Hakas Destanları I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Artun, E. (2014). *Ansiklopedik Halk Bilimi/ Halk Edebiyatı Sözlüğü Terimler-Motifler Kavramlar*. Adana: Karahan Kitapevi.
- Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek*. (A.Tekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atnur, G. (2010). “Sibirya’daki Bazı Türk Boylarının Destanlarında Halk Hekimliği Uygulamaları”, *Bilig*, 55, 51-70.
- Aydoğan, T. ve Hallaç, A. T. (2021). “Türklerin Animistik İnanç Sisteminde İnsan Kemigi ve Kanının Yeri”. *Folklor Akademi Dergisi*. 4 (2), 302-320.
- Bal, H. (2016). *Nitel Araştırma Yöntem ve Teknikleri (Uygulamalı-Örneklî)*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Bayat, F. (2005). *Türk Şaman Metinleri (Efsaneler ve Memoratlar)*. Ankara: 3ok Yayıncılık.
- Bayat, F. (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bayat, F. (2020). *Türk Mitolojik Sistemi 1 (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi)*. 5. Basım. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- Bayat, F. (2021). *Türk Mitolojik Sistemi 2 (Kutsal Dışı, Mitolojik Ana, Umay Paradigmasından İlkel Mitolojik Kategoriler, İyeler ve Demonoloji)*. 5. Basım, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayat, F. (2022). *Kadim Türklerin Mitolojik Hikayeleri*. 7. Basım, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Baysal, N. (2020). *Türk Halk Kültüründe Su*, Ankara: Gece Kitaplığı.
- Bekki, S. (2005). “Türk Halk Anlatılarında Ölüm Ruhü Motifi”. *Milli Folklor*, 62, 53-66.
- Bekki, S. (2007). *Maaday-Kara Destanı*, Elazığ: Manas Yayıncılık.
- Bekki, S. (1996). “Türk Mitolojisinde Kurban”. *Akademik Araştırmalar*, 1 (3), 16-28.
- Beydili, C. (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Ankara: Yurt Kitap Yayın.
- Bilgin, N. (2003). “Kült”. *Sosyal Psikoloji Sözlüğü Kavramlar-Yaklaşımlar*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Boratav, P. N. (2019). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, , Ankara: Bilgesu Yayıncılık
- Boratav, P. N. (2016). *100 Soruda Türk Folkloru*, Ankara: Bilgesu Yayıncılık
- Campbell J. (2003). *Batı Mitolojisi, Tanrının Maskeleri*. (Çev. Kudret Demiroğlu), Ankara: İmge Yayınları.
- Campbell, J. (2013) *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Chidester, D. (2021). “Animizim”, (Çev. Tuğba Aydoğan), *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14 (33), 427-433.
- Çelebi, M. S. (2020). “Doğaya Uyarlanma Stratejisi Olarak Orhun Abidelerindeki Türk Biyoetiği”, *Milli Folklor*, 16 (128), 5-18.
- Çeşmeli, İ. (2015). “Tarihi Kaynaklara Göre Türk Göçmenlerinde Dinler, Kültler, Ritüeller ile ikonografi (M.S. 8. Yüzyıla Kadar)”, *Art-Sanat*, 3, 47-96.
- Çiçek, T. (2021). “Türk Dünyasının Nağıl Bağlı Masal Bahçesi”nde Su Kültü”. *Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi* 3 (5), 236-252.
- Çobanoğlu, Ö. (2014). *Türk Edebiyatının Mitolojik Kaynakları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. ve Çobanoğlu, S. (2015). “Türk Halk Kültüründe Konuşmalık Türler Bağlamında Sözel Nasihatler, Dua ve Beddualar”. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 4 (7), 1-32.
- Çobanoğlu, Sacide (2020), “Abakan Türklerinin (Sagay) Destanlarında Halk İnançları Bağlamında ‘Dağ Kültü’”, *Türk Kültürü ve Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* 1, 43-58.
- Dağ, Ü. (2021). “Türk ve İskandinav Mitolojisinde Ağaç Sembolizmi.” *Millî Folklor*, 132, 63-74.
- Davletov, T. K. (2006). *Huban Arığ Hakas Türklerinin Kadın Kahramanlık Destanı*. Ankara: Türk Kültür ve Sanatları Ortak Yönetimi.
- Demirbaş, D. (2017) *Tuva Destanlarında Maddî Kültür*, YL Tezi.
- Dilek, İ. (2002). *Altay Destanları I*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Dilek, İ. (2007). *Altay Destanları II*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dilek, İ. (2007). *Altay Destanları III*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dilek, İ. (2018). “Mitolojilerde ve Türk Destanlarında Köpük”. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 46, 67-89.
- Dilek, İ. (2020). “Kült Kavramı ve Söz Kültü”, *Bilig*, (95), s.47-77.
- Divitçioğlu, S. (2000). *Kök Türkler (Kut, Küç, Ülüğ)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Donuk, A. (1988). *Eski Türk Devletlerinde (İdari-Askeri) Unvan-Terimler*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- Durmuş, İ. (2019). “Eski Türk Savaş Araç-Gereç ve Taktiği”. *Selçuklu Medeniyet Araştırmaları Dergisi (SEMA)*, 4(4), 49-70.
- Durmuş, İ. (2021). “Türk Kültür Çevresinde At”. *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*. 5 (1), 1-12.
- Ekici, M. (2004). *Türk Dünyasında Köroğlu*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve Din Dışı*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yayınları.
- Eliade, M. (1992). *İmgeler ve Simgeler*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), Ankara: Gece Yayınları.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*, (Çev. Ümit Altuğ), İmge Yayınları, Ankara.
- Eliade, M. (1999). *Şamanizm*, (Çev. İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitapevi Yayınları
- Eliade, M. (2000). *Demirciler ve Simyacılar*. (Çev. Mehmet Emin Özcan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev. Sema Rifat) İstanbul: Om Yayınları.
- Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (2005). *Dinler Tarihi -İnançlar ve İbadetlerin Morfolojisi-*. (Çev. Mustafa Ünal), Konya: Serhat Kitapevi.
- Eliade, M. (2006). *Şamanizm*, (Çev. İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitapevi.
- Eliade, M. (2014). *Mitlerin Özellikleri*, (Çev. Sema Rifat), İstanbul: Alfa/ Mitoloji.
- Emiroğlu, K. (2003). “Fetişizm”. *Antropoloji Sözlüğü*. E. Kudret ve A. Suavi (Ed.), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Emiroğlu, K. (2003). “Manizm”, *Antropoloji Sözlüğü*. E. Kudret ve A. Suavi (Ed.), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Ergin, M. (2008). *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Ergin, M. (2015). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Ergun, P. (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Ergun, P. (2010). “Türk kültüründe Ruhlar ve Orman Kültü”, *Milli Folklor*, 11 (87), 113-121.
- Ergun, P. (2019). *Sibiryaya Türklerinin Destanlarında İyeler*, Konya: Kömen Yayınları.
- Ergun, M. ve Aça. M. (2004). *Tıva Kahramanlık Destanları 1*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Ergun, M. ve Aça, M. (2005). *Tıva Kahramanlık Destanları 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Freud, S. (1999). *Dinin Kökenleri -Totem ve Tabu, Musa ve Tektanrıcılık ve Diğer Çalışmalar*. (Çev. Selçuk Budak), İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Gökçe, A. ve Akgün H. C. (2020). “Türk Kültüründe Dağ Kültü ve Kaya Resim Alanları”. Gökçe M.ve Eroğlu E.F. (Ed.). *Atayurttan Muğla’ya Türk Tarihi ve Kültürü Hakkında Yazılar*. (27-51), Muğla.
- Güç, A. (2002). “Kurban”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (433-435). İstanbul.
- Gül, V. (2008). *Altayca Almış Kağan Destanı Giriş-Metin-Aktarma-Dizin*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Güleç, M. M. (2017). “Bursa’nın Dağlık Bölgelerinde Kadın Türbeleri Etrafında Oluşan Ritüeller ve Ana Tanrıça Kültü”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 37, 108-121.
- Gülener, S. (2007). “Türk Siyaseti’nde Merkez Çevre İlişkilerinin Seyri ve 27 Mayıs 1960 Darbesi”, *Bilgi*, 14, 36-66.
- Güngör, H. (2010). “Şamanizm” *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (325-328), İstanbul.
- Güngör, Ş. (2015). Toprak Kullanımı ile İlgili Uygulamalar ve Gelenekler, *Social Science Studies*, 3 (4), 1-14.
- Hançerlioğlu, O. (2000). “Kült”, *Dünya İnançları Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Harva, U. (2014). *Altay Panteonu Mitler, -Ritüeller, İnançlar ve Tanrılar-* (Çev. Ömer Suveren), İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Hassan, Ü. (1985). *Eski Türk Toplumuna Üzerine İncelemeler*, Gümüşhane: Kaynak Yayınları.
- Hayırsever, H. (2019). “Dolganlarda Ölüm ve Cenaze Uygulamaları”. A. M. Büyükkarakaya ve E. B. Aksoy (Ed.), *Memento Mori Ölüm ve Ölüm Uygulamaları* (125-136), Ege Yayınları.
- İlgin, A. (2008). *Hakas Destanları 2 Kara Kuzgun*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- İşık, S. (2019). “Hayat Ağacı ve Kutsal Ağaçlar: Türk ve Çin Mitolojisi Üzerine Bir Karşılaştırma”. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 11, 546-566.
- İnan, A. (2020). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*, Ankara: Altınordu Yayınları.
- İnan, A. (2020). *Eski Türk Dini Tarihi*, Ankara: Altın Ordu Yayınları.
- Kahraman Şahin, F. (2019) *Hakas Türklerinin Destanlarında Kahramanlık Motifleri*.
- Kalafat, Y. (2004). *Altaylar’dan Anadolu’ya Kamizm- Şamanizm*. İstanbul: Yedi Tepe Yayınevi.
- Kalafat, Y. (2009). *Halk İnançlarından Mitolojiye -1 -Türk Kültürlü Halklarda Halk İnanışları-* Ankara: Birkan Yayınevi.
- Kalafat, Y. (2010). *Doğu Anadolu’da Eski Türk İnançlarının İzleri (Genişletilmiş 6. Baskı)*, Ankara: Berikan Yayınevi.

- Kalafat, Y. (2018). *Türk Halk İnançları Araştırmaları -III-, Kut*, Ankara: Berikan Yayınevi.
- Karakaş, S. (2009). “Kut-Tanrı İlişkisi Bağlamında Türklerde Yönetim Erkinin İlahi Temelleri”. *Türk Halk Bilimi İnanç Araştırmaları- III Kut*, Y. Kalafat (Ed.). Ankara: Berkan Yayınevi.
- Karakaş, S. (2014). “Türklerin Orijinal Dinleri Meselesi”, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 13 (2), 463-477.
- Karakurt, D. (2012). *Türk Mitoloji Ansiklopedisi Açıklamalı-Resimli (Türk Söylence Sözlüğü)*. E-Kitap: Vikipedi Özgür Ansiklopedi.
- Karataş, İ. E. (2013). “Max Müller’e Göre Dinin Ortaya Çıkış Sürecinde Sınırsız (Kutsal) Fikri”. *Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3 (2), 54-86.
- Kıyak, A. (2011). “Eski Türk Kültüründe Taş-Kaya Kültürünün Elazığ’daki Yansımaları”. *Toplum Bilimleri Dergisi*, 5 (10), 129-144.
- Killi Yılmaz, G. (2013). *Hakas Destanları 4 Altın Taycı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2005). *Türk Tarih-i Dinisi*, (hz. Metin Ergun), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kumartaşlıoğlu, S. (2012). *Türk Kültüründe Ateş ve Ocak Kültü*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Balıkesir Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.
- Kumartaşlıoğlu, S. (2014). “Türk Kültüründe Ateş ve Ocak İyeleri”, *Karadeniz Araştırmaları*, (43), 175-190.
- Kurum, U. (2008). *Düziçi’nde Halk Hekimliği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Niğde Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.
- Kuzubaş, M. (2007). “İlkellere Ait Anlatılarda Rüya Motifi”. *Turkish Studies*, 2, 306-315.
- Küçük, M. A. (2013). “Geleneksel Türk Dini’ndeki ‘Ana/Dişil Ruhlar’a Mitolojik Açından Bakış”, *Iğdır University İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1, 105-134.
- Küçük Tuncer, M. (2020). “Türk Mitolojisi ve Şamanizm’de Tabiat Olayları”, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 21, 95-108.
- Lenger, D. S. (2018). “Antikçağ’da Sikkenin Amulet ve Tasliman Olarak Kullanımı”, *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16 (3), 317-326.
- Lvova, E. L. vd. (2013a). *Güney Sibiry Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri: Kainat ve Zaman, Nesnelere Dünyası*. (Çev. Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.
- Lvova, E. L. vd. (2013b). *Güney Sibiry Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri: Simge ve Ritüel*, (Çev. Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.
- Morsümbül, Ş. (2015). “Merkez-Çevre Perspektifinde Türk Toplum Yapısında Gözlemlenen Problem Alanlarına Yönelik Sosyolojik Bir Değerlendirme”, *Turkish Studies*, 679- 696.
- Ocak, A. Y. (1998). “Ab-ı Hayat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (1-3). İstanbul.
- Ocak, A. Y. (2002). *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2002). *Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri (Genişletilmiş ve Gözden Geçirilmiş Baskı)*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Ochirova, B. (2013). *Türk ve Buryat Efsanelerinde Dağ Kültü*. (Yayımlanmamış Yüksek Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Okutan, N. (2017). “Hakasya’daki Kutsal Kaya İdoller Bağlamında “Ulug Hurtuyah Tas” İle İlgili İnançsal Pratikler”. I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Sempozyumu, Ordu Üniveristesi/ Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü ve Türkoloji Kulübü, 219-228.
- Olgun, H. (2016). “İbadet, Ritüel ve Kurban”, *Minel ve Nihal*, 13 (2), 82-99.
- Ögel, B. (1988). *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, İstanbul: Türk Dünyası Arştırmaları Vakfı Yayınevi.
- Öger, A. (2008). *Uygur Efsaneleri Üzerine Bir Araştırma (İnceleme ve Metin)*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Örnek, S. V. (1971). “Kült”. *Etnoloji Sözlüğü*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve TarihCoğrafya Fakültesi Yayınları.
- Örnek, S. V. (2014). *100 Soruda İlklerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Özbudun, S. (2003). “Ritüel”, *Antropoloji Sözlüğü*, E. Kudret ve A. Suavi (Ed.), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Özdemir, S. D. (2014). *Anadolu Masallarında Su ve Ateş*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Özden, K. (2013). “V For Vendetta’da Mitolojik Ögeler, Simgeler ve Ritler”. *Gümüşhane Üniversitesi Elektronik Dergisi*, (2), 190-214.
- Özkan, F. (1997). *Altın Arığ Destanı*, Ankara: Bilig Yayınları.
- Öztekin, S. (2008). *Dinlerde Hayat Ağacı*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Radlof, L. P. (2012). *Sibirya’dan Seçmeler*. (Çev. Ahmet Temir). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Radloff, W. (1954), *Sibiryadan I*. (Çev. Ahmet Temir). İstanbul: Maarif Basımevi.
- Roux, J. P. (1998). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Roux, J. P. (1999). *Altay Türklerinde Ölüm*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sağ, M. ve Çetin Büyüktunca M. (2019). “Şamanların Göğe Yükseliş Ritlerinin Ağaç Simgesi Bağlamında İncelenmesi”. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (43), 217-230.
- Sağır, C. (2006). *Temim İbn Bahar’ın Seyahatnamesi ile Mervezi’nin Tabı-i Hayavan Eserinin Tercümesi ve Değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi/ Türkiyat Araştırma Enstitüsü, İstanbul.
- Sakaoğlu, S. (1980). *Anadolu-Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Katoloğu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (2012). *101 Türk Efsanesi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Saraç, H. (2016). “Rus ve Türk Dil Dünya Görüşünde “Dağ” Kavramı (Kültürdilbilimsel Analiz)”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]* 57, 1581-1598.

- Sayın Alsan, Ş. (2022). “Türk Kültüründe Ölüm Olgusu ve Ölüm Sonrası Ritüelleri”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15 (37), 179-196.
- Seyidoğlu, B. (2007). “Sel Mitleri”, *Milli Folklor*, 19 (76), 26-29.
- Seyidoğlu, B. (2016). *Erzurum Efsaneleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Seyidoğlu, B. (2017). *Mitoloji Üzerine Araştırmalar -Metin ve Tahliller-*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Seyidov, M. A. (1996). “Eski Türk Kitabelerinde Yer-Sub Meselesi”, (Çev. S. Gömeç), *Tarih Araştırma Dergisi*, 18 (29), 259-265.
- Sönmez, S. (2008). *Türklerde Dağ Kültü İnancı ve Altay, Tıva ve Şor Destanlarında Dağ*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Balıkesir Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.
- Su, S. (2003). “Monoteizm”, *Antropoloji Sözlüğü* (609-610). E. Kudret ve A. Suavi (Ed.), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Su, S. (2003). “Politeizm”, *Antropoloji Sözlüğü* (690-692). E. Kudret ve A. Suavi (Ed.), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Su, S. (2003). “Şamanizm”, *Antropoloji Sözlüğü* (691). E. Kudret ve A. Suavi (Ed.), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Sümbüllü, Y. Z. (2004). “Eski Türklerde Defin Şekilleri Üzerine Bir İnceleme” *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4 (2): 63-72.
- Şahbaz, M. (2018). “İslam Öncesi Türklerde Dağ Kültü ve İnancı”. *Social Sciences Studies Journal*, 4 (19), 2250-2261.
- Şahin, E. (2007). *Hakas Destanı Altın Çüş (Giriş-Metin-Aktarma- Dizin)*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Şayhan, F. (2015). *Altay Destan Kahramanlarının Mitik Serüveni (Erginlenme-Olgunlaşma)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ardahan Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ardahan.
- Tanyu, H. (1968). *Türklerde Taşla İlgili İnanışlar*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Tanyu, H. (1973). *Dinler Tarihi Araştırmaları*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Taş, İ. (2017). *Türk Düşüncesinde Kozmogoni Kozmoloji*, Konya: Palet Yayınları.
- Tek R.ve Sarıaydın N. (2021). “Halk Hekimliğinde Taş ve Ağaç Kültü: Elazığ İli Baskil İlçesi Örneği”. *Cappadocia Journal Of History And Social Sciences* 16, 252-264.
- Temur, N. (2018). “Epik Anlatılarda Bir Geçiş Metaforu Olarak Uyku”. *Millî Folklor*, 30 (117), 32-40.
- Terzi, Â. (2007). “Türk Dünyası Destanlarının Tespiti, Türkiye Türkçesine Aktarılması ve Yayımlanması Projesi”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, (24), 113-128.
- Toker, İ. (2009). “Renk Simgeçiliği ve Din: Türk Kültür Yapısı İçinde Ak- Kara Renk Karşıtlığı ve Bu Karşıtlığın Modern Türk Söylemindeki Tezahürleri Üzerine”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 50 (2): 93-112.
- Torlak, H. (2009). “Anadolu ve Türk kültüründe Ardıç Ağacı”. *Yolculuk Dergisi*, 63, 94-97.

- Turan, Ş. (2014). *Türk Kültür Tarihi Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğine*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Türkan, K. (2012). “Türk Dünyası Masallarında Su Kültü”, *Millî Folklor*, 24 (93), 135-148.
- Türker, H. (2010) *Güney Sibiryaya Türk Destanlarında Kahramana Yardımcı Unsurlar*, YL Tezi.
- Türkmen, F. (1999). “Eski Türklerin İnançlarında Tabiat Kültü”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 3, 175-181.
- Uğurcan, F. Z. (2016). *Altay Destanları Üzerine Bir İnceleme -Yaratılış, Yaşam, Öte Dünya*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uğurcan, Z. F. (2021). “Güney Sibiryaya Türklerinin Halk Anlatılarında Dönüştürücü Bir Güç Olarak Rüzgâr”, *Folklor/Edebiyat*, 27 (1), 69-80.
- Uluişik, Y. P. (2021). “Hakas Türklerine Ait Kahramanlık Destanlarında Renk Sembolizmi I: Ak/ Beyaz”, *Turkish Studies*, Mart, 485-513.
- Üren. U. (2015). “Türklerde At Kurbanı ve Dede Korkut’taki İzleri”. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15 (2), 65-74.
- Yalgın, A. R. (1949). “Türklerde Halk İnanmaları ve Tabiat: Su, Ağaç, Dağ ve Taş” *Türk Folklor Araştırmaları*, 1 (4), 58-60.
- Yıldırım, N. (2004). *Anadolu Masallarında Şamanizm İzleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Yıldız Altın, K. (2020). *Türk Kültüründe Atalar Kültü*. Ankara: Gazi Kitapevi.
- Yıldız, A. (2020). “Eski Türk inanış ve pratiklerindeki dağ kültürünün Erzincan’daki izleri”. *Journal of Socialand Humanities Sciences Research*, 7 (60), 2966-2977.
- Yıldız, H. (2022). *Altay, Tuva ve Hakas Destanlarında Tabiat Kültürleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırşehir.
- Yıldız. S. ve Turamberk Özerden, S. (2017). “Anadolu’da Tanrıça Kültü”, Gölen, Z. ve Serbestoğlu İ. (Ed.) *Sosyal ve Liberal Bilimlerde Yeni Yönelimler-2*, Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yılmaz, Y. (2014). “Türk Dünyasında Geçiş Dönemi Ritüelleri Üzerine Tespitler”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Dergisi*, 3 (9), 117-136.
- Zaripova Çetin, Ç. (2007). “Tatar Türklerinde Mitolojik Varlıklarla İlgili Mitler İnanışlar (İyeler ve Yaratıklar)”, *Bilig*, (43), 1-32.

ÖZ GEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı, Soyadı: Lale KARA

Eğitim Durumu

Lisans: Gazi Osman Paşa Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (2014).

Yüksek Lisans: Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. (2017)

Yayınlar

Tunçbilek, L. (2015). Somut Olmayan Kültürel Miras Bağlamında Ahilik Geleneğini Yaşatan Kırşehirli Bir Kültür Elçisi: “Ahi Baba”, Türk Dili ve Tarihi Ulusal Öğrenci Sempozyumu (Kırıkkale, 8 Mayıs 2015). Kırıkkale Üniversitesi.

Tunçbilek, L; Bican, M. (2015) Yağmur Yağdırma Törenleri ve Bu Törenlerde Uygulanan Ters Ritüellerin Tahlili, 3. Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu (Ankara, 8 Ekim 2015).

Kara, L (2022), “Halk Hikâyelerine Yönelik Netnografik Bir İnceleme (Youtube ve Instagram Örneği)” Salahaddin Bekkive Yeliz Saygılı Savaş (Ed.) Prof. Dr. Ensar Aslan Armağan İçinde (s.467-474). Erzurum: Fenomen.

Kara, L (2024) Tuva Destanlarında Savaş Aletleri ile ilgili Nesnelere Olan Etkisi , 1st International Canadian Scientific Research Congress.

Sertifikalar

Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretimi – Gazi Üniversitesi TÖMER / Yunus Emre Enstitüsü

Disleksi Eğitimci Eğitimi – MYK

Akıl ve Zeka Oyunları – MYK

Yaratıcı Drama – MYK Eğitim ve Danışmanlık